



24^o FESTCURTASBH 



Ministério da Cultura, Governo de Minas Gerais e Fundação Clóvis Salgado apresentam

24^o FESTCURTASBH

Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte
24th FestCurtasBH: Belo Horizonte International Short Film Festival

14-23 / outubro / 2022

Festival Presencial e On-Line

cinehumbertomauromais.com / festcurtasbh.com.br

24º FESTICURTASBH

10

APRESENTAÇÃO

PRESENTATION

13

SESSÃO DE ABERTURA

OPENING SESSION

19

COMPETITIVA INTERNACIONAL

INTERNATIONAL COMPETITION

33

COMPETITIVA BRASIL

BRAZILIAN COMPETITION

45

COMPETITIVA MINAS

MINAS COMPETITION

55

GATAS REFLEXIVAS

THOUGHTFUL KITTIES

65

MUNDOS EM COLAPSO

COLLAPSING WORLDS

77

FILMES DECOLONIAIS?

DECOLONIAL FILMS?

89

JUVENTUDES

YOUTHS SECTION

97

INFANTIL

CHILDREN'S SECTION

107

ANIMAÇÃO

ANIMATION SECTION

115

SESSÃO MALDITA

MIDNIGHT SECTION

125

DE OLHOS ABERTOS, TEM ALGUÉM QUE SONHA

WITH EYES OPEN, THERE IS SOMEONE WHO DREAMS

145

SOFT DREAMS

157

NATUREZA EXPANDIDA

EXPANDED NATURE

165

SESSÃO DE ENCERRAMENTO

CLOSING SESSION

169

ENSAIOS E ENTREVISTAS

ESSAYS AND INTERVIEWS

170

A INTUIÇÃO COMO MÉTODO E PERSONAGEM DE PROGRAMAÇÃO

INGÁ E KÊNIA FREITAS

173

THE INTUITION AS METHOD AND CHARACTER OF THE PROGRAM

INGÁ AND KÊNIA FREITAS

176

POR UM CINEMA DA TERRA: “NÃO HÁ AVANÇO ESTÉTICO SEM AVANÇO ORGANIZATIVO”

INGÁ E KÊNIA FREITAS

187

FOR A CINEMA OF THE LAND: “THERE CAN BE NO AESTHETIC IMPROVEMENT WITHOUT AN ORGANISATIONAL IMPROVEMENT”

INGÁ AND KÊNIA FREITAS

199

O ÚLTIMO SONHO (DESAFIO DE VIDA, FÍSICO E ESPIRITUAL)

ALBERTO ALVARES

204

THE LAST DREAM (LIFE'S CHALLENGE, PHYSICAL AND SPIRITUAL)

ALBERTO ALVARES

210

DEPOIS DO FIM, AFETOS TEIMOSOS E PRÁTICAS COLETIVAS

ELIZABETH A. POVINELLI

215

AFTER THE END, STUBBORN AFFECTS AND COLLECTIVE PRACTICES

ELIZABETH A. POVINELLI

220

O CAMINHO DO SONHO

ISAEI MAXAKALI, SUELI MAXAKALI E ROBERTO ROMERO

228

THE PATH OF DREAMING

ISAEI MAXAKALI, SUELI MAXAKALI AND ROBERTO ROMERO

237

CADERNO DE IMAGENS

IMAGES NOTEBOOK

239

TERCEIRO CADERNO ABERTO

GLAURA CARDOSO VALE

239

THIRD OPEN NOTEBOOK

GLAURA CARDOSO VALE

257

ATIVIDADES E ATRAÇÕES

ACTIVITIES AND ATTRACTIONS

273

CURADORIA, COMISSÃO DE SELEÇÃO, JÚRI E EQUIPE

CURATORSHIP, SELECTION COMMITTEE, JURY AND TEAM

288

PRÊMIOS

AWARDS

290

ÍNDICE POR FILME

INDEX BY FILM

292

ÍNDICE POR DIRETORA E DIRETOR

INDEX BY DIRECTOR

294

CRÉDITOS

CREDIT

O audiovisual em Minas Gerais é setor pulsante e diverso. Nossa cadeia produtiva se ramifica de diferentes maneiras e permite que o público possa desfrutar de produções que têm a criatividade como motor. A 24ª edição do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, o FestCurtasBH, celebra toda a inventividade dos realizadores de curtas-metragens ao abordar a temática *Sonhos* e promover, no complexo cultural do Palácio das Artes, um verdadeiro circuito de exposições das mais variadas propostas.

Com número recorde de inscrições para 2022, o Festival reafirma a importância das políticas públicas para o setor ao ofertar uma programação integralmente gratuita, que contempla produções de 27 estados brasileiros e outros 110 países. Nesse cenário de produção contínua, as diretrizes do Governo de Minas e da Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais (Secult), por meio da Empresa Mineira de Comunicação (EMC), para o audiovisual se conectam a um evento já consagrado no calendário da cidade.

Em um contexto inventivo, a proposta desta edição se dedica às relações entre o cinema e os sonhos, considerando não apenas a linearidade das imagens em movimento, mas os múltiplos desdobramentos estéticos através das telas. Em atento diálogo com outras linguagens artísticas, o 24º FestCurtasBH também conta com a exposição “Para Sonhar Imagens de Transformação”, primeira individual da artista Efe Godoy, evidenciando a transversalidade da programação da Fundação Clóvis Salgado (FCS).

A seleção variada se desdobra em mostras competitivas e paralelas que reúnem as mais recentes produções nacionais e internacionais do cinema de curta-metragem. A programação do Festival dedica-se, ainda, à mineiridade nas telas, com mostra competitiva dedicada exclusivamente ao que há de melhor na produção curta-metragista de Minas Gerais. O FestCurtasBH estimula, também, a formação de novos profissionais do audiovisual, ao realizar a oficina Corpo Crítico, que chega à 5ª edição consecutiva em 2022.

Minas é um dos principais polos de cinema existentes hoje no Brasil. Haja visto o sucesso do filme *Marte Um*, do mineiro Gabriel Martins, que foi selecionado pela Academia Brasileira de Cinema para representar o Brasil na categoria de Melhor Filme Internacional, na 95ª edição do Oscar, em 2023. Essa indicação é reflexo

The audiovisual industry in Minas Gerais is pulsating and diverse. Our production chain branches into different ways and allows the public to enjoy productions that showcase creativity as their driving force. The 24th edition of the Belo Horizonte International Short Film Festival, FestCurtasBH, celebrates all the creativity of short film producers by addressing the theme “Dreams” and by promoting a real circuit of exhibitions, of the most varied proposals, at the Palácio das Artes cultural complex.

With a record number of entries in 2022, the Festival reaffirms the relevance of public policies for the industry by offering a completely free program that includes productions from 27 Brazilian states and 110 other countries. In such scenario of continuous production, the guidelines from the Minas Gerais State Government and State Department of Culture and Tourism for the audiovisual industry, through the State Company of Communication, are all connected to an already established event in the city’s calendar.

In a creative context, this edition’s proposal is dedicated to the relationship between cinema and dreams, considering not only the linearity of moving images, but also the multiple aesthetic developments through the screens. Using attentive dialogue with other artistic languages, the 24th FestCurtasBH also features the exhibition “To Dream Images of Transformation”, first solo work by artist Efe Godoy, highlighting the transversality of the Clóvis Salgado Foundation program.

This varied selection is presented in competitive and parallel sections that bring together the most recent national and international short film productions. The Festival’s program is also dedicated to the *mineiridade*¹ on screen, with a competitive section dedicated exclusively to the best short film productions of Minas Gerais. FestCurtasBH also stimulates the training of new audiovisual professionals, by holding the Corpo Crítico workshop, which reaches its 5th consecutive edition in 2022.

Minas Gerais is one of the main hubs of cinema existing today in Brazil. As we can mention the success of the film *Mars One*, by Gabriel Martins, which was selected by the Brazilian Film Academy to represent Brazil in the category of Best Foreign Film in the 95th Academy

1 TN. Set of cultural aspects of or relating to the state of Minas Gerais or its inhabitants.

da efervescência do cinema mineiro, que se manifesta por meio do documentário ou da ficção, abrangendo um amplo arco de perspectivas, com diretores que contam histórias diversas, chamando atenção, inclusive, para a potência das vozes da periferia.

O estímulo ao desenvolvimento contínuo do audiovisual é missão valiosa e que celebra as multiplicidades que esse segmento oferece ao público. O Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte é a celebração de um setor que se renova de maneira contínua e tem, na genialidade de seus profissionais, o campo mais fértil para a fruição de uma linguagem que será sempre popular.

Celebramos a continuidade do FestCurtasBH, que não só nos conecta com a riqueza das imagens em movimento mas propõe uma circulação muito positiva das pessoas pela cidade, reforçando laços e afetos que vão construindo os legados da nossa memória.

Leônidas Oliveira

Secretário de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais

Awards in 2023. This nomination is a reflection of the effervescence of Minas Gerais' cinema, which manifests itself through documentaries and fiction, embracing a wide range of perspectives, with directors who tell different stories, drawing attention to the power of the voices from the cities' outskirts.

Stimulating the continuous development of audiovisual is a valuable mission that celebrates the multiplicity that this industry offers to the public. The Belo Horizonte International Short Film Festival is the celebration of an industry that is continuously renewed and has, in the genius of its professionals, the most fertile field for the fruition of a language that will always be popular.

We celebrate the continuity of FestCurtasBH, which not only connects us to the wealth of moving images, but also proposes a very positive circulation of people around the city, reinforcing bonds and affections that are building the legacies of our memory.

Leônidas Oliveira

Secretary of Culture and Tourism of the state of Minas Gerais

A Fundação Clóvis Salgado celebra mais uma edição do **FestCurtasBH - Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte**, que ocupa lugar de relevância na programação da Instituição. Mesclando inspirações entre o fazer cinematográfico e o ato de sonhar – seja de olhos fechados ou não – a 24ª edição do Festival intensifica sua relação com o público e consolida a exibição e a difusão de filmes nacionais e internacionais, com o devido destaque para a produção mineira.

Com acesso gratuito ao público, o Festival conta com exibições em película 35mm e 16mm, comentários, mesa-redonda, debates, exposição, show de abertura, além da oficina **Corpo Crítico**, que chegou à 5ª edição consecutiva. O público pode, ainda, ter acesso on-line à parte das sessões fílmicas na plataforma de *streaming* exclusiva CineHumbertoMauroMAIS, instrumento democrático digital que potencializa a experiência do espectador. Ocupando lugar de destaque no calendário do audiovisual, o FestCurtasBH celebra o marco de maior número de filmes brasileiros inscritos em uma única edição: 946, de diversos estados do país.

A temática especial desta edição dedicou-se à relação entre cinema e sonho, ampliando a percepção do público com experiências oníricas na tela e suas múltiplas potências. Em uma seleção que propõe formas singulares de articular debates em torno de curtas-metragens contemporâneos, as mostras abordam e interpellam temáticas que incidem fortemente no presente.

Além de ocupar os espaços do Cine Humberto Mauro, Sala Juvenal Dias e Galeria Aberta Amilcar de Castro, no Palácio das Artes, a 24ª edição do FestCurtasBH contou com uma exposição inédita no Espaço Mari’Stella Tristão: **PARA SONHAR IMAGENS DE TRANSFORMAÇÃO**, da artista plástica Efe Godoy.

Com obras em diversos suportes em uma galeria banhada em cor-de-rosa, a mostra convida o público a emergir em “imagens de transformação” – conceito que também parte das reflexões do neurocientista Sidarta Ribeiro, especialmente em sua publicação *Sonho Manifesto: Dez exercícios urgentes de otimismo apocalíptico* (2022), que inspira e perpassa todo o Festival.

O 24º FestCurtasBH, a exemplo das edições anteriores, promove a valorização da produção curta-metragista em seus diversos contextos e abordagens, contribuindo para pensar a contemporaneidade, junto

The Clóvis Salgado Foundation celebrates another edition of **FestCurtasBH - Belo Horizonte International Short Film Festival**, which holds an important place in the Institution’s program. Combining inspirations between filmmaking and the act of dreaming—whether with eyes closed or not—the 24th edition of the Festival intensifies its relationship with the public and consolidates the exhibition and dissemination of national and international films, giving due emphasis on the production of Minas Gerais.

Providing free access to the public, the Festival offers screenings on 35mm and 16mm, commentaries, round tables, debates, exhibitions, opening ceremony and the **Corpo Crítico** workshop, which has reached its 5th consecutive edition. The public can also have online access to a part of the film sessions on the exclusive streaming platform CineHumbertoMauroMAIS, a digital democratic instrument that enhances the audience’s experience. Holding a remarkable place in the audiovisual calendar, FestCurtasBH celebrates the milestone of the largest number of Brazilian films ever submitted to a single edition: 946, from several states of the country.

The special theme of this edition was dedicated to the relationship between cinema and dream, expanding the audience’s perception with oneiric experiences on the screen and its multiple potencies. In a selection that offers unique ways to articulate debates around contemporary short films, the exhibitions address and bring up themes that have a strong impact on the present.

In addition to the screenings at Cine Humberto Mauro, Juvenal Dias Exhibition Hall and Amilcar de Castro Open Gallery, all located at Palácio das Artes, the 24th edition of FestCurtasBH will also feature an exhibition at the Espaço Mari’Stella Tristão: **TO DREAM IMAGES OF TRANSFORMATION**, by visual artist Efe Godoy.

With works on different media put in a gallery that is immersed in pink, the exhibition invites the public to emerge in “images of transformation”—a concept that also comes from the studies of neuroscientist Sidarta Ribeiro, especially in his publication *Sonho Manifesto: Dez exercícios urgentes de otimismo apocalíptico* (2022), which inspires and permeates the entire Festival.

As in previous editions, the 24th FestCurtasBH promotes the appreciation of short film production in its various contexts and perspectives, contributing to

ao público, em constante processo de formação e transformação e evidenciar um cinema engajado nas diversas lutas históricas. O estímulo ao curta-metragem é um ato em prol do próprio cinema, uma vez que esse formato continua sendo uma das portas de entrada mais relevantes para os cineastas que, nesta edição, foram convidados e nos convidam, por meio de suas obras, a fazer o que há de mais urgente: sonhar.

Sérgio Rodrigo Reis

Presidente da Fundação Clóvis Salgado

thinking about contemporaneity, along with the public, in a constant process of formation and transformation, and highlighting a cinema engaged in several historical struggles. The support for short films is an act for the sake of cinema itself, since this format continues to be one of the most relevant gateways for filmmakers who, in this edition, have been invited and invite us, through their works, to do what is most urgent: to dream.

Sérgio Rodrigo Reis

President of the Clóvis Salgado Foundation

24^o FestCurtasBH Apresentação

Ana Siqueira
Matheus Antunes
Vitor Miranda
COORDENAÇÃO

“(...) ela sabe que é necessário seguir como for – sem descolar os sonhos das telas dos sonhos das ruas, o singular do coletivo, a imaginação do ato.”

Kênia Freitas e Ingá Patriota

E cá estamos, na alegria deste 24^o FestCurtasBH em que o Cine Humberto Mauro e outros espaços do Palácio das Artes voltam a ser nossa morada principal, acolhendo a presença e a convivência, retomadas em toda sua exuberância. Após duas edições em que os encontros face a face nos eludiam e o on-line ou híbrido se impunham num contexto de inimagináveis desafios sanitários e políticos, o calor do encontro nos reacende para a beleza e vitalidade do estar junto.

Se, em 2021, o filósofo Dénètem Touam Bona nos instigava a aprender “práticas de aliança e solidariedade” com o cipó, que “em seu percurso vertiginoso incarna o poder de atravessar e ser alimentado pelo que se atravessa (e vice-versa)”, em 2022, buscamos seguir impregnados dessa sensibilidade vegetal para se dedicar à afetação mútua entre cinema e sonho, à potência do sonho – de olhos fechados ou abertos – de imaginar e criar mundos dentro e fora da sala de cinema. O convite a Kênia Freitas e Ingá Patriota, companheiras das mais fundamentais nas edições recentes do FestCurtasBH, logo se apresentou como evidência e deu origem à belíssima mostra *de olhos abertos, tem alguém que sonha*, com filmes, conversas e um conjunto de textos que iluminam a discussão por meio de diferentes perspectivas, mas sempre com um engajamento

Presenting 24th FestCurtasBH

Ana Siqueira
Matheus Antunes
Vitor Miranda
COORDINATION

“(...) she knows that it is necessary to go on as it is—without detaching the dreams on the screen from the dreams on the streets, the singular from the collective, the imagination from the act.”

Kênia Freitas and Ingá Patriota

And here we are, amidst the joy of this 24th FestCurtasBH in which the Cine Humberto Mauro and other spaces of the Palácio das Artes are once again our main dwelling, welcoming the presence and coexistence resumed in all its exuberance. After two editions in which face-to-face encounters eluded us and online or hybrid ones imposed themselves in a context of unimaginable sanitary and political challenges, the warmth of the in-person gatherings reawakens us to the beauty and vitality of being together.

If in 2021 the philosopher Dénètem Touam Bona encouraged us to learn “practices of alliance and solidarity” with the liana, which “in its vertiginous course embodies the power to traverse and be fed by what it traverses (and vice versa)”, in 2022 we sought to remain impregnated with this vegetal sensibility to dedicate ourselves to the mutual affecting between cinema and dreams, to the potency of dreams—with eyes closed or open—to imagine and create worlds inside and outside the movie theater. Inviting Kênia Freitas and Ingá Patriota, two of the most fundamental partners in the recent editions of FestCurtasBH, soon came up as essential and gave rise to the beautiful section *with eyes open, there is someone who dreams*, with films, conversations and a set of texts that illuminate the discussion through different

estritamente relacionado à experiência vivida e ativa. Alberto Alvares, Sueli Maxakali, Isael Maxakali, Roberto Romero, Elizabeth Povinelli, Luara Dal Chiavon, Cadu Souza e Wellington Lenon (os três últimos são integrantes da Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho, do MST) trazem contribuições inspiradas que se juntam a dois textos das curadoras que nos convocam a participar de seu generoso e inquieto processo curatorial. Contamos também com o primoroso trabalho de Emmanuel Lefrant, que, a nosso convite, programou a mostra *Soft Dreams*, sublinhando as relações historicamente fecundas entre sonho e filmes de vanguarda. Para concebê-la, o curador francês mergulhou no arquivo da Light Cone, principal distribuidora europeia de filmes experimentais, da qual Lefrant é diretor e que celebrou 40 anos neste ano. Ele ainda coprogramou, em parceria com o curador e pesquisador brasileiro Lucas Murari, uma sessão igualmente constituída de filmes do acervo da Light Cone, desta vez em diálogo com o recém-lançado livro *Expanded Nature – Écologies du cinéma expérimental* [Natureza Expandida – Ecologias do cinema experimental], editado pela mesma distribuidora. E o sonho se expandiu para além dos limites da sala de cinema na fascinante exposição *Para Sonhar Imagens de Transformação*, da artista Efe Godoy. Com mais de 140 obras, a exposição se apresenta como um corpo vivo em movimento, com vários trabalhos sendo criados e transformados ao longo do período expositivo. No Terceiro Caderno Aberto publicado neste catálogo, buscamos “uma vez mais na pintura, na letra e no desenho formas de expressar algumas das vertentes sonhadas pelo Festival: das lutas históricas, do presente transformador, da ancestralidade”. E a quinta edição da oficina de crítica *Corpo Crítico* é novamente conduzida pela dupla Ingá Patriota e Fabio Rodrigues Filho, com uma pujante e tempestiva proposta intitulada *Um brasileiro: “Quando um muro separa, uma ponte une”*.

Com vários outros desdobramentos e transbordamentos que podem ser vislumbrados ao longo desta publicação, o 24º FestCurtasBH convoca, tomando emprestadas livremente palavras de Kênia e Ingá, ao “ato de sonhar coletivamente, de olhos abertos, em uma sala de cinema”.

perspectives, but always closely engaged in the lived and active experience. Alberto Alvares, Sueli Maxakali, Isael Maxakali, Roberto Romero, Elizabeth Povinelli, Luara Dal Chiavon, Cadu Souza and Wellington Lenon (the last three, members of the Audiovisual Brigade Eduardo Coutinho, of the MST) bring inspired contributions that join two texts from the curators who invite us to participate in their generous and restless curatorial process. We also have the exquisite work of Emmanuel Lefrant, who, at our invitation, programmed the *Soft Dreams* section, highlighting the historically fertile relationships between dreams and avant-garde films. To conceive it, the French curator immersed himself in the archive of Light Cone, the main European distributor of experimental films, which is directed by Lefrant and celebrated its 40th anniversary this year. He also co-programmed, in partnership with Brazilian curator and researcher Lucas Murari, a program equally made up of films from the Light Cone collection, this time in dialogue with the recently released book *Expanded Nature – Écologies du cinéma expérimental* [*Expanded Nature – Ecologies of experimental cinema*], edited by the same distributor. And the dream expanded beyond the confines of the movie theater in the fascinating exhibition *To Dream Images of Transformation*, by artist Efe Godoy. With more than 140 works, the exhibition presents itself as a living body in motion, with several works being created and transformed throughout the exhibition period. In the Third Open Notebook published in this catalogue, we seek “once again in painting, writing and drawing ways to express some of the aspects dreamed of by the Festival: historical struggles, the transforming present, ancestry”. And the fifth edition of the *Corpo Crítico* [Critical Body] critique workshop is once again mentored by the duo Ingá Patriota and Fabio Rodrigues Filho, with a powerful and timely proposal entitled *A brazilier: “When a wall separates, a bridge unites”*.

With several other developments and overflows that can be glimpsed throughout this publication, the 24th FestCurtasBH summons, freely borrowing the words from Kênia and Ingá, to “the act of collectively dreaming, with our eyes open, in a movie theater”.





*Sessão de
Abertura*

Opening Session

SESSÃO DE ABERTURA

OPENING SESSION

14/10, 20h, Cine Humberto Mauro

27', 12 anos

REPRISE | RESHOWING

14/10, 21h, Cine Humberto Mauro

27', 12 anos



BARDO DO SONHO

DREAM BARD

PERNAMBUCO/BRASIL, 2018, 3'

Marulhos internos
De ferro e sal
Queimam a pele.
Inner turmoil
Of iron and salt
Burns the skin.

DIREÇÃO DIRECTOR Leticia Barros

ROTEIRO SCRIPT Leticia Barros

PRODUÇÃO PRODUCTION Leticia Barros

ANIMAÇÃO ANIMATION Leticia Barros

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Leticia Barros

MONTAGEM EDITING Leticia Barros

SOM SOUND Bruno Christofoletti Barrenha

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Bruno Christofoletti Barrenha

CONTATO CONTACT leticia.barros777@gmail.com

SONHO



BLACK AND WHITE TRYPPS NUMBER THREE

DELÍRIOS EM PRETO E BRANCO NÚMERO TRÊS

ESTADOS UNIDOS, 2007, 12'

A terceira parte de uma série de filmes sobre fenômenos psicodélicos derivados naturalmente. Filmado durante uma performance da banda de noise rock Lightning Bolt, de Rhode Island, este filme documenta a transformação do estado de arrebatamento do público de um show de rock em um transe ritualístico do mais alto nível espiritual.

“... um retrato fílmico do êxtase laico que remonta às grandiosas telas de Ticiano e Caravaggio sobre o tema bíblico da Anunciação”. (Michael Sicinski)

The third part in a series of films dealing with naturally-derived psychedelia. Shot during a performance by Rhode Island noise band Lightning Bolt, this film documents the transformation of a rock audience's collective freak-out into a trance ritual of the highest spiritual order.

“... a filmic portrait of secular rapture that harks back to the great annunciation canvases of Titian and Caravaggio.” (Michael Sicinski)

DIREÇÃO DIRECTOR Ben Russell

DREAMS



DIGITAL ASHES

CINZAS DIGITAIS

SÃO PAULO/BRASIL, ALEMANHA, 2022, 12'

O espaço que um dia foi usado como matadouro tornou-se um ambiente para preservar a vida do cinema brasileiro. Até que chegou o primeiro incêndio. E depois outro, e depois outro. Centenas de negativos perdidos a partir de uma política que negava ações de preservação. A longínqua relação entre a Cinemateca de São Paulo, o descaso público e o fogo é resgatada em um filme que tem como função, ele mesmo, preservar a memória dessa Cinemateca. (Carol Almeida)

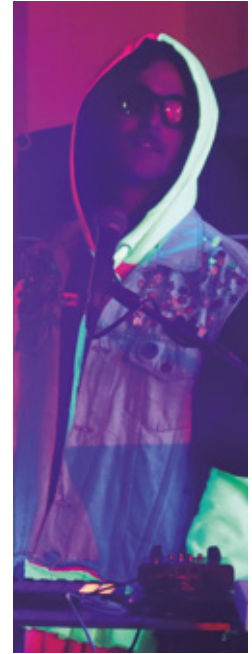
A site which once served as a slaughterhouse has become an environment to preserve the life of Brazilian cinema. Until the first fire arrived. And then another, and another. Hundreds of negatives lost due to a policy that negates preservation actions. The distant relationship between the Cinematheque of São Paulo, public neglect, and the fire are rescued in a film whose very function is to preserve the memory of this Cinematheque. (Carol Almeida)

DIREÇÃO DIRECTOR Bruno Christofolletti Barrenha

MONTAGEM EDITING Bruno Christofolletti Barrenha

CONTATO CONTACT bbarrenha@gmail.com

MUN



ABSINTA: EFE E A PISCINA

Efe Godoy

Dedé Santaklaus

Diogo Henrix

Renato da Glória

Vítor Gabriel

[ABSINTA: EFE AND THE SWIMMING POOL]

a banda *absinto muito* em meados de 2013 se intitulava: MPB - música psicodélica brasileira, livremente inspiradas nos mutantes e com influência estética e sonora de memórias coloridas! de 2010 a 2015, a banda percorreu diversas cidades do Brasil com seu repertório autoral. Efe Godoy, vocalista e artista com exposição individual nesta edição do FestCurtasBH, aceitou nosso convite de reunir o grupo que, agora, se apresenta como ABSINTA: EFE E A PISCINA.

in the middle of 2013, the band *absinto muito* would describe itself as: MPB—brazilian psychedelic music, freely inspired by the mutantes¹ and with aesthetic and sound influences of colorful memories! from 2010 to 2015, the band toured several cities of Brazil with their original repertoire. Efe Godoy, vocalist and artist with a solo exhibition during this FestCurtasBH edition, accepted our invitation to reunite the group that now presents itself as ABSINTA: EFE E A PISCINA [ABSINTA: EFE AND THE SWIMMING POOL].

¹ Refers to the word "mutants" and also to the Brazilian rock band Os Mutantes, active from 1966 to 1978





*Competitiva
Internacional*

International Competition

COMPETITIVA INTERNACIONAL
INTERNATIONAL COMPETITION

INT 1 88' 10 anos

INT 2 87' 14 anos

INT 3 81' 14 anos

INT 4 87' 14 anos

INT 5 82' 14 anos



MANGROVE SCHOOL

ESCOLA DO MANGUE

FRANÇA, PORTUGAL, ESPANHA, ALEMANHA, 2022, 34'

Com câmara atenta e inventiva, o documentário revisita a história anticolonial de Guiné-Bissau. No mangue, guerrilheiros estudam geografia, matemática, história, literatura. A educação os prepara, a vegetação os protege. Os rizomas das árvores que formam os “tarafes” impedem a destruição do solo fértil pela inundação marítima enquanto oferecem, de modo análogo, refúgio e abrigo contra a invasão portuguesa. (Carla Maia)

With an attentive and inventive camera, the documentary revisits Guinea-Bissau’s anti-colonial history. In the mangroves, guerrillas study geography, mathematics, history, and literature. Education prepares them, vegetation protects them. The rhizomes of the trees that form the “tarafes” prevent the destruction of the fertile soil by the sea floods while offering, in an analogous way, refuge and shelter against the Portuguese invasion. (Carla Maia)

DIREC O DIRECTOR Filipa César, S nia Vaz Borges

ROTEIRO SCRIPT Filipa César, S nia Vaz Borges

PRODUC O PRODUCTION Filipa César, Olivier Marboeuf

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Jenny Lou Ziegel

MONTAGEM EDITING Filipa César

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Sana Na N’Hada

SOM SOUND Marinho Pina

TRILHA SONORA SOUNDTRACK João Polido Gomes

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Spectre Productions

CONTATO CONTACT production@spectre-productions.com

INT 1



HIERBA LA SANGRE

BLOODROOT

ERVA DO SANGUE

CUBA, 2021, 24'

Uma herbalista, um curandeiro, um babalaw  e um botânico são os quatro personagens que conduzem este documentário através das práticas médicas ancestrais afro-cubanas. A reverência destes mestres pela vida das plantas e seus poderes medicinais permitiram a estes saberes tradicionais atravessar o período de proibic o (do início da Revolu o Cubana até os anos 90) e chegar aos dias de hoje como um conhecimento vivo sobre saúde e espiritualidade. (Daniel Ribeiro Duarte)

An herbalist, a healer, a babalaw  and a botanist are the four characters that guide this documentary through the ancestral Afro-Cuban medical practices. The reverence of these masters for plant’s life and their medicinal powers allowed this traditional knowledge to cross the period of prohibition (from the beginning of the Cuban Revolution until the 1990s) and reach the present day as a living knowledge about health and spirituality. (Daniel Ribeiro Duarte)

DIREC O DIRECTOR Natalia Favre, Greta Mattei

ROTEIRO SCRIPT Natalia Favre, Greta Mattei

PRODUC O PRODUCTION Greta Mattei

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Natalia Favre

MONTAGEM EDITING Alejandro Fernandez Glez

SOM SOUND Pepa Santa María

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Julio Bienvenido, Enma de la Caridad de los R os, Víctor Betancourt, Jesús Villalonga

CONTATO CONTACT nataliafavre@gmail.com

INT 1



DOMY + AILUCHA: CENAS KETS!

DOMY + AILUCHA: KETS STUFF!

FRANÇA, PORTUGAL, MOÇAMBIQUE, 2022, 30'

Impossibilitado de viajar durante a pandemia, Ico Costa convida dois adolescentes a filmar o seu cotidiano. Em suas andanças pelo bairro, cada um a seu modo, Ailucha e Domingos nos fazem mergulhar em um universo permeado de encontros. Entre o trabalho e o brincar, o canto e a dança, somos conduzidos e encantados por corpos que emanam a vitalidade e a pulsão, provocativa e brincalhona, própria do ser adolescente. (Vanessa Santos)

Unable to travel during the pandemic, Ico Costa invites two teenagers to film their daily lives. In their wanderings through the neighborhood, each one in his own way, Ailucha and Domingos immerse us in a universe permeated by encounters. Between work and playing, song and dance, we are led and enchanted by bodies that emanate the vitality and the drive, provocative and playful, typical of being an adolescent. (Vanessa Santos)

DIREÇÃO DIRECTOR Ico Costa

PRODUÇÃO PRODUCTION João Matos, Jérôme Blesson

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ailucha de Waldir, Domingos Marengula

MONTAGEM EDITING Raúl Domingues

SOM SOUND Tiago Matos

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY La Belle Affaire & Terratre Films

CONTATO CONTACT marta.lemos@terratreme.pt

INT 1



BLACK SPRING

PRIMAVERA NEGRA

EUA, 2021, 13'

Um manifesto sônico e visual preto relembra as duas forças contraditórias, contudo constitutivas da experiência negra no mundo: amor e ódio. (Gabriel Araújo)

A black sonic and visual manifesto recalls the two contradictory, yet constitutive forces of the Black experience in the world: love and hate. (Gabriel Araújo)

DIREÇÃO DIRECTOR Tracie Morris

ROTEIRO SCRIPT Tracie Morris

PRODUÇÃO PRODUCTION Tracie Morris

MONTAGEM EDITING Tracie Morris

SOM SOUND Tracie Morris

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Tracie Morris

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Tracie Morris

CONTATO CONTACT tracie@traciemorris.com

INT 2



세 개의 고래-인간 동그라미

THREE CIRCLES WITH(IN) THE WHALE TRÊS CÍRCULOS COM(NA) A BALEIA

CORÉIA DO SUL, PAÍSES BAIXOS, 2022, 24'

Um ensaio que mergulha nas profundezas do oceano – e de nosso passado ancestral – e nos convida a experienciar a sensorialidade dos animais marinhos. Lançadas para dentro das águas, a turbidão nos leva a desafiar a ideia de humanidade. (Lorenna Rocha)

An essay that dives into the depths of the ocean—and of our ancestral past—and invites us to experience the sensoriality of marine animals. Thrown into the waters, the turbidity leads us to challenge the idea of humanity. (Lorenna Rocha)

DIREÇÃO DIRECTOR Go-Eun Im

PRODUÇÃO PRODUCTION Go-Eun Im

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Go-Eun Im

MONTAGEM EDITING Go-Eun Im

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Gogi Dzodzuashvili (Post-Industrial Boys)

CONTATO CONTACT imgoeunim@gmail.com

INT 2



A MAN TREMBLES

UM HOMEM TREME

SINGAPURA, 2021, 23'

Singapura, 1998. Durante um acentuado momento da crise financeira asiática, uma família espera pelo resgate enquanto aproveita seus últimos dias de férias. Entre o estranhamento e o desconhecido, o que parece ser a salvação pode facilmente se transformar numa realidade de horror. (Gabriel Araújo)

Singapore, 1998. During a heightened moment of the Asian financial crisis, a family waits for rescue while enjoying their last days of vacation. Between the strangeness and the unknown, what seems to be salvation can easily turn into a reality of horror. (Gabriel Araújo)

DIREÇÃO DIRECTOR Mark Chua, Lam Li Shuen

ROTEIRO SCRIPT Mark Chua, Lam Li Shuen

PRODUÇÃO PRODUCTION Judith Tong

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Lincoln Yeo

MONTAGEM EDITING Mark Chua

SOM SOUND Cheng Lijie

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Mark Chua, Lam Li Shuen

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Oliver Chong, Lina Yu, Brayden Koh

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Back to One, Emoumie

CONTATO CONTACT emoumie@gmail.com

INT 2



مواقفنا

LOVE & REVENGE AMOR & VINGANÇA

FRANÇA, ARÁBIA SAUDITA, 2021, 31'

Entre poses, selfies e liberdade imaginária, uma adolescente saudita constrói uma versão de si mesma usando um filtro do Instagram nas redes sociais. Diante do desejo de ser livre e de existir apenas como uma imagem, mascarar-se é também uma possibilidade de revelar o verdadeiro eu. Identidade, controle e coerção dos corpos são questões que emergem a partir da intersecção entre a virtualidade e os espaços público e privado. (Vanessa Santos)

Between poses, selfies and imaginary freedom, a Saudi teenager builds a version of herself using an Instagram filter on social media. Faced with the desire to be free and to exist only as an image, masking herself is also a possibility to reveal the true self. Identity, control, and body coercion are issues that emerge from the intersection between virtuality and public and private spaces. (Vanessa Santos)

DIREÇÃO DIRECTOR Anhar Salem

ROTEIRO SCRIPT Anhar Salem, Doody

PRODUÇÃO PRODUCTION Elo Wattiaux, Luc-Jérôme Bailleul

ANIMAÇÃO ANIMATION Paul Jacques Yves Guilbert

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ansam Salem

MONTAGEM EDITING Anhar Salem

SOM SOUND Ludivine Pelé

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Phantasia

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Doody, Ansam Salem

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Le Fresnoy - Studio National Des Arts Contemporains

CONTATO CONTACT distribution@lefresnoy.net

INT 2



EL SEMBRADOR DE ESTRELLAS

THE SOWER OF STARS O SEMEADOR DE ESTRELAS

ESPAÑHA, 2022, 25'

Em uma Tóquio noturna, duas almas conversam sobre o fim. As luzes da cidade brilham como vaga-lumes na escuridão; elas se movem, se dissolvem, se sobrepõem, resplandecem. Como se tomássemos lugar ao lado de Caronte, o barqueiro mitológico que conduz as almas em sua passagem ao mundo dos mortos, o filme nos posiciona na fronteira do entre-dois: entre a vida e a morte, o breu e a luz, o concreto e o abstrato. (Luiz Fernando Coutinho)

On a night out in Tokyo, two souls talk about the end of time. The city lights shine like fireflies in the darkness; they move, dissolve, overlap, glow. As if we were taking our place beside Charon, the mythological boatman who leads the souls on their journey to the world of the dead, the film places us on the border between two opposites: between life and death, darkness and light, concrete and abstract. (Luiz Fernando Coutinho)

DIREÇÃO DIRECTOR Lois Patiño

ROTEIRO SCRIPT Lois Patiño

PRODUÇÃO PRODUCTION Lois Patiño

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Lois Patiño

MONTAGEM EDITING Lois Patiño

CONTATO CONTACT lightson@lightsonfilm.org

INT 3



IN FLOW OF WORDS

NO FLUXO DAS PALAVRAS

PAÍSES BAIXOS, 2021, 22'

Durante anos, o Tribunal Penal Internacional para a ex-Iugoslávia trouxe vítimas e algozes ao centro do julgamento. À margem estavam os responsáveis pela tradução dos depoimentos: pessoas que, mesmo diante das palavras mais cortantes, eram obrigadas a manter distância e imparcialidade profissionais. O filme de Eliane Esther Bots interessa-se por três desses intérpretes, dando-lhes a possibilidade de sentir o que um dia precisaram reprimir. (Luiz Fernando Coutinho)

For years, the International Criminal Tribunal for former Yugoslavia has brought victims and executioners to the center of trial. On the sidelines were those responsible for translating the testimonies: people who, even in the face of the most cutting words, were obliged to maintain professional distance and impartiality. Eliane Esther Bots' film is interested in three of these interpreters, giving them the opportunity to feel what they once needed to repress. (Luiz Fernando Coutinho)

DIREÇÃO DIRECTOR Eliane Esther Bots

ROTEIRO SCRIPT Eliane Esther Bots

PRODUÇÃO PRODUCTION Manon Bovenkerk

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Daniel Donato

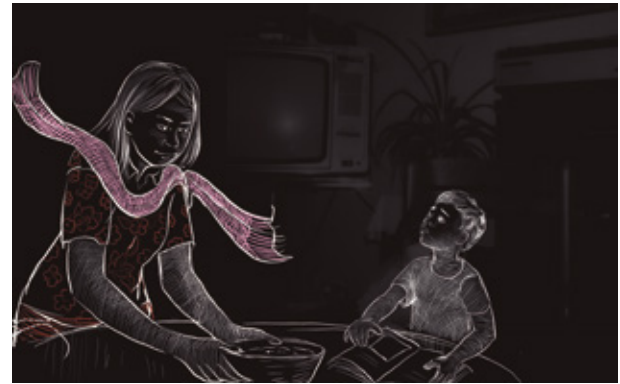
MONTAGEM EDITING Eliane Esther Bots

SOM SOUND Sergio Gonzalez Cuervo

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION company Near/By Film

CONTATO CONTACT info@squareeyesfilm.com

INT 3



LA LANGUE DE MA MÈRE

MY MOTHER'S TONGUE

A LÍNGUA DA MINHA MÃE

CAMBOJA, 2022, 34'

Traços se inscrevem sobre imagens de arquivo para desvelar a complexidade de uma relação entre mãe e filho que não falam a mesma língua. No jogo com memória e intimidade, linguagem e expressão, acompanhamos um relato sobre família, fortaleza, aceitação e perda. Um chamado a ouvir e a imaginar esse passado, bem como a refletir sobre uma linguagem que molda a maneira como vemos, expressamos e ressignificamos as nossas vivências no mundo. (Vanessa Santos)

Traces are inscribed over archival images to reveal the complexity of the relationship between a mother and a son who don't speak the same language. In the play of memory and intimacy, language and expression, we follow a story about family, strength, acceptance, and loss. A call to listen and to imagine this past, as well as to reflect on a language that shapes the way we see, express, and resignify our experiences in the world. (Vanessa Santos)

DIREÇÃO DIRECTOR Jean-Baptiste Phou

ROTEIRO SCRIPT Jean-Baptiste Phou

PRODUÇÃO PRODUCTION Cambodian Living Arts

ANIMAÇÃO ANIMATION Sao Sreymao

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Jean-Baptiste Phou

MONTAGEM EDITING Saobora Narin

SOM SOUND Vincent Villa

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Jean-Baptiste Phou

CONTATO CONTACT jbprou@gmail.com

INT 3



BAGHTHAN (बाघथान)

BAGHTHAN

NEPAL, 2022, 20'

Aos pés de uma árvore milenar, está Chandra, o ancião. Sob densa neblina, ele rememora um tempo tão antigo quanto ele. Suas lembranças tomam corpo e cena: uma mulher que canta, um tigre ameaçador, valentes aldeões, uma vila abandonada. Contada por aquele que parece ser o último dos narradores, a história entrelaça o velho e o novo, mutação e tradição, memória e lenda, amor e solidão. (Carla Maia)

At the foot of an ancient tree stands Chandra, the elder. Under dense fog, he recalls a time as old as himself. His memories take on body and scene: a singing woman, a threatening tiger, brave villagers, an abandoned village. Told by what seems to be the last of the narrators, the story interweaves old and new, mutation and tradition, memory and legend, love and loneliness. (Carla Maia)

DIREÇÃO DIRECTOR Sunil Pandey

ROTEIRO SCRIPT Sunil Pandey

PRODUÇÃO PRODUCTION Ram Krishna Pokharel, Nawa Nidhi Dahal

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Sharad Mahato

MONTAGEM EDITING Pasang Dawa Sherpa, Sunil Pandey

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Kiran Pokharel

SOM SOUND Kishore Acharya, Samrat Khanal

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Chandra Bahadur Khatri, Shishir Bhandari, Mina Pandey

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Icefall Productions, Simal Cinema

CONTATO CONTACT nawanidhidahal@gmail.com

INT 4



DANG WO WANG XIANG NI DE SHI HOU

WILL YOU LOOK AT ME

VOCÊ OLHARÁ PARA MIM

CHINA, 2022, 20'

Um jovem cineasta chinês volta para a sua cidade natal após um período ausente. Memórias e projeções são desveladas pelas imagens que sua câmera Super 8 capta. Na sinceridade do ensaio e na afetividade do registro, Huang Shuli nubla as expectativas do reencontro com sua família, evidenciando como, na relação com sua mãe, tradição, aceitação e amor nem sempre caminham no mesmo sentido. (Gabriel Araújo)

A young Chinese filmmaker returns to his hometown after a period of absence. Memories and projections are revealed by the images captured by his Super 8 camera. In the sincerity of the essay and the affection of the recording, Huang Shuli blurs the expectations of his family reunion, showing how, in the relationship with his mother, tradition, acceptance and love do not always go in the same direction. (Gabriel Araújo)

DIREÇÃO DIRECTOR Shuli Huang

ROTEIRO SCRIPT Shuli Huang

PRODUÇÃO PRODUCTION Shuli Huang

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Shuli Huang

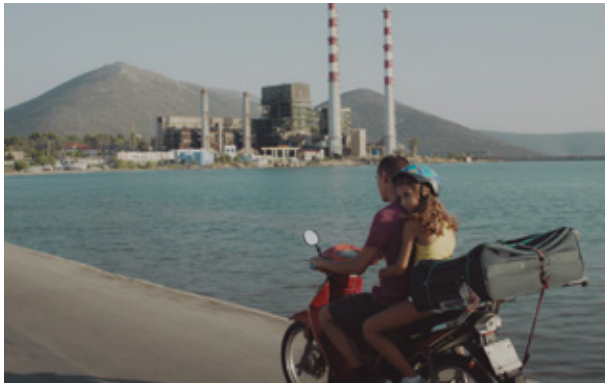
MONTAGEM EDITING Shuli Huang, Yang Yang

SOM SOUND Nicolas Verhaeghe, Jingxi Guo

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Exposed Pictures

CONTATO CONTACT lightson@lightsonfilm.org

INT 4



TO VANCOUVER

PARA VANCOUVER

GRÉCIA, 2021, 24'

Entrecruzando a crise econômica na Grécia, a mineração de carvão em Alveri e uma lenda folclórica regional, o filme narra a trajetória de uma menina que passa um último dia ao lado de seu irmão mais velho, que está de partida para o Canadá. Paisagens desoladas, objetos de família e florestas escuras compõem essa melancólica cerimônia de adeus. (Luiz Fernando Coutinho)

Intersecting the economic crisis in Greece, coal mining in Alveri and a local folklore legend, the film tells the story of a girl who spends one last day beside her older brother, who is leaving for Canada. Desolate landscapes, family objects, and dark forests make up this melancholic farewell ceremony. (Luiz Fernando Coutinho)

DIREÇÃO DIRECTOR Artemis Anastasiadou

ROTEIRO SCRIPT Artemis Anastasiadou

PRODUÇÃO PRODUCTION Vangelis Fampas

ANIMAÇÃO ANIMATION Vangelis Fampas

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Serafin Spitzer

MONTAGEM EDITING Spiros Kokkas

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME design Konstantina Mardiki

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Christos Barbas

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Margianna Karvouniari, Vassilis Koutsogiannis

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Massive Productions

CONTATO CONTACT lightson@lightsonfilm.org

INT 4



سۆرگاز ینۆفمئیس توهح

SEVEN SYMPHONIES OF ZAGROS

SETE SINFONIAS DE ZAGROS

CURDISTÃO, IRÃ, 2021, 23'

Nazif é um ancião tocador de Shamshal, instrumento de sopro ancestral de cerca de 3.500 anos. Percorrendo a sonoridade do Shamshal e os 7 modos de o tocar, Nazif nos introduz à cosmologia de seu povo. Por meio da música, o povo de Horaman demarca os dias de trabalho, comunica-se com as plantas e animais, celebra o amor, cura as doenças, ritualiza a morte e integra-se a um ciclo de abundância e beleza. (Daniel Ribeiro Duarte)

Nazif is an ancient Shamshal player, an ancestral wind instrument about 3.500 years old. Walking through the sonority of the Shamshal and the 7 ways of playing it, Nazif introduces us to the cosmology of his people. Through music, the Horaman people set work days, communicate with plants and animals, celebrate love, cure diseases, ritualize death, and integrate themselves into a cycle of abundance and beauty. (Daniel Ribeiro Duarte)

DIREÇÃO DIRECTOR Perwîz Rostemî

ROTEIRO SCRIPT Perwîz Rostemî

PRODUÇÃO PRODUCTION Perwîz Rostemî

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Perwîz Rostemî

MONTAGEM EDITING Tofiq Emanî

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Perwîz Rostemî

SOM SOUND Mesab 'Ebbasî / Aresh Ghasemi

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Neẓîf Muradweysî

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Neẓîf Muradweysî

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Perwîz Rostemî

CONTATO CONTACT retawfilm@gmail.com

INT 4



EL CANTO DE LAS MOSCAS III - NOCHE

SONG OF THE FLIES III - NIGHT
O CANTO DAS MOSCAS III - NOITE

ALEMANHA, COLÔMBIA, REPÚBLICA TCHECA, 2021, 15'

Tendo como guia o olhar de nove artistas colombianas e a poesia de Maria Mercedes Carranza, o filme atravessa Pore, Paujil, Sotavento, Ituango, Taraira, Miraflores, Cumbal e Soacha, locais onde ocorreram massacres na Colômbia na década de 1990. As técnicas de animação, em sua variação contínua, permitem refletir sobre os modos e os limites da representação do trauma, da violência e da morte. (Carla Maia)

Guided by the eyes of nine Colombian artists and Maria Mercedes Carranza's poetry, the film passes through Pore, Paujil, Sotavento, Ituango, Taraira, Miraflores, Cumbal and Soacha, places where massacres took place in Colombia in the 1990s. The animation techniques, in its continuous variation, allow us to reflect on the forms and limits of the representation of trauma, violence, and death. (Carla Maia)

DIREÇÃO DIRECTOR Ana Maria Vallejo

ROTEIRO SCRIPT Maria Mercedes Carranza

PRODUÇÃO PRODUCTION Ana Maria Vallejo

ANIMAÇÃO ANIMATION Alejandra Arboleda, Laura Delgado, Sandra Reyes, Catalina Giraldo, Diana Menestrey S., Bibiana Rojas Gómez, Cecilia Traslaviña, Ana Maria Vallejo

SOM SOUND Carolina Lucio

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Carolina Lucio, Manuela Puerto

CONTATO CONTACT ana.vallejoc@gmail.com

INT 5



2 درامزى هگى قات

LABORATORY NO.2

LABORATÓRIO Nº 2

CURDISTÃO, 2021, 16'

Hama Tofiq Sharif trabalha há 14 anos cuidando do laboratório de anatomia da Faculdade de Medicina Sulaimani. Ao contrário de grande parte das pessoas, não lhe causa repulsa trabalhar com os cadáveres. Sharif tornou-se amigo destes corpos e com eles mantém uma conversação diária. Laboratory No. 2 é um filme sobre a presença de Sharif, para quem a afirmação da vida é estar em paz com a própria morte. (Daniel Ribeiro Duarte)

Hama Tofiq Sharif has been working for 14 years taking care of the anatomy laboratory at the Sulaimani Faculty of Medicine. Unlike most people, he is not repulsed by working with corpses. Sharif became friends with these bodies and has a daily conversation with them. Laboratory No. 2 is a film about the presence of Sharif, for whom the affirmation of life is to be at peace with death itself. (Daniel Ribeiro Duarte)

DIREÇÃO DIRECTOR Edris Abdi, Aware Omer

ROTEIRO SCRIPT Edris Abdi, Aware Omer

PRODUÇÃO PRODUCTION Edris Abdi, Aware Omer

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Aware Omer

MONTAGEM EDITING Edris Abdi

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Hawkar Salih, Lilyan Emir

SOM SOUND Edris Abdi

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Edris Abdi

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Hame Tofiq

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY La Media

CONTATO CONTACT retawfilm@gmail.com

INT 5



HORIKO

INTERMEDE INTERLÚDIO

GRÉCIA, FRANÇA, 2022, 24'

Água, areia, ferro, madeira: a condução de um navio ao mar por um grupo de trabalhadores de um estaleiro produz fricções entre as materialidades. Durante a rotina laboral, o contato entre as matérias forma uma massa sonora, fazendo emergir uma sinfonia que acompanha a delicadeza e monumentalidade do registro cinematográfico de Maria Kourkouta. (Lorenna Rocha)

Water, sand, iron, wood: a group of shipyard workers take a ship to sea, causing friction between the materialities. During the work routine, the contact between the materials forms a sound mass, giving rise to a symphony that goes along with the delicacy and monumentality of Maria Kourkouta's cinematographic register. (Lorenna Rocha)

DIREÇÃO DIRECTOR Maria Kourkouta

PRODUÇÃO PRODUCTION Maria Kourkouta

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Maria Kourkouta

MONTAGEM EDITING Claire Atherton

SOM SOUND André Fèvre

CONTATO CONTACT entr.acte95@gmail.com

INT 5



LE POINT DE REPRISE

BREAKPOINT PONTO DE RUPTURA

FRANÇA, 2022, 18'

Trabalhadoras francesas de uma indústria têxtil recebem a notícia de que terão de treinar jovens mulheres de origem tunisiana. Acirrando questões familiares e luta de classes, o filme de Nicolas Panay situa suas personagens em dilemas morais decorrentes das tensões no ambiente de trabalho, investindo nas relações agônicas entre os corpos e o espaço da fábrica. (Luiz Fernando Coutinho)

French women workers in a textile industry hear the news that they will have to train young women of Tunisian origin. Focusing on family issues and class struggle, Nicolas Panay's film places its characters in moral dilemmas arising from the tensions in the work environment, investing in the agonistic relations between the bodies and the factory space. (Luiz Fernando Coutinho)

DIREÇÃO DIRECTOR Nicolas Panay

ROTEIRO SCRIPT Nicolas Panay

PRODUÇÃO PRODUCTION Les Films Norfolk

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Giovanni Lorusso

MONTAGEM EDITING Antoine Flandre

SOM SOUND Thomas Van Pottelberge

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Laurence Côte, Sonia Emamzadeh

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Les Films Norfolk

CONTATO CONTACT contact@norfolk.fr

INT 5



LES LARMES DE LA SEINE

THE SEINE'S TEARS

AS LÁGRIMAS DO SENA

FRANÇA, 2021, 9'

Em Paris, trabalhadores argelinos tomam as ruas. A câmera de um dos manifestantes registra as movimentações desta coletividade. Dos encontros afetuosos à repressão, dançar ao som do jazz se torna uma possibilidade de contravenção diante da violência policial. No entanto, o sangue do massacre ocorrido na noite de 17 de outubro de 1961 é incontornável. (Lorenna Rocha)

In Paris, Algerian workers take the streets. One of the protestors' camera records the movements of this collectivity. From affectionate encounters to repression, dancing to the sound of jazz becomes a possibility of contravention in the face of police violence. However, the blood of the massacre that took place on the night of October 17, 1961, is unavoidable. (Lorenna Rocha)

DIREÇÃO DIRECTOR Yanis Belaid, Eliott Benard, Nicolas Mayeur, Etienne Moulin, Hadrien Pinot, Lisa Vicente, Philippine Singer, Alice Letailleur

ROTEIRO SCRIPT Yanis Belaid, Eliott Benard

PRODUÇÃO PRODUCTION Carlos de Carvalho

ANIMAÇÃO ANIMATION Eliott Benard, Philippine Singer, Alice Letailleur

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Yanis Belaid, Hadrien Pinot, Lisa Vicente

MONTAGEM EDITING Yanis Belaid

SOM SOUND Lisa Vicente

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION company Pôle 3d

CONTATO CONTACT patrick2carvalho@gmail.com

INT 5





*Competitiva
Brasil*

Brazilian Competition

COMPETITIVA BRASIL
BRAZILIAN COMPETITION

BRA 1 66' 12 anos

BRA 2 76' 16 anos

BRA 3 74' 14 anos

BRA 4 75' 16 anos

BRA 5 65' 14 anos



LUTA PELA TERRA

FIGHT FOR THE LAND

AMAZONAS, DISTRITO FEDERAL E RORAIMA, 2022, 29'

O filme é um documento importante de uma luta que não cessa, assim como persistem e se intensificam as violências contra os povos indígenas. A aproximação terra-vida nas palavras de ordem reivindica o direito aos territórios, mas as vozes também se erguem para reclamar uma relação com o meio ambiente e a natureza que não seja pautada pelo lucro e pela destruição. “Diga ao povo que avance! Demarcação já!” (Alessandra Brito)

The film is an important document of a struggle that never ends, just as the violence against indigenous peoples persists and intensifies. The “land-life” approximation in the slogans claims the right to territories, but voices are also raised to demand a relationship with the environment and nature that is not guided by profit and destruction. “Tell the people to move forward! Demarcation now!” (Alessandra Brito)

DIREÇÃO DIRECTOR Camilla Shinoda, Tiago de Aragão

ROTEIRO SCRIPT Camilla Shinoda, Tiago de Aragão, Everton Mura, Elivanilda Macuxi, Erdirneisson Macuxi

PRODUÇÃO PRODUCTION Adriana Huber, Ana Rabêlo, Christian Crevels

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Adriano Lima, Anderson Dias, Douglas Monteiro, Everton Mura, Fernando Ambrósio, Iago Teixeira, Izaneide Teixeira, Lipe Duque, Pedro Gama, Tainá Fonseca, Victor Leite

MONTAGEM EDITING Camilla Shinoda, Tiago de Aragão

SOM SOUND Adriano Lima, Anderson Dias, Arthur Egydio, Douglas Monteiro, Everton Mura, Fernando Ambrósio, Iago Teixeira, Izaneide Teixeira, Pedro Gama, Tainá Fonseca, Victor Leite

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Sal

CONTATO CONTACT tiagodearagao@gmail.com, contatosaline@gmail.com

BRA 1



LEMBRAR QUE A DOR NÃO É O ÚNICO JEITO DE EXISTIR

REMEMBER THAT PAIN IS NOT THE ONLY WAY TO EXIST

AMAPÁ, 2022, 16'

O filme é um experimento em torno da negritude e da masculinidade. Uma performance que mistura gestos e tempos heterogêneos a fim de reforçar laços de parentesco entre pai e filho por meio de um ritual imaginativo. Nesta encruzilhada, encontramos figuras que se metamorfoseiam num rito de cura da cultura de terror característica do mundo pós-colonial. Uma carta ao pai declamada guia a experiência em direção ao futuro. (João Paulo Campos)

The film is an experiment around blackness and masculinity. A performance that mixes heterogeneous gestures and times to reinforce kinship ties between father and son through an imaginative ritual. At these crossroads, we find figures who metamorphose into a ritual of healing from the terror culture, characteristic of the post-colonial world. A recited letter to the father guides the experience towards the future. (João Paulo Campos)

DIREÇÃO DIRECTOR Waleff Dias

ROTEIRO SCRIPT Bruno Victor, Waleff Dias

PRODUÇÃO PRODUCTION Anna Carolina Maciel Gomes

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Rodrigo Aquiles Santos

MONTAGEM EDITING Isabelle Araújo

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Waleff Dias

SOM SOUND Arthur Mendes

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Jerônimo Sodré

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Ozivaldo dos Santos Caridade, Waleff Dias

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Organizações Culturais da Amazônia - OCA Produções

CONTATO CONTACT waleffdiasec@gmail.com

BRA 1



QUEM DE DIREITO

THE RIGHTFUL

RIO DE JANEIRO, 2022, 21'

Na foto, uma faixa onde se lê: “Luta-se pela terra livre”. Um quadro negro com marcas do tempo se torna um mapa coletivo feito pelas pessoas que resistem. *Quem de Direito* mobiliza uma série de recursos e arquivos para convocar memórias de luta pela terra. Ao passo que as vozes ecoam o nome daqueles que foram presos em meio à resistência, águas, matas e a própria terra também contam a história da comunidade do Vale do Guapiaçu. (Alessandra Brito)

In the photograph, a banner that reads: “Fight for free land”. A blackboard with the traces of time becomes a collective map made by the people who resist. *The Rightful* mobilizes a series of resources and archives to invoke memories of the struggle for land. While voices echo the names of those who were arrested in the midst of resistance, waters, forests, and the land itself also tell the story of the Vale do Guapiaçu community. (Alessandra Brito)

DIREÇÃO DIRECTOR Ana Galizia

ROTEIRO SCRIPT Ana Galizia

PRODUÇÃO PRODUCTION Ana Galizia, Guilherme Farkas

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ana Galizia

MONTAGEM EDITING Luciano Carneiro

SOM SOUND Guilherme Farkas

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Guilherme Farkas

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Dionizio de Jesus, Raiene Evangelista, Mariana Ferreira, Sara Gomes, Silas Borges

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Sobrenada Filmes

CONTATO CONTACT sobrenadafilmes@gmail.com

BRA 1



AJEUM PÊLÚ AIYÊ - COMEMOS JUNTO COM A TERRA

AJEUM PÊLÚ AIYÊ - WE EAT WITH THE EARTH

PERNAMBUCO, 2022, 7'

No percurso a que somos conduzidas neste curta, manifesta-se o princípio do axé e o fundamento do vivo. Guiadas por um berimbau, entre o visível e o audível revigora-se um vínculo sagrado. Olhar o cheiro, sentir a terra: pode um filme nos ensinar sobre justiça tal como o jejum nos ensina sobre ela na ética do compartilhamento? A voz fecundando a imagem, relações germinando encantamento: eis o envolvimento refazendo a percepção, movimentando a vida. (Fabio Filho)

In the path that we are led to by this short film, both the principle of axé and the foundation of life are manifested. Guided by a berimbau, between the visible and the audible, a sacred bond is reinvigorated. To look at the smell, to feel the earth: can a film teach us about justice the same way the jejum teaches us about it in the ethics of sharing? The voice fertilizing the image, relationships germinating enchantment: this is the involvement reshaping perception, moving life. (Fabio Filho)

DIREÇÃO DIRECTOR Ekedji Jacqueline Martins

ROTEIRO SCRIPT Ekedji Jacqueline Martins

PRODUÇÃO PRODUCTION Drica Mendes

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Drica Mendes

MONTAGEM EDITING Rennan Peixe

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Cecília Godoi

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Produção Oba Kò So

CONTATO CONTACT programaobakoso@gmail.com

BRA 2



CURIÓ

CEARÁ, 2022, 19'

O documentário experimenta se afundar no tempo e se deslocar pelo espaço para narrar o processo histórico de construção do bairro Curió, na periferia de Fortaleza. O bairro foi levantado por mutirões organizados pelas pessoas que se tornariam seus primeiros moradores. Tempos se friccionam a partir da manipulação de testemunhos, de fotografias e de arquivos de diferentes gerações de moradores da região. (João Paulo Campos)

The documentary experiments sinking in time and moving through space to narrate the historical process of the Curió neighborhood's construction, on the outskirts of Fortaleza. The neighborhood was built by task forces organized by the people who would eventually become its first residents. Periods are fused through the manipulation of testimonies, photographs, and the archives of different generations of the area's residents. (João Paulo Campos)

DIREÇÃO DIRECTOR Priscila Smiths, P.H. Diaz

ROTEIRO SCRIPT Patrícia Lopes, Priscila Smiths, Vinicius Bezerra, P.H. Diaz

PRODUÇÃO PRODUCTION Patrícia Lopes, Vinicius Bezerra

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Priscila Smiths, Pâmila Luik

MONTAGEM EDITING Priscila Smiths, P.H. Diaz

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Breno de Oliveira

SOM SOUND Pedro Henrique Gino

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Yuri Costa

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Ana Livia Andrade, Edna Carla Souza Cavalcante, Hamilton Sales, Marlúcia Lopes, Muriel Cruz Phelipe, Natália de Souza do Nascimento, Paulo Italo Bezerra, Patrícia Lopes, Teresinha Parente, João Pedro Kalebe

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Priscila Smiths

CONTATO CONTACT priscila.smiths80@gmail.com

BRA 2



CHÃO DE FÁBRICA

LUNCH BREAK

SÃO PAULO, 2021, 24'

Irene é a nova operária de uma metalúrgica em São Bernardo do Campo (SP) de 1979. Ainda ingenuamente sonhadora, ela escuta radionovela durante o horário de almoço compartilhado com outras três trabalhadoras. O espaço para a pausa se restringe ao banheiro feminino, onde a liberdade para fabular por meio de pensamentos individuais e coletivos expõe segredos, dilemas e construções narrativas ficcionais e sócio-históricas normalmente apagadas. Livremente inspirado na peça "O pão e a pedra", encenação da Cia do Latão. (Mariana Queen Nwabasili)

Irene is the new worker in a metallurgical plant in São Bernardo do Campo (SP) in 1979. Still naively dreamy, she listens to a radio soap opera during her lunch break shared with three other workers. The space for a break is restricted to the women's bathroom, where the freedom to fantasize through individual and collective thoughts exposes secrets, dilemmas, fictional and socio-historical narrative constructions that are normally erased. Freely inspired by the play "O pão e a pedra", performed by Cia do Latão. (Mariana Queen Nwabasili)

DIREÇÃO DIRECTOR Nina Kopko

ROTEIRO SCRIPT Nina Kopko, Tainá Muhringer

PRODUÇÃO PRODUCTION Letícia Friedrich

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Anna Julia Santos

MONTAGEM EDITING Lis Paim

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Dayse Barreto, Gabriella Marra

SOM SOUND Ju Baratieri, Maurício Castañeda

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Vítor Colares

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Alice Marcone, Carol Duarte, Helena Albergaria, Joana Castro

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Boulevard Filmes

CONTATO CONTACT leticia@boulevardfilmes.com.br

BRA 2



UMA PACIÊNCIA SELVAGEM ME TROUXE ATÉ AQUI

A WILD PATIENCE HAS TAKEN ME HERE

SÃO PAULO, 2021, 26'

No prólogo, um cartaz grifa o que o belo título do filme anuncia: “Bem-vindas as futuras gerações de lésbicas do século XXI. Felizes desfrutarão de nossas histórias”. Construir e desfrutar o direito à existência plena: aqui, a deambulação de um grupo de mulheres, encontro de gerações e de prazer, manifesta a continuidade de uma história sapatão. Arquivos, stories, poesias, dança e carícias conspiram para a lufada de liberdade que sopra deste curta. (Fabio Filho)

In the prologue, a poster underlines what the film's beautiful title announces: “Welcome, future generations of 21st century lesbians. Happily they will enjoy our stories.” Building and enjoying the right to full existence: here, the wandering of a group of women, an encounter of generations and pleasure, manifests the continuity of a dyke story. Archives, social media stories, poetry, dance, and caresses conspire for the breath of freedom that blows from this short film. (Fabio Filho)

DIREÇÃO DIRECTOR Érica Sarmet

ROTEIRO SCRIPT Érica Sarmet

PRODUÇÃO PRODUCTION Lívia Perez, Sílvia Sobral, Érica Sarmet

ANIMAÇÃO ANIMATION Tomas Cali

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Cris Lyra

MONTAGEM EDITING Clarissa Ribeiro, Bem Medeiros

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Martim Charret, Macela Domingos

SOM SOUND Mariana Graciotti

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Natália Carrera

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Zélia Duncan, Bruna Linzmeier, Camila Rocha, Clarissa Ribeiro, Lorre Motta

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Excesso Filmes, Doctela

CONTATO CONTACT internacional@agenciafreak.com

BRA 2



INFANTARIA

INFANTRY

ALAGOAS, 2022, 24'

Neste filme ambivalente e rigorosamente exuberante, testemunhamos urgências: a urgência das crianças, a das mulheres, a da mulher-mãe e daquilo que nos é dado como lei. Entre o brilho infante, a crueldade normativa, a imposição binarista e alguma extravagância dos trópicos – do verde aos rosas, azuis-calcinha e cintilantes – em um contexto estranhamente familiar, Infantaria nos coloca diante de sintomas sociais complexos. (Patrícia Bizzotto)

In this ambivalent and strictly exuberant film, we witness urgencies: the urgency of children, of women, of women-mother and of what is given to us as a law. Between infantile brilliance, normative cruelty, binary imposition and some extravagance of the tropics—from green to pink or sparkling light blue—in a strangely familiar context, Infantaria places us before complex social symptoms. (Patrícia Bizzotto)

DIREÇÃO DIRECTOR Laís Santos Araújo

ROTEIRO SCRIPT Laís Santos Araújo

PRODUÇÃO PRODUCTION Pedro Krull

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Wilssa Esser

MONTAGEM EDITING Laís Santos Araújo

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Lyara Calvacanti

SOM sound Leo Bulhões, Pedro Macedo

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Ane Olívia, Ana Luiza Ferreira Santos, Karolayne Raissa, Francisco Nunes

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Aguda Cinema, Estranha Força

CONTATO CONTACT agudacinema@gmail.com

BRA 3



PERTO DE VOCÊ

CLOSE TO YOU

PARANÁ, 2021, 32'

Requentando silêncios, Cássio filma os dias com seu pai.
(Rita Vênus)

Rehashing silences, Cassio films the days with his father.
(Rita Venus)

DIREÇÃO DIRECTOR Cássio Kelm

ROTEIRO SCRIPT Cássio Kelm

PRODUÇÃO PRODUCTION Cássio Kelm

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Cássio Kelm

MONTAGEM EDITING Cássio Kelm

SOM SOUND Luiz Lepchak

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Cássio Kelm Soares, Alceu Jorge Nunes Soares

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Haver Filmes

CONTATO CONTACT haverfilmes@gmail.com

BRA 3



EU TE AMO É NO SOL

I LOVE YOU WHERE THE SUNNY DAYS ARE

MINAS GERAIS, 2022, 19'

Mati e Júlia elaboram juntas os pesos de uma atmosfera fria.
(Rita Vênus)

Mati and Julia elaborate together the weights of a cold atmosphere. (Rita Venus)

DIREÇÃO DIRECTOR Yasmin Guimarães

ROTEIRO SCRIPT Yasmin Guimarães

PRODUÇÃO PRODUCTION Marina Soares, Josiane Santos

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ceres Canedo

MONTAGEM EDITING Yasmin Guimarães

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Lorena Maruch, Cookie, Carina Fonsc

SOM SOUND Montívia, Gabriel Canedo

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Maria Leite, Mônica Maria

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Piranha Filmes

CONTATO CONTACT filmespiranha@gmail.com

BRA 3



PROCURA-SE BIXAS PRETAS

WANTED BLACK QUEERS

BAHIA, 2022, 25'

Uma emulação documentarizante problematiza e atualiza jogos de cena sobre perfis, performatividades, passabilidades e subjetividades de bixas pretas. Entre Tigresas, Danrleis, Guerreiros sem nome, Lucas e suas (não) relações afetivo-sexuais, verdades e (auto)ficcionalizações se amalgamam, evidenciando que encenações e naturalizações dirigidas sobre quem se é ou quem se quer aparentar ser não ocorrem apenas em palcos e frente às câmeras. (Mariana Queen Nwabasili)

A documental emulation discusses and updates game scenes about profiles, performativities, passing and subjectivities of black queer people. Between Tigresas, Danrleis, nameless warriors, Lucas and their (non) affective-sexual relationships, truths and (self)fictionalizations are amalgamated, showing that staging and naturalizations about who one is or wants to appear to be do not occur only on stages and in front of cameras. (Mariana Queen Nwabasili)

DIREÇÃO DIRECTOR Vinicius Eliziário

ROTEIRO SCRIPT Vinicius Eliziário, Omibulu

PRODUÇÃO PRODUCTION Omibulu

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Vinicius Eliziário, Otavio Conceição

MONTAGEM EDITING Vinicius Eliziário

SOM sound Cicero Dias

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Cleidson Baby, Nola Criola, Lunna Montty, Paulilo, Caique Copque, Vittor Adél, Pietá Cuture, Fernando Alves, Vagner Jesus

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Boca de Filmes

CONTATO CONTACT contato.bocadefilmes@gmail.com

BRA 4



ELUSÃO

ELUSION

CEARÁ, 2022, 22'

Estranhamente impermeáveis, Lud e Afonso atravessam a noite. (Rita Vênus)

Strangely impermeable, Lud and Afonso go through the night. (Rita Venus)

DIREÇÃO DIRECTOR Taís Augusto

ROTEIRO SCRIPT Taís Augusto

PRODUÇÃO PRODUCTION Ticiane Augusto Lima

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Flora Dias

MONTAGEM EDITING Guto Parente

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Thais De Campos, Isac Bento

SOM SOUND Lucas Coelho

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Mike Dutra

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Noá Bonoba, Rodrigo Fernandes

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Tardo

CONTATO CONTACT taisaugustolima@gmail.com

BRA 4



MODELO VÍDEO

VIDEO MODEL

PERNAMBUCO, 2021, 8'

Curta de animação que propõe um jogo vivo de observação entre o movimento e o estático. O som é íntimo, parece estar junto à mão, ao traço, por vezes é aquoso, próximo ao pincel e à boca: háptico. Um filme de respiração quase ofegante, de pulsos rápidos, que brinca com gestos, com estilos, com a pluralidade do olhar e a sensualidade. (Patrícia Bizzotto)

An animated short film that offers a living game of observation between the moving and the static. The sound is intimate, it seems to be close to the hand, to the stroke, sometimes it is watery, close to the brush and to the mouth: haptic. An almost breathless film, of rapid pulses, that plays with gestures, styles, sensuality and with the plurality of perspectives. (Patrícia Bizzotto)

DIREÇÃO DIRECTOR Leonardo Lacca

ROTEIRO SCRIPT Leonardo Lacca

PRODUÇÃO PRODUCTION Bruna Rafaella Ferrer

ANIMAÇÃO ANIMATION Leonardo Lacca

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Walton Ribeiro, Leonardo Lacca

MONTAGEM EDITING Leonardo Lacca

SOM SOUND Leonardo Lacca

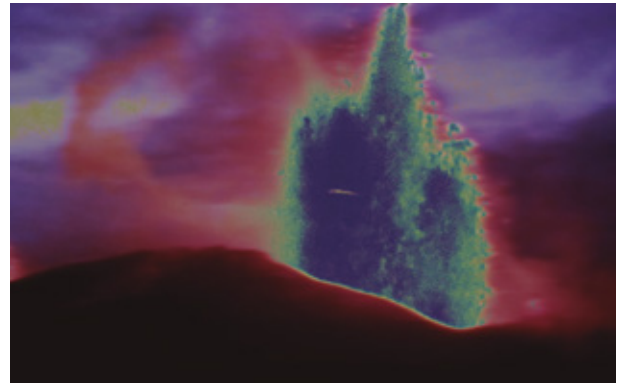
TRILHA SONORA SOUNDTRACK D Mingus

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Vi Brasil, Thiago das Mercês

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Risco!, Trincheira Filmes

CONTATO CONTACT brafaellaster@gmail.com

BRA 4



L A V A

MINAS GERAIS, 2022, 20'

Dois músicos se encontram para improvisar e fazer irromper o não dito. *L A V A*. Faz-se o convite para afetar com imagens o material sonoro-musical dos atos, sensibilizar forças e entranhas da matéria, abrir contracantos, desvanecer, improvisar junto. Assinada por três, esta obra imersiva apresenta polifonias também na dramaturgia poética. Seus impulsos experimentais permitem, sem imperativos, nos movermos entre música, filme, composição e desejos. (Patrícia Bizzotto)

Two musicians meet to improvise and bring out the unspoken. *L A V A*. The invitation is made to affect through images the sonorous-musical material of the acts, mobilizing forces and entrails from the matter, opening counter-melodies, fading and improvising together. Signed by three filmmakers, this immersive work also presents polyphonies in the poetic dramaturgy. Its experimental impulses allow us, without imperatives, to move between music, film, composition and desires. (Patrícia Bizzotto)

DIREÇÃO DIRECTOR Natália Reis, Francisco Cesar, Luiz Pretti

PRODUÇÃO PRODUCTION Francisco Cesar, Luiz Pretti

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Natália Reis

MONTAGEM EDITING Natália Reis

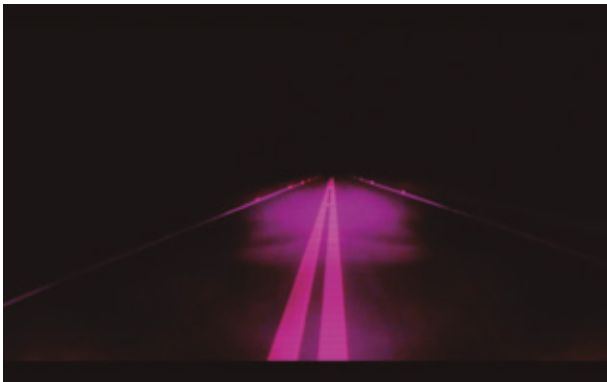
SOM SOUND Fabio Janhan

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Francisco Cesar, Luiz Pretti, Fabio Janhan

CONTATO CONTACT franciscocesar30@gmail.com,

luiz@errantefilmes.com.br

BRA 4



NA ESTRADA SEM FIM HÁ LAMPEJOS DE ESPLENDOR

ON THE ENDLESS ROAD THERE ARE GLIMPSES OF SPLENDOR

CEARÁ, 2021, 11'

O frescor de colher o vento com o rosto, a contemplação do anoitecer, as janelas que anunciam vistas, os encontros, a música tocando, a vontade de beber mais um vinho. Despedir-se de si como quem parte para uma viagem ao encontro de quem se é, viajar como quem sabe que o importante é o caminho. O filme é um suspiro bonito de vida com a justa medida de poesia e coragem, uma inquietação serena, noturna e lunar. (Alessandra Brito)

The freshness of catching the wind with one's face, contemplation of nightfall, windows that announce views, encounters, music playing, the desire to drink one more glass of wine. Saying goodbye to yourself as if departing on a journey to know who you are, traveling as one who knows that the path is what really matters. The film is a beautiful breath of life with the right measure of poetry and courage, a serene, nocturnal and lunar restlessness. (Alessandra Brito)

DIREÇÃO DIRECTOR Liv Costa, Sunny Maia **ROTEIRO SCRIPT** Liv Costa, Sunny Maia **PRODUÇÃO PRODUCTION** Caroline Souza, Judith Chaves **FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY** Evey Alves Cavalcante, Fernanda Barros **MONTAGEM EDITING** Liv Costa, Sunny Maia **ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN** Sam Rosa, Acervo Excy **SOM SOUND** Pedro Emilio Sá **TRILHA SONORA SOUNDTRACK** Luana Flores **ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST** Benia Almeida, Liv Costa, Lucas Madi, Lui Fonte **EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY** Escola Pública de Audiovisual da Vila das Artes **CONTATO CONTACT** sunnyasmin@gmail.com

BRA 5



DA BOCA DA NOITE À BARRA DO DIA

DUSK TILL DAWN

PERNAMBUCO, 2021, 18'

O documentário elabora um exercício de escuta que acolhe a rememoração da história épica de um homem da Zona da Mata pernambucana que foi ao inferno em sonho. Suas palavras nos guiam etapa por etapa pela sua incursão onírica ao submundo. À meia-noite, surge das sombras o rosto que ri de espanto na cara do diabo durante uma performance insólita. Passado, presente e futuro se imbricam numa dança que brinca com o perigo diante do mal. (João Paulo Campos)

The documentary elaborates an exercise of listening, which embraces the remembrance of the epic story of a man from the Zona da Mata, in Pernambuco, who went to hell in a dream. His words guide us step by step through his oneiric incursion into the underworld. At midnight, emerging from the shadows a face that laughs in amazement in the devil's face, during an unusual performance. Past, present, and future overlap in a dance that plays with the danger in the face of evil. (João Paulo Campos)

DIREÇÃO DIRECTOR Tiago Delácio **ROTEIRO SCRIPT** Rafael Buda **PRODUÇÃO PRODUCTION** Rafael Buda **ANIMAÇÃO ANIMATION** Tomaz Alencar **FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY** Adalberto Oliveira **MONTAGEM EDITING** Adalberto Oliveira **ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN** Lia Letícia, Aline Souza **SOM SOUND** Adalberto Oliveira **TRILHA SONORA SOUNDTRACK** Cláudio Rabeca **ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST** Sebastião Pereira de Lima, Severina Maria da Conceição, Cláudio da Rabeca, Zé Biu, Pino Silva, Marques Silva, Aguinaldo Roberto, Adão Salvino, Eliane Silva, Diego Gonçalves, Fernando Silva, Susu Silva, Fernando Silva **EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY** Partilha Filmes **CONTATO CONTACT** arapuafilmes@gmail.com

BRA 5



AS LAVADEIRAS DO RIO ACARÁ TRANSFORMAM A EMBARCAÇÃO EM NAVE DE CONDUÇÃO

THE WASHER WOMEN OF THE ACARÁ RIVER TRANSFORM THE CARAVEL INTO A STARSHIP

CEARÁ, 2021, 12'

Três vozes coreografando as memórias de uma histórica dança de guerra. Os dias existenciais, a beira-rio enquanto refúgio, a certeza nas mãos das lavadeiras... a poesia emerge, aqui, como modo de nomear, elaborar e transcender. Três personagens meditando uma história comum. Três atabaques ritmam a recordação do trabalho duro e da dignidade do trabalhar. Entre performances, cantos, cores e grafismos, o lembrar reaviva a sabedoria e a ginga desta luta. (Fabio Filho)

Three voices choreograph the memories of a historic war dance. Existential days, the riverside as a refuge, the certainty in the washerwomen's hands... poetry emerges, here, as a way to name, elaborate, and transcend. Three characters meditating on a common story. Three atabaques give rhythm to the memory of hard work and dignity of working. Between performances, songs, colors and graphics, the memory revives the wisdom and the ginga of this struggle. (Fabio Filho)

DIREÇÃO DIRECTOR Kulumym-Açu **ROTEIRO SCRIPT** Kulumym-Açu
PRODUÇÃO PRODUCTION Cris Pires **ANIMAÇÃO ANIMATION** Kulumym-Açu
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ana Aline Furtado **MONTAGEM EDITING** Lucas Santos, Eduardo Moreira **ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN** Eduardo Moreira, Akwa Rodrigues da Silva
SOM SOUND Wesley Maria **TRILHA SONORA SOUNDTRACK** Coletiva **ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST** Akwa Rodrigues da Silva, Tulipa Magalhães, Kulumym-Açu **CONTATO CONTACT** assunasartes@gmail.com

BRA 5



MANHÃ DE DOMINGO

SUNDAY MORNING

RIO DE JANEIRO, 2022, 25'

Realidade, sonho, memórias, percepções alteradas e fruições de uma mente-artista-mulher-negra se misturam no acompanhamento da vida de Gabriela. Talentosa pianista, a jovem tem parte de sua subjetividade composta por inseguranças, perdas e obstinações rememoradas durante o período de preparo para uma apresentação. Um caminho (in)consciente rumo à elaboração de um luto e de curas criativas, familiares e sociais. (Mariana Queen Nwabasili)

Reality, dream, memories, altered perceptions and fruition of a Black-woman-artist-mind are mixed while we follow Gabriela's life. A talented pianist, the young woman has part of her subjectivity composed of insecurities, losses and obstinacy remembered while preparing for a presentation. A (un)conscious path towards the elaboration of mourning and of creative, family and social healing. (Mariana Queen Nwabasili)

DIREÇÃO DIRECTOR Bruno Ribeiro
ROTEIRO SCRIPT Bruno Ribeiro, Tuanny Medeiros
PRODUÇÃO PRODUCTION Laís Diel
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Wilssa Esser
MONTAGEM EDITING Vinícius Silva
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Diogo Hayashi, Mayra Barroso
SOM SOUND Gustavo Andrade
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Raquel Paixão
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Reduto Filmes
CONTATO CONTACT contato@redutofilmes.com.br

BRA 5





*Competitiva
Minas*

Minas Competition

COMPETITIVA MINAS

MINAS COMPETITION

MIN 1 45' 10 anos

MIN 2 52' 14 anos

MIN 3 52' 14 anos



RACHOCRACIA

RACHOCRACY

BELO HORIZONTE, 2022, 5'

Como uma pequena fábula, permeada de sentidos e subtextos nas ações das personagens, este filme narra e se assume enquanto um desafio. Dirigido e roteirizado por Artur Ranne, aqui, acompanhamos um rastro da história de Gota. Com uma fotografia consistente e decupagem rigorosa, *Rachocracia* fala de corras, confronta perspectivas e amplifica sua mensagem. Um impasse, uma anedota, uma proposta: tão curto quanto provocante, o conflito prossegue... (Fabio Filho)

Like a short fable, surrounded by meanings and subtexts in the characters' actions, this film narrates and assumes itself as a challenge. Directed and scripted by Artur Ranne, here, we follow a trail of Gota's story. With consistent photography and rigorous decoupage, *Rachocracy* speaks of hustle, confronts perspectives, and amplifies its message. An impasse, an anecdote, a proposal: as short as it is provocative, the conflict goes on... (Fabio Filho)

DIREÇÃO DIRECTOR Artur Ranne

ROTEIRO SCRIPT Artur Ranne

PRODUÇÃO PRODUCTION Pablo Oliveira, Fernando Constantino

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Thiago Nascimento

MONTAGEM EDITING Artur Ranne

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Imane Ranne - Ngannou

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Luan Marcelino, Artur Ranne, Rafael Vitor, Johnny Robert, Amine Rane, Imane Rane

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Émesmofilmes

CONTATO CONTACT ranneartur@gmail.com

MIN 1



INTERIOR

IBITIPOCA, RIO DE JANEIRO, 2022, 20'

Com intimidade e delicadeza, nos aproximamos de mulheres que cultivam plantas medicinais em suas casas. Testemunhamos uma dissolução de fronteiras que outrora separavam as vidas nas cidades do interior de modos de vida doentios capitalistas contemporâneos. *Interior* nos revela um hiato entre tempos, entre individual e coletivo, entre o quintal e o mundo, este que faz transbordar seu colapso e que hoje afeta a força dessas mulheres. (Patrícia Bizzotto)

With intimacy and tenderness, we approach women who grow medicinal plants in their homes. We witness a dissolution of boundaries that once separated lives in countryside towns from contemporary capitalist sick lifestyles. *Interior* reveals a gap between times, between individual and collective, between the backyard and the world, which overflows its collapse and affects the strength of these women today. (Patrícia Bizzotto)

DIREÇÃO DIRECTOR Elisa Mendes, Maria Lutterbach

PRODUÇÃO PRODUCTION Maria Lutterbach

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Elisa Mendes

MONTAGEM EDITING Maria Lutterbach

SOM SOUND Marcos Valerio

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Cláudio de Leosina

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Pinha, Tia Ngela, Lady Laura, Genilda, Dona Maria, Dona Teresinha

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Filmes da Fonte

CONTATO CONTACT marialutterbach@gmail.com

MIN 1



O QUE NÃO VEJO QUANDO OLHO PARA O CÉU

WHAT I DON'T SEE WHEN I LOOK TO THE SKY

IPATINGA, 2022, 10'

Da horta do seu avô, na região do Vale do Aço, observamos o impacto da poluição presente na memória e no que cai do céu. (Rita Vênus)

From her grandfather's vegetable garden, in the region of Vale do Aço, we observe the impact of pollution present in the memory and in what falls from the sky. (Rita Venus)

DIREÇÃO DIRECTOR Iolanda Depizzol

ROTEIRO SCRIPT Nalu Beco

PRODUÇÃO PRODUCTION Iolanda Depizzol

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Iolanda Depizzol, Nilmar Lage

MONTAGEM EDITING Iolanda Depizzol

SOM SOUND Iolanda Depizzol, Emerson Ramos

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Antonio Depizzol, Regina Depizzol

CONTATO CONTACT oquenaovejoqndolhoproceu@gmail.com

MIN 1



CONTRA-MONUMENTO CENA #1

AGAINST-MONUMENT SCENE #1

OURO PRETO, 2021, 10'

O curta nos move por exercícios de mapeamento a partir da criação de imagens. Com frescor e coragem na montagem, ilumina a força das práticas pedagógicas (práticas de liberdade) experimentadas com o cinema. Questionamentos se lançam à audiência, tensionando as possibilidades de invenção com o audiovisual, ao passo que imagens/palavras enfrentam a cartografia oficial da cidade de Ouro Preto, que negligencia existências, territórios, experiências. (Alessandra Brito)

The short film moves us through mapping exercises starting from the creation of images. With a fresh and courageous editing, it illuminates the strength of pedagogical practices (practices of freedom) experienced with cinema. Questions are launched to the audience, tensioning the possibilities of audiovisual invention, while images/words confront the official cartography of the city of Ouro Preto, which neglects existences, territories, experiences. (Alessandra Brito)

DIREÇÃO DIRECTOR Arthur Medrado **ROTEIRO** SCRIPT Thamira Bastos, Raquel Satto, Raquel Salazar, Arthur Medrado **PRODUÇÃO** PRODUCTION Thamira Bastos, Raquel Satto, Raquel Salazar, Arthur Medrado **FOTOGRAFIA** CINEMATOGRAPHY Elias Figueiredo, Grace Santos, Henrique Romano, Hudson de Moura, Junio Moitinho, Leo Lopes, Luiz Santana, Pedro Nunes, Rafael Araújo **MONTAGEM** editing Arthur Medrado **ARTE E FIGURINO** ART AND COSTUME design Coletivo Olhares (Im)Possíveis **SOM** SOUND Coletivo Olhares (Im)Possíveis **TRILHA SONORA** SOUNDTRACK Hudson Monteiro Sales, Mc Bs da J, Tucha da J, Dj Frank **ELENCO PRINCIPAL** MAIN CAST Grace dos Santos, Henrique Romano, Hudson Sales, Hudson Roberto A. Camilo de Mouram Junio Alberto Gomes Moitinho, Ludmilla Lopes Veríssimo, Luiz Antônio Santana Júnior, Pedro Henrique Nunes, Rafael Santos Araújo, Sandra Guimarães, Pâmela Fernandes, Estudantes da Escola Estadual de Ouro Preto **EMPRESA PRODUTORA** PRODUCTION COMPANY Olhares (Im) Possíveis, Coletivo MICA **CONTATO** CONTACT arthurmedrado@gmail.com

MIN 1



PROCURA-SE INDIANARA

INDIANARA WANTED

VIÇOSA, 2021, 10'

Outras táticas de sobrevivência são necessárias em um futuro em que a caça aos corpos desobedientes é lei. Mas quando é o futuro? (Rita Vênus)

Other survival tactics are necessary in a future where hunting for disobedient bodies is the law. But when is the future? (Rita Venus)

DIREÇÃO DIRECTOR Mayra Santos Costa

ROTEIRO SCRIPT Mayra Santos Costa

PRODUÇÃO PRODUCTION Mayra Santos Costa

ANIMAÇÃO ANIMATION Hyago Souza

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Hyago Souza

MONTAGEM editing Hyago Souza

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Hyago Souza, Lucas Rodrigues

SOM SOUND Hyago Souza

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Lucas Rodrigues

CONTATO CONTACT mayra.santoscosta@gmail.com

MIN 2



DESSA VEZ VOCÊ NÃO VOLTA

THIS TIME YOU DON'T COME BACK

BELO HORIZONTE, 2022, 14'

Quadros cuidadosamente compostos por miudezas de um cotidiano solitário. O vento que farfalha as flores e balança as roupas no varal parece também assoprar uma poeira fina, fazendo reluzir as cores na rotina. O tempo se dilata para acolher o que só cabe a ele curar. Velas e incensos anunciam que o “experimento sobre estar sozinho” pode também assumir ares de um manual de guerrilha para erguer breves e sutis instantes de solitude. (Alessandra Brito)

Frames carefully composed by details of a solitary daily life. The wind that rustles the flowers and shakes the clothes on the clothesline also seems to blow a fine dust, making colors shine in the routine. Time expands to welcome what only it can heal. Candles and incense sticks announce that the “experiment on being alone” can also take on the appearance of a guerrilla manual to raise brief and subtle moments of solitude. (Alessandra Brito)

DIREÇÃO DIRECTOR Breno Henrique

ROTEIRO SCRIPT Breno Henrique

PRODUÇÃO PRODUCTION Breno Henrique

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Diego Lucas

MONTAGEM EDITING Gabriela Barbosa

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Breno Henrique

SOM SOUND Diego Lucas

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Diego Lucas

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Juan Queiroz

CONTATO CONTACT brenohdar116@gmail.com

MIN 2



ARMARINHO ARACY

BELO HORIZONTE, 2021, 10'

Como se navegássemos sobre a materialidade temporal da memória – permeada por concomitâncias e algumas frestas de incompletude –, ouvimos Araci de Jesus relembrar histórias de sua vida junto a um álbum de fotografias (descoberto em um armário de sua casa), capturadas no Aglomerado da Serra pelo seu vizinho, o fotógrafo Afonso Pimenta. Com simplicidade, afeto e cuidadoso olhar sobre o acervo, o filme compartilha uma expressiva poética dos encontros. (Patrícia Bizzotto)

As if we were navigating on the temporal materiality of memory—permeated by coincidences and some gaps of incompleteness—we hear Araci de Jesus reminiscing stories of her life next to a photo album (discovered in a closet of her house), captured in the Aglomerado da Serra by her neighbor, photographer Afonso Pimenta. With simplicity, affection, and a careful look over the collection, the film shares an expressive poetics of the encounters. (Patrícia Bizzotto)

DIREÇÃO DIRECTOR Camila Matos

ROTEIRO SCRIPT Camila Matos, Juliana Antunes

PRODUÇÃO PRODUCTION Camila Matos

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Afonso Pimenta

MONTAGEM EDITING Camila Matos

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Araci de Jesus

CONTATO CONTACT camilamatosf@gmail.com

MIN 2



SERRÃO

LARGEST SLUM

BELO HORIZONTE, 2021, 18'

Um homem tenta recomeçar a vida na periferia de Belo Horizonte. Nos becos de uma favela bizarra, ele encontra forças num misterioso olho de vidro. O som de tiros e sirenes rasga a atmosfera festiva do baile funk do Aglomerado da Serra, anunciando o terror da violência policial. Numa paisagem urbana estranhamente esverdeada, ele perde seu olho. Sozinho na escuridão, ele anuncia para a rapaziada: “Tô de volta. Serrão é nós!”. (João Paulo Campos)

A man tries to restart his life on the outskirts of Belo Horizonte. In the alleys of a bizarre favela, he finds strength in a mysterious glass eye. The sound of gunshots and sirens tear through the festive atmosphere of Aglomerado da Serra's *baile funk*, announcing the terror of police violence. In a strangely greenish urban landscape, he loses his eye. Alone in the darkness, he announces to the boys, “I’m back. We are Serrão!”. (João Paulo Campos)

DIREÇÃO DIRECTOR Marcelo Lin

ROTEIRO SCRIPT Marcelo Lin

PRODUÇÃO PRODUCTION Marcelo Lin, Marco Antônio Pereira, Rodrigo Meireles

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Rodrigo Meireles

MONTAGEM EDITING Marco Antônio Pereira

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Marcelo Lin

SOM SOUND Marco Antônio Pereira

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Pedro Santiago

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Ice Band, Dj Vítin do Pc, Dona Lena, Érica Lucas

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Abudção Filmes

CONTATO CONTACT marcelo.jfgomes@gmail.com

MIN 2



RESERVADO

RESERVED

BELO HORIZONTE, 2022, 7'

Diante de uma miríade de imagens – placas, avisos e detalhes do ambiente – escutamos Sol Marques narrando sua história singular, comum a tantas corpos que transgridem e transcendem o limitado ordenamento binário de gênero. O vazio nos espaços fotografados desnuda a própria máquina de exclusão e violência. Além da presença contundente da voz da personagem, vemos seu reflexo nos espelhos defendendo seu direito de existir, de transitar e de escolher. (Fabio Filho)

Faced with a myriad of images—signs, notices, and environment details—we listen to Sol Marques narrating her singular story, common to so many bodies that transgress and transcend the limited binary ordering of gender. The emptiness in the photographed spaces uncovers the exclusion and violence machine. In addition to the overwhelming presence of the character's voice, we see her reflection in the mirrors defending her right to exist, to move and to choose. (Fabio Filho)

DIREÇÃO DIRECTOR Ana Amélia Arantes

ROTEIRO SCRIPT Ana Amélia Arantes

PRODUÇÃO PRODUCTION Ana Amélia Arantes, Jomaka

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ana Amélia Arantes, Ana Tereza Brandão, Luisina López Ferrari, Jomaka, Adriano Borges

MONTAGEM EDITING Ana Tereza Brandão

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Sol Marques

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Tessitura Cultural

CONTATO CONTACT tessituracultural@gmail.com

MIN 3



A MEMÓRIA SITIADA DA NOITE

THE BESIEGED MEMORY OF THE NIGHT

BELO HORIZONTE, 2021, 16'

Sobre imagens noturnas da cidade, uma banda sonora marcante anuncia a iminência de levantes vindos das entranhas da noite: traumas, estratégias, gestos e (re)ações deflagradas pela cólera em voz de pessoas negras vivas e mortas. São memórias ancestrais que assombram as imagens e o presente para iluminar caminhos, encorajar a “caça” da vida de direito em selva de concreto – Alorè, Odé! – e a ousadia de andanças e encontros no escuro ou apesar dele. (Mariana Queen Nwabasili)

Over night images of the city, a striking soundtrack announces the imminence of uprisings coming from the bowels of the night: traumas, strategies, gestures, and (re)actions triggered by the rage in the voice of living and dead Black people. They are ancestral memories that haunt the images and the present to illuminate paths, encouraging the “hunt” for the rightful life in the concrete jungle—Alorè, Odé!—and the daring of wanderings and encounters in the dark, or in spite of it. (Mariana Queen Nwabasili)

DIREÇÃO DIRECTOR Ewerton Belico

ROTEIRO SCRIPT Ewerton Belico

PRODUÇÃO PRODUCTION Vasto Mundo

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Fernando Schiavon

MONTAGEM EDITING Luiz Pretti

SOM SOUND Bruno Vasconcelos

TRILHA SONORA SOUNDTRACK URO, Cadu Tenório, Thomas Rohrer, Marco Scarassatti, Otomo Yoshihide, Paulo Hartman, Antonio Panda Gianfratti

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Barbara Colen, Robert Frank

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Vasto Mundo

CONTATO CONTACT ewerton.belico@gmail.com

MIN 3



DOOM

BELO HORIZONTE, 2021, 5'

Coisas estranhas passeiam diante de nós numa dança petrificada. São os restos de uma sociedade arruinada que assombram o ambiente surrealista que é desenhado em cena. O refúgio de uma catástrofe generalizada se transforma num desfile de objetos críticos. O fogo tenta criar um movimento que nunca existiu e termina por chegar a lugar algum. Por aqui, o tempo explodiu e estamos perdidos num museu de lixo convertido em arte. (João Paulo Campos)

Strange things walk before us in a petrified dance. They are the remains of a ruined society that haunt the surrealistic environment that is drawn on the scene. The waste of a generalized catastrophe becomes a parade of critical objects. The fire tries to create a movement that never existed and ends up getting nowhere. Around here, time has exploded and we are lost in a museum of garbage converted into art. (João Paulo Campos)

DIREÇÃO DIRECTOR Randolpho Lamonier, Victor Galvão

ROTEIRO SCRIPT Randolpho Lamonier, Victor Galvão

PRODUÇÃO PRODUCTION Randolpho Lamonier, Victor Galvão

ANIMAÇÃO ANIMATION Randolpho Lamonier, Victor Galvão

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Randolpho Lamonier, Victor Galvão

MONTAGEM EDITING Randolpho Lamonier, Victor Galvão

SOM SOUND Randolpho Lamonier, Victor Galvão

CONTATO CONTACT victorgalvao00@gmail.com

MIN 3



FEBRE

FEVER

BELO HORIZONTE, 2022, 24'

Uma narração em discurso indireto livre expõe lembranças, desejos, delírios e dissociações de uma personagem em estado de febre. No impulso de, final e deliberadamente, exteriorizar o mal-estar contido no corpo e em casa, lapsos demonstram tentativas de organizar a realidade tornada indistinguível e irreconhecível em um período doentio, sombrio, de relações esgarçadas e próximas do fim. Uma realização do Grupo Galpão de teatro.

(Mariana Queen Nwabasili)

A narration in free indirect speech exposes memories, desires, delusions and dissociations of a character in a fever state. In the impulse to, finally and deliberately, externalize the malaise contained in the body and at home, lapses demonstrate attempts to organize the reality made indistinguishable and unrecognizable in a sick, dark period, of strained and near the end relationships. A production by theater company Grupo Galpão. (Mariana Queen Nwabasili)

DIREÇÃO DIRECTOR Marcio Abreu

ROTEIRO SCRIPT Luiz Felipe Fernandes, Marcio Abreu, Paulo André

PRODUÇÃO PRODUCTION Gilma Oliveira, Luiz Felipe Fernandes, Marcio Abreu

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Alexandre Baxter, Luiz Felipe Fernandes

MONTAGEM EDITING Luiz Felipe Fernandes

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Paulo André

SOM SOUND Flora Guerra

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Davi Fonseca

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Paulo André, Teuda Bara, Eduardo Moreira, Lydia del Picchia, Júlio Maciel

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Alicate, Grupo Galpão

CONTATO CONTACT zeasdrubal@gmail.com

MIN 3





Gatas
Reflexivas

Thoughtful Kitties

GATAS REFLEXIVAS
THOUGHTFUL KITTIES

GATAS 1 76' 16 anos

GATAS 2 67' 14 anos

Gatas Reflexivas

Lorena Rocha
Rita Vênus

Seja com as amigas, na vibe *lonely girl*, ou com as muitas vozes de nossas cabecinhas, uma coisa é certa: o mood *Gatas Reflexivas* pode pegar você. *Se liga, hein!*

As conexões fílmicas elaboradas para esta mostra paralela são um convite para bailar com os pensamentos, derivas, deboches e mistérios que corpos e corpos podem ter, a capacidade (e a audácia!) de prever, noiar, inventar, imaginar, intuir, questionar.

Na sessão *Lado A - Onde é que eu tô? Será que eu estou... eu estou sem saber onde é que eu estou...*, você vai... será que a gata reflexiva era eu esse tempo inteiro? rrsrrsrrsrrsrrs

Na *Lado B - Tal qual Belle Belinha*, eu hablo mexxxmo!, prometemos que tu vai ficar loloki na lombrada das gatas de uma maneira diferenciada... hehehehe

Ficou curiosahhhhh?????????

Cata aqui, lindona:

LADO A - Onde é que eu tô? Será que eu estou... eu estou sem saber onde é que eu estou...

Todas as Rotas Noturnas Conduzem ao Alvorecer (Felipe André Silva, 2022) nos conecta a Alexandre, que está em busca de estabelecer novos sentidos nas relações com o mundo após a sua saída da prisão. Se o encontro com a exterioridade mobiliza nosso personagem, em *Fond Bleu* (*Azul Profundo*, Franie-Éléonore Bernier, 2021) é a descoberta de um peixe vivo num ambiente inóspito – para ele – que faz com que uma mulher negra entre em estado de inquietude. Enquanto uma gata branca a observa de longe, acompanhamos, do lado de cá, uma transmutação inesperada.

No curta de Analu Bambirra, entramos numa breve viagem cremosa sobre nosso órgão mais reflexivo (será???), conduzida pelas palavras e pelo frenesi da animação. A lombrada multicolorida de *O Cérebro é uma Zona Erógena* (2022) é interrompida pelo bater dos sinos de *La Piel de Marte* (*A Pele de Marte*, Maite Redondo

Thoughtful Kitties

Lorena Rocha
Rita Vênus

Translation/ Michele Campos

Whether with friends, in a *lonely girl* vibe, or with the many voices in our little heads, one thing is for sure: the *Thoughtful Kitties* mood can get you. *Check it out!*

The filmic connections elaborated for this parallel section are an invitation to dance with the thoughts, drifts, mockeries and mysteries that bodies may have the capacity (and the audacity!) to predict, to paranoid, invent, imagine, intuit, and question.

In the program *Side A - Where am I? Am I... I'm not sure where I am...*, you will... could it be that the thoughtful kitty was me this whole time? lololololol

In *Side B - Just like Belle Belinha, I say it out loud!*, we promise that you will be insane in the breeze of these girls in a different way... hehehehe

Did y'all get curiousssss?????????

Here it is, gorgeous:

SIDE A - Where am I? Am I... I'm not sure where I am...

Morning Has Broken (Felipe André Silva, 2022) connects us to Alexandre, who is seeking to establish new meanings in his interactions with the world after his release from prison. If the encounter with exteriority stimulates our character, in *Deep Blue* (Franie-Éléonore Bernier, 2021) it is the discovery of a live fish in an inhospitable environment—for him—that causes a Black woman to enter a state of restlessness. While a white babe watches her from a distance, we can see, from this side, an unexpected transmutation.

In Analu Bambirra's short film, we embark on a brief creamy trip over our most reflexive organ (is it???), conducted by words and the frenzy of animation. The multicolored trip of *The Orgasm Is in the Brain* (2022) is interrupted by the sound of the bells of *The Skin of Mars* (Maite Redondo Gaztelu, 2021) and the brown tones of the quarry that is destroyed and modified to our senses. The cards in the image may even displace us into stories from the past. However, the sound of this geography and the unsubmissive voices of a group of women, inevitably

Gaztelu, 2022) e pelos tons de marrom da pedra que é destruída e modificada aos nossos sentidos. As cartelas na imagem podem até nos deslocar para histórias do passado. No entanto, o som dessa geografia e as vozes insubmissas de um grupo de mulheres nos convocam inevitavelmente para o aqui-e-agora. A temporalidade é matéria do último filme do *Lado A: Coração Sozinho* (Leon Reis, 2022) finca os pés no tempo para viajar em busca da parte mais fatal, sensível e destemida de nosso corpo. Ou seria para Ntima e Oreny correrem novos riscos?

LADO B - Tal qual Belle Belinha, eu hablo mexxxmo!

Virtual Voice (Voz Virtual, Suzannah Mirghani, 2021) inicia nosso segundo programa como um espelho quebrado. E não, você não está olhando para a tela do seu computador ou celular. A bateria descarrega e faz surgir, dentro da sala de cinema Zilda Mayo, uma estrela da pornochanchada que está candidata ao cargo de vereadora. Em *Crepúsculo das Deusas* (Fábio Rogério, 2022), Mayo nos conta que só ela poderia trazer o Oscar para o Brasil, mas, infelizmente, não consegue vencer as eleições.

A traição das altas expectativas da “musa do cinema brasileiro” cede espaço para uma jovem de 15 anos que já foi fodida pelo amor muitas vezes. A cumplicidade expressa na forma como Violena Ampudia, diretora de *Shooting Leticia* (*Filmando Leticia*, 2022), filma a garota que dá nome ao curta possibilita que a adolescente partilhe, de modo singular, um pouco de suas vivências contraditórias. Em *nada haver* (Juliano Gomes, 2022), os corpos, as fotografias, a coletividade e a tensão de algo que está prestes a acontecer produzem um ambiente denso, que é rapidamente contrastado pela explosão sonora e colorida de *Amor by Night* (Henrique Arruda, 2022). Num futuro distante, no qual ainda escutamos Britney Spears na rádio, Sharlene quer muito sair da cápsula para viver, finalmente, o amor como frequência.

E nós????

Já diria nossa amiga Dediane...

Continuamos in-tac-tas!?!?

“Ei querida, acabou o filme, vai logo pegar tua condução bicha... errrrr... é o corujão hein gasas!”

bring us to the here-and-now. Temporality is the subject of the last film on *Side A: Heart Alone* (Leon Reis, 2022) that sets its feet in time to travel in search of the most fatal, sensitive, and fearless part of our body. Or would it be time for Ntima and Oreny to take on new risks?

SIDE B - Just like Belle Belinha, I say it out loud!

Virtual Voice (Suzannah Mirghani, 2021) starts our second program as a broken mirror. And no, you are not looking at your computer or mobile phone screen. The battery runs out and Zilda Mayo, a *pornochanchada* star who is running for the position of councilwoman, emerges from inside the movie theater. In *Twilight of the Goddesses* (Fábio Rogério, 2022), Mayo tells us that she is the only one who could bring an Academy Award to Brazil, but, unfortunately, she can't win the elections.

The betrayal of the high expectations of the “Brazilian cinema’s muse” gives way to a 15-year-old girl who has been fucked up by love many times. The complicity expressed in the way Violena Ampudia, director of *Shooting Leticia* (2021), films the girl that gives name to the short film, allows the teenager to share, in a unique way, some of her contradictory experiences. In *nothing doing* (Juliano Gomes, 2022), the bodies, the photographs, the collectivity and the tension of something that is about to happen produce a dense environment, which is quickly contrasted by the sound and colorful explosion of *Amor by Night* (Henrique Arruda, 2022). In a distant future, in which we still listen to Britney Spears on the radio, Sharlene really wants to get out of the capsule to experience, finally, love as a frequency.

What about us????

As our friend Dediane would say...

We're still in-tact!?!?

“Hey honey, the movie’s over, go get your ride, bitch... errrrr... it’s the night bus, huh, kitties!”



TODAS AS ROTAS NOTURNAS CONDUZEM AO ALVORECER

MORNING HAS BROKEN

PERNAMBUCO/BRASIL, 2022, 23'

Alexandre acabou de sair da prisão. Solitário e silencioso, ele encontra algum conforto na amizade com Robson, seu colega de trabalho.

Alexandre has just been released from prison. Lonely and silent, he finds some comfort in his friendship with Robson, his co-worker.

DIREÇÃO DIRECTOR Felipe André Silva

ROTEIRO SCRIPT Felipe André Silva

PRODUÇÃO PRODUCTION Hans Spelzon, Felipe André Silva

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Gustavo Pessoa

MONTAGEM EDITING Leticia Barros

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Carlota Pereira, Maria Esther de Albuquerque
SOM SOUND Ravi Moreno, Nicolau Domingues

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Marcus Curvelo, Fellipe Fernandes, Bruno Parmera

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Caprisciana Produções

CONTATO CONTACT capriscianaproducoes@gmail.com

GATAS1



FOND BLEU

DEEP BLUE

AZUL PROFUNDO

CANADÁ, 2021, 10'

O telefone de um hotel toca. Uma mulher atende. É o mar ligando.

A hotel phone rings. A woman answers. It is the sea calling.

DIREÇÃO DIRECTOR Franie-Éléonore Bernier

ROTEIRO SCRIPT Franie-Éléonore Bernier

PRODUÇÃO PRODUCTION Franie-Éléonore Bernier

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Maxime Valsant

MONTAGEM EDITING Franie-Éléonore Bernier

SOM SOUND Mathieu Morin

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Tatiana Zinga Botao, Mary-Lee Picknell

CONTATO CONTACT developpement@spira.quebec

GATAS 1



O CÉREBRO É UMA ZONA ERÓGENA

THE ORGASM IS IN THE BRAIN

MINAS GERAIS/BRASIL, 2022, 3'

Usando recursos estéticos hipnoeróticos, O cérebro é uma zona erógena propõe uma outra forma de se ver a sexualidade humana.

Using hypnoerotic aesthetic resources, The orgasm Is In the Brain offers another way of looking at human sexuality.

DIREÇÃO DIRECTOR Analu Bambirra

ROTEIRO SCRIPT Analu Bambirra

PRODUÇÃO PRODUCTION Analu Bambirra

ANIMAÇÃO ANIMATION Gabrielle Curi, Anelise Pepe

MONTAGEM EDITING Gabrielle Curi

SOM SOUND Analu Bambirra

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Partisane Filmes

CONTATO CONTACT partisanefilmes@gmail.com

GATAS 1



LA PIEL DE MARTE

THE SKIN OF MARS

A PELE DE MARTE

ESPAÑA, 2022, 22'

Marte, acusada de bruxaria, é perseguida e condenada à fogueira. Simultaneamente, a montanha perfurada continua se esvaziando continuamente. Enquanto o corpo humano e o território se transmutam violentamente, erguem-se vozes de resistência para defender e inventar fábulas de outros mundos e possibilidades.

Mars, accused of being a witch, is persecuted and sentenced to the stake. Simultaneously, the pierced mountain keeps on emptying nonstop. While the human body and the territory violently transmute, voices of resistance are raised to defend and make up fables of other worlds and possibilities.

DIREÇÃO DIRECTOR Maite Redondo Gaztelu

ROTEIRO SCRIPT Maite Redondo Gaztelu

PRODUÇÃO PRODUCTION Mikel Irure, Maite Redondo Gaztelu

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Maite Redondo Gaztelu

MONTAGEM EDITING Nuria Mosqueira, Maite Redondo Gaztelu

SOM SOUND Luca Rullo

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Zarys Falcon

CONTATO CONTACT mai.redondogaztelu@gmail.com

GATAS 1



CORAÇÃO SOZINHO

HEART ALONE

CEARÁ/BRASIL, 2022, 17'

Ntima está na sua última viagem pelo tempo, já Oreny está na sua segunda missão. O coração ainda está perdido no espaço-tempo. A casa está fechada.

Ntima is on her last time travel, while Oreny is on her second mission. The heart is still lost in space-time. The house is closed.

DIREÇÃO DIRECTOR Leon Reis

ROTEIRO SCRIPT Clébson Francisco

PRODUÇÃO PRODUCTION Renata Cavalcanti

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Darwin Marinho, Eduardo Barroso

MONTAGEM EDITING Clébson Francisco

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Ella Mostra, Paula Trojany

SOM SOUND Mike Dutra, Diego Fidelis, Mike Dutra, David Aynan

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Pedra Silva, Mariana Chaves

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY A Casamata

CONTATO CONTACT casamata@acasamata.com

GATAS 1



VIRTUAL VOICE

VOZ VIRTUAL

SUDÃO, CATAR, 2021, 7'

A boneca Suzi é uma guerreira do ego, o avatar online da diretora, avançando em direção aos algoritmos das mídias sociais. Ela é inflamada por uma revolta temporária. Uma indignação de tendência. Uma paixão que está na moda. Uma política do popular. Seu ativismo é abstrato. Sua ajuda é hipotética. Conhecemos muitas garotas como Suzi, e muitas vezes nós somos ela: vozes virtuais vazias, ecoando injustiças.

Suzi doll is an ego-warrior. The director's online avatar, marching to the algorithms of social media. She is lit by temporary outrage. A trending indignation. A passion that is fashion. A politics of the popular. Her activism is abstract. Her help is hypothetical. We know many girls like Suzi, and many times we are her: vacuous virtual voices, echoing injustices.

DIREÇÃO DIRECTOR Suzannah Mirghani

ROTEIRO SCRIPT Suzannah Mirghani

PRODUÇÃO PRODUCTION Suzannah Mirghani

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Suzannah Mirghani, Rodney Sharkey

MONTAGEM EDITING Suzannah Mirghani, Socheat Cheng

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Severin Favriau, Guillaume Moutardier

CONTATO CONTACT andy@rainafilms.com

GATAS 2



CREPÚSCULO DAS DEUSAS

TWILIGHT OF THE GODDESSES

SÃO PAULO/BRASIL, 2022, 14'

Uma das maiores atrizes da Boca do Lixo, Zilda Mayo é candidata a vereadora.

One of the greatest actresses of Boca do Lixo, Zilda Mayo is running for councilwoman.

DIREÇÃO DIRECTOR Fábio Rogério

ROTEIRO SCRIPT Fábio Rogério

PRODUÇÃO PRODUCTION Fábio Rogério

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Fábio Rogério

MONTAGEM EDITING Fábio Rogério

SOM SOUND Fábio Rogério

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Zilda Mayo

CONTATO CONTACT fabiorogério.se@gmail.com

GATAS 2



SHOOTING LETICIA

FILMANDO LETICIA

PORTUGAL, CUBA, 2022, 15'

Leticia, uma garota portuguesa interiorana de 15 anos de idade, tem uma espingarda e não tem medo de usá-la. Aponto a câmera para ela em um momento particular de sua vida.

Leticia, a 15-year-old Portuguese village girl, has a shotgun and she is not afraid to use it. I shoot her in a particular moment of her life.

DIREÇÃO DIRECTOR Violena Ampudia

ROTEIRO SCRIPT Violena Ampudia, Pedro Vinicius

PRODUÇÃO PRODUCTION Violena Ampudia, Victor Candeias

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Violena Ampudia

MONTAGEM EDITING Violena Ampudia, Pedro Vinicius

SOM SOUND Violena Ampudia, Marisol Cao Milán

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Leticia Aires

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Docnomads

CONTATO CONTACT violenampudia@gmail.com

GATAS 2



NADA HAVER

NOTHING DOING

ESPÍRITO SANTO, RIO DE JANEIRO, MINAS GERAIS/BRASIL, 2022, 11'

Ensaio doméstico com fotografias de um rolezinho encontrado ao acaso. Ou três observações sobre a tendência de que haja coisas, ao invés de nada. Ou um exercício amador sobre quando não há nada a ver. Um ânimo com o que é mundano e perene. Um slideshow como tentativa de devolver um afago em Belo Horizonte e em Minas Gerais. Inspirado na imensa arte dos DJs Anderson do Paraíso e Lucas do Taquaril e no funk do Complexo da Serra.

A home photo shoot with photographs of a randomly found rolezinho (flashmob). Or three observations about the tendency for things to exist rather than nothing. Or an amateur exercise about when there is nothing to see. A liveness with what is mundane and perennial. A slideshow as an attempt to give back some fondness to Belo Horizonte and Minas Gerais. Inspired by the great art of DJs Anderson do Paraíso and Lucas do Taquaril, and the funk music of Complexo da Serra.

DIREÇÃO DIRECTOR Juliano Gomes

ROTEIRO SCRIPT Juliano Gomes

PRODUÇÃO PRODUCTION Juliano Gomes

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Juliano Gomes

MONTAGEM EDITING Juliano Gomes

SOM SOUND Felipe Mussel

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Juliano Gomes

CONTATO CONTACT parajuliano@gmail.com

GATAS 2



AMOR BY NIGHT

PERNAMBUCO/BRASIL, 2022, 20'

No futuro, o amor será uma frequência.

In the future, love will be a frequency.

DIREÇÃO DIRECTOR Henrique Arruda

ROTEIRO SCRIPT Irmãos Arruda

PRODUÇÃO PRODUCTION Arlindo Bezerra, Henrique Arruda

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Sylara Silvério

MONTAGEM EDITING Henrique Arruda

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME design Henrique Arruda

SOM SOUND Catharine Pimentel, Felipe Mago de Andrade

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Sharlene Esse, Deydianne Piau e Raquel Simpson

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Filmes de Marte e Bobox Produções

CONTATO CONTACT hickarruda@gmail.com

GATAS 2





*Mundos
em Colapso*

Collapsing Worlds

MUNDOS EM COLAPSO
COLLAPSING WORLDS

MUN 1 58' 14 anos

MUN 2 77' 16 anos

Pensar com a ruína

**Carla Maia
Daniel Ribeiro Duarte
João Campos**

Organizar esta mostra não foi exatamente uma escolha – o tema se impôs. No trabalho de seleção, argumentos distópicos e narrativas do fim foram recorrentes. Muitos filmes narram o colapso em ficções assustadoramente próximas da realidade: o mundo se fará deserto, a água restará contaminada, um vírus letal extinguirá a vida humana. A tragédia está anunciada e o cinema não está, a ela, indiferente.

A divisão entre ficção e documentário torna-se insuficiente para compreender a inexorabilidade desta tragédia, já que é produto de uma sociedade apegada à ideia de separação e desenvolvimento infinito (lembramos de Nêgo Bispo, que demonstra como des-envolver é se desconectar do ambiente, deixar a natureza para trás). Se o documental não consegue reunir evidências suficientes para interromper a marcha da destruição, a maioria das ficções, por outro lado, parece se render à velocidade de um tempo fora do eixo. A tragédia se faz espetáculo.

Os filmes selecionados para esta mostra, cada um à sua maneira, recusam a lógica do simulacro e do espetáculo. Contra a aceleração, eles nos propõem uma experiência da duração (que é, se pensarmos bem, antítese do fim). É no tempo da escuta que acompanhamos os marisqueiros Vandécio Santana e Severino Ferreira por uma paisagem devastada em *Fragmentos de Gondwana*, de Adalberto Oliveira. O título nos remete ao supercontinente de Gondwana, que, antes de se desmembrar, reunia as terras que hoje formam o hemisfério Sul. Parte dessas terras são ocupadas por manguezais, ricos ecossistemas ameaçados pela atividade portuária. Em Suape – PE, a situação torna-se ainda mais crítica com o derramamento de óleo que atinge centenas de praias do Nordeste. A revolta dos trabalhadores, ao perder

Thinking with Ruins

**Carla Maia
Daniel Ribeiro Duarte
João Campos**

Translation/ Pedro Furtado

Organizing this section was not exactly a choice—the theme imposed itself. During the selection process, dystopian arguments and narratives of the end were recurrent. Many films narrate the collapse in fictions frighteningly close to reality: the world will become desert, the water will remain contaminated, a lethal virus will extinguish human life. Tragedy is announced and cinema is not indifferent to it.

The division between fiction and documentary becomes insufficient to understand the inexorability of this tragedy, since it is the product of a society attached to the idea of separation and infinite development (let us remember Nêgo Bispo, who demonstrates that to de-envelop means to disconnect from the environment, leave nature behind). If the documentary cannot gather enough evidence to stop the march of destruction, most works of fiction, on the other hand, seem to surrender to the speed of an off-axis time. Tragedy becomes spectacle.

The films selected for this section, each in their own way, reject the logic of simulacrum and spectacle. Against acceleration, they propose an experience of duration (which is, if we think about it, the antithesis of the end). It is while listening that we accompany shellfish gatherers Vandécio Santana and Severino Ferreira through a devastated landscape in Adalberto Oliveira's *Fragmentos de Gondwana* (*Fragments of Gondwana*). The title refers to the supercontinent of Gondwana, which, before breaking up, united the lands that today form the Southern Hemisphere. Part of these lands are occupied by mangroves, rich ecosystems threatened by port activities. In Suape, state of Pernambuco, the situation becomes even more critical with the oil spill that affects hundreds of beaches in the Northeast. The workers' revolt, when they lose the landscape that gives them food

a paisagem que lhes dá alimento e emprego, somada ao desprezo das autoridades compõem um cenário de risco ambiental, territorial e ético. Em seu gesto duplo, o filme perspectiva a crise civilizacional vivida numa temporalidade geológica estendida e, ao mesmo tempo, nos situa no contexto geopolítico do Sul do mundo.

O sentimento de “perder a paisagem” pode ser traduzido pelo termo *Solastalgia*, palavra que dá título à obra de Violeta Mora. Ele afeta pessoas que vivem em locais que sofrem mudanças ambientais radicais. No filme de Mora, trata-se de uma lagoa seca em Honduras. Dela, restam apenas lampejos de memória, traços da matéria, dentre eles, uma velha pintura, já deteriorada, opaca, como que uma síntese da opacidade que envolve a ideia de fim. A princípio, vemos reenquadramentos dessa tela, que se torna a tela do cinema. “Como procurar um lugar que falta?”, pergunta a obra. Nesta coprodução Cuba-Honduras, a pergunta se expande para nossa realidade latino-americana, terra arrasada pela colonização e sua sanha exploratória.

Também de restos é feita a obra de Bruno Christofoletti, *Digital Ashes (Cinzas Digitais)*. Desta vez, são cinzas e fragmentos de o que outrora foi o acervo da Cinemateca Brasileira. Sucessivos incêndios atingiram este centro de memória em decorrência do descaso e da negligência do poder público. As questões provocadas pelo filme, para além de constatar e lamentar a perda, indicam caminhos para elaborar o luto coletivo: organizar nossa indignação com ações de resistência e protesto pelo que se perdeu, mas também mobilizar a capacidade de criar com o que resta, em nome do que ainda há de se preservar.

Em *Places We'll Breathe (Lugares que Respiraremos)*, de Davor Sanvincenti, surge renovada a proposta de que não basta filmar a destruição, é preciso que o cinema se apresente como um inventor de futuros. Neste filme croata, diferentes paisagens são dotadas de um silêncio feral, como se elas nos olhassem de volta, em contraponto ao poder humano. A câmera fixa revela a vida dos ventos, a ferocidade das ondas, algum tipo de força mais-que-humana surgida da presença dos animais. O filme se vale de legendas com textos de várias fontes, que se costuram e trazem constatações sobre o mundo que aos poucos vamos perdendo. Mas há também proposições para a criação de uma sensibilidade outra. Para isso, vale inverter a perspectiva e nos imaginar

and employment, added to the disdain of the authorities, make up a scenario of environmental, territorial and ethical risk. In its double gesture, the film gives us a perspective of the civilizational crisis experienced in an extended geological temporality and, at the same time, places us in the geopolitical context of the global South.

The feeling of “losing the landscape” can be translated by the term *Solastalgia*, the word that gives title to Violeta Mora’s work. It affects people who live in places that undergo radical environmental changes. In Mora’s film, the focus is on a dry lagoon in Honduras. Nothing remains from it but flashes of memory, traces of matter, among them, an old painting, already deteriorated, opaque, as a synthesis of the opacity that involves the idea of end. At first, we see re-framings of this screen, which becomes the film screen. “How to search for a missing place?”, the film asks. In this Cuba-Honduras co-production, the question expands to our Latin American reality, a land devastated by colonization and its exploratory fury.

The work of Bruno Christofoletti, *Digital Ashes*, is also made of scraps. This time, they are ashes and fragments of what was once the collection of the Cinemateca Brasileira (Brazilian Cinematheque). Successive fires have damaged this memory center, as a result of the neglect and negligence from public authorities. The questions provoked by the film, in addition to verifying and lamenting the loss, indicate ways to elaborate the collective mourning: to organize our indignation with actions of resistance and protest for what was lost, but also to mobilize the ability to create with what remains, in name of what still needs to be preserved.

In Davor Sanvincenti’s *Places We’ll Breathe*, the proposal that filming destruction isn’t enough gets renewed, it is necessary that cinema presents itself as an inventor of futures. In this Croatian film, different landscapes are endowed with a feral silence, as if they were looking back at us, in counterpoint to human power. The fixed camera reveals the life of the winds, the ferocity of the waves, some kind of more-than-human force arising from the presence of animals. The film uses subtitles with texts from various sources, which are sewn together and bring findings about the world that we are slowly losing. But there are also propositions for the creation of a different sensibility. For that, it is worth inverting the perspective and imagining ourselves

com olhos de coruja ou de falcão – ou ao menos com a sua acuidade ou liberdade visual. É uma proposição ambiciosa, que nos apresenta a imaginação de um outro corpo, mas também indica a procura por um outro cinema: ou por um outro mundo, com o cinema.

Imaginar um corpo é também a aposta de *Centelha*, de Renato Vallone. Desenhado nas trevas e para as trevas de um país em ruínas, o curta se engaja numa proposta de *mise en scène* epidérmica que acolhe seu personagem numa atmosfera sensorial. Os planos fechados colam a câmera na pele do personagem para nos fazer sentir a fúria de seu corpo. O assombro do ator é perceptível pela fisionomia de seu rosto magérrimo que tenta despertar no público, simultaneamente, o luto diante da derrota e a centelha de esperança num futuro redentor. Na profundidade do delírio, o filme solicita que cada espectador tome posição.

Esta tomada de posição exige tanto a atenção ao presente ameaçado quanto a retomada do passado arruinado. Este é o gesto d’*O Dente do Dragão*, filme que instaura uma jornada épica e arqueológica em torno do maior acidente radioativo do Brasil, o do “Césio-137”. O diretor Rafael Parrode e sua equipe resgatam o “pesadelo de Goiânia”, reimaginando-o a partir de um gesto de bricolagem que mistura materiais heterogêneos de forma inventiva. A forma mitológica dada ao evento histórico e a nebulosidade da narração constroem um regime de indiscernibilidade em que é preciso pescar vestígios no mar caótico do esquecimento para, assim, compreender, de forma tateante, a magnitude da catástrofe local. Neste filme, só podemos acessar a história pelos seus cacos. São as cinzas de um braseiro que insiste em queimar no presente para nos recordar da força destruidora do progresso.

Também apostando no entrelaçamento entre tragédias passadas e possíveis futuros, *Tomorrow Is a Water Palace* (*O Amanhã é um Palácio d’Água*), de Juanita Onzaga, é uma obra que se situa entre o mito, a história e o sonho. “Deixe-me contar a história de como tudo acabou”, nos diz a narradora. Neste filme-ensaio, uma constelação de acontecimentos históricos, vozes ancestrais e mitos tomam a forma de um ensaio meditativo em torno da catástrofe do colonialismo. A água é tomada como signo do fim e da possibilidade de recomeçar, em aforismos: “a água na barriga de uma mulher guarda a memória do mundo”.

with the eyes of an owl or a hawk—or at least with their visual acuity or freedom. It is an ambitious proposition, which presents us with the imagination of another body, but also indicates the search for another cinema: or for another world, alongside cinema.

Imagining a body is also *Centelha’s* bet (*Spark’s* bet), by Renato Vallone. Designed in the darkness and for the darkness of a country in ruins, the short film engages in a proposal of epidermal *mise en scène* that welcomes its character in a sensorial atmosphere. Close-ups glue the camera to the character’s skin to make us feel the fury of his body. The actor’s astonishment is perceptible by the physiognomy of his skinny countenance that tries to awaken in the audience the mourning in the face of defeat and, simultaneously, the spark of hope in a redemptive future. In the depths of delirium, the film asks each spectator to take a stand.

Taking a stand requires both attention to the threatened present and the recovery of the ruined past. This is the gesture of *Dragon Tooth*, a film that establishes an epic and archaeological journey around the biggest radioactive accident in Brazil, that of “Cesium-137”. Director Rafael Parrode and his team relive the “nightmare of Goiânia”, re-imagining it from a bricolage gesture that mixes heterogeneous materials in an inventive way. The mythological form given to the historical event, along with the nebulosity of the narration, build a regime of indiscernibility in which it is necessary to fish for traces in the chaotic sea of oblivion in order to understand, in a tentative way, the magnitude of the local catastrophe. In this film, we can only access history by its shards. They are the ashes of a brazier that insists on burning in the present to remind us of the destructive force of progress.

Also betting on the intertwining between past tragedies and possible futures, Juanita Onzaga’s *Tomorrow Is a Water Palace* is a work that is situated between myth, history and dream. “Let me tell you the story of how it all ended,” the narrator tells us. In this essay film, a constellation of historical events, ancestral voices and myths take the form of a meditative essay around the catastrophe of colonialism. Water is taken as a sign of the end and the possibility of starting over, in aphorisms: “the water in a woman’s belly keeps the memory of the world”.

The choice for essayism and experimentation is a mark common to all these films, admitting that, in

A escolha pelo ensaísmo e pela experimentação é um ponto comum a todos esses filmes, admitindo que, para narrar o colapso, melhor que adotar perspectiva divinatória ou ilustrativa é reconhecer os limites da própria representação. Os filmes, em face à ruína, brotam como cogumelos em meio a destroços. Perfurados e arruinados, nos convidam a contemplar com franqueza a situação em que vivemos ou a mirar os vazios para buscar uma reconstrução. Há, portanto, em cada filme, um chamado dirigido ao coletivo, e não ao heroísmo individual, em defesa de nos organizarmos contra a deterioração do espaço (nosso ambiente) e do tempo (nossa história, nossa memória).

order to narrate the collapse, better than adopting a divinatory or illustrative perspective, is to recognize the limits of representation itself. Films, in the face of ruin, sprout like mushrooms amidst wreckage. Pierced and ruined, they invite us to frankly contemplate the situation in which we live or to look at the voids in order to seek reconstruction. There is, therefore, in each film, a call addressed to the collective, and not to individual heroism, in defense of organizing ourselves against the deterioration of space (our environment) and time (our history, our memory).



TOMORROW IS A WATER PALACE

O AMANHÃ É UM PALÁCIO D'ÁGUA

BÉLGICA, MÉXICO, ITÁLIA, COLÓMBIA, 2022, 15'

Um sonho lúcido, uma ficção-científica interior sobre Sybille, a última pessoa viva em um planeta sem água. Ela perambula por terras áridas, viajando por entre visões estranhas. Entidades com mais memória do que os humanos se comunicam com ela. Como convencer o espírito das águas a retornar à Terra?

A lucid dream, an inner space sci-fi about Sybille, the last person alive on a planet with no water left. She roams through arid lands, traveling through strange visions. Entities with more memory than humans communicate with her. How to persuade the spirit of the waters to come back to earth?

DIREÇÃO DIRECTOR Juanita Onzaga

ROTEIRO SCRIPT Juanita Onzaga, Mathieu Volpe

PRODUÇÃO PRODUCTION Juanita Onzaga

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Juanita Onzaga

MONTAGEM EDITING Juanita Onzaga

SOM SOUND Jeremy Bocquet, Juanita Onzaga, Eli Sundermann, Seppe Monbalieu, Thomas Damas, Geraldo Martinez Angeles

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Diana Scalfati, Mégane Astrid Deutou, Cynthia Kuchi

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY A Filmhouse, Rana Films, Colectivo Colmena

CONTATO CONTACT juanitaonzaga@gmail.com

MUN 1



FRAGMENTOS DE GONDWANA

FRAGMENTS OF GONDWANA

PERNAMBUCO/BRASIL, 2021, 17'

Problemas antigos são expostos após o impacto do vazamento de petróleo em Suape - PE somado ao contexto atual que o Brasil vive.

Old problems are made evident after the impact of the Oil spill in Suape - PE, combined with the current context in which Brazil lives.

DIREÇÃO DIRECTOR Adalberto Oliveira

ROTEIRO SCRIPT Adalberto Oliveira

PRODUÇÃO PRODUCTION Adalberto Oliveira, Enaile Lima

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Adalberto Oliveira

MONTAGEM EDITING Adalberto Oliveira

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Andrea Figueiredo

SOM SOUND Adalberto Oliveira

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Adalberto Oliveira

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Vandécio Santana, Severino Ferreira

CONTATO CONTACT aofilmes@gmail.com

MUN 1



CENTELHA

SPARK

ACRE, RIO DE JANEIRO/BRASIL, 2021, 26'

Delírio da fome de um homem que incorpora, no decorrer de um ritual ancestral, os demônios de um país doente.

The delirium of a hungry man who, during the course of an ancestral ritual, incorporates the demons of a sick country.

DIREÇÃO DIRECTOR Renato Vallone

ROTEIRO SCRIPT Renato Vallone

PRODUÇÃO PRODUCTION Renato Vallone, Yuri Montezuma, Rosana Andrade

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Renato Vallone, Plínio Higuti, Marcel Yokoda

MONTAGEM EDITING Renato Vallone

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME design Renato Vallone

SOM SOUND Bernardo Adeodato

TRILHA SONORA SOUNDTRACK O Grivo

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Cleber Barros Moura, Karine Guimarães

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Filmes Arigó

CONTATO CONTACT filmesarigo@gmail.com

MUN 1



DIGITAL ASHES

CINZAS DIGITAIS

SÃO PAULO/BRASIL, ALEMANHA, 2022, 12'

O espaço que um dia foi usado como matadouro tornou-se um ambiente para preservar a vida do cinema brasileiro. Até que chegou o primeiro incêndio. E depois outro, e depois outro. Centenas de negativos perdidos a partir de uma política que negava ações de preservação. A longínqua relação entre a Cinemateca de São Paulo, o descaso público e o fogo é resgatada em um filme que tem como função, ele mesmo, preservar a memória dessa Cinemateca. (Carol Almeida)

A site which once served as a slaughterhouse has become an environment to preserve the life of Brazilian cinema. Until the first fire arrived. And then another, and another. Hundreds of negatives lost due to a policy that negates preservation actions. The distant relationship between the Cinematheque of São Paulo, public neglect, and the fire are rescued in a film whose very function is to preserve the memory of this Cinematheque. (Carol Almeida)

DIREÇÃO DIRECTOR Bruno Christofolletti Barrenha

MONTAGEM EDITING Bruno Christofolletti Barrenha

CONTATO CONTACT bbarrenha@gmail.com

MUN 2



SOLASTALGIA

CUBA, 2022, 15'

Uma pintura antiga é o último vestígio de uma lagoa que secou, suas margens foram destruídas. As memórias das pessoas que a habitaram são evocadas e entrelaçadas na procura por um lugar agora inexistente. Quando a paisagem se desvaneceu, onde procurar?

An old painting is the last trace of the lagoon that has dried up, its contours are blurred. The memories of the people who inhabited it are evoked and intertwined in the search for a place now absent. When the landscape has faded, where to look?

DIREÇÃO DIRECTOR Violeta Mora

ROTEIRO SCRIPT Violeta Mora, Vinícius Silva

PRODUÇÃO PRODUCTION Violeta Mora

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Violeta Mora

MONTAGEM EDITING Violeta Mora

SOM sound Ayrton Paul, Gerard Voltà

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Escola Internacional de Cinema e TV de Cuba - EICTV, Studio L

CONTATO CONTACT contato@studiol.art

MUN 2



MJESTA KOJA CEMO DISATI

PLACES WE'LL BREATHE

LUGARES QUE RESPIRAREMOS

CROÁCIA, 2022, 22'

Este ensaio audiovisual defende a imaginação através de um relato de viagem por entre paisagens construídas e anônimas. É uma observação sobre o futuro. Narrativas que se mesclam nos interstícios entre o visual, o auditivo e o expresso, e falam sobre a perda, a exploração, a presença, a vigilância, a responsabilidade, a luta e a liberdade.

This audiovisual essay advocates imagination through a travelogue of constructed and anonymous landscapes. It is a note about the future. Narratives that intertwine in the interstices between the visual, the auditory, and the expressed, speak about loss, exploration, presence, vigilance, responsibility, struggle and freedom.

DIREÇÃO DIRECTOR Davor Sanvincenti

ROTEIRO SCRIPT Davor Sanvincenti

PRODUÇÃO PRODUCTION Boris Greiner, Davor Sanvincenti

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ivan Slipcevic

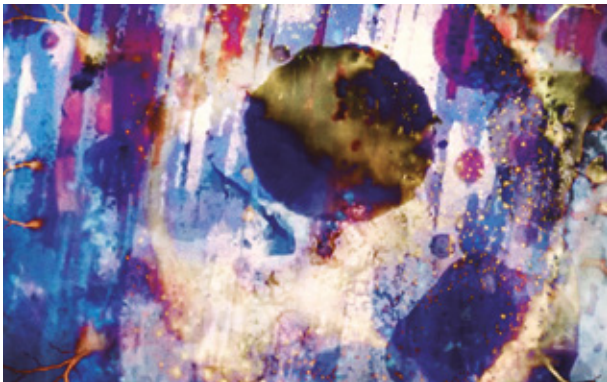
MONTAGEM EDITING Davor Sanvincenti

SOM SOUND Miodrag Gladovic, Davor Sanvincenti

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION company Petikat

CONTATO CONTACT vanja@bonobostudio.hr

MUN 2



O DENTE DO DRAGÃO

DRAGON TOOTH

GOIÁS/BRASIL, 2022, 28'

Ao matar o dragão, Cadmo liberou uma maldição azul, espalhada feito pó pela cidade de Goiânia.

When Cadmo killed the dragon, he released a blue curse, which spread like dust over the city of Goiânia.

DIREÇÃO DIRECTOR Rafael Castanheira Parrode

PRODUÇÃO PRODUCTION Camilla Margarida, Henrique Borela, Marcela Borela

MONTAGEM EDITING Rafael Castanheira Parrode

SOM SOUND Rafael Castanheira Parrode, Belém de Oliveira

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Barroca Filmes, F64 Filmes

CONTATO CONTACT barrocafilmes@gmail.com

MUN 2





*Filmes
Decoloniais?*

Decolonial Films?

FILMES DECOLONIAIS?

DECOLONIAL FILMS?

DECOL 1 57' 10 anos

DECOL 2 73' 12 anos

Destacar um contorno e também rasurá-lo

Gabriel Araújo
Mariana Queen Nwabasili

Como convenções naturalizadas ao longo da história do cinema, classificações e delimitações de tipos ou de gêneros fílmicos carregam em si um paradoxo característico do pensamento cartesiano. Aparentemente, para enxergar melhor, é preciso limitar, criar fronteiras, deixar filmes (e arestas dos filmes) de fora, geralmente levando em conta diálogos ou rupturas relacionados a normativas histórica e territorialmente situadas.

É com a opacização desse paradoxo e do desconforto mobilizador que ele gera que esta Mostra propõe perguntar: por que, para que e para quem interessa a ideia de filmes decoloniais? Faz sentido o esforço de colocar realizações brasileiras na rota dessa classificação? Afinal, o anseio pela perspectiva decolonial não deveria perpassar todo o cinema, como propõem as atuais tendências de debates em diferentes países?

Cientes de que filmes suscitam diferentes leituras, optamos por assisti-los atentos àquilo que, de tão normativo, parece prescindir da perspicácia do olhar e, conseqüentemente, moldar as formas de ver e mostrar. Algo próximo do que o mexicano Joaquín Barriandos chama de uma “colonialidade do ver”, que, historicamente, forja a nossa cultura visual.

Se apenas uma década separa a Conferência de Berlim (1884) da reconhecida enquanto primeira exibição cinematográfica promovida pelos irmãos Lumière (1895) na já então colonialista França, seria equivocado dizer que o cinema é uma tecnologia moldada sob esse contexto? A origem da Antropologia e dos filmes etnográficos, tão influentes para o surgimento do documentário – formato predominante nesta Mostra –,

Highlighting an outline while also blurring it

Gabriel Araújo
Mariana Queen Nwabasili

Translation / Caroline Ferreira

As conventions naturalized throughout the history of cinema, classifications and delimitations of film types or genres contain a paradox, which is characteristic of the Cartesian thinking. Apparently, to better see something, it is necessary to limit it, create boundaries, leave films (and film edges) out, usually considering dialogues or ruptures related to historically and territorially situated norms.

It is upon granting opacity to this paradox and to the mobilizing discomfort caused by it, that this section proposes to ask: Why, for what, and to whom the idea of decolonial films matters? Does the effort of putting Brazilian productions in the course of such classification make any sense? After all, shouldn't the desire for a decolonial perspective permeate the entire cinema, as proposed by current debate trends in different countries?

Knowing that films elicit different interpretations, we chose to attentively watch that which, for being so normative, seems to waive the gaze's sharpness and, consequently, shape the ways of seeing and showing. Something close to what Mexican scholar Joaquín Barriandos calls “a coloniality of seeing”, which historically forges our visual culture.

If only a decade separates the Berlin Conference (1884) from the first officially recognized film screening, promoted by the Lumière Brothers (1895) in a then already colonialist France, would it be wrong to say that cinema is a technology shaped under this context? The origin of Anthropology and of ethnographic films, so influential for the emergence of documentary—which is the predominant format in this section—, allows a

possibilita alguns *insights* nesse sentido. Bem como as propostas narrativo-formais de filmes anticoloniais ou pró-descolonização feitos em África por africanos ou por seus descendentes no contexto das independências dos países do continente nas décadas 1960 e 1970.

É nessa linha que também entra, mais recentemente, aquilo que vem sendo chamado por alguns pesquisadores e realizadores de “filmes decoloniais”, passíveis de assim serem “classificados” a partir das elaborações sociológicas do giro decolonial latino-americano (ou “ladino-amefricano”, se considerarmos a conceituação de Lélia Gonzalez) da década de 1990. São estudos que questionam as relações de colonialidade, ou seja, no caminho do que escreve o peruano Aníbal Quijano: o processo contínuo de definição e manutenção de hierarquias de poder entre nações, culturas, economias e raças herdadas dos colonialismos históricos e não superadas após as independências. Explicitações, questionamentos e proposições de mudança dessa estruturação da realidade fazem parte, então, das perspectivas decoloniais de intervenção e transformação do atual estado das coisas.

Diferentes filmes contemporâneos têm propostas narrativo-formais que parecem evocar essa perspectiva, como *Construção de uma Vista* (Fabio Andrade, 2021), que abre a primeira sessão desta Mostra. A partir de atentos e longos planos de uma janela (e de toda construção urbana que se mostra enquadrada por essa abertura arquitetônica metafórica do cinema), o curta-metragem demarca a potência do cinema enquanto meio para mirar outros horizontes.

Nesse rastro, está *XAR - Sueño de Obsidiana (Xar - Sonho de Obsidiana)*, Fernando Pereira dos Santos, Edgar Rolando Cael Apén, 2022), que registra a performance-ritual do artista Edgar Cael, indígena do povo Maia Kaqchikel, da Guatemala. Ao passo que o protagonista-diretor corporifica sonhos, memórias e trajetos espirituais no Pavilhão da Bienal de São Paulo, ele também retoma (ou recoloca) um território invadido que lhe pertence.

Diferentes noções de arquivo material e mental figuram em *Blackness = Time ÷ Média = ∞ (Pretitude = Tempo ÷ Média = ∞, Márcio Cruz, 2021)* e *Sans Sommeil Loin de Chez Soi (Insônia Longe de Casa, Axel Cuevas de Chaunac, 2022)*. Se, no primeiro, a equação de Denise Ferreira da Silva surge como inspiração para rearranjar

few insights about it. As well as the narrative-formal proposals of anti-colonial or pro-decolonization films made in Africa, by Africans or by their descendants, in the context of the independence of African countries in the 1960s and 1970s.

Such string also includes what some researchers and filmmakers have been recently calling “decolonial films”, which can be “classified” as such based on the sociological elaborations of the Latin American decolonial turn (or “Ladino-Amefrican”, if we consider Lélia Gonzalez’s concept) in the 1990s. These are studies that question the relations of coloniality, in the likes of what Peruvian Aníbal Quijano writes: the continuous process of definition and maintenance of power hierarchies among nations, cultures, economies, and races inherited from historical colonialisms, which were not overcome following their independencies. Explanations, questionings, and propositions for change of this reality structure are part, thus, of the decolonial perspectives of intervention and transformation of the current state of affairs.

Different contemporary films have formal-narrative proposals that seem to evoke this perspective, such as *Construction of a View* (Fabio Andrade, 2021), which opens the section’s first program. From attentive, long shots of a window (and the entire urban construction shown, framed by this metaphorical architectural opening of cinema) the short film distinguishes the potency of cinema as a means to look at other horizons.

Following this track is *Xar - Obsidian Dream* (Fernando Pereira dos Santos, Edgar Rolando Cael Apén, 2022), which records the ritual-performance of artist Edgar Cael, an indigenous individual of the Maia Kaqchikel people, from Guatemala. While the protagonist-director embodies dreams, memories, and spiritual paths, at the São Paulo Biennial Pavilion, he also takes back (or replaces) an invaded territory that belongs to him.

Different notions of material and mental archives appear in *Blackness = Time ÷ Média = ∞* (Márcio Cruz, 2021) and *Sleepless Far from Home* (Axel Cuevas de Chaunac, 2022). If, in the first film, the equation by Denise Ferreira da Silva emerges as an inspiration to rearrange infinite possibilities of combination between Blackness, time, and environment, from a simple editing experimentation; in the latter, the sleepwalking of an African immigrant tosses him into an everlasting

possibilidades infinitas de combinação entre negrura, tempo e meio, a partir de uma experimentação singela de montagem; no segundo, o sonambulismo de um imigrante africano o coloca em um eterno movimento de retorno. Até que o filme-manifesto *Memória* (Welket Bungué, 2022) finca sujeitos diaspóricos em um lar – mesmo que provisório.

Pertença e territorialidade também marcam o curta que abre a segunda sessão da Mostra: *O hábito de habitar* (Nicolás Pérez, 2021). Em meio ao registro sincero e afetuoso que une duas pessoas, o documentário escolhe ocupar um complexo entrelugar de respeito à tradição e à memória e de abertura frente ao novo, ao desconhecido. Além disso, sugere o trânsito de corpos na América Latina como perpassado por complexas hierarquizações de poder entre países do Sul do mundo.

Em *Garotos ingleses* (Marcus Curvelo, 2022), somos lembrados de que a memória é um terreno em disputa e de que as forças que travam essa batalha sempre serão desiguais. No curta, uma comicidade irônica parece tentar destituir simbolicamente o poder das convenções eurocêtricas da história e das heranças coloniais que desenham espaços urbanos no Brasil. Mas será que consegue? Haveria um limite de o que de fato gera o riso e das propostas de fazer rir frente a tais temas?

O olhar para as temporalidades afrodiaspóricas também inspira *SOLMATALUA* (Rodrigo Ribeiro-Andrade, 2022), “curta-constelação” que reúne arquivos – imagéticos, sônicos – a fim de proporcionar uma viagem cíclica, ou melhor, espiralar das vivências e resistências pretas. Desse modo, dialoga com a perspectiva quilombista conceituada por Abdias Nascimento e, possivelmente inspirado pelos estudos de Beatriz Nascimento, a atualiza ao representar com uma câmera subjetiva a ancestral, fantasmagórica e estratégica sabedoria que habita o interior das favelas.

Brave (Corajosa, Val Wilmarc, 2021), por fim, materializa outra dinâmica de territorialização. Ao acompanhar o retorno de uma haitiana ao seu país para registrar um ritual de luto, o filme tende ao risco de repetir filmagens fetichizadas das práticas religiosas de origem não-brancas e não-europeias. Entretanto, o modo como a câmera se descontrola reforça a agência das energias metafísicas presentes ali, que acabam por impactar na construção do próprio registro, subvertendo as forças inicialmente desiguais entre quem filma e

returning movement. Until the film-manifesto *Calling Cabral* (Welket Bungué, 2022) settles diasporic individuals into a home—even if provisionally.

Belonging and territoriality also distinguish the short film that opens the second program: *The Habit Of Inhabiting* (Nicolás Pérez, 2021). Amid the candid and affectionate footage that bonds two people, the documentary chooses to occupy a complex in-between place of respect for tradition and memory, and of openness to the new, the unknown. Furthermore, it suggests that the complex hierarchies of power between Southern countries of the world permeate the transit of bodies in Latin America.

In *British Boys* (Marcus Curvelo, 2022), we are reminded that memory is a contested land and that the forces waging this battle will always be unequal. In the short film, an ironic humor seems to try to symbolically oust the power of Eurocentric conventions of History and colonial inheritances that draw Brazilian urban spaces. However, does it succeed? Is there a limit to what actually provokes laughter and to the attempts of making fun, when faced with such themes?

The gaze upon Afrodiasporic temporalities also inspires *SOLMATALUA* (Rodrigo Ribeiro-Andrade, 2022), a “short film-constellation”, which brings together archives—imagery, sound—to provide a cyclical, or rather, a spiraling journey of Black experiences and resistance. Thus, it dialogues with the *quilombista* perspective, conceptualized by Abdias Nascimento, and, possibly inspired by Beatriz Nascimento’s studies, updates it by representing the ancestral, ghostly, and strategic wisdom that inhabits the slums using a subjective camera.

Lastly, *Brave* (Val Wilmarc, 2021), materializes yet another dynamics of territorialization. By following the return of a Haitian woman to her country to record a mourning ritual, the film leans toward the risk of repeating fetishized footage of non-white, non-European religious practices. However, the way the camera pans out of control reinforces the agency of metaphysical energies present there, which ultimately affect the conception of the footage itself, subverting the initially unequal forces between who is filming and who, and what, is being filmed.

Aware of the critical perspectives regarding gender dichotomy, it is important to highlight a discomfort and a concern related to the predominance of male filmmakers

quem, e o que, é filmado.

Cientes das perspectivas críticas com relação à dicotomia de gênero, é importante evidenciar um incômodo e atenção em relação à predominância autoral de homens instaurada nesta seleção. Na tentativa de entender o que esse quadro significa em meio à problematizada classificação aqui em jogo e às estéticas evidentemente contra-hegemônicas das obras escolhidas, questionamos a nós mesmos frente às realizações do último biênio. A partir disso, lançamos a reflexão: a abstração experimental “de o que um filme quer dizer” e o conseqüente alcance que terá a depender de seu formato é um risco artístico ao qual diferentes artistas podem se lançar em igualdade de condições, expectativas e necessidades de negociação?

De toda forma, é notável que as mulheres, sobretudo não-brancas, estejam muito presentes nas narrativas e nas imagens dos curtas desta Mostra. Elas são, sintomaticamente, as pessoas na linha de frente e também na retaguarda dos movimentos migratórios e as responsáveis pela manutenção dos segredos religiosos de matriz-motriz afro-indígena que permeiam e inspiram esta seleção assumidamente rasurada.

in this selection. In an attempt to understand what this scenario means in the midst of the problematized classification at stake here, and the evidently counter-hegemonic aesthetics of the chosen works, we questioned ourselves in face of the filmmaking of the last biennium. From this, we launch a reflection: is the experimental abstraction of “what a film wants to say”, and the reach it will consequently achieve depending on its format, an artistic risk to which different artists can launch themselves in equal conditions, expectations, and negotiation needs?

In any case, it is remarkable that women, especially non-white ones, are very present in the narratives and images of the short films in this section. They are, symptomatically, the people in the frontline and in the rear of the migratory movements, and the ones responsible for keeping the religious secrets of the Afro-Indigenous matrix, which permeate and inspire this admittedly blurred selection.



CONSTRUÇÃO DE UMA VISTA

CONSTRUCTION OF A VIEW

RIO DE JANEIRO/BRASIL, 2021, 13'

A vista é um campo de guerra colonial.

The view is a colonial war field.

DIREÇÃO DIRECTOR Fábio Andrade

PRODUÇÃO PRODUCTION Fábio Andrade

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Fábio Andrade

MONTAGEM EDITING Fábio Andrade

SOM SOUND Fábio Andrade

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Typica
Produções Artísticas

CONTATO CONTACT fabio.andrade@nyu.edu

DECOL 1



XAR - SUEÑO DE OBSIDIANA

XAR - OBSIDIAN DREAM

XAR - SONHO DE OBSIDIANA

SÃO PAULO/BRASIL, 2022, 13'

Ao despertar de um sonho ancestral narrado na língua Kaqchikel, o jovem maya Edgar Cael realiza um ritual artístico no pavilhão da Bienal de São Paulo. Entre aspirações e memórias, seu percurso espiritual vai conduzi-lo para ser incorporado ao seu animal de poder.

Awakening from an ancestral dream narrated in the Kaqchikel language, the young Maya Edgar Cael performs an artistic ritual in The São Paulo Art Biennial's pavilion. Among aspirations and memories, his spiritual journey will lead him to be incorporated into his power animal.

DIREÇÃO DIRECTOR Fernando Pereira dos Santos, Edgar Cael

ROTEIRO SCRIPT Fernando Pereira dos Santos, Edgar Cael

PRODUÇÃO PRODUCTION Fernando Pereira dos Santos

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Chico Bahia

MONTAGEM EDITING Tom Laterza

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Bruna Lopes Bispo

SOM SOUND Tom Laterza

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Maestro Joaquín Orellana

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Edgar Cael

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Sendero Filmes, Máquina do Mundo

CONTATO CONTACT fer.cine.pereira@gmail.com

DECOL 1



BLACKNESS = TIME ÷ MEDIA = ∞

PRETITUDE = TEMPO ÷ MÍDIA = ∞

FRANÇA, 2021, 6'

Com base em estudos sobre Denise Ferreira da Silva, Derek Jarman e futurismo preto quântico, *Blackness = Time ÷ Média = ∞* propõe uma reflexão sobre o cinema negro, o som, a dança e o não-humano para liberar a força insuperável da pretitude.

In the light of the studies by Denise Ferreira da Silva, Derek Jarman and Black quantum futurism, *Blackness = Time ÷ Média = ∞* reflects on Black cinema, music, dance and the non-human to release the insurmountable strength of Blackness.

DIREÇÃO DIRECTOR Márcio Cruz

ROTEIRO SCRIPT Márcio Cruz

PRODUÇÃO PRODUCTION Márcio Cruz

ANIMAÇÃO ANIMATION Márcio Cruz, Lucas Tomaz Neves

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Márcio Cruz, Paul Riley

MONTAGEM EDITING Márcio Cruz

SOM SOUND Rafael Paiola

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Melvin Santhana, Thiago Sonho

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Eliezer Gomez, Ruth de Souza, Mbissine Thérèse Diop, Milton Gonçalves, Cartola, Xênia França, Diandra Forrest, Antônio Pompeo, Luciana Souza, Tunde Adebimpe, Kudzani Moswela, Antônio Pitanga, Mbissine Thérèse Diop, Cícera da Cruz, Anésia Maria De Jesus

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Film Ecology

CONTATO CONTACT marcio@filmeecology.com

DECOL 1



SANS SOMMEIL LOIN DE CHEZ SOI

SLEEPLESS FAR FROM HOME

INSÔNIA LONGE DE CASA

ESPAÑA, MÉXICO, FRANÇA, 2022, 8'

Incapaz de adormecer, Mamadou começa a caminhar infinitamente para se cansar e conseguir ter um sonho final com o lugar onde nasceu.

Incapable of falling asleep, Mamadou starts to walk endlessly to tire himself and be able to have a final dream of where he was born.

DIREÇÃO DIRECTOR Axel Cuevas de Chaunac

ROTEIRO SCRIPT Axel Cuevas de Chaunac

PRODUÇÃO PRODUCTION Axel Cuevas de Chaunac

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Axel Cuevas de Chaunac

MONTAGEM EDITING Axel Cuevas de Chaunac

SOM SOUND Diego Lozano

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Ariel Guzik

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY La Selva Coop

CONTATO CONTACT internacional@agenciafreak.com

DECOL 1



MEMÓRIA

CALLING CABRAL

RIO DE JANEIRO/BRASIL, GUINÉ-BISSAU, PORTUGAL, 2022, 18'

Memória é moldado pelo misticismo guineense, a poética da simultaneidade, e a voz da resistência e da reflexão em Amílcar Cabral. Entre a algazarra de um réveillon passado nas Ilhas Bijagó e a descoberta de um sentimento que se renova com o reencontro das pessoas e dos lugares.

Calling Cabral is shaped by Guinean mysticism, the poetics of simultaneity, and the voice of resistance and reflection in Amílcar Cabral. Between the racket of a New Year's Eve spent in the Bijagó Islands, and the discovery of a feeling which is renewed by meeting people and places.

DIREÇÃO DIRECTOR Welket Bungué

ROTEIRO SCRIPT Welket Bungué

PRODUÇÃO PRODUCTION Welket Bungué, Duarte Lima

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Welket Bungué

MONTAGEM EDITING Duarte Lima

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Diima

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Joãozinho da Costa, Welket Bungué, Aliu Santy

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Kussa Productions

CONTATO CONTACT welketbungue@kussaproductions.com

DECOL 1



O HÁBITO DE HABITAR

THE HABIT OF INHABITING

PARANÁ/BRASIL, HAITI, CHILE, 2021, 16'

Ale e Santi e seu filho Joel, são uma família de estudantes bolivianos que residem no Brasil há muitos anos. A par do cotidiano, das suas crenças e de algumas tradições, intervêm no seu dia a dia algumas memórias de um antigo território onde costumavam morar. Juntos, um dia eles decidem cavar em direção a essas memórias e torná-las presentes.

Ale, Santi and their son Joel, are a family of Bolivian students who have been living in Brazil for many years. Amid their routines, their beliefs and some traditions, certain memories of an ancient territory where they used to live intervene in their daily lives. One day, they decide together to dig deep into these memories and make them come alive.

DIREÇÃO DIRECTOR Nicolás Pérez

PRODUÇÃO PRODUCTION Camila Coradette, Shellot Pubien

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Nicolás Pérez

MONTAGEM EDITING Nicolás Pérez

SOM SOUND Denise Rodrigues

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Alejandra Quenta, Domingo Santi Mamani

CONTATO CONTACT elhabitodehabitar@gmail.com

DECOL 2



GAROTOS INGLESES

BRITISH BOYS

BAHIA/BRASIL, 2022, 15'

O Cemitério dos Ingleses na Bahia é reservado ao sepultamento de cidadãos ingleses e seus descendentes radicados no estado. Temendo a morte, dois baianos fazem testes de ancestralidade para enterros no cemitério com a mais bela vista da cidade.

The British Cemetery of Bahia is a burial ground for English citizens and their descendants living in the state. Fearing death, two Bahianos test their ancestry for burials in the cemetery that has the most beautiful view of the city.

DIREÇÃO DIRECTOR Marcus Curvelo

ROTEIRO SCRIPT Marcus Curvelo, Murilo Sampaio

PRODUÇÃO PRODUCTION Marcus Curvelo

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Danilo Umbelino

MONTAGEM EDITING Marcus Curvelo

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Danilo Umbelino, Marcus Curvelo, Murilo Sampaio

SOM SOUND Danilo Umbelino, Marcus Curvelo

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Murilo Sampaio, Marcus Curvelo

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Filmes Amarelos

CONTATO CONTACT marcuscurvelo@gmail.com

DECOL 2



SOLMATALUA

SANTA CATARINA/BRASIL, 2022, 15'

Em uma onírica odisseia afro-diaspórica, paisagens e vielas encontram-se nas encruzilhadas do tempo. *SOLMATALUA* percorre um vertiginoso itinerário por territórios ancestrais e contemporâneos, realizando uma mística viagem que resgata memórias e busca possíveis futuros.

In a dreamlike afro-diasporic odyssey, landscapes and alleys meet at the crossroads of time. *SOLMATALUA* travels a dizzying route through ancestral and contemporary territories, making a mystical journey that rescues memories and looks for possible futures.

DIREÇÃO DIRECTOR Rodrigo Ribeiro-Andrade

ROTEIRO SCRIPT Rodrigo Ribeiro-Andrade

PRODUÇÃO PRODUCTION Rodrigo Ribeiro-Andrade, Eryk Rocha, Mariana Mansur, Bernardo Oliveira

MONTAGEM EDITING Rodrigo Ribeiro-Andrade, Julia Faraco, Carlos Eduardo Cecon som sound Rodrigo Ribeiro-Andrade, Mbé

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Mbé

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Gata Maior Filmes

CONTATO CONTACT contato@gatamaior.com.br

DECOL 2



BRAVE

CORAJOSA

FRANÇA, 2021, 27'

Este documentário conta a história de como, quando morre uma sacerdotisa vodu haitiana, uma Mambo, cabe às crianças celebrar a divindade à qual ela serviu. É chegada a hora de minha mãe voltar para casa para realizar este ritual em homenagem à minha falecida avó.

This documentary tells the story of how, when a Haitian voodoo priestess, a Mambo, dies, it is up to the children to celebrate the deity she served. It's time for my mother to come home to perform this ritual in honor of my late grandmother.

DIREÇÃO DIRECTOR Wilmarc Val

ROTEIRO SCRIPT Wilmarc Val

PRODUÇÃO PRODUCTION Marie Agnély

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Éva Sehet

MONTAGEM EDITING Manon Falise

SOM SOUND Benjamin Laurent

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Ysé Productions

CONTATO CONTACT festivals@manifest.pictures

DECOL 2



A detailed illustration of a lush green thicket. The scene is filled with various types of leaves, some broad and some narrow, creating a complex texture. A blue and white butterfly is perched on a leaf in the lower right quadrant. The overall color palette is dominated by greens, with a soft blue and white for the butterfly. The lighting is soft, highlighting the textures of the leaves and the wings of the butterfly.

Juventudes

Youths Section

JUVENTUDES
YOUTHS SECTION

JUV 1 69' 14 anos

JUV 2 72' 16 anos



SANGOMA

SÃO PAULO/BRASIL, 2021, 8'

Por meio da poesia, da dança e do canto, mulheres negras se conectam com sua ancestralidade e buscam curar a história que as trouxe até aqui. Através das tradições corporais de seus territórios, aliadas às suas experiências pessoais, vidas e memórias encarnadas, investigam suas possibilidades de escrita de si por intermédio do corpo e de seu movimento, deixando para trás a narrativa colonial que lhes foi imposta e buscando seu próprio ritmo interior.

Through poetry, dance and singing, Black women connect with their ancestry and try to heal the history that brought them here. Using body traditions of their territories, combined with their personal experiences, lives and embodied memories, they investigate the possibilities of self-writing through the body and its movement, leaving behind the imposed colonial narrative and searching for their own inner rhythm.

DIREÇÃO DIRECTOR Aline Fernandes, Nathalia Freitas, Talita Araujo, Terená Kanouté

ROTEIRO SCRIPT Luiza Calagjan

PRODUÇÃO PRODUCTION Aline Fernandes

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Luiza Calagjan, Nathalia Freitas, Talita Araujo, Terená Kanouté

MONTAGEM EDITING Luiza Calagjan

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Nathalia Freitas, Talita Araujo, Terená Kanouté

SOM SOUND Ayrton Paul

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Ayrton Paul

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Aline Fernandes, Nathalia Freitas, Talita Araujo, Terená Kanouté

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Igarapé Cultura e Arte

CONTATO CONTACT igarapeculturaearte@gmail.com

JUV 1



ASTEL

FRANÇA, SENEGAL, 2021, 24'

É outubro, no final da estação chuvosa em Fouta, uma região isolada no norte do Senegal. Astel acompanha seu pai todos os dias na mata. Juntos, eles cuidam de seu rebanho de vacas. Mas certo dia, no meio do deserto, o encontro entre a jovem e um pastor interrompe o pacato cotidiano de Astel e de seu pai.

It's October, the end of the rainy season in Fouta, an isolated region in the north of Senegal. Astel (13) accompanies her father every day in the bush. Together, they look after their herd of cows. But one day, in the middle of the desert, the meeting between the young girl and a shepherd disrupts the peaceful daily life between Astel and her father.

DIREÇÃO DIRECTOR Ramata-Toulaye Sy

ROTEIRO SCRIPT Ramata-Toulaye Sy

PRODUÇÃO PRODUCTION Margaux Juvéval, Maud Leclair-Névé, Amaury Ovise, Jean-Christophe Reymond, Souleymane Kebe

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Amine Berrada

MONTAGEM EDITING Nathan Jacquard

SOM SOUND Ousmane Coly, Olivier Voisin, Romain Ozanne

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Amine Bouhafa

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Hawa Mamadou Dia, Cherif Amadou Diallo, Alassane Hamet Ly, Khady Diallo, Amadou Diallo

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY La Chauve-Souris, Kazak Productions, Astou Production

CONTATO CONTACT festival@sudu.film

JUV 1



MADHU

HONEY

ÍNDIA, 2022, 13'

Satakshi e Madhu, que foram colegas na escola e estão há anos afastadas, se reúnem em uma noite de festividades durante o 'Durga Pujo', em Calcutá. Ao longo da noite, descobrimos que ambas têm sentimentos uma pela outra, mas não são capazes de expressá-los. Seus segredos são mantidos em um caderno de Madhu dos seus tempos escolares, e em um cartão postal que Satakshi envia a Madhu seis anos após aquela noite.

Satakshi and Madhu, who went to school together, reunite after years of being apart on a night of festivities during the 'Durga Pujo' in Kolkata. As the night progresses, we find out that both of them have feelings for each other, but they are not able to express it. Their secrets are preserved in a notebook entry by Madhu from her school days, and a postcard that Satakshi sends Madhu six years from this night.

DIREÇÃO DIRECTOR Tanmay Chowdhary, Tanvi Chowdhary

ROTEIRO SCRIPT Tanvi Chowdhary

PRODUÇÃO PRODUCTION Peru Films

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Tanmay Chowdhary

MONTAGEM EDITING Tanmay Chowdhary

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Satakshi Nandy, Madhyama Halder

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Peru Films

CONTATO CONTACT tanmay0601@gmail.com

JUV 1



AM SEE

BY THE LAKE

À BEIRA DO LAGO

ALEMANHA, 2021, 4'

Está quente. Sophie e o namorado estão deitados à beira de um lago. É o seu último verão juntos antes de irem para lugares diferentes. Eles estão juntos há muito tempo, talvez tempo demais. Sophie busca por liberdade, enquanto seu namorado não sabe o que quer. Ela vê uma garota, olha fixamente para ela, em um momento de liberdade e desejo. Um momento que passa muito rapidamente. Um momento que ela desfruta. Um filme sobre desejo e saudade.

It is hot. Sophie and her boyfriend are laying by a lake. It is their last summer together before they are going to different places. They are together for a long time already, maybe too long. Sophie is looking for freedom, while her boyfriend doesn't know what he wants. She sees this girl, she stares at her, one moment of freedom and desire. One moment which goes by very quickly. One moment she enjoys. A movie about desire and longing.

DIREÇÃO DIRECTOR Marie Wald

ROTEIRO SCRIPT Marie Wald

PRODUÇÃO PRODUCTION Marie Wald

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Marie Wald

MONTAGEM EDITING Marie Wald

SOM SOUND Nicolas Hoffmann, Henri Nunn

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Lilli Biedermann, Lea Grande, Joshua Kliefert, Nicolas Hoffmann

CONTATO CONTACT mariewald@gmx.de

JUV 1



CIDADE ENTRE RIOS

CITY BETWEEN RIVERS

PIAUI, MARANHÃO/BRASIL, 2021, 20'

Uma busca por memórias perdidas no tempo. Um jovem pescador urbano, filho de uma geração de pescadores, mergulha em uma experiência imersiva pelas águas turvas dos rios que cruzam a região de fronteira entre Piauí e Maranhão.

A search for memories lost in time. A young urban fisherman, son of a generation of fishermen, dives into an immersive experience through the murky waters of the rivers that cross the border area between Piauí and Maranhão.

DIREÇÃO DIRECTOR Leonardo Mendes, Wesley Oliveira

ROTEIRO SCRIPT Leonardo Mendes, Wesley Oliveira

PRODUÇÃO PRODUCTION Leonardo Mendes, Wesley Oliveira, Milena Rocha

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Wesley Oliveira

MONTAGEM EDITING Wesley Oliveira

SOM SOUND Marcus Sousa, Fabrício Campos

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Adolfo Severo, Pedro Ben

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Leonardo Mendes, Wesley Oliveira, Seu Moraes, Dona Socorro, Raimundo "Caramigo"

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION company Labcine Filmes

CONTATO CONTACT contato@labcinefilmes.com

JUV 1



LADEIRA NÃO É RAMPA

SLOPE IS NOT A RAMP

RIO DE JANEIRO/BRASIL, 2021, 15'

Ladeira não é rampa é um filme que acompanha Antônio, um skatista que procura fazer suas manobras em uma cidade que não tem pista de skate, e que também não tem cinema.

Slope is Not a Ramp is a film that follows Antonio, a skateboarder who tries to do his maneuvers in a city that has no skateboarding park, and no movie theater either.

DIREÇÃO DIRECTOR Antônio Ribeiro, Sandro Garcia

ROTEIRO SCRIPT Sandro Garcia

PRODUÇÃO PRODUCTION Beatriz Rodrigues

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Luiz Silfer, Sandro Garcia

MONTAGEM EDITING Sandro Garcia

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Antônio Ribeiro, Sandro Garcia

SOM SOUND Beatriz Rodrigues, Luiz Silfer

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Pittbre Negorei

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Antônio Ribeiro

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Baixadacine

CONTATO CONTACT bbaixadacine2gmail.com

JUV 2



LUAZUL

SÃO PAULO/BRASIL, 2022, 21'

Riva volta para o Brasil e se encontra mais sozinha do que nunca. Flávia não tem tempo para se sentir sozinha. As duas se conhecem, e se distraem, ao redor dos campinhos e das quadras de futebol.

Riva returns to Brazil and finds herself more alone than ever. Flavia has no time to feel lonely. They get to know each other, and entertain themselves around soccer mini-pitches and courts.

DIREÇÃO DIRECTOR Letícia Batista, Vitória Liz

ROTEIRO SCRIPT Letícia Batista, Vitória Liz

PRODUÇÃO PRODUCTION Lais Reis, Patrícia Lima, Victor Laet

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Jéssica Borges

MONTAGEM EDITING Tiago Lima

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Anti Ribeiro, Emerson Fernandes

SOM SOUND Danilo Carvalho

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST procedure parallèlle U Vnancio, Larissa Noel, Lucas Bebiano, Tobias, Taty Godoi, Nicole Zuim, Rogério Costa

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Complô Filmes

CONTATO CONTACT leticiabpsouza@gmail.com

JUV 2



TWO GIRLS WITH A MOVIE CAMERA (SLUMBER PARTY)

ESPÍRITO SANTO, 2021, 7'

Duas amigas descobrem como lidar com questões óbvias que se tornaram vergonhosas de se manifestarem. Parte de uma geração de feministas falhas, uma pandemia mundial e o processo da criação de um documentário.

Two girl friends figure out how to deal with obvious issues that have become embarrassing for them to demonstrate. Part of a generation of flawed feminists, a worldwide pandemic and the process of creating a documentary.

DIREÇÃO DIRECTOR Victoria Brasil, Thamyris Escardoa

ROTEIRO SCRIPT Victoria Brasil, Thamyris Escardoa

PRODUÇÃO PRODUCTION Victoria Brasil, Thamyris Escardoa

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Victoria Brasil, Thamyris Escardoa

MONTAGEM EDITING Thamyris Escardoa

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Victoria Brasil, Thamyris Escardoa

SOM SOUND Victoria Brasil, Thamyris Escardoa

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Victoria Brasil, Thamyris Escardoa

CONTATO CONTACT thamyres.escardoa@gmail.com, victoriabrasild@gmail.com

JUV 2



CEUX QUE L'ON CHOISIT

THE ONES WE CHOOSE

OS QUE ESCOLHEMOS

FRANÇA, 2022, 30'

Ceux Que L'on Choisit (Os que Escolhemos) é um documentário sobre a família que escolhi. As pessoas com as quais decidi caminhar ao longo da vida. Se apresentando inicialmente como um vídeo de família, este documentário nos leva do íntimo ao coletivo, do íntimo ao político.

The ones we choose is a documentary about my chosen family. The ones I decided to walk through life alongside with. First taking the form of a family video; this documentary takes us from the intimate to the collective, from the intimate to the political.

DIREÇÃO DIRECTOR Elora Bertrand

ROTEIRO SCRIPT Elora Bertrand

PRODUÇÃO PRODUCTION University Paris 8

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Elora Bertrand

MONTAGEM EDITING Elora Bertrand

SOM SOUND Mari Jaworski

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Sohan Pague

CONTATO CONTACT elo.bertrand98@gmail.com

JUV 2





Infantil
Children's Section

INFANTIL
CHILDREN'S SECTION

INF 1 34' 04 anos

INF 2 44' 06 anos

INF 3 48' 08 anos



COLCHIQUE

FRANÇA, 2022, 3'

Durante uma onda de calor, uma criança colhe flores para fazer um buquê para o túmulo de seu gato. Sem que ela saiba, o fantasma do gato a acompanha em sua caminhada.

A child, on a heat wave picks flowers in the goal of making a bouquet to put on the grave of her cat. Without the child realizing it, the ghost of the cat follows her on her journey.

DIREÇÃO DIRECTOR Héloïse Nivart, Céline Blondat, Blanche Dion

ROTEIRO SCRIPT Héloïse Nivart, Céline Blondat, Blanche Dion

PRODUÇÃO PRODUCTION Thomas Debitus

ANIMAÇÃO ANIMATION Héloïse Nivart, Céline Blondat, Blanche Dion

MONTAGEM EDITING Héloïse Nivart, Céline Blondat, Blanche Dion

SOM SOUND Studio Sans Bruit

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Studio Sans Bruit

CONTATO CONTACT blanche.dion@outlook.fr

INF 1



LA RIVIÈRE

THE RIVER

O RIO

BÉLGICA, 2021, 5'

Um desfile fluvial em um cenário encantado ...

A river parade in an enchanted setting ...

DIREÇÃO DIRECTOR Collective 23 Adults

ROTEIRO SCRIPT 23 Adults

PRODUÇÃO PRODUCTION Bastien Martin

ANIMAÇÃO ANIMATION 9 Adults

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY 23 Adults

MONTAGEM EDITING Simon Medard

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN 23 Adults

SOM SOUND David Nelissen

TRILHA SONORA SOUNDTRACK M.E.R.S

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Camera-Etc

CONTATO CONTACT dimitri.kimplaire@camera-etc.be

INF 1



PIROPIRO

COREIA DO SUL, 2021, 10'

Uma história de dois pássaros. Piropiro veio da floresta e Dalle vive na floricultura da cidade. Eles se encontraram casualmente em frente à floricultura e Piropiro quer que eles voem juntos para a floresta.

A story of two birds.

'Piropiro' from the forest and 'Dalle' at the flower shop in the town.

They accidentally met in front of the flower shop, and Piropiro wants to fly together to the forest.

DIREÇÃO DIRECTOR Miyoung Baek

ROTEIRO SCRIPT Miyoung Baek

PRODUÇÃO PRODUCTION Miyoung Baek

ANIMAÇÃO ANIMATION Miyoung Baek

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Miyoung Baek

MONTAGEM EDITING Miyoung Baek

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Miyoung Baek

SOM SOUND Iljin Jung

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Hyunsuh Lee

CONTATO CONTACT miyoung.baek37@gmail.com

INF 1



TEO, O MENINO AZUL

SÃO PAULO/BRASIL, 2022, 11'

TEO, THE BLUE BOY

Teo é um menino inconformado com os problemas do mundo e com o egoísmo da humanidade. Após um sonho, Teo tem uma ideia fantástica de como resolver esses desafios e trazer a paz ao mundo.

Teo is a boy who does not accept the problems of the world and humanity's selfishness. After a dream, Teo has a fantastic idea of how to solve these challenges and bring peace to the world.

DIREÇÃO DIRECTOR Hygor Amorim

ROTEIRO SCRIPT Diego M. Doimo

PRODUÇÃO PRODUCTION Recy Cazarotto, Amanda Castro

ANIMAÇÃO ANIMATION Allan Pilon, André Ikedo, Éder Gil, Fernanda Belo, Junior Sousa, Luciana Yamana

MONTAGEM EDITING Francis Fidélix

SOM SOUND Berimbau Estúdio

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Rodrigo Alexey

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Oz Produtora

CONTATO CONTACT cultura@ozprodutora.com.br

INF 1



PUTOVANJE

THE JOURNEY

A JORNADA

CROÁCIA, 2022, 6'

Há um lugar especial sob o sol para cada um de nós. Para chegar até lá, é preciso ousadia para embarcar em uma jornada. Ela pode ser longa, emocionante, perigosa... mas, certamente, nos leva ao nosso lugar especial.

There is a special place under the sun for each of us. To get to that place, we have to dare and embark on a journey. It can be long, exciting, dangerous... but it certainly brings us to our special place.

DIREÇÃO DIRECTOR Mirela Ivanković Bielen

ROTEIRO SCRIPT Mirela Ivanković Bielen

PRODUÇÃO PRODUCTION Maša Udovičić

ANIMAÇÃO ANIMATION Ira Bulić

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Mirela Ivanković Bielen

MONTAGEM EDITING Marin Juranić

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Mirela Ivanković Bielen

SOM SOUND Dubravko Robić

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Trio Franolić Čulap Gabrić, Oud: Dražen Franolić, Kamenko Čulap, Emil Gabrić, Dražen Franolić

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Luma Film

CONTATO CONTACT mashaudovicic@gmail.com

INF 1



MOSHI MOSHI

BÉLGICA, 2021, 4'

A jornada iniciática de um pequeno gato preto em uma floresta, onde ele encontra os espíritos da natureza...

Initiatory journey of a little black cat in a forest where he meets the spirits of nature...

DIREÇÃO DIRECTOR Jen Berger

ROTEIRO SCRIPT Jen Berger

PRODUÇÃO PRODUCTION Bastien Martin

ANIMAÇÃO ANIMATION Jen Berger

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Jen Berger

MONTAGEM EDITING Jen Berger

SOM SOUND David Nelissen

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Tristan de Liège

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Camera-Etc

CONTATO CONTACT dimitri.kimplaire@camera-etc.be

INF 2



SOBRE AMIZADE E BICICLETAS

ABOUT FRIENDSHIP AND BICYCLES

PARANÁ/BRASIL, 2022, 12'

Thiago nunca pensou em participar da corrida de bicicletas devido à sua condição física. Tudo muda quando ele conhece Cecília, uma corajosa menina com deficiência visual. Juntos, eles vão aprender a andar de bicicleta e o significado da amizade.

Thiago has never thought about participating in the bicycle race, due to his physical condition. Everything changes when he meets Cecilia, a brave girl with visual impairment. Together, they will learn about the meaning of friendship and how to ride a bike.

DIREÇÃO DIRECTOR Julia Vidal

ROTEIRO SCRIPT Julia Vidal

PRODUÇÃO PRODUCTION Fran Camilo, Betinho Moura

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Elisa Ratts

MONTAGEM EDITING Lucas Kosinski

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Lara Maria, Igor Urban

SOM SOUND Túlio Borges, Luiz Lepchak, Pedro Osisnki Carneiro

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Luiz Lepchak

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Bernardo Maestrelli, Natalia Flora de Souza Rosa, Rafaelle Camille da Rocha, Murilo Izidoro Schechtel, Gustavo Rodrigues Amaral, Eduardo de Oliveira Sprada, Jhovanna Sofia de Oliveira Sprada, Paula Buttore

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Basílico Produções

CONTATO CONTACT julia.j.vidal@gmail.com

INF 2



БЕЛЫЙ-БЕЛЫЙ ДЕНЬ

A WHITE-WHITE DAY

UM DIA BRANCO-BRANCO

RÚSSIA, FRANÇA, CANADÁ, 2022, 6'

São inúmeras as coisas e as histórias singelas ao nosso redor. As pegadas de um cão em uma estrada, o som de um trem que passa, a cor da grama seca no outono. Geralmente passamos por elas sem nos darmos conta. Mas, se reconhecermos esses momentos, sentiremos como nossa própria vida está ligada a eles. *A White-White Day (Um Dia Branco-Branco)* é sobre isso.

There are a lot of little things and stories around us. A dog's footprints on a road, the sound of a passing train, the color of dry autumn grass. We usually pass by without noticing. But if we recognize these moments we feel how our own life is connected to them. *A White-White Day* is about this.

DIREÇÃO DIRECTOR Vasily Tchirkov

ROTEIRO SCRIPT Vasily Tchirkov

PRODUÇÃO PRODUCTION Vasily Tchirkov

ANIMAÇÃO ANIMATION Vasily Tchirkov

SOM SOUND Sasha Chirkov

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Sasha Chirkov

CONTATO CONTACT sholud1@gmail.com

INF 2



EWÉ DE ÒSÁNYÌN: O SEGREDO DAS FOLHAS

ÒSÁNYÌN'S EWÉ: THE SECRET OF THE LEAVES

ALAGOAS, BAHIA, RIO DE JANEIRO, 2021, 22'

Uma criança nasce com folhas em seu corpo e sua mãe busca a cura. Na escola, porém, as outras crianças a discriminam e ela foge para mata! Na Caatinga, encontra seres encantados de tradições indígenas e negras e caminha numa aventura de autoconhecimento. Sua busca a leva até Òsányin, o Orixá das folhas, que apresenta o poder das plantas e a importância da preservação ambiental.

A child is born with leaves on his body and his mother seeks a cure. However, at school, he is discriminated against by the other children, and he runs away to the forest! In the Caatinga, he meets enchanted beings from Indigenous and Black traditions and embarks on an adventure of self-knowledge. His search leads to Òsányin, the Orisà of the leaves, who presents him the power of plants and the importance of environmental preservation.

DIREÇÃO DIRECTOR Pâmela Peregrino **ROTEIRO SCRIPT** Pâmela Peregrino
PRODUÇÃO PRODUCTION Alzení Tomáz, Sílvia Janayna Ilébobim,
Pâmela Peregrino **animação animation** Pâmela Peregrino, Maroon, Filip Couto
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Pâmela Peregrino **MONTAGEM EDITING** Anderson Barros
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Pâmela Peregrino
SOM SOUND Anderson Barros, Maroon **TRILHA SONORA SOUNDTRACK** Maroon, Alzení Tomáz, Sílvia Janayna Ilébobim,
Pâmela Peregrino, Juracy Marques, Edésio César, Povo Truká-Tupan. **ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST** Maroon, Yuri Kevin, Janaina Truká-Tupan, Alzení Tomáz, Natalia Fróes, Sílvia Janayna Ilébobim, Arthur Felipe Melo da Silva, Marcos Paulo Souza Siqueira, Caiê Lima Souza, Samuel Jonatas Santos da Silva **EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY** Realização Itàn - Cinema Negro de Animação, Coletivo Ekàn - Abassá da Deusa Òsùn De Idjemim **CONTATO CONTACT** borboletasfilmes@gmail.com

INF 2



UN CHIEN ABOIE, LES ARBRES POUSSENT ET LE VENT EMPORTE LES NUAGES

A DOG BARKS, THE TREE GROWS AND THE WIND BLOWS THE CLOUDS

UM CÃO LATE, A ÁRVORE CRESCE E O VENTO SOPRA AS NUUVENS

FRANÇA, 2022, 5'

Após a partida de seus companheiros, uma jovem contempla e escuta a paisagem, que parece se transformar diante de seus olhos. À beira da infância, da floresta e do dia, ela questiona a mudança do espaço-tempo. Em um balanço, ela oscila entre momentos de despreocupação e de melancolia.

Following the departure of her pairs, a young girl contemplates and listens to the landscape which seems to transform before his eyes. At the edge of childhood, forest and day, she questions the change of space and time. On a swing, she oscillates between moments of carelessness and of melancholy.

DIREÇÃO DIRECTOR Madolia Dubois
ROTEIRO SCRIPT Madolia Dubois
PRODUÇÃO PRODUCTION Ensad
ANIMAÇÃO ANIMATION Madolia Dubois
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Madolia Dubois
MONTAGEM EDITING Madolia Dubois
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Madolia Dubois
SOM SOUND Clémentin Bonjour
TRILHA SONORA SOUNDTRACK Clémentin Bonjour
CONTATO CONTACT madolia.dubois@gmail.com

INF 3



NEM TODAS AS MANHÃS SÃO IGUAIS

NOT ALL MORNINGS ARE THE SAME

PARAÍBA/BRASIL, 2022, 18'

Ana e o seu pai Luís retornam à casa da vovó. As lembranças, a dor e a saudade são vivenciadas e questionadas pela garota a partir da sua percepção sobre a vida e a morte.

Ana and her father Luís return to her grandmother's house. Memories, pain, and longing are experienced and challenged by the girl based on her understanding of life and death.

DIREÇÃO DIRECTOR Fabi Melo

ROTEIRO SCRIPT Fabi Melo

PRODUÇÃO PRODUCTION Manu Dias, Ana Célia Gomes

ANIMAÇÃO ANIMATION Larissa Gabriel

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY João Carlos Beltrão

MONTAGEM EDITING Bebel Lelis

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Renata Gadelha

SOM SOUND Aderaldo Júnior, Romero Coelho

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Vinicius Mousinho

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Maria Alice Santos, Nanego Lira

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Dedo Verde Filmes

CONTATO CONTACT dedoverdefilmeseeventos@gmail.com

INF 3



A MÉLYBEN SEMMI SZÉP NINCS

THERE IS NOTHING NICE DEEP WITHIN NAS PROFUNDEZAS NÃO HÁ NADA DE BOM

HUNGRIA, 2022, 8'

Os sentimentos reprimidos de uma garota emergem como fogo devastador, destruindo a realidade, forçando-a a fugir para um mundo subconsciente no qual ela precisa enfrentar os seus demônios.

A girl's repressed feelings burst to the surface like devastating fire, destroying reality, forcing her to flee to a subconscious world where she has to face her demons.

DIREÇÃO DIRECTOR Fiorella Spitzer

PRODUÇÃO PRODUCTION Fiorella Spitzer, Melinda Kiss, Krisztina Holló-Leleszi

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Fiorella Spitzer

MONTAGEM EDITING Lili Szirmai

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Blanka Söre, Lili Szirmai, Boglárka Szurkos

TRILHA SONORA SOUNDTRACK András Pongor

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Budapest Metropolitan University

CONTATO CONTACT hello@fiorellaspitzer.com

INF 3



RUA DINORÁ

DINORÁ STREET

CEARÁ/BRASIL, 2022, 17'

Dinorá é uma menina de 10 anos que luta karatê e precisa vender rifas para custear uma viagem para um campeonato. Nesse trajeto, ela descobre a história da sua rua e do seu bairro.

Dinorá is a 10-year-old girl who fights karate and needs to sell raffle tickets to pay for a trip to a championship. Along the way, she finds out about the history of her street and her neighborhood.

DIREÇÃO DIRECTOR Natália Maia, Samuel Brasileiro

ROTEIRO SCRIPT Natália Maia, Samuel Brasileiro

PRODUÇÃO PRODUCTION Clara Bastos

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Jorge Silvestre, Luciana Rodrigues

MONTAGEM EDITING Mariana Nunes Gomes

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Ingra Rabelo, Gabriel Câmara

SOM SOUND Letícia Belo, Elena Meirelles, Érico Paiva

TRILHA SONORA SOUNDTRACK João Victor Barroso

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Anna Leticya Gomes, Maria Eduarda Batista, Ágatha Ferreira, Ana Heloíza Ribeiro, Joana Pinheiro, Kelly Enne Saldanha, Jô Costa, Adna Oliveira, Nayana Santos, Angelina Pinheiro

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Bordo Filmes, Praia à Noite

CONTATO CONTACT bordofilmes@gmail.com

INF 3





Animacão

Animation Section

ANIMAÇÃO
ANIMATION SECTION

ANI 90' 14 anos



ERÊKAUÃ

ALAGOAS/BRASIL, 2021, 1'

Coreografia, dança, vídeo, frames, imprime, recorta, cola, fotógrafa, monta, trilha. Uma mistura das cores, manifestações e texturas do morro com a instabilidade carioca, presente em todos os níveis, assuntos e momentos.

Choreography, dance, video, frames, print, cut, paste, photograph, assemble, track. A mixture of colors, expressions and textures of the hill, with the instability of Rio de Janeiro, which is present in all layers, subjects and moments.

DIREÇÃO DIRECTOR Paulo Accioly

PRODUÇÃO PRODUCTION Paulo Accioly

ANIMAÇÃO ANIMATION Paulo Accioly

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Paulo Accioly

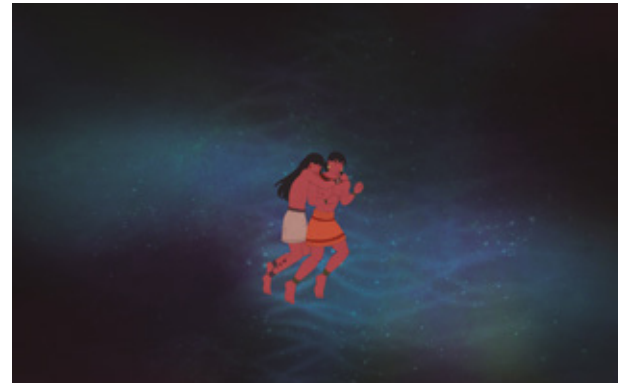
MONTAGEM EDITING Paulo Accioly

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Igor Peixoto

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Kauã

CONTATO CONTACT pauloacciolyk@gmail.com

ANI



ADEUS, QUERIDO MANDÍ

GOODBYE, DEAR MANDI

AMAZONAS/BRASIL, 2021, 15'

Mandí é um pescador do povo Manao, residente no Amazonas em 1723. Certo dia, ele salva uma imensa tartaruga que fica presa em uma de suas armadilhas de pesca. Em gratidão, ela convida Mandí para a festa das rãs, que acontecerá no mundo subaquático do Rio Negro. Falada no idioma Baniwa, Adeus, querido Mandí é uma adaptação amazônica do mito japonês de Urashima Tarô.

Mandí is a fisherman from the Manao people, resident in the state of Amazonas, Brazil, in the year 1723. One day, he saves a huge turtle that was stuck in one of his fishing traps. In gratitude, it invites Mandí to the frog festival, which will take place in the underwater world of Rio Negro. Spoken in the Baniwa language, Goodbye, dear Mandí is an Amazon adaptation of the Japanese myth of Urashima Tarot.

DIREÇÃO DIRECTOR Bruno Villela

ROTEIRO SCRIPT Bruno Villela

PRODUÇÃO PRODUCTION Gustavo Soranz, Marcelo de Moura, Jean de Moura

ANIMAÇÃO ANIMATION Flavia Godoy, Marcelo de Moura, Paula Magrini Urbinati, Robson Menezes, Rosinaldo Lajes, Wilson Vesco, Eric Vanucci, Fabio Valle

MONTAGEM EDITING Giovanna Jahjah, Guilherme Ayres

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Mirella Demartini

SOM SOUND Guilherme Barros

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Coletivo Teremin

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Bonifácio José, Adriana Miguel

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION company Rizoma Audiovisual

CONTATO CONTACT rizoma@rizomaaudiovisual.com.br

ANI



PYRU'Ã - A FLOR DO CENTRO DA TERRA

MATO GROSSO DO SUL/BRASIL, 2021, 10'

Floriza de Souza Silva narra, na língua kaiowá, a história do Kunumi, um menino indígena que vai em busca do Pyru'ã; a flor do seu umbigo. Enterrada pela sua avó quando ainda recém-nascido, Kunumi sente necessidade de procurá-la e encontra o caminho através da escuta. Assim, o menino inicia a trajetória, da sua aldeia, ao regresso do seu lugar de pertencimento.

In the Kaiowá language, Floriza de Souza Silva tells the story of Kunumi, an indigenous boy who goes in search of the Pyru'ã; the flower of his navel. Buried by his grandmother when he was still a newborn, Kunumi decides to look for it and finds the path through listening. Thus, the boy begins his journey, from his village to returning to his place of belonging.

DIREÇÃO DIRECTOR Arami Argüello, Denise Leal, Jaciara Marschner
ROTEIRO SCRIPT Arami Argüello, Denise Leal, Jaciara Marschner
PRODUÇÃO PRODUCTION Arami Argüello, Denise Leal, Jaciara Marschner
ANIMAÇÃO ANIMATION Arami Argüello, Denise Leal, Jaciara Marschner
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Tatiana Besteiro
MONTAGEM EDITING Tatiana Besteiro
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Arami Argüello, Denise Leal, Jaciara Marschner, Tatiana Besteiro
SOM SOUND Tatiana Besteiro
TRILHA SONORA SOUNDTRACK Arami Argüello, Jaciara Marschner
CONTATO CONTACT deniselopesmail@gmail.com

ANI



O DESTINO DA SENHORA ADELAIDE

THE DESTINY OF MRS. ADELAIDE

MINAS GERAIS/BRASIL, 2022, 5'

Um café da manhã pode mudar toda a vida de Adelaide.
 One breakfast could change Adelaide's whole life.

DIREÇÃO DIRECTOR Breno Alvarenga, Luiza Garcia
ROTEIRO SCRIPT Breno Alvarenga
PRODUÇÃO PRODUCTION Breno Alvarenga, Luiza Garcia
ANIMAÇÃO ANIMATION Eloá Goulart
MONTAGEM EDITING Luiza Garcia
SOM SOUND Flora Guerra, Montívia
TRILHA SONORA SOUNDTRACK Matheus Garcia, Vinicius Mendes
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Maria Elisa Santana, Samira Ávila, Livia Vierno, Daniel Jaber Rodrigues, Marcos Coletta, Luciana Damasceno
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Cinebulosa
CONTATO CONTACT brenomalvarenga@gmail.com

ANI



LE PARAPLUIE

THE UMBRELLA O GUARDA-CHUVA

FRANÇA, 2022, 15'

A chuva incessante corrói a terra, sua matéria desmorona, nada resta da paisagem, exceto pelos longos e estreitos pilares que emergem em direção a um céu gigantesco. Em uma destas ilhas, um sobrevivente fica estático, agarrado a seu guarda-chuva, sua única arma contra o aguaceiro. Limitados por pequenos espaços, os indivíduos serão compelidos a viver um sobre o outro.

Incessant rain erodes the earth, its material collapses, nothing remains of the landscape except long and narrow pillars rising against an immense sky. On one of these islands, a survivor stands still, clinging to his umbrella, his only weapon against the downpour. In the narrow confines of this tiny stage, individuals will be forced to live one on top of the other.

DIREÇÃO DIRECTOR Claire Ledru

ROTEIRO SCRIPT Claire Ledru, Mino Malan

PRODUÇÃO PRODUCTION Luc Camilli

ANIMAÇÃO ANIMATION David Martin, Claire Ledru, Nikita Fraysse, Aurore Peuffier

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Magalie Trautmann

MONTAGEM EDITING Claire Ledru

SOM SOUND Mino Malan

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Mino Malan

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Xbo Films

CONTATO CONTACT diffusion@xbofilms.com

ANI



SIERRA

SERRA

ESTÔNIA, 2022, 16'

Pai e filho estão perdendo um rali popular. Para vencer, o menino se transforma em um pneu de carro. Livremente inspirado na infância do diretor, Serra nos leva para o mundo surreal das corridas de carros.

A father and his son are losing the folk race. In order to win, the boy turns himself into a car tire. Loosely inspired by the director's childhood, Sierra pulls us into the surreal car racing world.

DIREÇÃO DIRECTOR Sander Joon

ROTEIRO SCRIPT Sander Joon

PRODUÇÃO PRODUCTION Aurelia Aasa, Erik Heinsalu

ANIMAÇÃO ANIMATION Henri Veermäe, Valya Paneva, Teresa Baroet, Sander Joon

MONTAGEM EDITING Sander Joon

SOM SOUND Matis Rei

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Misha Panfilov

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Bop Animation

CONTATO CONTACT info@squareeyesfilm.com

ANI



ONÇA CONTEMPORÂNEA

MATO GROSSO DO SUL/BRASIL, 2021, 9'

Uma onça artista que busca conscientizar o mundo sobre os impactos do consumo exagerado na moda e design por meio de suas criações de arte contemporânea. Para apresentar as peças upcycles, ela cria instalações de arte com filmes autorais e realiza ensaios e filmes de moda no Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul, no Trem do Pantanal, no Aquário do Pantanal e no Centro de Belas Artes, em Campo Grande.

Through her contemporary art creations, a jaguar artist seeks to warn the world about the impacts of over consumption on fashion and design. To present her upcycled pieces, she creates art installations with author films, performs rehearsals and shoots fashion films at the Museum of Contemporary Art of Mato Grosso do Sul, in the Pantanal Train, at the Pantanal Aquarium, and at the Fine Arts Center, in Campo Grande.

DIREÇÃO DIRECTOR Gabi Dias

ROTEIRO SCRIPT Gabi Dias

PRODUÇÃO PRODUCTION Gabi Dias

ANIMAÇÃO ANIMATION Gabi Dias

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Gabi Dias, Leonardo França, Vânia Jucá, Alexis Prappas

MONTAGEM EDITING Gabi Dias

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Gabi Dias

SOM sound Leonardo Copetti

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Leonardo Copetti

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Gabi Dias, Thaina Rodrigues, Viki Dória, Aline Arcangelo, Gabriela Leite

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Gabi Dias

CONTATO CONTACT gabissdias@gmail.com

ANI



SQUISH!

ESPREMA!

TAILÂNDIA, SINGAPURA, 2021, 18'

Squish! (*Esprema!*) é uma meditação sobre o self através de formas lúgubres e líquidas, filtradas por meio de tecnologia antiga e previsível, inspiradas na história da animação tailandesa e na cultura contemporânea, além de um processo constante de construção e transformação de novos selves estimulando 'movimentos'. A obra mescla o formato da animação com um estado de depressão.

Squish! is a meditation on the self through lurid and liquid forms; filtered through both old and foreseeable technology informed by Thai animation history and contemporary culture, and a constant process of constructing and deforming new selves to simulate 'movements'. The work interweaves the medium of animation with a state of depression.

DIREÇÃO DIRECTOR Tulapop Saenjaroen

ROTEIRO SCRIPT Tulapop Saenjaroen

PRODUÇÃO PRODUCTION Supamart Boonnit

ANIMAÇÃO ANIMATION Napat Shinawatra

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Parinee Buthrasri

MONTAGEM EDITING Tulapop Saenjaroen

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Amonsiri Yamakupt, Yuttaphol Chumsunthia, Kardpol Nitipisanon

SOM SOUND Chalermrat Kaweewattana, Sorayos Prapapan

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Damn Chestnut

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Napat Shinawatra, Anongnart Yusananda, Amonsiri Yamakupt, Joi

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Electric Eel Films

CONTATO CONTACT tulapop@gmail.com

ANI





*Sessão
Maldita*

Midnight Section

SESSÃO MALDITA
MIDNIGHT SECTION

MAL 66' 18 anos

Você é meu inimigo! Uma questão de filiação

João Paulo Campos
Rita Vênus

Ao contrário do que muitos pensam, o reverso da maldição não é aquilo que se diz bendito. O reverso do maldito é uma outra maldição. Como um núcleo composto de polos apenas negativos, esta sessão parece querer nos arrancar uma questão de filiação. É porque ora nos filiamos a essa maldição, ora a recusamos – é o que este desenho de filmes quer muito movimentar. Um jogo de afinidades, de inimizades. “O horror no reflexo da sua imagem”, como nos lança o pot-pourri *Sábado Satânico*, que abre a mostra com um precioso conjunto de seis pequenos vídeos realizados no contexto de internet, em que Tchesca Albernaz performa para as redes a sua própria vida, a partir da rua ou do ambiente doméstico de seu pensionato. Para além da sua performance satânica, que mescla um conjunto de códigos religiosos diversos embalados pelos cânticos de Xuxa, Tchesca consegue provocar, junto à força de sua oralidade e interpretação, uma torção nas imagens que ela mesma produz. Os filmes reposicionam o seu próprio corpo em jogo, aquele que historicamente foi referido como maldito. Agora, ela joga sobre nós a sua maldição: você é meu inimigo!

Nas animações da artista iraniana Shiva Sadegh Asadi, é apresentada a tarefa de construir ambiências por intermédio de instalações soturnas. A voz macabra de uma criança nos guia por visagens alucinatórias numa espécie de câmara de horrores. Ambientes oníricos são desenhados por um gesto de bricolagem que reinventa materiais heterogêneos, banais e tão assustadores quanto uma boneca e móveis de brinquedo destruídos. Detritos da infância são convertidos em pesadelo para

You are my enemy! A question of affiliation

João Paulo Campos
Rita Vênus

Translation/ Pedro Furtado

Contrary to what many think, the reverse of the curse is not what is said to be blessed. The cursed's reverse is another curse. As a nucleus composed of only negative poles, this program seems to aim at ripping a question of affiliation from us. This is because we sometimes join this curse and sometimes refuse it—this is what this film designing really wants to move. A game of affinities, of enmities. “The horror in the reflection of your image”, as the *potpourri Sábado Satânico* opens the show with a precious set of six short videos made in the context of the internet, in which Tchesca Albernaz performs her own life for social media, from the streets to the home environment of her boarding house. In addition to her satanic performance, which mixes a set of diverse religious codes packed with Xuxa's songs, Tchesca manages to provoke, together with the strength of her orality and interpretation, a twist in the images she herself produces. The films relocate her own body at stake, the one that has historically been referred to as cursed. Now she casts her curse on us: you are my enemy!

In the animations by Iranian artist Shiva Sadegh Asadi, the task of building ambiances through gloomy installations is presented. The macabre voice of a child guides us through hallucinatory visions in a kind of horror chamber. Dreamlike environments are designed by a *bricolage* gesture that reinvents heterogeneous materials, banal and as frightening as a doll and broken toy furniture. Childhood debris is converted into adult nightmares. In this sense, we can say that *Black Sateen* (2021) and *White Sateen* (2022) are works that start

adultos. Nesse sentido, podemos dizer que *Black Sateen* (Cetim Preto, 2021) e *White Sateen* (Cetim Branco, 2022) são obras que partem de uma experimentação em torno da estética do cinema de horror sob o prisma da performance, da animação e da instalação.

A *Última Praga de Mojica* documenta o processo de reconstrução do filme *A Praga*, de José Mojica Marins, produzido em 1980 e que teve suas cópias em super-8 perdidas até a sua recuperação em 2007. Construindo as presenças a partir do *making of* das cenas e dos diálogos da história em quadrinhos que deu origem ao filme, *A Última Praga de Mojica* não só celebra o cinema, mas reivindica um terror genuinamente brasileiro. Nesta sessão, a obra funciona como convite a uma viagem pelo imaginário de horror brasileiro contemporâneo.

Em *Fúria*, som e traço nos aproximam intimamente do ranger de ossos e do calor de um sangue que borbulha por dentro, trazendo às superfícies cárnicas ali desmembradas o horror de uma desfiguração feroz. Já em *Lobo*, reinventa-se a maldição do lobisomem numa esfera familiar e doméstica, figurando a transformação monstruosa como um processo de crise intensa, mas passageira – um ciclo biológico que interrompe o cotidiano, mas não o destrói. Ao fim e ao cabo, nada parece acontecer de fato. Tudo se passa como se o que assistimos fosse nada além de mais um pesadelo evanescente.

Não vá lá fora escolhe uma tática alegórica para pensar o contexto social e político de polarização que assola o Brasil contemporâneo. Pistas do contexto social conflituoso e caótico nos são oferecidas pelo noticiário da televisão: cidadãos são convocados às ruas para um confronto misterioso. No entanto, o perigo está lá fora. A figura do zumbi surge no filme como alegoria da investida fascista na história brasileira recente – e, como tal, deve ser combatida.

Em *O Último Aviso*, embarcamos numa sequência de pesadelos de uma jovem que se depara com o horror de tudo aquilo que a rodeia. O filme, que entra para a estreira do cinema de horror caruaruense, não deixa de ser também uma celebração de um circuito muito próprio de filmes que circularam massivamente no comércio de DVDs piratas do agreste de Pernambuco, a partir de 2007, com o lançamento de *Cumade Fulozinha*, do realizador Menelau Júnior, e toda a série de continuações que o filme rendeu. *O Último Aviso*, em contraponto ao corpo

from an experimentation around the aesthetics of horror cinema through the prism of performance, animation and installation.

Mojica's Last Curse documents the process of rebuilding José Mojica Marins's film *A Praga*, produced in 1980, which had its super-8 copies considered lost until their recovery in 2007. Building presences upon the scenes making of and the dialogues from the comic book that gave origin to the film, *Mojica's Last Curse* not only celebrates cinema, but claims for a genuinely Brazilian horror. In this session, the work serves as an invitation to a journey through the contemporary Brazilian horror imagination.

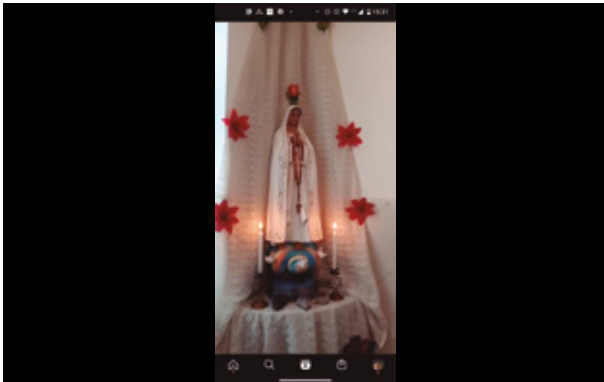
In *Fury*, sound and trace bring us intimately closer to the creaking of bones and the heat of a blood that bubbles up inside, bringing to the dismembered fleshy surfaces the horror of a ferocious disfigurement. In *Wolf*, the werewolf curse is reinvented in a family and domestic sphere, portraying the monstrous transformation as a process of intense but transient crisis—a biological cycle that interrupts daily life, but does not destroy it. In the end, nothing really seems to happen. Everything happens as if what we are witnessing is nothing but another evanescent nightmare.

Out There chooses an allegorical tactic to think about the social and political context of polarization that plagues contemporary Brazil. Clues of the conflicted and chaotic social context are offered by the television news: citizens are summoned to the streets for a mysterious confrontation. However, the danger is out there. The figure of the zombie appears in the film as an allegory of the fascist onslaught in recent Brazilian history—and, as such, it must be fought.

In *The Last Warning*, we embark on a sequence of nightmares of a young woman who is faced with the horror of everything that surrounds her. The film, which enters the wake of Caruaru's horror cinema, is also a celebration of a very specific cycle of films that circulated massively in the pirated DVDs circuit of Pernambuco's countryside, starting in 2007 with the release of *Cumade Fulozinha*, by director Menelau Júnior, and the entire series of sequels that the film yielded. *The Last Warning*, in contrast to the character's cold body, spills hot blood on zombies that won't let go of us; they want to take your hand. When we thought it was all just a nightmare, an absurd plot twist makes the zombie image rise from hell

frio da personagem, extravasa o sangue quente em zumbis que não vão nos largar; eles querem pegar na sua mão. Quando nós achamos que tudo não passava de um pesadelo, um *plot twist* absurdo faz a imagem do zumbi ressurgir do inferno com uma força plástica que encerra a sessão ostentando um dos maiores emblemas do imaginário das histórias de terror.

with a plastic force that ends the program bearing one of the greatest emblems of the horror story imagination.



(POT-POURRI) SÁBADO SATÂNICO

MINAS GERAIS/BRASIL, 2022, 6'

Com celular em mãos, Tchesca lança suas bênçãos sobre nós.

With a cell phone in hand, Tchesca casts her blessings upon us.

DIREÇÃO DIRECTOR Tchesca Albernaz

MAL



SATANE SIYAH

BLACK SATEEN

CETIM PRETO

IRÃ, 2021, 2'

Uma menina compara suas bonecas aos membros de sua família e finge que eles têm uma vida familiar feliz.

A little girl compares her dolls to her family members and pretends that they have a happy family life.

DIREÇÃO DIRECTOR Shiva Sadegh Asadi

ROTEIRO SCRIPT Shiva Sadegh Asadi

PRODUÇÃO PRODUCTION Shiva Sadegh Asadi

ANIMAÇÃO ANIMATION Shiva Sadegh Asadi

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Shiva Sadegh Asadi

MONTAGEM EDITING Shiva Sadegh Asadi

SOM SOUND Changiz Sayyad

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Changiz Sayyad

CONTATO CONTACT shivasadeghassadi@gmail.com

MAL



SATANE SEFID

WHITE SATEEN
CETIM BRANCO

IRÃ, 2022, 2'

Enquanto brinca com suas bonecas, uma menina expressa seus sentimentos e reflexões sobre o crescer, a feminilidade, os relacionamentos e a violência doméstica.

While playing with her dolls, a little girl expresses her feelings and thoughts about growing up, femininity, relationship and domestic violence.

DIREÇÃO DIRECTOR Shiva Sadegh Asadi

ROTEIRO SCRIPT Shiva Sadegh Asadi

PRODUÇÃO PRODUCTION Shiva Sadegh Asadi

ANIMAÇÃO ANIMATION Shiva Sadegh Asadi

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Shiva Sadegh Asadi

MONTAGEM EDITING Shiva Sadegh Asadi

SOM SOUND Mahmood Mohaghegh

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Mahmood Mohaghegh

CONTATO CONTACT shivasadeghassadi@gmail.com

MAL



A ÚLTIMA PRAGA DE MOJICA

MOJICA'S LAST CURSE

SÃO PAULO/BRASIL, 2021, 18'

Sobre o processo de resgate e finalização de A Praga, de José Mojica Marins. Produzido originalmente em 1980, o filme não havia sido concluído e era tido como perdido. Repleto de reviravoltas e materiais inéditos, A Última Praga de Mojica esmiúça o único filme inédito do mestre do horror brasileiro conhecido até o momento por trechos de making-of, depoimentos, cenas da filmagem original e imagens da história em quadrinhos que o originou.

The film is about the process of rescuing and finalizing A Praga, by José Mojica Marins. Originally produced in 1980, the film had not been concluded and was considered lost. Filled with twists and unpublished material, A Última Praga de Mojica details the only unreleased film by the Brazilian horror legend, presented through making-of excerpts, testimonials, scenes from the original footage and images from the comic book that inspired it.

DIREÇÃO DIRECTOR Cédric Fanti, Eugenio Puppo, Matheus Sundfeld, Pedro Junqueira

ROTEIRO SCRIPT Cédric Fanti, Eugenio Puppo, Matheus Sundfeld, Pedro Junqueira

PRODUÇÃO PRODUCTION Eugenio Puppo

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Eugenio Puppo, Fabio Dellore, Gustavo Vasconcelos

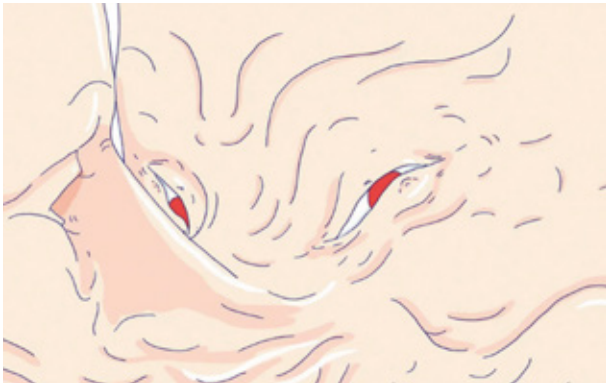
MONTAGEM EDITING Gustavo Vasconcelos

SOM SOUND Fábio Gonçalves

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Heco Produções

CONTATO CONTACT inscricao@heco.com.br

MAL



FURIA

FURY

POLÔNIA, 2021, 5'

O filme lida com o problema da crescente frustração, raiva e agressão, e busca por uma saída. A heroína do filme é uma pessoa que perde o controle de sua raiva. Deixando-se levar pelas emoções, ela não suporta a tensão.

The film deals with the problem of growing anger, frustration and aggression that seeks an outlet. The heroine of the film is a person who loses control of her anger. Losing herself in emotions, she cannot stand the tension.

DIREÇÃO DIRECTOR Julia Siuda

ROTEIRO SCRIPT Julia Siuda

PRODUÇÃO PRODUCTION Robert Sowa

ANIMAÇÃO ANIMATION Julia Siuda

MONTAGEM EDITING Julia Siuda

SOM SOUND Jacek Feliks

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Kaja Szwarnog

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Animated Film Studio, Jan Matejko Academy of Fine Arts

CONTATO CONTACT anna.waszczuk@kff.com.pl

MAL



LOBO

WOLF

SÃO PAULO/BRASIL, 2022, 11'

Uma família de sítiantes é assombrada pela maldição do lobisomem. Isolada no campo, ela revive seus traumas e medos sempre que surge a lua cheia.

A family of farmers is haunted by the werewolf curse. Isolated in the countryside, they relive their traumas and fears whenever the full moon rises.

DIREÇÃO DIRECTOR Giovani Beloto

ROTEIRO SCRIPT Giovani Beloto

PRODUÇÃO PRODUCTION Giovani Beloto, Sofia Morás, João Pedro Accinelli

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Giovani Beloto, Igor Evangelista

MONTAGEM EDITING Giovani Beloto

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Beatriz Bidinotti, Isabela Leite

SOM SOUND Bruno Gardenal, Giovani Beloto

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Ana Kelm, Flavio Lee, Karina Bimbatti, Matheus Iembo

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Lucas Moretti, Suzane Silva Leite Benetti, Mario Fernando da Silva

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Gruta Filmes, 2 Copos Produções

CONTATO CONTACT gsbeloto@gmail.com

MAL



NÃO VÁ LÁ FORA

OUT THERE

MINAS GERAIS/BRASIL, 2021, 9'

Durante uma calamidade mundial, um jovem casal discorda sobre como lidar com a situação após um pronunciamento controverso do presidente da república.

During a global calamity, a young couple disagrees on how to handle the situation after a controversial statement made by the president of the republic.

DIREÇÃO DIRECTOR Gustavo Aguiar

ROTEIRO SCRIPT Gustavo Aguiar

PRODUÇÃO PRODUCTION Gabriel Brescia, Gabriel Matavel

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Gustavo Koncht

MONTAGEM EDITING Gustavo Aguiar

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Maria Flor de Maio

SOM SOUND Gustavo Aguiar, Gustavo Koncht

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Arthur Pereira

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Amanda Venceslau, Gustavo Aguiar

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Abrigo Nuclear

CONTATO CONTACT coletivoabrigonuclear@gmail.com

MAL



O ÚLTIMO AVISO

THE LAST WARNING

PERNAMBUCO/BRASIL, 2021, 14'

Laura é uma jovem universitária, 19 anos, classe alta, de Caruaru/PE. Desde criança, sofre com constantes pesadelos por causa de vozes e visões aterrorizantes. E sente a morte chegar a qualquer instante.

Laura is a young upper class undergraduate student, 19 years old, from Caruaru/PE. Since she was a child, she suffers from constant nightmares because of terrifying voices and visions. She can feel death coming at any moment.

DIREÇÃO DIRECTOR Éryka Vasconcelos

ROTEIRO SCRIPT Éryka Vasconcelos

PRODUÇÃO PRODUCTION Túlio Beat

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Edvaldo Santos

MONTAGEM EDITING Edvaldo Santos

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Paulo Conceição

SOM SOUND Jucineide Santos

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Edvaldo Santos

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Bruna Santos

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Ficção Filmes

CONTATO CONTACT erykamos@gmail.com

MAL





MOSTRA ESPECIAL

*de olhos abertos,
tem alguém que sonha*

SPECIAL SECTION

with eyes open, there is someone who dreams

MOSTRA ESPECIAL
de olhos abertos, tem alguém que sonha
SPECIAL SECTION
with eyes open, there is someone who dreams

SONHO 1 130' 14 anos

Primeira Vertente - Encontro com Antepassadas
First Strand - Meeting with Ancestors

SONHO 2 43' 14 anos

Segunda Vertente - Transmutar a Luta
Second Strand - Transmuting the Struggle

SONHO 3 68' 16 anos

Terceira Vertente - Onírico Delírio
Third Strand - Oneiric Delirium

Programação On-line
Online program

cineHumbertoMauro/MAIS

Filmes disponíveis por 24h após a estreia, sempre às 12h
Films available for 24 hours after the premiere, always at 12am (UTC-3)

www.cinehumbertomauromais.com

de olhos abertos, tem alguém que sonha

**Ingá
Kênia Freitas**

Há muito se ensaia uma vinculação entre o cinema e o ato de sonhar. No dia a dia, pessoas narram sonhos como se descrevessem o estilo e as operações de um filme visto. Corte para a próxima cena, clima de aventura, terror e fantasia, mudança de personagem, “um dia sonhei que eu era...”. Com a mostra especial “de olhos abertos, tem alguém que sonha”, as confluências entre a experiência de assistir um filme e de receber um sonho serão recuperadas em três de suas vertentes: *Encontro com Antepassadas*, *Transmutar a Luta* e *Onírico Delírio*. Escolhemos aproximar filmes que transportam consigo não necessariamente uma referência explícita, mas algo da própria matéria vertente dos sonhos – o adormecer embaseado de uma jovem senhora em sua cama, os ângulos diagonais da deriva de duas amantes em uma jangada de carnaval, as setes formas de morrer que Pedro, ainda menino, já conhece e propaga.

Nos filmes desta mostra, sonho e cinema se transmutam: são água, fogo, centro da terra, poeira no ar. As obras da vertente *Encontro com Antepassadas* nos levam à abertura dos portais de ligação com as que vieram antes e as que estão por vir, o futuro ancestral e a ficção visionária. É a vertente por meio da qual encaramos a visita dos entes que partiram, o cinema e o sonho como telas capazes de insistir na vida que continua com as imagens.

Na primeira parte da vertente, *O Último Sonho* (Alberto Alvares, 2019) se apresenta como filme em homenagem ao líder espiritual Wera Mirim e, assim, se oferece como filme-encontro, com o que já fez passagem, e filme-vivência poética espiritual, com o seu conhecimento. O sonho, aqui, é a própria forma de acesso e de trato com o existir. Cinema e sonho podem ser matéria e espírito da mesma tessitura. Em *Blue* (Azul, Apichatpong

with eyes open, there is someone who dreams

**Ingá
Kênia Freitas**

Translation/ Caroline Ferreira

For long, an association between cinema and dreaming has been hinted. In everyday life, people narrate their dreams as if they were describing the style and actions of a movie previously watched. Cut to the next scene, an atmosphere of adventure, terror, and fantasy, character shift “one day I dreamed I was...”. In the special section *with eyes open, there is someone who dreams*, the confluences between the experience of watching a film and receiving a dream will be recovered in three of its strands: *Meeting with Ancestors*, *Transmuting the Struggle*, and *Oneiric Delirium*. We chose to bring together films that do not necessarily carry an explicit reference to dreams, but instead convey something from the very substance of dreams—the blazing falling asleep of a young lady in her bed; the diagonal angles of two lovers drifting on a carnival raft; the seven ways of dying that Pedro, still a boy, already knows and passes on.

In this section’s films, dream and cinema transmute; they are water, fire, the center of the Earth, and dust in the air. The works in the *Meeting with Ancestors* strand lead us to open the connecting gates with those who came before and those who are yet to come, the ancestral future and visionary fiction. It is the strand through which we face the visit of the departed ones; both cinema and dream as screens capable of insisting on the life that goes on through images.

In the first part of this strand, *The Last Dream* (Alberto Alvares, 2019) presents itself as a film in honor of the spiritual leader Wera Mirim and, thus, offers itself as a film-encounter with who has already passed away; and a film-poetic spiritual experience, with his knowledge. The dream, here, is the very way of accessing, and dealing with, existence. Cinema and dream can be matter and spirit of the same texture. In *Blue* (Apichatpong

Weerasethakul, 2018), a sobreposição fílmica é a alucinação que invade o sonho dos que não dormem, mas ardem em chamas. Na noite das insones, os sons são os de agora (fogo e mata) e de um passado ancestral imemorial, a paisagem é a floresta e a ilustração, se está sozinha e ao mesmo tempo irreparavelmente em comunhão.

Em *Poeira* (Alisson Severino, 2021), que abre a segunda parte da vertente, as vozes dos parentes distantes chegam primeiro, enquanto a cidade dorme. Há um irmão desaparecido, um pesadelo que se repete, um neto adoentado precisando da sabedoria da avó – as histórias se atravessam. As palavras emolduram os sonhos que precisam ser contados com urgência (pois neles está a saudade, os sentidos desconhecidos e os encontros com os que se foram), e para os quais as imagens podem ser apenas vultos ou fragmentos especiais que se repetem. Em *Filme de Domingo* (Lincoln Péricles, 2021), o encontro de tio, mãe e sobrinha é também a possibilidade da partilha das múltiplas formas de sonhar: acordado no trabalho, cochilando na rede ou no sono profundo de um domingo pela manhã. O filme em si modula-se como parte de um sonho narrativo e experimental: que é, ao mesmo tempo, correr pelas ruas do centro, voar na brincadeira do parque ou performar para os fãs do YouTube. É também a casa nova que se sonha com a bênção dos ancestrais e Osun na gira no terreiro. *No Outside Other Than Constant Variation* (Jota Mombaça, 2021), nenhum exterior nos leva a um encontro cosmológico com o que nos forma e transforma. Tudo é tudo. O futuro e o passado estão condensados nessa plenitude em (im)permanente mutação – de vozes sobrepostas e imagens granuladas –, pois a separabilidade já não existe. Sonhamos ao mesmo tempo com as que vieram antes e as que virão depois. Em *Nossos Espíritos Seguem Chegando - Nhe'ë Kuery Jogueu Teri* (Kuaray Poty/Ariel Ortega e Bruno Huyer, 2021), sonhar é cuidar dos que ainda estão por vir – apesar de tudo. A gravidez de Pará Yxapy é a motriz do encontro com as antepassadas do futuro, as que ainda não chegaram, e sempre-já estiveram aqui.

Na vertente *Transmutar a Luta*, desconfiamos da prática do sonho como condição inerente a qualquer ato político. Porque um levante, de tão impossível, se torna inevitável. Antes, era só sonho, e talvez ainda seja sonho, mesmo enquanto o vivenciamos. Elegér

Weerasethakul, 2018), the filmic overlay is the hallucination that invades the dream of those who do not sleep, but burn in flames. In the night of the insomniacs, the sounds are those of now (fire and woods) and of an immemorial ancestral past, the landscape is the forest and the illustration, being alone and at the same time irreparably in communion.

In *Dust* (Alisson Severino, 2021), which opens the second part of the strand, the voices of distant relatives come first, while the city sleeps. There is a missing brother, a nightmare that repeats itself, a sick grandson in need of his grandmother's wisdom—the stories cross each other. The words frame dreams that need to be told urgently (because in them is the longing, the unknown meanings, and the encounters with those who are gone), and for which the images may be only shadow or special fragments that repeat themselves. In *Sunday's Movie* (Lincoln Péricles, 2020), the meeting of an uncle, a mother, and a niece is also the possibility of sharing the multiple ways of dreaming: awake at work, dozing in a hammock, or in the deep sleep of a Sunday morning. The film itself modulates as part of a narrative *and* experimental dream: which is, at the same time, running through the streets downtown, flying while playing in the park, or performing for YouTube fans. The new house is also dreamt through the blessings of the ancestors and Osun, inside the *gira* of the *terreiro*. In *No Outside Other Than Constant Variation* (Jota Mombaça, 2021), there is no exterior force that can take us to a cosmological encounter with what forms and transforms us. Everything is everything. The future and the past are condensed in this (im)permanently mutating plenitude—of overlapping voices and grainy images—, for the separability no longer exists. We dream, at once, of those that came before and those that will come next. In *Nossos Espíritos Seguem Chegando - Nhe'ë kuery Jogueu Teri* (Kuaray Poty/Ariel Ortega and Bruno Huyer, 2021), to dream is to take care of those who are still to come—in spite of everything. Pará Yxapy's pregnancy is the driving force behind the encounter with the ancestors of the future, the ones who have not yet arrived, and have always-already been here.

In *Transmuting the Struggle*, we envisage the practice of dreaming as an inherent condition of any political act. Because an uprising, from being so impossible, becomes inevitable. Before, it was only a dream, and maybe it is still a dream, even as we live it. To elect a

uma mulher negra para ocupar a presidência de um país latino-americano, parar as máquinas no seio da produção industrial brasileira em plena ditadura militar, acontecermos como um conjunto de mulheres à frente de uma mostra cultural. Vivemos hoje o sonho de antepassadas que vieram antes de nós, para quem a possibilidade de certas experiências era vedada, ou se limitava à imagem de um desejo. Cabe a nós, no tempo presente, coletivizar os sonhos de chegada das que virão depois de nós. Os filmes dessa vertente fazem uma memória das lutas e inscrevem o acontecimento de um impossível já vivido. “Um sonho”, diriam, caso não surtisse efeitos no real como qualquer outra coisa existente.

Na operação de montagem com vídeos de autoria anônima, a água salgada inunda a tela de *Não Fique Triste, Menino* (Clébson Francisco, 2018), e o reverso das imagens anuncia uma coreografia cíclica do tempo: mesmo reproduzidas de trás pra frente, as ondas do mar estão sempre surgindo e desaparecendo, qualquer que seja a ordem dada a esse movimento contínuo. Já em *Ponte Vladimir Herzog* (Rodrigo Paiva, 2013), o tempo é o derradeiro instante de uma mudança. A sucessão de imagens documenta um daqueles momentos precisos em que algo de irreversível acontece. A ponte, cujo nome oficial homenageia Octávio Frias (proprietário da *Folha de S. Paulo*, um dos veículos de imprensa que foram sustentáculos da ditadura civil-militar no Brasil), passa a se chamar Ponte Jornalista Vladimir Herzog, por obra de uma multidão que se ergue com um adesivo nas cores de uma placa oficial. Toma as ruas e arrisca acreditar na indeterminação fundante de um devir-cidade. Em outras palavras: ousa acreditar que a cidade pode ser nossa.

Para que a cidade seja, antes, um corpo – o tempo de um corpo e o corpo em um tempo – tomando posse e desfrutando de si mesmo. Em *CorpoStyleDanceMachine* (Ulysses Arthur, 2017), navegamos junto com Tikal pela memória de seus sonhos e de suas presenças enquanto o filme, na invocação do gelo seco ou no ritmo que confere às legendas, empresta sua própria matéria para as formas de vida que Tikal manifesta. “O corpo é uma máquina, ou cuida, ou sabe como é, né?”, nos diz em algum momento nosso interlocutor.

Em *Ocupar, Resistir e Construir* (Dayanne Naessa, Edinho Vieira, Juliano Vitral, Roberta Von Randow, 2016), a forma de vida de uma ocupação também toma posse

Black woman to run the presidency of a Latin American country, to stop the machines in the heart of Brazilian industrial production in the middle of the military dictatorship, to happen as a group of women at the head of a cultural show. We live today the dream of ancestors who came before us, for whom the possibility of certain experiences was forbidden, or was limited to the image of a desire. It is up to us, in the present time, to collectivize the dreams of those who will come after us. The films of this strand make a memory of struggles and inscribe the occurrence of something impossible that had already been lived. “A dream”, they would have said, had it not produced effects in reality like any other existing thing.

In the editing operation of anonymous videos, salt water floods the screen of *Don't Be Sad, Boy* (Clébson Francisco, 2018), and the images' reverse announces a cyclical choreography of time: even reproduced backwards, the sea waves are always appearing and disappearing, whatever is the order given to this continuous movement. In *Ponte Vladimir Herzog* (Rodrigo Paiva, 2013), time is the ultimate instant of change. The succession of images documents one of those precise moments in which something irreversible happens. The bridge, whose official name honors Octávio Frias (owner of *Folha de São Paulo*, one of the supporting press vehicles of the Brazilian military dictatorship), is now called Journalist Vladimir Herzog Bridge, by the hands of a crowd that rises with a sticker, colored in the style of an official sign. The crowd takes over the streets and assumes the risk of believing in the foundational indeterminacy of a becoming-city. In other words, it dares to believe that the city can be ours.

For the city to be, rather, a body—the time of a body and the body in a time— that takes possession and enjoys itself. In *CorpoStyleDanceMachine* (Ulysses Arthur, 2017), we navigate along with Tikal through the memory of his dreams and presences, while the film, in the invocation of dry ice or the rhythm it gives to the subtitles, lends its own matter to the life forms that Tikal manifests. “The body is a machine, either you take care of it, or you know what happens, right?” our interlocutor tells us at some point.

In *Occupy, Resist and Construct* (Dayanne Naessa, Edinho Vieira, Juliano Vitral, Roberta Von Randow, 2016), the way of life of a squatter settlement also takes

e usufruto da fisionomia do filme: versos, conversas, intervenção-fala dos moradores, crianças se equilibrando numa mesma bicicleta pelas ruas de barro. Num país cujo déficit habitacional equivale a 54 milhões de pessoas vivendo em condições precárias de moradia, ocupar um terreno e produzir nele uma coletividade resistente remete a uma utopia que só o vigor de uma imaginação política convertida em prática poderia tornar cotidiana.

As crianças voltam e a imaginação política de um cotidiano também. Em *Ella Vendrá - La Presidenta (Ela Virá - A presidenta, Ana María Acosta Buenaño/Ojo Semilla Cine Comunitario Feminista, 2018)*, encena-se a tomada de poder presidencial no Equador por uma mulher negra e todas as medidas que decorrem desse ato. Crente na institucionalidade – pontuando sua diegese com letreiros de decretos oficiais –, o curta encontra no seu processo de feitura um sugestivo sinal de o que seria efetivamente um método de emancipação política: um filme construído colaborativamente pelas mãos de várias mulheres em um coletivo feminista de cinema comunitário. Não só a ocupação do poder, representada pela narrativa, mas o poder da ocupação, evocado pelo próprio gesto de realização das imagens.

Coisa semelhante ocorre com um filme feito quarenta anos antes, no calor das greves do ABC paulista, onde uma liderança operária também se forjava com envergadura suficiente para ser conduzida posteriormente a ocupar a presidência da república no Brasil. Mas o nascimento da liderança é coadjuvante, mais protagonistas são os feitos de interromper a fábrica, articular massas de pessoas para lotar o estádio de futebol da Vila Euclides em assembleia deliberativa e sonhar de olhos abertos uma greve em meio à sua proibição legal. Novamente, mais que a ocupação do poder – que a narrativa da História, com H maiúsculo, anos depois colaria ao acontecimento –, o poder da ocupação – sentido em cada poro de *Que ninguém nunca mais ouse duvidar da capacidade de luta da classe trabalhadora* (Renato Tapajós, Olga Futemma, Zetas Malzoni, Maria Inês Villares, Francisco Cocca, Alípio Viana Freire, Claudio Kahns, 1979).

Na quietude que habita o escuro de uma sala de cinema, emergem as imagens de 1968 (Affonso Beatto e Glauber Rocha, 1968), filmenigma de Glauber Rocha (MOSTRA CINEMA POLÍTICO, 2016, s/n), composto por filmagens históricas da passeata dos cem mil, sem

possession and enjoyment of the physiognomy of the film: verses, conversations, speech-intervention of the residents, children balancing on the same bicycle through the mud streets. In a country where housing deficit is equivalent to 54 million people living in precarious housing conditions, to occupy a plot of land and produce a resistant collectivity in it refers to a utopia that could only be turned routine by the vigor of a political imagination converted into practice.

The children return and so does the political imagination of an everyday life. In *Ella Vendrá - La Presidenta* (Ana María Acosta Buenaño/Ojo Semilla Cine Comunitario Feminista, 2018), the taking of Ecuador's presidential power by a Black woman and all the measures ensuing this act are staged. A believer in institutionality—punctuating its diegesis with signs of official decrees—the short film finds, in its making process, a suggestive sign of what would effectively be a method of political emancipation: a film constructed collaboratively by the hands of several women in a feminist community cinema collective. Not only the occupation of power, represented by the narrative, but the power of occupation, evoked by the very gesture of making the images.

A similar thing occurs with a film made forty years before, in the heat of the strikes occurring in São Paulo's metropolitan area, where a worker leadership was also being forged with enough stature to, later on, occupy the Presidency of Brazil. But the birth of the leadership is a supporting role, more protagonist are those achievements of stopping the factory, articulating masses of people to fill the Vila Euclides soccer stadium in a deliberative assembly, and daydreaming a strike in the midst of its legal prohibition. Again, more than the occupation of power—that the narrative of History, with a capital H, years later would attach to the event—the power of occupation—felt in every pore of *Que Ninguém Nunca Mais Ouse Duvidar da Capacidade de Luta da Classe Trabalhadora* (Renato Tapajós, Olga Futemma, Zetas Malzoni, Maria Inês Villares, Francisco Cocca, Alípio Viana Freire, Claudio Kahns, 1979).

From inside the stillness, that inhabits the darkness of a movie theater, emerge the images of 1968 (Affonso Beatto and Glauber Rocha, 1968), Glauber Rocha's film-enigma (MOSTRA CINEMA POLÍTICO, 2016, s/n), composed of historical footage from the One Hundred

banda sonora ou qualquer vestígio de áudio. Poucos anos depois, *Eztetyka do Sonho*, de 1971, do mesmo Glauber, apontaria o misticismo enquanto a “única linguagem capaz de transcender ao esquema racional da opressão”, colocando em xeque tanto a razão conservadora da direita quanto os racionalismos revolucionários da esquerda, ambos reféns de um ímpeto colonizador.

Durante a mostra, para exibirmos esse filme, formulamos uma mística: a sessão conversada. Nós, a plateia, emprestamos vozes e sons às imagens projetadas. Sem que o rosto da pessoa que fala seja visto, nos tornamos um corpo de espectadoras *hablantes*, uma multidão de nuca ruidosas.

Nos estados suspensos de atenção, escorregando por entre sensações e experimentos, vemos nos sonhos uma possibilidade de empurrar os filmes até as fronteiras de si mesmo, uma “escapulida proibida pro imaginário” aqui reunida na vertente Onírico delírio. *Fataurex* (Cleyton Xavier, 2017) abre a sessão nos convidando a experimentar o filme de olhos fechados: sentindo a pulsação da luz por trás das pálpebras e a vibração das ondas sonoras da trilha. Se o cinema é uma possibilidade de sonhar de olhos abertos, o convite para assistir de olhos fechados que o filme nos faz se coloca como gesto complementar ao do sentir outramente. De olhos fechados (ou abertos), o filme instaura o desejo de deslocamento para nos guiar (ou confundir) pela sessão. Ambiguidade entre sonho e pesadelo que nos acompanhará pelo estranho humor de *As 7 Mortes de Pedro, O Menino que Colectiona Crânios de Vaca* (Urso Morto/Fabricio Brambatti, 2012). Morrer – de vingança, doença medonha, cachaça, suicídio, trabalho, mal-triste ou velhice – parece menos onírico do que a possibilidade de existir em lugares insignificantes (coleccionando carcaças e bolando teorias). Assim como os créditos do filme com as crianças jogando e vivendo contradiz o pesadelo dos fins anunciados, há ainda muito o que sentir. Em *Per Capita* (Lia Letícia, 2021), o pesadelo anunciado de fato se instala. A sinopse nos questiona: “Como despertar uma gente entorpecida que tinha tudo, que comprara todos os sonhos que o dinheiro pode comprar e sabia que tinha sido uma pechincha?”. E a resposta que o filme nos grita (sem emitir som) é: no choque!, nos oferecendo (ou empurrando) o delírio violento das opressões do capitalismo patriarcal de suportar o intolerável e não sufocar.

1 Como diz a letra de *Bolero de Izabel*, Jessier Quirino.

Thousand March, with no soundtrack or any trace of audio. Few years later, *Eztetyka do Sonho*, dated 1971, by the same Glauber, would point to mysticism as the “only language capable of transcending the rational scheme of oppression,” putting in check both the conservative reasoning of the Right and the revolutionary rationalisms of the Left, both hostages of a colonizing impetus.

During the section, to screen this film, we formulated a mystique: the talking session. We, the audience, lend our voices and sounds to the projected images. Without the face of the person speaking being seen, we become a body of *hablantes* spectators, a crowd of noisy necks.

In suspended states of attention, slipping through sensations and experiments, we see in dreams a possibility to push films to our own borders, a “forbidden escapade into the imaginary”, gathered here in the *Oneiric Delirium* strand. *Fataurex* (Cleyton Xavier, 2017) opens the session by inviting us to experience the film with our eyes closed: feeling the pulsation of the light behind our eyelids and the vibration of the sound waves of the soundtrack. If cinema is a possibility to dream with eyes open, the invitation to watch with eyes closed that the film makes to us is placed as a complementary gesture to that of feeling differently. With eyes closed (or open), the film establishes the desire for displacement to guide (or confuse) us through the session. An ambiguity between dream and nightmare that will accompany us through the strange humor of *The 7 Deaths of Pedro, the Boy Who Collects Cow Skulls* (Urso Morto/Fabricio Brambatti, 2012). Dying—from revenge, a dread disease, cachaça, suicide, work, sad evil, or aging—seems less dreamlike than the possibility of existing in irrelevant places (collecting carcasses and inventing theories). Just as the film’s credits, showing children playing and living, contradict the nightmare of the announced endings, there is still much to feel. In *Per Capita* (Lia Letícia, 2021), the announced nightmare does indeed set in. The synopsis asks us, “How to awaken a numb crowd of people who had everything, who had bought all the dreams that money can buy, and still knew it was a bargain?” And the answer the film shouts at us (without emitting a sound) is: “through a shock!”, offering (or pushing) us the violent delirium of patriarchal capitalism’s oppressions of bearing the intolerable while not suffocating.

1 As in the lyrics of *Bolero de Izabel*, by Jessier Quirino.

Após a tormenta, torna-se necessário reaprender a respirar e a sentir prazer. *Bardo do Sonho* (Leticia Barros, 2018) e *Viver Distrai* (Ayla de Oliveira, 2021) encerram a sessão saindo do pesadelo e nos levando pelos caminhos das águas (e do fogo). Em *Bardo do Sonho*, o mar é a superfície-tela que ondula com o vento, com os murmúrios e com as respirações. Enquanto a paisagem permanece, o que o filme captura é o tempo que passa: primeiro, queimando o mar-tela e, depois, incendiando a tela que enquadra. Em *Viver Distrai*, o sonho é “ser feliz, encontrar felicidade e nunca perder o gosto de estar gostando”, nem que para isso seja necessário inventar um carnaval particular com a pessoa que se ama. A fuga das amantes para o mar se mostra como a possibilidade de criar esse desejo delirante, ainda que seja apenas por uma noite e uma manhã de carnaval.

Sáimos do barco dos desejos para o barco quebrado dos conflitos em *Wutharr, Saltwater Dreams* (Wutharr, *Sonhos de Água Salgada*, Karrabing Film Collective, 2016). No filme do coletivo, as explicações para o infortúnio se sobrepõem – assim como as imagens do plano dos viventes e dos espíritos ancestrais. As múltiplas versões do tempo e das narrativas coexistem assim como o sonho e a realidade – e no trabalho do coletivo, o cinema é a matéria maleável para essa inseparabilidade. Em *Aracá* (Abiniel João Nascimento, 2022), o tempo se abre até tornar-se partícula: é fabulação e performance, ancestralidade e futuro. O filme se coloca a inventar imagens desse mundo afro-indígena já existentes porque são sonhadas e desejadas.

Entrelaçando esses caminhos e filmes, convocamos esta mostra como um ato de sonhar coletivamente, de olhos abertos, em uma sala de cinema. Quem sabe, ela carrega aquilo que as paredes do Chile disseram durante os últimos protestos estudantis “*cuando soñamos que soñamos, el despertar está cerca*”. Ou, nas palavras de Walidah Imarisha (2016, p. 3), “estamos falando de um mundo que não existe atualmente. E sonhá-lo coletivamente significa que podemos começar a trabalhar para fazê-lo existir”. Porque entre oráculo e máquina do tempo, entre ponto de encontro e hora do adeus, os sonhos, assim como as imagens, vivem para refrescar em nossos sentidos a matéria primeira da vida. Uma matéria tão fina que a todo instante se desfaz. E desfazendo-se, revela sua capacidade de colocar o novo no mundo.

After the storm, it becomes necessary to relearn how to breathe and feel pleasure. *Dream Bard* (Leticia Barros, 2018) and *Life Is Distracting* (Ayla de Oliveira, 2021) close the session by leaving the nightmare and taking us through the paths of water (and fire). In *Dream Bard*, the sea is the surface-screen that ripples with the wind, the murmurs, and the breaths. While the landscape remains, what the film captures is the passing time: first, burning the sea-screen, and then, setting fire to the screen it frames. In *Life Is Distracting*, the dream is “to be happy, to find happiness, and never lose the taste of being in love,” even if it means inventing a private carnival with the person you love. The lovers’ escape to the sea is shown as the possibility of creating this delirious desire, even if only for a night and a morning of carnival.

We leave the boat of desires for the broken boat of conflict in *Wutharr, Saltwater Dreams* (Karrabing Film Collective, 2016). In the collective’s film, explanations for misfortune overlap—as do the images from the realms of the living and ancestral spirits. Multiple versions of time and narratives coexist, as well as dream and reality—and in the collective’s work, cinema is the malleable material for such inseparability. In *Aracá* (Abiniel João Nascimento, 2022), time opens up until it turns into a particle: it is fabulation and performance, ancestry and future. The film sets out to invent images of this Afro-Indigenous world that already exist, because they are dreamt and desired.

Interweaving these paths and films, we summon this section as an act of collective dreaming, with our eyes open, in a movie theater. Perhaps, it might carry what the walls of Chile screamed during the recent student protests “*cuando soñamos que soñamos, el despertar está cerca*”. Or else, in the words of Walidah Imarisha (2016, p. 3), “we are talking about a world that does not currently exist. And dreaming it collectively means that we can start working to make it exist.” Because between oracle and time machine, between a rendezvous and saying goodbye, dreams, just like images, live to refresh life’s original matter into our senses. A matter so fine that it constantly unravels. And as it unravels, it reveals its capacity to put the new into the world.

Referências

IMARISHA, Walidah. Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça. In: *Caderno de Oficina de Imaginação Política*. São Paulo: OIP, 2016.

MOSTRA CINEMA POLÍTICO, 2016, s/n. Disponível em: <https://mostracinemapolitico.jurubebaproducoes.com.br/filmes/1968/>. Acesso em 17 de agosto de 2022.

References

IMARISHA, Walidah. Rewriting the Future: Using science siction to re-envison justice. Available at: <https://www.walidah.com/blog/2015/2/11/rewriting-the-future-using-science-fiction-to-re-envison-justice>. Accessed: 17 Aug 2022.

MOSTRA CINEMA POLÍTICO, 2016, s/n. Available at: <https://mostracinemapolitico.jurubebaproducoes.com.br/filmes/1968/>. Accessed: 17 Aug 2022.



O ÚLTIMO SONHO

THE LAST DREAM

RIO DE JANEIRO/BRASIL, 2019, 60'

O grande líder espiritual Guarani Wera Mirim – João da Silva – da aldeia Sapukai, em Angra dos Reis (RJ), teve seu passamento em 2016. Ele sempre ouvia e seguia a orientação de Nhanderu para guiar seu povo pela sabedoria, o sonho e belas palavras.

The great Guarani spiritual leader Wera Mirim - João da Silva -, of the Sapukai indigenous village in Angra dos Reis, passed away in 2016. He always listened and followed Nhanderu's guidance to lead his people through wisdom, dreams and beautiful words.

DIREÇÃO DIRECTOR Alberto Alvares

PRODUÇÃO PRODUCTION Daiane da Cunha

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Guilherme Cury, Alberto Alvares

MONTAGEM EDITING Alberto Alvares

SOM SOUND Jessica Dionisio

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Coral da Aldeia

CONTATO CONTACT albertotuparay@yahoo.com.br

SONHO 1



BLUE

AZUL

FRANÇA, 2018, 12'

Uma mulher permanece acordada à noite. Nas redondezas, um conjunto de cenários de teatro se desprende, revelando duas paisagens alternativas. Sobre o seu lençol azul, um lampejo de luz reflete e ilumina seu reino da insônia.

A woman lies awake at night. Nearby, a set of theatre backdrops unspools itself, unveiling two alternate landscapes. Upon the woman's blue sheet, a flicker of light reflects and illuminates her realm of insomnia.

DIREÇÃO DIRECTOR Apichatpong Weerasethakul

ROTEIRO SCRIPT Apichatpong Weerasethakul

PRODUÇÃO PRODUCTION Les Films Pelléas, 3ème Scène Opéra National de Paris

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Suban Chatchai

MONTAGEM EDITING Apichatpong Weerasethakul

SOM SOUND Akritchalerm Kalayanamitr

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Jenjira Pongpas Widner

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Les Films Pelléas, 3ème Scène Opéra National de Paris

CONTATO CONTACT n.lebel@agencecm.com

SONHO 1



POEIRA

DUST

CEARÁ/BRASIL, 2021, 9'

Três histórias de saudade e medo enquanto a cidade dorme.
Three stories of longing and fear that take place while the city sleeps.

DIREÇÃO DIRECTOR Alisson Severino

ROTEIRO SCRIPT Alisson Severino

PRODUÇÃO PRODUCTION Camilla Osório de Castro

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Alisson Severino

MONTAGEM EDITING Clébson Francisco

SOM SOUND Mike Dutra

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Alisson Severino, Vanéssia Gomes, Jéssica Teixeira

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Mar de Fogueirinha Filmes

CONTATO CONTACT mardefogueirinha@gmail.com

SONHO 1



FILME DE DOMINGO

SUNDAY'S MOVIE

SÃO PAULO/BRASIL, 2021, 28'

Domingo de sol na quebrada. Um tio babão, uma mãe zika, uma criança artista.

A sunny Sunday in the city's outskirts. A proud uncle, a kick-ass mom, a child artist.

DIREÇÃO DIRECTOR Lincoln Péricles

ROTEIRO SCRIPT Adriano Araujo, Duda, Francineide Bandeira, Lincoln Péricles

PRODUÇÃO PRODUCTION Lincoln Péricles

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ronaldo Dimer, Lincoln Péricles

MONTAGEM EDITING Lincoln Péricles

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Francineide Bandeira

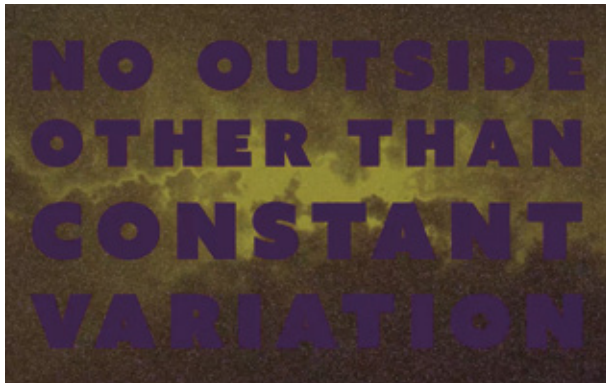
SOM SOUND Lincoln Péricles

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Adriano Araujo, Francineide Bandeira, Maria Eduarda

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Astúcia Filmes

CONTATO CONTACT astuciafilmes@gmail.com

SONHO 1



NO OUTSIDE OTHER THAN CONSTANT VARIATION

PORTUGAL, REINO UNIDO, ESTADOS UNIDOS, 2021, 6'

No Outside Other Than Constant Variation é um pequeno vídeo-ensaio que trata das ideias de movimento e descentralização em escala planetária. A rotação é a personagem principal da narrativa, que é extraída do ensaio ficcional em três partes “The End as Interlude” (2020), escrito por Mombaça e publicado pelo HAU Berlin.

No Outside Other Than Constant Variation is a short film-essay that deals with the ideas of movement and decentralization on a global scale. Rotation is the main character of the narrative, which is drawn from the three-part fictional essay “The End as Interlude” (2020), written by Mombaça and published by HAU Berlin.

DIREÇÃO DIRECTOR Jota Mombaça

PRODUÇÃO PRODUCTION Laboratório de Ficção Visionária, Pedro Lima

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Jota Mombaça

MONTAGEM EDITING Marco Lima

SOM SOUND Jota Mombaça

CONTATO CONTACT info@jotamombaca.art

SONHO 1



NOSSOS ESPÍRITOS SEGUEM CHEGANDO

OUR SPIRITS KEEP COMING

RIO GRANDE DO SUL/BRASIL, 2021, 15'

Na Tekoa Ko'ëju, Pará Yxapy, indígena Mbya Guarani, dedica os primeiros cuidados a seu filho ainda no ventre, e reflete, junto com seus parentes, acerca dos sentidos de sua gravidez em meio à pandemia de Covid-19 no Brasil.

In Tekoa Ko'ëju, Pará Yxapy, a Guarani Mbya native, offers the initial care to her child, still in her womb, and, along with her relatives, reflects on the meaning of being pregnant in the midst of the COVID-19 pandemic in Brazil.

DIREÇÃO DIRECTOR Ariel Ortega (Kuaray Poty), Bruno Huyer

PRODUÇÃO PRODUCTION Maria Paula Prates, Christine Mccourt

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ariel Ortega (Kuaray Poty)

MONTAGEM EDITING Bruno Huyer

SOM SOUND Ariel Ortega (Kuaray Poty)

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Pará Yxapy, Kerechu Miri (Elza Ortega), Pará Rete (Elsa Chamorro)

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY PARI-C

CONTATO CONTACT brunohuyer@proton.me

SONHO 1



NÃO FIQUE TRISTE, MENINO

DON'T BE SAD, BOY

CEARÁ/BRASIL, 2018, 8'

Partindo de memórias pessoais, o filme Não fique triste, menino busca falar sobre identidade negra, masculinidade e ressignificação da própria memória.

Based on personal memories, the film Don't be sad, boy discusses Black identity, masculinity, and the re-signification of one's own memory.

DIREÇÃO DIRECTOR Clébson Francisco

PRODUÇÃO PRODUCTION Josy Macedo

MONTAGEM EDITING Clébson Francisco

SOM SOUND Tatiana Ferreira, Marcelo Junior

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY A Casamata

CONTATO CONTACT casamata@acasamata.com

SONHO 2



CORPOSTYLE DANCE MACHINE

BAHIA, ALAGOAS/BRASIL, 2017, 7'

“Ando por mistério, vivo por mistério [...] Nosso corpo é uma máquina, ou cuida ou sabe como é né?”. Entre memórias da boate e relatos de resistências cotidianas, Tikal, importante personalidade LGBTQIA+ do Recôncavo da Bahia, dança e afronta as normas.

“I walk around for mystery, I live for mystery [...] Our body is a machine, either you take care of it or you know what happens, right?”. Between nightclub memories and expressions of daily resistance, Tikal, an important LGBTQIA+ personality from Bahia's Recôncavo area, dances and defies the norms.

DIREÇÃO DIRECTOR Ulisses Arthur

ROTEIRO SCRIPT Ulisses Arthur

PRODUÇÃO PRODUCTION Marvin Pereira, Ulisses Arthur

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ulisses Arthur

MONTAGEM EDITING Ulisses Arthur

FINALIZAÇÃO POST-PRODUCTION Thacle de Souza

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Tikal, Fábio Rodrigues Filho

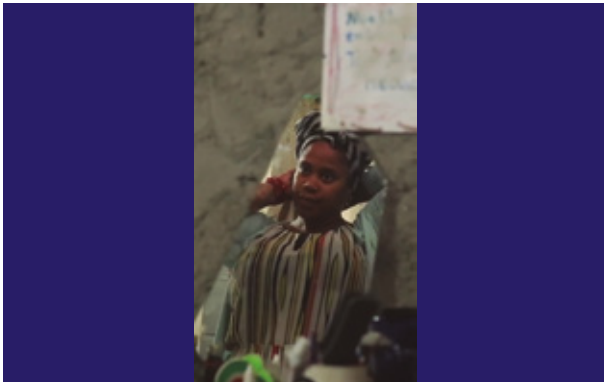
SOM SOUND Ulisses Arthur

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Tikal

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION company Céu Vermelho Fogo Filmes

CONTATO CONTACT ulisses.arthur@gmail.com

SONHO 2



ELLA VENDRÁ - LA PRESIDENTA

ELA VIRÁ - A PRESIDENTA

EQUADOR, 2018, 10'

Um sonho tornado real, a esperança de muitas pessoas: a tão esperada chegada de uma pessoa faz com que o impossível converta-se em real.

A dream come true, the hope of many people: a person's long-awaited arrival makes the impossible turn into reality.

DIREÇÃO DIRECTOR Ana María Acosta Buenaño

MONTAGEM EDITING Ana Acosta, Olga Jimenez

SOM SOUND Jorge Cano

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Vanessa del Carmen Bone Ramírez, Rocío Sosa, Lenis Sosa, Yolanda Delgado, Raquel Choes Sosa

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Ojo Semilla Laboratorio de Cine y Audiovisual Comunitario

CONTATO CONTACT ojosemilla@elchuro.org

SONHO 2



PONTE VLADIMIR HERZOG

VLADIMIR HERZOG BRIDGE

SÃO PAULO/BRASIL, 2013, 3'

A Ponte Octávio Frias foi rebatizada como Vladimir Herzog durante as manifestações de 2013, em São Paulo.

The Octávio Frias Bridge was renamed Vladimir Herzog during the 2013 street protests in São Paulo.

DIREÇÃO DIRECTOR Rodrigo Paiva

ROTEIRO SCRIPT Rodrigo Paiva

PRODUÇÃO PRODUCTION Rodrigo Paiva

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Rodrigo Paiva

MONTAGEM EDITING Rodrigo Paiva

SOM SOUND Rodrigo Paiva

CONTATO CONTACT rodrigopaivarp@gmail.com

SONHO 2



OCUPAR, RESISTIR E CONSTRUIR

OCCUPY, RESIST AND CONSTRUCT

MINAS GERAIS/BRASIL, 2016, 15'

Ocupar, resistir e construir é o lema das ocupações urbanas de Paulo Freire e Izidora, localizadas na Região Metropolitana de Belo Horizonte (MG), onde se reúne o maior conflito fundiário urbano do Brasil. Neste universo de luta e manifestações pela moradia própria e ocupação da cidade, descortina-se o cotidiano de seus moradores na construção da casa, no trato com a horta e nas brincadeiras de crianças e jovens.

To occupy, to resist and to build is the motto of the Paulo Freire and Izidora's urban occupations, which brings together the largest land conflict in Brazil, located in the Metropolitan Area of Belo Horizonte (MG). In this context of struggles and protests for housing and occupation of the city, the daily life of its residents is revealed during the construction of their houses, the gardening and the playing of children and teenagers.

DIREÇÃO DIRECTOR Dayanne Naessa, Edinho Vieira, Juliano Vitral, Roberta Von Randow

PRODUÇÃO PRODUCTION Dayanne Naessa, Edinho Vieira, Juliano Vitral, Roberta Von Randow

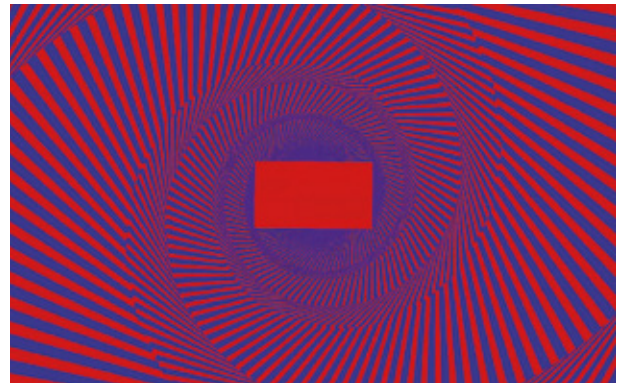
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Edinho Vieira

MONTAGEM EDITING Dayanne Naessa, Edinho Vieira, Juliano Vitral, Roberta Von Randow

SOM SOUND Edinho Vieira

CONTATO CONTACT cinemaedinho@gmail.com

SONHO 2



FATAUREX

CEARÁ/BRASIL, 2017, 8'

Este filme foi feito para ser visto de olhos fechados. Vá para o local mais escuro possível e fique com a sua face bem próxima ao dispositivo que estiver passando este filme. Para experiências mais avançadas, recomenda-se o uso do projetor direcionado para o rosto do espectador em distâncias seguras. Desconhecemos os riscos que esta experiência possa oferecer à saúde. Faça por sua conta e risco. Use com moderação.

This film was made to be seen with eyes closed. Go to the darkest place possible and put your face very close to the device that is screening it. To create better experiences, it is recommended to use the projector directed to the viewer's face at safe distances. We don't know the health risks that this experience may offer. Do it at your own risk. Use it sparingly.

DIREÇÃO DIRECTOR Cleyton Xavier

PRODUÇÃO PRODUCTION Cleyton Xavier

ANIMAÇÃO ANIMATION Cleyton Xavier

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Cleyton Xavier

MONTAGEM EDITING Cleyton Xavier

SOM SOUND Sofócles Bolówszcziick, Cleyton Xavier

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Telenoika

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Chorumex

CONTATO CONTACT mmeennddeess@gmail.com

SONHO 3



AS 7 MORTES DE PEDRO, O MENINO QUE COLECIONA CRÂNIOS DE VACA

THE 7 DEATHS OF PEDRO, THE BOY WHO COLLECTS COW SKULLS

CEARÁ/BRASIL, 2012, 6'

O curta nos conta a história de Pedro, um menino da roça que tem a teoria de que existem apenas 7 tipos de mortes.

The short film tells us the story of Pedro, a countryside boy who defends the theory that only 7 types of death exist.

DIREÇÃO DIRECTOR Fabricio Brambatti

ROTEIRO SCRIPT Fabricio Brambatti

PRODUÇÃO PRODUCTION Fabricio Brambatti

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Fabricio Brambatti

MONTAGEM EDITING Fabricio Brambatti

CONTATO CONTACT ursomorto@ursomorto.com

SONHO 3



PER CAPITA

PERNAMBUCO/BRASIL, 2021, 15'

Como despertar uma gente entorpecida que tinha tudo, que comprara todos os sonhos que o dinheiro pode comprar e sabia que tinha sido uma pechincha?

How do you wake numb people who had everything, who had purchased all dreams money can buy and knew it had been a bargain?

DIREÇÃO DIRECTOR Lia Leticia

ROTEIRO SCRIPT Lia Leticia

PRODUÇÃO PRODUCTION Rosa Melo

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Pablo Nobrega

MONTAGEM EDITING Karen Black

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Ariana Nuala

SOM SOUND Guga S. Rocha, Nicolau Domingues

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Novissimo Edgar

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Paula de Renor, Mekson Dias, Yuri de Holanda, Tom Alvim

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Rosa Melo Produções Artísticas Ltda

CONTATO CONTACT lia.leticia@gmail.com

SONHO 3



BARDO DO SONHO

DREAM BARD

PERNAMBUCO/BRASIL, 2018, 3'

Marulhos internos
De ferro e sal
Queimam a pele.
Inner turmoil
Of iron and salt
Burns the skin.

DIREÇÃO DIRECTOR Leticia Barros

ROTEIRO SCRIPT Leticia Barros

PRODUÇÃO PRODUCTION Leticia Barros

ANIMAÇÃO ANIMATION Leticia Barros

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Leticia Barros

MONTAGEM EDITING Leticia Barros

SOM SOUND Bruno Christofoletti Barrenha

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Bruno Christofoletti Barrenha

CONTATO CONTACT leticia.barros777@gmail.com

SONHO 3



VIVER DISTRAI

LIFE IS DISTRACTING

PERNAMBUCO/BRASIL, 2021, 6'

Na sexta-feira, que seria a abertura do carnaval do Recife de 2021, cancelado por conta da pandemia, um casal de namoradas se encontra na cidade vazia e se entrega a uma festa que só está acontecendo dentro delas. Realizando o desejo de trazer o carnaval de volta e a felicidade do ano todo.

On Friday, which was supposed to be the opening of Recife's 2021 carnival, canceled due to the pandemic, a couple of girlfriends meet in the empty city and join a party that was only taking place inside of them. They fulfill their desire to bring back carnival and its happiness all year-round.

DIREÇÃO DIRECTOR Ayla de Oliveira

ROTEIRO SCRIPT Ayla de Oliveira, Júlia Machado

PRODUÇÃO PRODUCTION Júlia Machado

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Roberto Iuri

MONTAGEM EDITING Caio Zatti

SOM SOUND Lucas Caminha

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Nicolau Domingues

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST UNA Martins, Ayla de Oliveira

CONTATO CONTACT juliamachado4@gmail.com

SONHO 3



You dead people must have broken the boat motor.

WUTHARR, SALTWATER DREAMS

WUTHARR, SONHOS DE ÁGUA SALGADA

AUSTRÁLIA, 2016, 28'

Através de uma série de flashbacks cada vez mais surreais, uma família indígena estendida discute o que pode ter causado o problema no motor de seu barco, que os deixou enclausurados no mato. Enquanto especulam os papéis que os ancestrais, o Estado regulador e a fé cristã exercem sobre o incidente, *Wutharr, Saltwater Dreams* (*Wutharr, Sonhos de Água Salgada*) explora as múltiplas demandas e os incontornáveis vórtices da vida indígena contemporânea.

Across a series of increasingly surreal flashbacks, an extended Indigenous family argues about what may have caused their boat's motor to break down and leave them stranded out in the bush. As they consider the roles played in the incident by the ancestral presence, the regulatory state and the Christian faith, *Wutharr, Saltwater Dreams* explores the multiple demands and inescapable vortexes of contemporary Indigenous life.

DIREÇÃO DIRECTOR Elizabeth A. Povinelli

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAFY Natasha Bigfoot Lewis, Sheree Bianamu, Cameron Bianamu, Elizabeth A. Povinelli

MONTAGEM EDITING Elizabeth A. Povinelli

SOM SOUND Chloe Gordon

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY The Karrabing Indigenous Corporation

CONTATO CONTACT karrabingkarrakul@gmail.com

SONHO 3



ARACÁ

PERNAMBUCO/BRASIL, 2022, 12'

Aracá é uma partícula de tempo.

Aracá is a time particle.

DIREÇÃO DIRECTOR Abiniel João Nascimento

ASSISTENTE DE DIREÇÃO ASSISTANT DIRECTOR Karuá Tapuia-Tarairiú

ROTEIRO SCRIPT Abiniel João Nascimento

PRODUÇÃO PRODUCTION Gabriela Monteiro

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAFY Mitsy Queiroz

MONTAGEM EDITING Abiniel João Nascimento

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Abiniel João Nascimento, Ziel Karapotó

SOM SOUND Priscila Nascimento

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Priscila Nascimento

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Abiniel João Nascimento, Priscila Nascimento, Wilemberg Guerra, Ziel Karapotó

CONTATO CONTACT abinieljnascimento@gmail.com

SONHO 3



1968

RIO DE JANEIRO/BRASIL, 1968, 21'

Passeata e comício no centro do Rio de Janeiro em 1968, promovidos pelos estudantes (antes de dezembro).

Students' march and rally at Rio de Janeiro's downtown in 1968 (before December).

DIREÇÃO DIRECTOR Glauber Rocha, Affonso Beatto

SONHO 3





MOSTRA ESPECIAL
SPECIAL SECTION

Soft Dreams

MOSTRA ESPECIAL
SPECIAL SECTION
SOFT DREAMS

DREAMS 1 63' 12 anos
Rêve, Transe et Hallucination
Sonho, Transe e Alucinação
Dream Trance and Hallucination

DREAMS 2 70' 18 anos
Rêves et Récits
Sonhos e Narrativas
Dreams and Narratives

Soft Dreams

Emmanuel Lefrant

Tradução/ Nathalia Dias

O sonhador, em seu sono, alucina a realidade e deseja transformá-la, como Freud teoriza em *A Interpretação dos Sonhos* (1909). No entanto, assim como a alucinação, o sonho parece não ter destinatário. Ambos se inserem em uma narrativa somente em momento posterior à sua produção. Do devaneio ao transe, passando por experiências de quase morte, embriaguez, orgasmo ou estados meditativos, esses “estados modificados de consciência” trazem à tona outro mundo pouco explorado, mas de grande riqueza. A psiquiatria moderna e a psicanálise associaram sonhos, loucura e transe místico a fenômenos de histeria. Ora, se é preciso recusar tal redução, podemos admitir que estamos penetrando aqui em um mundo “outro”. As sociedades autóctones compreenderam bem essa “alteridade” e essa estranheza, estabelecendo um sistema de comunicação entre o mundo aqui embaixo e o mundo sobrenatural, dentro do qual o sonhador, o louco e a pessoa em transe constituem intermediários privilegiados. Nossas sociedades modernas romperam essas relações e o sobrenatural foi, dessa forma, rejeitado por todo canto em nome das exigências da razão científica. Contudo, o sonho, a loucura e o transe continuam a interrogar-nos e permitem restabelecer a comunicação entre dois mundos, o do consciente e o do inconsciente, que o cinema – e em particular o cinema experimental – não deixou de interrogar.

O sonho não é, porém, um fenômeno especificamente humano. Os animais também sonham e o teor desses sonhos, que não podem ser contados, é ainda mais misterioso. É isso que o corvo encarnado no filme de Peter Conrad Beyer, *Le Rêve* (*O Sonho*, 2020), nos revela. O pássaro, em transe animal, funde-se à natureza e torna-se a própria natureza, que devolve sua própria imagem e suas angústias de fim do mundo.

A raia, este estranho animal vindo de abismos marinhos, não é mais tranquilizadora no filme da dupla de artistas portugueses João Maria Gusmão e Pedro Paiva. Em *Dream of the Ray Fish* (*Sonho de uma*

Soft Dreams

Emmanuel Lefrant

Translation/ Nanda Rossi

In his sleep, the dreamer disturbs reality and wishes to transform it, as Freud theorizes in *The Interpretation of Dreams* (1909). However, just like hallucination, the dream does not seem to have a recipient. Both take place in a narrative only in the aftermath of their production. From daydreaming to trance, passing through near-death experiences, inebriation, orgasm or meditative states, these “modified states of consciousness” bring out another world, little explored but of great richness. Modern psychiatry and psychoanalysis have associated dreaming, madness and mystical trance with the phenomena of hysteria. However, if we are to refuse such reduction, we can admit that we are entering a “different” world. Indigenous societies have well grasped this “otherness” and this strangeness, by establishing a system of communication between this world down here and the supernatural one, in which the dreamer, the madman and the person in a trance are privileged intermediaries. Our modern societies have broken these relationships, and the supernatural is thus rejected everywhere for the sake of a scientific reason. Nevertheless, dreams, madness and trance continue to question us and make it possible to reestablish communication between two worlds, that of the conscious and the unconscious, which cinema—and in particular experimental cinema—has not failed to interrogate.

The dream is not, however, a specifically human phenomenon. Animals also dream, and the content of these dreams, which cannot be told, is even more mysterious. This is what the crow embodied in Peter Conrad Beyer’s film, *Le Rêve* (2020), reveals to us. The bird, in an animal trance, merges with nature and becomes nature itself, which sends us back its own image and its end-of-the-world anxieties.

The ray, this strange animal from the abyss, is no more reassuring in the film by Portuguese duo João Maria Gusmão and Pedro Paiva. In *Dream of the Ray Fish* (2011), the filmmakers stage in one of their “poetic-philosophical

Arraia, 2011), os cineastas inserem em uma de suas “ficções poético-filosóficas” uma raia cuja imagem é refletida por um espelho giratório, em um gesto que ilustra seu interesse pelo paranormal, o inexplicável e o inconsciente. Ao diminuir a velocidade das imagens ou jogar com sobreposições, seus filmes transformam microeventos em eventos hipnóticos e fascinantes, criando mundos extraordinários que abrem novas janelas para nossas observações cotidianas.

Seus trabalhos fazem parte de sua pesquisa sobre “Abissologia”, termo cunhado pelo autor francês René Daumal que descreve a ciência dos abismos, revisitado nesta programação pelos cineastas Christopher Becks and Emmanuel Lefrant em *I Don't Think I Can See An Island* (Creio que não Consigo Ver uma Ilha, 2016). Neste filme, os cineastas realizam uma adaptação bastante livre de *Mont Analogue* (O Monte Análogo, 1952), romance que inspirou várias gerações de artistas e músicos, da Europa aos Estados Unidos. O romance, com características patafísicas, é uma busca espiritual em que a montanha se torna o lugar onde é possível comunicar-se com o além. Esta montanha equilibra as massas montanhosas do hemisfério norte e parece corresponder a todas as montanhas evocadas por antigas tradições e religiões: Sinai, Meru, Olimpo etc. Em sua base, descobrem uma sociedade cosmopolita inteiramente focada na escalada e dominada pelos guias de montanha alta. Eles também decidem realizar a escalada. O romance os abandona a caminho do inefável, no meio de uma frase do quinto capítulo.

Um além que reencontramos por meio das práticas – ancestrais mas também modernas – associadas ao transe. No filme *Black And White Trypps Number Three* (Delírios em Preto e Branco Número Três, 2007), de Ben Russell, observamos um grupo de jovens que dançam, à luz de um holofote que os ilumina durante um show da banda de noise rock de Rhode Island, Lightning Bolt. O filme “documenta a transformação do êxtase coletivo de uma plateia em um rito de transe do mais alto nível espiritual, (...) uma dança que se transforma em uma forma de êxtase secular” (Michael Sicinski). É o caso de *Candomblé no Togo – Mãe de Santo Djatassi* (1972), de José Agrippino de Paula, um dos precursores do Tropicalismo, em que o cineasta brasileiro remonta às origens do Candomblé praticado no Brasil, indo filmar as cerimônias no Togo e no Daomé [atual Benim]. Na década

ficções” a ray whose image is returned by a rotating mirror, in a gesture that illustrates their interest in the paranormal, the inexplicable and the unconscious. By slowing down the speed of the images or playing with overlays, their films transform micro-events into hypnotic and mesmerizing events, creating extraordinary worlds that open new windows to our daily observations.

Their works are part of their research on “Abissology”, a term coined by French author René Daumal, which describes the science of the abyss, revisited in this program by the filmmakers Christopher Becks and Emmanuel Lefrant in *I Don't Think I Can See an Island* (2016). In this film, the filmmakers deliver a free adaptation of *Mount Analogue* (1952), a novel that has inspired several generations of artists and musicians, from Europe to the United States. Displaying pataphysical features, the novel is a spiritual quest in which the mountain becomes the place where it is possible to communicate with the afterlife. This mountain balances the mountainous masses of the Northern Hemisphere and seems to correspond to all the mountains evoked by ancient traditions and religions: Sinai, Meru, Olympus etc. At its base, they discover a cosmopolitan society entirely focused on climbing and dominated by high mountain guides. They also decide to undertake the escalation. The novel abandons them on their way to the ineffable, in the middle of a sentence in the fifth chapter.

An afterlife that we find through the practices—ancestral but also modern—associated with trance. In Ben Russell's film *Black and White Trypps Number Three* (2007), we observe a group of young dancers, lit up by a spotlight pointed at them during a concert by the noise-rock group from Rhode Island, Lightning Bolt. The film “documents the transformation of a rock audience's collective freak-out into a trance ritual of the highest spiritual order (...) a dance that transforms into a form of secular rapture” (Michael Sicinski). This is the case in *Candomblé No Togo - Mãe de Santo Djatassi* (1972), by one of the initiators of Tropicalism, José Agrippino de Paula, in which the Brazilian filmmaker goes back to the roots of Candomblé practiced in Brazil, filming ceremonies in Togo and in Dahomey (present-day Benin). In the 1950s, Maya Deren (to be found later in this program) was already interested in voodoo, the Haitian version of these African trance rituals.

Closing this first program, two works that arrange

de 1950, Maya Deren (que encontraremos mais adiante nesta programação) já havia se interessado pelo vodu, a versão haitiana desses rituais de transe africanos.

Para concluir este primeiro programa, duas obras que agenciam sistemas que operam a fabricação de sonhos e sua reprodução, como *Dream Work (O Trabalho do Sonho, 2001)*, de Peter Tscherkassky. O filme dura o tempo de uma fase de sono profundo e reconstrói um sonho explicitamente erótico, muito marcado pelo “olhar masculino” (descrito por Laura Mulvey em seu ensaio “*Prazer visual e cinema narrativo*”, 1975) do cineasta austríaco. As imagens do filme, como Bert Rebhandl as descreve, “redemoinham-se umas às outras em um turbilhão onde a teoria psicanalítica clássica sobre o trabalho inconsciente do consciente gradualmente se desvanece para dar lugar a uma lógica suprema do caos neural, antes de se reconstituir em um meta-sonho que se poderia qualificar, parafraseando Freud, como ‘representação da imagem’”. Por fim, em *Dreamachine (Máquina de Sonho, 2018)*, do cineasta britânico Stanley Schtinter, revisitamos a obra homônima de Brion Gysin (1960), conhecida como a primeira obra da história que se “assiste” de olhos fechados, abordagem que lembra a teoria do *closed-eye vision* [visão de olhos fechados] – perspectiva desenvolvida alguns anos depois por Stan Brakhage em seu livro *Metaphors on Vision* (1963). A *Dreamachine* é um cilindro giratório com ranhuras e uma lâmpada no centro. A luz emitida pela lâmpada, enquanto o cilindro está girando, passa pelas fendas em uma determinada frequência, o que proporciona visões ao espectador quando ele fecha os olhos. Impulsões de luz estimulam o nervo óptico e alteram a frequência dos impulsos elétricos no cérebro. O espectador, em uma experiência que pode ser muito intensa, vê surgir padrões complexos de cores, com luminosidade crescente, além de formas rodopiantes. É um convite para terminar a sessão com as pálpebras fechadas, concentrando-se apenas nas pulsações emitidas pela tela...

Como não incluir em um programa de filmes experimentais sobre sonhos o incontornável *Meshes of the Afternoon (Tramas do Entardecer, 1943)*, da icônica cineasta estadunidense Maya Deren? No filme, que parece ser diretamente inspirado em *Sang d'un poète (O Sangue de um Poeta, 1930)*, de Jean Cocteau (embora Maya Deren tenha repetidamente afirmado nunca tê-lo visto), uma jovem chega em sua casa e adormece. Em

systems operating the creation of dreams and their reproduction. *Dream Work* (2001), by Peter Tscherkassky, lasts the duration of a deep-sleep phase and reconstructs an explicitly erotic dream, very marked here by the “male gaze” (described by Laura Mulvey in her essay “Visual Pleasure and Narrative Cinema” [1975]) of the Austrian filmmaker. The film’s images, as Bert Rebhandl describes it, “swirl around each other in a maelstrom where the classical psychoanalytic theory of the unconscious functioning of the conscious gradually fades away, in order to make room to a supreme logic of neuronal chaos, before reconstituting itself into a meta-dream that could be described, paraphrasing Freud, as the ‘representation of the image’”. Finally, with the British filmmaker Stanley Schtinter’s *Dreamachine* (2018), we revisit Brion Gysin’s eponymous work (1960), known as the first work in history to be ‘viewed’ with eyes closed, an approach reminiscent of the theory of closed-eye vision, developed some years later by Stan Brakhage in his book *Metaphors on Vision* (1963). The *Dreamachine* is a rotating cylinder with slots and a bulb in its center. While the cylinder is rotating, the light emitted by the bulb passes through the slits at a particular frequency, which provides visions to the spectator, when he closes his eyes. Light impulses stimulate the optic nerve and change the frequency of the electrical impulses in the brain. The spectator, in what can be a very intense experience, sees the appearance of complex color patterns, with increasing brightness, as well as swirling shapes. An invitation to end the session with closed eyelids, concentrating only on the pulsations emitted by the screen...

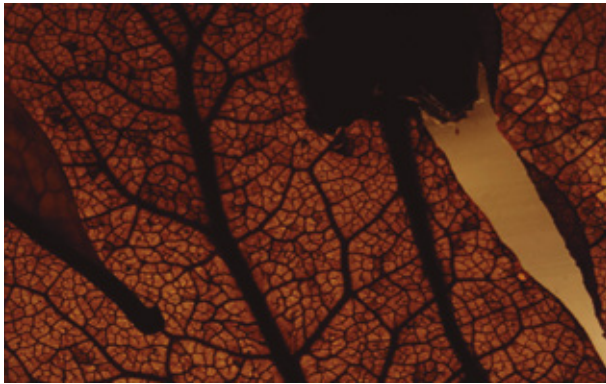
How not to include in a program of experimental films about dreams the essential *Meshes of the Afternoon* (1943) by the iconic American filmmaker Maya Deren? In the film, which seems to be directly inspired by Jean Cocteau’s *Sang d’un Poète (The Blood of a Poet, 1930)* (although Maya Deren has repeatedly claimed to have never seen the film), a young woman arrives home and falls asleep. In her dream, she sees herself returning home, tortured by loneliness and frustration, and impulsively commits suicide. The story changes when imaginary and dream apparently merge with the real. Maya Deren explained that her film focuses on “the inner experiences of an individual. It does not record an event that other people might witness. Rather, it replicates how

seu sonho, ela se vê voltando para casa, torturada pela solidão e frustração, e impulsivamente comete suicídio. A história muda quando parece que o imaginário e o sonho se confundem com o real. Maya Deren explicou que seu filme se concentra “nas experiências internas de um indivíduo. Não registra um evento que outras pessoas possam testemunhar. Ao invés disso, replica como o subconsciente de um indivíduo irá desenvolver, interpretar e elaborar um incidente aparentemente simples e casual em uma experiência emocional crítica”.

“Breathe in, breathe out”. *Soft Fiction* (1979), de Chick Strand, começa com essas palavras como se convidasse o espectador a ser embalado pelo estado de êxtase do sonho. Entretanto, o filme não conta sonhos enquanto tais, mas histórias, memórias ou traumas que parecem estar relacionados, pela sua forma, ao paradigma do sonho. A figura de Maya Deren também assombra esta obra por meio da presença de Amy Halpern nas poucas sequências que pontuam o filme e separam as histórias umas das outras, cenas que remetem explicitamente a *Meshes of the Afternoon*. Quando Chick Strand faz *Soft Fiction*, os Estados Unidos passam pela segunda onda do movimento feminista. O filme impacta pela dureza das histórias ali contadas, ainda que a perspectiva feminina domine toda a narrativa. Ele dá a cinco mulheres o espaço necessário para, nas palavras de Chick Strand, realizar “o exorcismo de uma experiência”. A cineasta, no entanto, sempre recusou o rótulo de feminista, insistindo que não estava interessada em política, mas em suas próprias conexões intuitivas e suas relações fervorosas com as pessoas. O filme, que mistura erotismo, intimidade e poesia visual, banhado em uma atmosfera profundamente onírica, é um alegre hino à vida e às mulheres.

an individual’s subconscious will develop, interpret and elaborate an apparently simple and casual incident into a critical emotional experience.”

“Breathe in, breathe out”. *Soft Fiction* (1979) by Chick Strand begins with these words, as if to invite the viewer to be lulled into the ecstatic state of dreaming. Yet, the film does not tell dreams as such, but narratives, memories or traumas which seem to be similar, in their form, to the dream paradigm. The figure of Maya Deren haunts this work, via the presence of Amy Halpern in the few sequences that punctuate the film and separate the narratives from each other, scenes that explicitly refer to *Meshes of the Afternoon*. When Chick Strand makes *Soft Fiction*, the United States are going through the second wave of the feminist movement. The film shakes up, because of the harshness of the stories narrated, even though the female perspective dominates the whole film. It gives five women the necessary space to, in Chick Strand’s words, perform “the exorcism of an experience”. The filmmaker, however, has always refused the label of a feminist, insisting that she was not interested in politics but rather in her own intuitive connections and her passionate relationships with people. The film, which mixes eroticism, intimacy and visual poetry, bathed in a deeply dreamlike atmosphere, is a joyful hymn to life and to women.



LE RÊVE

O SONHO

ALEMANHA, 2020, 8'

O corvo sonha com a natureza, ele sonha com um mundo de plantas e insetos. Ele viaja, se lança à natureza. Ele é a própria natureza. A própria natureza sonha, em êxtase.

The raven dreams of nature, he dreams of a world of plants and insects. He travels, flies into nature. He is nature itself. Nature itself dreams into trance.

DIREÇÃO DIRECTOR Peter-Conrad Beyer

DREAMS 1



BLACK AND WHITE TRYPPS NUMBER THREE

DELÍRIOS EM PRETO E BRANCO NÚMERO TRÊS

ESTADOS UNIDOS, 2007, 12'

A terceira parte de uma série de filmes sobre fenômenos psicodélicos derivados naturalmente. Filmado durante uma performance da banda de noise rock Lightning Bolt, de Rhode Island, este filme documenta a transformação do estado de arrebatamento do público de um show de rock em um transe ritualístico do mais alto nível espiritual.

“... um retrato fílmico do êxtase laico que remonta às grandiosas telas de Ticiano e Caravaggio sobre o tema bíblico da Anunciação”. (Michael Sicinski)

The third part in a series of films dealing with naturally-derived psychedelia. Shot during a performance by Rhode Island noise band Lightning Bolt, this film documents the transformation of a rock audience's collective freak-out into a trance ritual of the highest spiritual order.

“... a filmic portrait of secular rapture that harks back to the great annunciation canvases of Titian and Caravaggio.” (Michael Sicinski)

DIREÇÃO DIRECTOR Ben Russell

DREAMS 1



I DON'T THINK I CAN SEE AN ISLAND

CREIO QUE NÃO CONSIGO VER UMA ILHA

FRANÇA, 2016, 4'

Um filme de aventuras não-euclidianas simbolicamente autênticas.

A Film of Symbolically Authentic Non-Euclidean Adventures.

DIREÇÃO DIRECTOR Christopher Becks, Emmanuel Lefrant

DREAMS 1



DREAMACHINE

MÁQUINA DE SONHO

GRÃ-BRETANHA, 2018, 4'

Uma câmera gira ao redor e acima da Dreamachine, o dispositivo de luz estroboscópica conhecido como a “primeira obra de arte a ser vista de olhos fechados”.

A camera rotates around and above the Dreamachine, the stroboscopic light device known as the “first work of art to view with closed eyes”.

DIREÇÃO DIRECTOR Stanley Shtinter

DREAMS 1



DREAM OF A RAY FISH

SONHO DE UMA ARRAIA

PORTUGAL, 2011, 3'

Se uma arraia sonha...

If a ray fish dreams...

DIREÇÃO DIRECTOR João Maria Gusmão, Pedro Paiva

DREAMS 1



CANDOMBLÉ NO TOGO - MÃE DE SANTO DJATASSI

BRASIL, 1972, 20'

José Agrippino de Paula mapeia o Candomblé brasileiro até suas raízes africanas, registrando cerimônias religiosas no Togo e no Reino de Daomé, atual Benim. Nos anos 1950, Maya Deren desenvolveu intenso interesse pelo Vodou, a versão haitiana desses rituais africanos baseados no transe.

José Agrippino de Paula traces Brazilian Candomblé back to its African roots, filming religious ceremonies in Togo and Dahomey. In the 1950s, Maya Deren took an active interest in Vodou, the Haitian version of these African trance-based rituals.

DIREÇÃO DIRECTOR José Agrippino de Paula

DREAMS 1



DREAM WORK

O TRABALHO DO SONHO

AUSTRIA, 2001, 11'

A obra apresenta menos o conteúdo onírico do que os métodos de representação cinematográfica correspondentes ao que Freud chamou de “trabalho do sonho”: mecanismos de deslocamento e condensação são vistos em relação aos elementos figurativos encontrados no material de base de Tscherkassky. O cineasta processa esses mecanismos de maneira semelhante à descrição de Freud da compressão (*Pressung*) dos pensamentos-sonho que se verifica no trabalho dos sonhos, em que “os componentes se transformam, desmoramam e se juntam uns aos outros, como gelo flutuante” (Christa Blümlinger). Tal como em um sonho real, *O trabalho do sonho* não tem imagens isoladas, desconectadas entre si; embora cada imagem seja completamente arbitrária, o contexto é tão envolvente que uma alternativa é inconcebível. (Bert Rebhandl)

Dream Work does not so much present dream content than filmic methods of representation corresponding to Freudian dream work: mechanisms of displacement and condensation are seen in relation to figurative elements found in Tscherkassky's source material. Tscherkassky processes these in a manner that resembles Freud's description of the compression (*Pressung*) of dream thoughts that takes place in the work of dreams, whereby “components are turned, crumble, and get pushed together, like drift ice”. (Christa Blümlinger) Just like in a real dream, *Dream Work* does not contain individual and unconnected images; although each image is radically arbitrary, the context is so compelling that an alternative is inconceivable. (Bert Rebhandl)

DIREÇÃO DIRECTOR Peter Tscherkassky

DREAMS 1



MESHES OF THE AFTERNOON

TRAMAS DO ENTARDECER

ESTADOS UNIDOS, 1943, 14'

Tramas do entardecer é uma das obras mais influentes do cinema experimental norte-americano. Não narrativa, a obra foi apontada como um exemplo paradigmático do ‘filme de transe’, em que o ou a protagonista encontra-se em estado de sonho, e seu foco subjetivo é transmitido pela câmera. A figura central em *Tramas do entardecer*, interpretada por Deren, está em sintonia com sua mente inconsciente e presa a uma teia de eventos oníricos que repercutem no real. Objetos simbólicos, como uma chave e uma faca, se repetem ao longo do filme; os acontecimentos ficam em aberto, interrompidos. Deren explica que queria “registrar o sentimento que um ser humano experimenta a respeito de um incidente, em vez de registrar o incidente detalhadamente”. Feito por Deren e seu marido, o cineasta Alexander Hammid, *Tramas do entardecer* firma o movimento de vanguarda do cinema independente nos Estados Unidos, conhecido como ‘Novo Cinema Americano’. Ele inspirou diretamente os primeiros trabalhos de Kenneth Anger, Stan Brakhage e outros grandes cineastas do filme experimental. Primorosamente filmado por Hammid, um renomado documentarista e cinegrafista na cena europeia (onde usava o sobrenome Hackenschmied) antes de se mudar para Nova York, o projeto faz um uso inovador e surpreendente de recursos cinematográficos comuns, como montagem e *matte shots*. Com seus inúmeros ensaios, conferências e filmes, Deren tornou-se a principal voz do cinema de vanguarda nos anos 1940 e início dos anos 1950” - Museu de Arte Moderna de Nova York. Trilha sonora de Teiji Ito acrescentada ao filme em 1959.

“*Meshes of the Afternoon* is one of the most influential works in American experimental cinema. A non-narrative work, it has been identified as a key example of the ‘trance film’, in which a protagonist appears in a dreamlike state, and where the camera conveys his or her subjective focus. The central figure in *Meshes of the Afternoon*, played by Deren, is attuned to her unconscious mind and caught in a web of dream events that spill over into reality. Symbolic objects, such as a key and a knife, recur throughout the film; events are open-ended and interrupted. Deren explained that she wanted “to put on film the feeling which a human being experiences about an incident, rather than to record the incident accurately. Made by Deren with her husband, cinematographer Alexander Hammid, *Meshes of the Afternoon* established the independent avant-garde movement in film in the United States, which is known as the New American Cinema. It directly inspired early works by Kenneth Anger, Stan Brakhage, and other major experimental filmmakers. Beautifully shot by Hammid, a leading documentary filmmaker and cameraman in Europe (where he used the surname Hackenschmied) before he moved to New York, the film makes new and startling use of such standard cinematic devices as montage editing and matte shots. Through her extensive writings, lectures, and films, Deren became the preeminent voice of avant-garde cinema in the 1940s and the early 1950s.”—Museum of Modern Art, New York Music by Teiji Ito added to the film in 1959.

DIREÇÃO DIRECTOR Maya Deren, Alexander Hammid

DREAMS 2



SOFT FICTION

ESTADOS UNIDOS, 1979, 56'

“*Soft Fiction*, de Chick Strand, é um documentário pessoal que retrata, de forma brilhante, a resiliência da sensualidade feminina, combinando a abordagem documental a um expressionismo lírico sensual. Strand aponta sua câmera para pessoas falando de suas experiências particulares, capturando, a partir de expressões faciais e gestos, nuances sutis que raramente são vistas no cinema. O título *Soft Fiction* oferece várias possibilidades de interpretação. Evoca a linha tênue entre verdade e ficção que caracteriza a forma com que a cineasta aborda o documentário, bem como insinua a ideia de uma ficção *softcore*, adequada ao conteúdo e ao estilo erótico da obra. É raro encontrar um filme erótico com uma perspectiva feminina dominante tanto no discurso narrativo quanto nos ritmos visuais e sonoros com os quais a obra é estruturada. Nos seus magníficos e inovadores documentários pessoais, Strand continua enaltecendo seu tema, a reafirmação da tenaz resiliência do espírito humano”. (Marsha Kinder)

“Chick Strand’s *Soft Fiction* is a personal documentary that brilliantly portrays the survival power of female sensuality. It combines the documentary approach with a sensuous lyrical expressionism. Strand focuses her camera on people talking about their own experience, capturing subtle nuances in facial expressions and gestures that are rarely seen in cinema. The title *Soft Fiction* works on several levels. It evokes the soft line between truth and fiction that characterizes Strand’s own approach to documentary, and suggests the idea of softcore fiction, which is appropriate to the film’s erotic content and style. It’s rare to find an erotic film with a female perspective dominating both the narrative discourse and the visual and audio rhythms with which the film is structured. Strand continues to celebrate in her brilliant, innovative personal documentaries her theme, the reaffirmation of the tough resilience of the human spirit.” (Marsha Kinder)

DIREÇÃO DIRECTOR Chick Strand

DREAMS 2



SESSÃO ESPECIAL

*Natureza
Expandida*

SPECIAL PROGRAM

Expanded Nature

**SESSÃO ESPECIAL
NATUREZA EXPANDIDA**

**SPECIAL PROGRAM
EXPANDED NATURE**

NAT 58' Livre

15/10, 15h, CINE HUMBERTO MAURO

Sessão Especial Natureza Expandida

Emmanuel Lefrant
Lucas Murari

Duas trajetórias aparentemente distantes se entrecruzaram na década de 1960: as novas possibilidades de produção e exibição de imagens em movimento (com o surgimento do *Expanded Cinema*) e a esfera do mundo natural. Essa colisão de destinos artísticos e ambientais afetou diretamente o trabalho de artistas e cineastas daquele contexto em diante.

Enquanto nossa era atual é marcada pela extensão das ações humanas sobre o restante do planeta (Antropoceno), alguns realizadorxs se envolveram – e ainda envolvem – em práticas ecológicas que buscam o descentramento do privilégio atribuído aos humanos. O cinema experimental, nesse sentido, é pensado como um dos meios de abertura à pluralidade dos viventes, de conceber o mundo como uma rede interconectada, de trazer à luz uma teia entre agentes humanos e não humanos.

É o caso de colocar flores na película, de enterrar o filme, inventar dispositivos de observação, deixar a câmera ser afetada por forças naturais, engajar o corpo que filma em uma relação simbiótica com o ambiente, reconstituir ecossistemas na projeção, entre outros procedimentos artísticos. Nesse sentido, tais recursos – ecológicos – constituem formas de prática e engajamento que despertam um outro tipo de sensibilidade graças a agenciamentos e vínculos cooperativos, remodelando não só o modo de fazer, como a própria economia da realização de um filme.

Este programa de filmes apresenta um recorte dessa força artística e ecológica, tomando como base obras analisadas e discutidas na antologia *Expanded Nature* –

Expanded Nature Program

Emmanuel Lefrant
Lucas Murari
Translation/ Michele Campos

Two apparently distant trajectories intertwined in the 1960s: the new possibilities for producing and displaying moving images (with the emergence of the *Expanded Cinema*) and the natural world realm. This collision of artistic and environmental destinies directly affected the work of artists and filmmakers from that context onward.

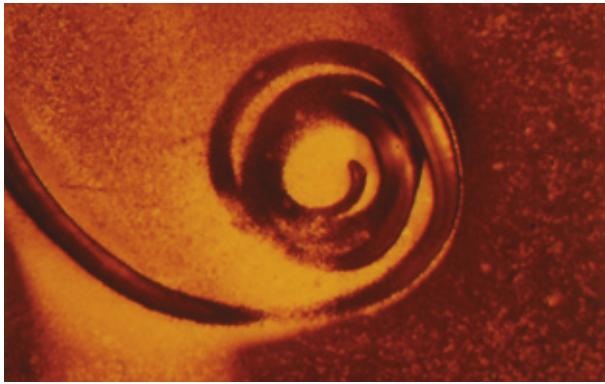
While our current era is marked by the extension of human actions over the rest of the planet (Anthropocene), some filmmakers have been involved—and still are—in ecological practices that seek the decentering of the privilege attributed to humans. Experimental cinema, in such a context, is considered as a tool to open up to the plurality of living beings, to conceive the world as an interconnected network, shedding light on the ties between human and non-human agents.

This is the case of putting flowers on the filmstrip, burying the film, inventing observation devices, letting the camera be affected by natural forces, engaging the body who films in a symbiotic relationship with the environment, reconstituting ecosystems in the projection, among other artistic practices. Therefore, such resources—ecological ones—constitute practice and engagement forms that awaken a different kind of sensibility, due to cooperative agency and bonds, reshaping not only ways of filmmaking, but also the arrangement of filmmaking itself.

This film program presents a selection of this artistic and ecological strength, based on works analyzed and discussed in the anthology *Expanded Nature - Écologies du cinéma expérimental [Expanded Nature - Ecologies of*

Écologies du cinéma expérimental [Natureza Expandida – Ecologias do Cinema Experimental], organizada por Elio Della Noce e Lucas Murari (Ed. LightCone, 2022), livro que reúne 22 colaboradores internacionais sobre o assunto.

Experimental Cinema, organized by Elio Della Noce and Lucas Murari (Ed. LightCone, 2022), a book that presents 22 international collaborators on the subject.



PRIMA MATERIA

ESTADOS UNIDOS, 2015, 3'

Delicados filetes de energia espiralam e se transformam em misteriosas células microscópicas de pó dourado: estas são as partículas luminosas do sonho do alquimista. *Prima Materia* é inspirado pela assombrosa maravilha de De Rerum Natura, de Lucretius. É uma homenagem aos primeiros, hesitantes, registros fotográficos que revelaram a natureza extraordinária dos fenômenos que espreitam logo além do limiar da visão humana.

Delicate threads of energy spiral and transform into mysterious microscopic cells of golden dust: these are the luminous particles of the alchemist's dream. *Prima Materia* is inspired by the haunting wonderment of Lucretius' De Rerum Natura. It is an homage to the first, tentative photographic records that revealed the extraordinary nature of phenomena lurking just beyond the edge of human vision.

DIREÇÃO DIRECTOR Charlotte Pryce

NAT



BOUQUETS 1-10

FRANÇA, 1994-1995, 12'

Esses primeiros Bouquets são parte de uma série de filmes de temática variada com duração de um minuto. Estruturadas na câmera durante a “filmagem”, conforme as modalidades progressivamente elaboradas em meus filmes anteriores, essas pesquisas evoluem para compor um grupo de imagens capturadas sempre no mesmo local, em momentos diversos. Esses grupos de imagens escolhidas e alinhavadas alternadamente também incluem alguns fotogramas acidentais que, como as ervas daninhas, podem ser prejudiciais ou úteis, a depender das circunstâncias.

These first Bouquets are part of a series of films of one minute each, on various subjects. Structured in the camera during “filming”, according to modalities worked out progressively in my previous films, these researches develop to compose a film bunch of pictures picked every time in the same site, at various times. These bunches of pictures chosen and weaved in alternated order also include some accidental photogrammes which, such of the herbs “poor”, can be harmful or useful, depending on circumstances.

DIREÇÃO DIRECTOR Rose Lowder

NAT



CHRYSLIS

CRISÁLIDA

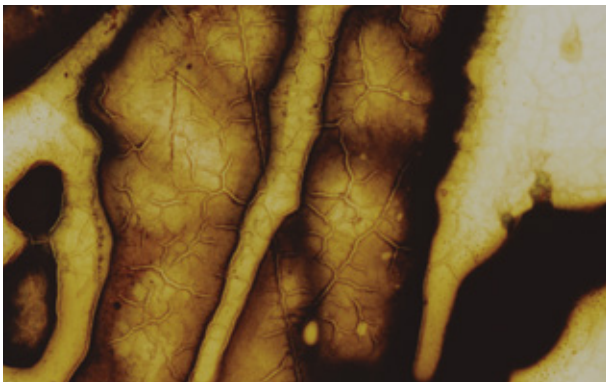
MÉXICO, 2020, 6'

Uma tentativa de explorar o drama metamórfico de entidades entomológicas em expansão. Centelhas da tela-membrana erodindo.

An attempt to explore the metamorphic drama of expanding entomological entities. Sparkles of the screen-membrane in erosion.

DIREÇÃO DIRECTOR Colectivo Los Ingrávidos

NAT



THE MULCH SPIDER'S DREAM

O SONHO DA ARANHA

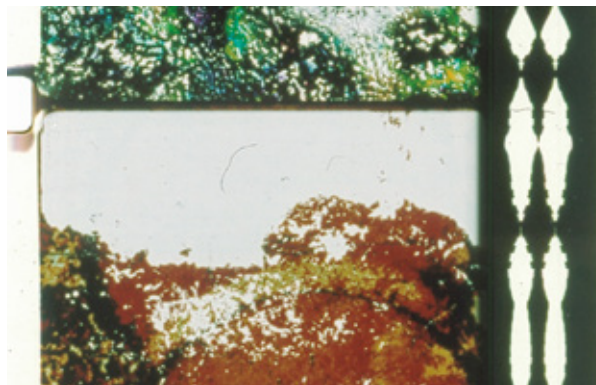
REINO UNIDO, 2018, 14'

Como é ser uma aranha? Uma criatura que vive no mesmo ambiente que nós e que, no entanto, tem uma experiência muito diversa da nossa. O filme evoca um mundo não humano por meio da forma, da cor e do ritmo. As imagens aparentemente abstratas são obtidas usando a própria química das plantas em interação com a emulsão fotográfica, um tipo de imagem que chamei de "fitograma".

What is it like to be a spider? A creature that lives in the same environment as we do and yet has an experience far removed from ours. The film evokes a non-human world through shape, colour and rhythm. The seemingly abstract images are made by using the internal chemistry of plants interacting with photographic emulsion, a type of image that I have called a "phytogram".

DIREÇÃO DIRECTOR Karel Doing

NAT



PARTIES VISIBLE ET INVISIBLE D'UN ENSEMBLE SOUS TENSION

PARTES VISÍVEIS E INVISÍVEIS DE UM TODO SOB TENSÃO

FRANÇA, 2009, 7'

África, 2003: os mecanismos da memória.

Filmei a imagem de uma paisagem e, simultaneamente, enterrei uma tira de película no mesmo local onde a sequência foi gravada: a emulsão, vítima da erosão, é assim sujeita à decomposição bioquímica. O resultado desses processos naturais de deterioração é então conservado no seu próprio estado de destruição. Essas duas imagens, e suas respectivas versões em negativo, são então entrelaçadas graças à dupla exposição e às técnicas de *bi-packing*.

Essas paisagens se fundindo são a lógica de um mundo que se revela. Um mundo bipolar, onde o invisível assume a forma do visível, onde o primeiro se dilui no segundo e vice-versa.

Africa, 2003: the mechanisms of memory.

I shot the image of a landscape and buried simultaneously a film strip in the same place where the sequence was shot: the emulsion, the victim of erosion is thus subjected to biochemical degradation. The result of these natural processes of decay are then conserved in the very state of their dissolution. Those two images, and their negative versions, are then entangled together thanks to double exposure and bi-packing techniques. These landscapes in fusion, it's the logic of a world that reveals itself. A bipolar world, where invisible takes shape with the visible, where the first dissolves itself into the second and vice versa.

DIREÇÃO DIRECTOR Emmanuel Lefrant

NAT



AVANT L'EFFONDREMENT DU MONT BLANC

ANTES DO COLAPSO DO MONT BLANC

FRANÇA, 2020, 16'

Seremos nós os últimos a ver os picos do Mont Blanc? O calor dos verões e os invernos mais amenos guardam relação direta com os desabamentos que, nos últimos vinte anos ou mais, têm se multiplicado. As montanhas colapsam. Se isso é um sinal de mudança climática, é também um sinal do nosso apego à paisagem, que gostaríamos de poder classificar como patrimônio natural. O Maciço do Mont Blanc

não é nosso, a montanha é um estado, é um momento, não estava lá há milhões de anos e vai se transformar, de um jeito ou de outro. O problema aqui seria a velocidade da mudança. Devido à harmonia dos picos desafiando o vazio, a perenidade desses glaciares é apenas o nosso ponto de vista. Na escala do movimento do planeta, é uma vibração. Montanhas estão desmoronando, e não há nada que possamos fazer a respeito. E ainda que tenhamos os meios para subir até seu ponto mais alto para admirá-las, para superar aqueles cumes inacessíveis onde muitos exploradores perderam suas vidas tentando conquistar o privilégio de sobrepujá-las, as montanhas continuarão a cair à medida que continuam a se elevar. Se o Mont Blanc cai, ele também se eleva.

Are we the very last to see the peaks of Mont Blanc? The heat of the summers and the mild winters have a lot to do with the rock falls, which have multiplied over the last twenty years or so. The mountains are collapsing. If this is a sign of climate change, it is also a sign of our attachment to the landscape, which we would like to be able to classify as a heritage site. The Mont Blanc massif is not ours, the mountain is a state, it is a moment, it wasn't there millions years ago, and it will change in any case. The problem here would be that of speed of change. Because the equilibrium of these peaks defying the void, the longevity of these glaciers is only our point of view. On the scale of the planet's motion, it's a vibration. Mountains are falling, and there's nothing we can do about it. And even if we have the means to rise to their height to admire them, to surpass those inaccessible peaks where many explorers lost their lives trying to gain the privilege of overcoming them, the mountains will continue to fall as they continue to rise. If Mont Blanc falls, it also rises.

DIREÇÃO DIRECTOR Jacques Perconte

NAT





*Sessão de
Encerramento*

Closing Session

SESSÃO DE ENCERRAMENTO
CLOSING SESSION

22' Livre



NOTES FOR A DÉJÀ VU

NOTAS PARA UM DÉJÀ VU

MÉXICO, 2021, 22'

Com uma extensa produção de insubordinações fílmicas, o coletivo Los Ingrávidos tensiona, repete, destrói e reedita as formas da memória por meio de uma política cósmica das imagens. Em *Notes for a Déjà Vu* (*Notas para um Déjà Vu*), enquanto imergimos nos atravessamentos entre os altares dos seres-floresta e as ruas da cidade insurgente em lembrança ao Massacre de Tlatelolco, a voz de Jonas Mekas ecoa com a força de um ritual: “As memórias se foram, mas as imagens estão aqui, e elas são reais.” (Felipe Carnevalli)

With an extensive production of filmic insubordinations, the collective Los Ingrávidos tensions, repeats, destroys, and reedits the forms of memory through a cosmic politics of images. In *Notes for a Déjà Vu*, as we immerse ourselves in the crossings between the altars of forest-beings and the streets of the insurgent city in remembrance of the Tlatelolco Massacre, Jonas Mekas’ voice echoes with the force of a ritual: “The memories are gone, but the images are here, and they are real.” (Felipe Carnevalli)

DIREÇÃO DIRECTOR Colectivo Los Ingrávidos

ROTEIRO SCRIPT Colectivo Los Ingrávidos

PRODUÇÃO PRODUCTION Colectivo Los Ingrávidos

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Colectivo Los Ingrávidos

MONTAGEM EDITING Colectivo Los Ingrávidos

SOM SOUND Colectivo Los Ingrávidos

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Colectivo Los Ingrávidos

CONTATO CONTACT colectivolosingravidos@gmail.com





*Ensaaios e
Entrevistas*

Essays and Interviews

A intuição como método e personagem de programação

Ingá e Kênia Freitas

A imagem é o registro da aparição sob o regime da desapareição.

Marie-José Mondzain

Ela não tem certeza do que acontece no instante em que um filme encosta em outro filme. Se cochicham, se empurram, talvez deem alguns amassos ou optem por comprar umas brigas. Ainda assim, ela sempre suspeita que cada filme muda sua fisionomia uma vez que se aproxime demais de outro filme no meio da mesma sala de cinema. A sequência de uma projeção deixaria estilhaços soltos de uma imagem na outra, um filme no outro – parecido com quando ela adormece na cadeira e passa a costurar o filme visto com as imagens sonhadas. Assim também acontece com aquele conjunto de sessões em que ela vê uma corrente de águas cortar a tela para desembocar mais à frente. À reunião dessas águas, ela deu o nome de *mostra*.

Por *mostra* entende-se aquilo que se oferece à vista... Mas ela percebe nos filmes um fragmento que a visão não pode identificar, tampouco traduzir. Senta-se na cadeira que chama por ela, mais ou menos no meio da sala, e contempla a força de algo que ela não enxerga direito – *Poeira* (Alisson Severino, 2021), a história vocalizada que sonhou. Junto com *Filme de Domingo* (Lincoln Péricles, 2020), uma estranha proximidade: enquanto *Filme de Domingo* insiste na mudança de si próprio – cinema mudo com letreiros narrativos, onírico delírio, vídeo caseiro em família, produção da criança vlogeira para seu canal –, *Poeira* mantém o enfoque num mesmo registro – a compilação de fotografias combinadas aos sonhos contados nas áudio-mensagens do celular, nos ruídos ambientes. No segundo caso,

a repetição, e no primeiro, a variação constante. Ela começa a desconfiar que, para aquela mostra, a tração de um levará a outro.

Aliás, não existe lugar fora da variação constante (*No Outside Other than Constant Variation*, Jota Mombaça, 2021). Um título, imagina ela, também encontra morada numa sessão, pairando no ar, atravessando ofegante daqui acolá. Largando um recado que será ouvido no contato com o filme seguinte, jamais concebido para encontrar aquele título alheio que o catuca que nem menino pentelho. À medida que vai coletando as obras para a primeira sessão da noite – intitulada *Encontro com antepassadas* –, ela gira a cabeça e vê na sala de cinema um fenômeno: *Nossos Espíritos Seguem Chegando - Nhe'ë kuery Jogueru Teri* (Kuaray Poty/Ariel Ortega e Bruno Huyer). Num espanto, ela abre os olhos e murmura: hoje temos um encontro marcado. As antepassadas aguardam no portão de entrada. No entanto, é preciso saber, aquele encontro se trata de uma despedida, um *O Último Sonho* (Alberto Alvarez, 2021), já que, numa coloração longe dali, alguém zela por todas aquelas imagens. A cor é azul, *BLUE* (Apichatpong Weerasethakul, 2018), onde uma senhora adormecida guarda as imagens enquanto as queima junto com a própria tela de exibição.

No conjunto desses encontros, a suspeita se acirra. Será possível achar nos filmes os resquícios também daquelas que vieram antes de nós? Ela se recorda dos egípcios embalsamando seus antigos e pensa na comparação do ato de nascerem múmias com o de produzir imagens cinematográficas, também capazes de, após a morte, zelar a marca da passagem de um corpo sob a luz. No decorrer da sessão, para viver basta morrer. Nesse momento, a luz desaparece. Ouvem-se aplausos e silêncio, fim da sessão. Ao menos, por enquanto. Ela pensa nesse lugar, o avesso do pano fino da tela de projeção, onde o conjunto dos filmes de uma mostra compõe uma história coletiva, um só corpo desordenado e agregado, um lugar onde seus jogos se encontram e prosseguem em assembleia, a decidir quais outras imagens virão participar da gira.

No dia seguinte, a sessão inicia-se ainda fora da sala de cinema: nos apertos, empurrões e emoções da multidão em caminhada com o presidente que virá. Lá

está ele, ali próximo, olhando nos olhos de cada uma e de todas. Suas palavras são pescadas e perdidas na mesma proporção por um sistema de som que não pode dar conta de tantas intensidades. Em uma maré de gente, o corpo dela torna-se parte de outros: um braço que parece brotar de seus ombros, cotovelos que nascem das suas costas, um pé dos sapatos perdidos, pouco importa, pois ela já levita em seu transmutado corpo coletivo no acontecimento...

...E o transe se desfaz como se faz em poucos instantes ao fim da caminhada. O corpo dela retoma a sua forma singular, porém já transformado pela fissura aberta pela multidão em ressonância nas ruas partilhando o sonho em ato.

Ao chegar na sala, a *mostra* já havia recomeçado. Na pressa, ela entra rápido demais e a transição entre luz e escuridão faz seus olhos fecharem por um tempo maior. Ela se guia então pela escuta das ondas que quebravam violentas com gritos de admiração e espanto. Abre os olhos e pode finalmente reconhecer a paisagem da Praia de Iracema em meio a uma resaca – *Não Fique Triste, Menino* (Clébson Francisco, 2018). As águas cruzaram a fronteira das vertentes e confluem com força no *Transmutar a Luta*. E o sentido das palavras de Caio Prado, “*Não existe o eu, fora dos nós*”, ainda ecoa no corpo dela que finalmente desacelera, enquanto o cinema torna-se pista de dança. Palavras escritas e faladas bailam na tela junto com Tikal, *CorpoStyleDanceMachine* (Ulysses Artur, 2017): é como se, por mover-se um corpo, pudesse ser também fumaça, luz e sons. Ela se sente movida com as experiências singulares e coletivas do ser e de tornar-se em constante transformação – quase como se agora pudesse tocar o planeta de variação constante da Jota Mombaça.

De volta à Terra, ela fica na expectativa da chegada da Presidenta que virá (*Ella Vendrá - La Presidenta*, Ana María Acosta Buenaño/Ojo Semilla Cine Comunitario Feminista, 2019) – reativando a memória dos encontros da manhã. Brincar de sonhar em ser presidenta liga as crianças da caminhada à das telas. A defesa do direito de sonhar está no adesivo que o presidente enviou à amiga e nos decretos da Presidenta por vir. Está também na criação do sonho em ato na multidão que toma as ruas de São Paulo rebatizando a ponte Octávio Frias como ponte Jornalista Vladimir Herzog, *Ponte Vladimir Herzog* (Rodrigo Paiva, 2013). Foi em 2013, mas, para ela, também

é o agora no encontro com as imagens que ressoam ainda além. *Ocupar, Resistir e Construir* (Dayanne Naessa, Edinho Vieira, Juliano Vitral, Roberta Von Randow, 2016): as palavras de guerra atravessam o tecido do filme; ao escutá-las, ela sabe que um novo ciclo se inicia. Como a vida que se desdobra em mais vida. Como aquelas cuja obra de arte consiste em resistir à morte cotidiana.

Ela sai da sessão tal qual as crianças que ela acabara de ver se equilibrando como possível em uma só bicicleta: sabe que é necessário seguir como for – sem descolar os sonhos das telas dos sonhos das ruas, o singular do coletivo, a imaginação do ato.

De volta à sala, ela se distrai com a apresentação da sessão. Algo sobre pesadelos que pairavam no ar... E o primeiro filme já começa com uma recomendação pouco comum: de que seja assistido de olhos fechados. Receosa, ela se entrega à sugestão de *Fataurex* (Cleyton Xavier, 2017).

Algo vibra por trás de suas pálpebras, *flicks* e rajadas que emanam luzes brancas, azuis, vermelhas para além da escuridão. Às vezes, muito sutis, quase imperceptíveis – a ponto de ela se perguntar se imagina esses movimentos no breu. E outras vêm como estrondos – justamente acompanhados por uma música pulsante – que convocam o corpo dela ao desejo de mover-se junto dos que não se veem, mas se sentem. E eis que de repente ela desperta com um nome: “Pedro!” (*As 7 Mortes de Pedro, o Menino que Colectiona Crânios de Vaca*, Fabricio Brambatti, 2013).

Ela ouve como tiros as mortes sonhadas – ou temidas – pelo menino. Tomada pela indecisão entre o pitoresco (quase engraçado) e o perverso, como se ela não conseguisse ao fim entender o que esse filme desperta, além de uma estranheza que a perturba. A profecia de Nelson Cavaquinho (trazida pelos créditos do fim do filme) ainda paira em sua indecisão, quando o grito mudo de mulher em *Per Capita* (Lia Letícia, 2021) a faz escutar o terror que não pode mais ser ignorado. Ela vê aquelas criaturas tomadas de ódio e desprezo, ouve os ruídos da destruição que eles provocam e é como se caísse em uma paralisia autoimposta do sonho. O corpo dela afunda para dentro da poltrona, ela sente ficar menor e menor. E o grito dela também preso.

...

Ela deixa os olhos vagarem nas ondas do *Bardo do Sonho* (Leticia Barros), e arderem com as chamas sobre as águas. Chamas que ela tinha levado para si com *Blue* e agora permite que partam. Ela respira com o filme, aos poucos. Para chegar numa embarcação de carnaval, *Viver Distrai* (Ayla de Oliveira, 2021) – o mar traz também o gosto de gostar.

As luzes acendem. É o tempo de ir ao banheiro e encher a garrafinha de água. Ao sentar-se de volta, ela se aproxima da serpente com *Aracá* (Abiniel João Nascimento, 2021), uma partícula de tempo por onde as ancestrais de *Wutharr*, *Saltwater Dreams* (Karrabing Film Collective, 2016) fazem suas brincadeiras e lançam suas armadilhas. O assobio, a fumaça, o banho de mar, a procura da água doce. Juntos, os dois filmes despertam nela a sensação de estar desembarcando num mesmo ambiente, em oceanos diferentes, a mesma terra, com sabores tão dessemelhantes, um mesmo jeito de desassossego.

Quando acaba, ela termina por continuar no interior do cinema para o próximo e último ato. Parou porque foi interpelada dentro da sala por um rapaz que distribuía folhas impressas com perguntas escritas por meia dúzia de pessoas.¹ Perguntas endereçadas a um dos filmes vistos. Detidamente, ela lê, estranha e sorri.

O próximo filme começa, ela nota o silêncio – uma ausência sempre-presente invadindo a sala – e mais uma multidão à sua frente, esse mar de gente.

— Tantas pessoas olhando para a câmera – exclamou uma voz.

— E nós aqui, olhando para eles – uma segunda repercutiu.

— Eis o diálogo – demonstrou outra.

— “Este filme, *1968* (Glauber Rocha e Affonso Beatto, 1968), não tem banda sonora. Imaginamos que quem desejar pode emprestar voz, palavras, perguntas ou mesmo descrever as imagens que vemos ao longo da sessão.”

...

— Estamos olhando para o futuro ou para o passado?
No escuro, as nuças falam, se calam e retornam a

falar enquanto o filme passa. Uma tensão, um rompante, uma profanação a se sustentar coletivamente. Ela só consegue pensar no desatino de estar sonhando acordada, de querer ir embora, de se maravilhar com as faixas da passeata dos cem mil que, com aquela luz estourada, perdem a definição das palavras escritas e podem, dessa forma, ser imaginadas com novos dizeres de guerra ou até mesmo como um programa vazio. Se encoraja então a reparar, também em voz alta, que aquele registro evidencia tão poucas mulheres na rua. Escuta alguém lhe respondendo falando da sua vida – a vida de Helenira Resende, uma jovem que nos anos de chumbo foi presa ao escrever num muro “abaixo as leis da ditadura” e no seio da floresta do Araguaia sonhava em um dia fazer crítica de arte.

E os sonhos? – uma voz ecoa com o acender das luzes.

Ingá é educadora popular, crítica cultural e torcedora do Santa Cruz.

Kênia Freitas é curadora do Cinema do Dragão, crítica e pesquisadora independente.

¹ Texto produzido dentro da oficina “Braseiro – quando um muro separa, uma ponte une” da Corpo Crítico e distribuído no FestCurtasBH.

The intuition as method and character of the program

Ingá and Kênia Freitas

Translation: Michele Campos

*The image is the record of the apparition
under the regime of disappearance.*

Marie-José Mondzain

She is not sure about what happens the instant one film touches another one. If they whisper, if they push, maybe they make out a for a while or decide to pick a fight. Still, she always suspects that each film changes its physiognomy once it gets too close to another film in the same movie theater. The sequence of a projection would leave loose fragments of one image on another, one film on another one—just like when she falls asleep in her chair and starts sewing the watched film with the dreamed images. It also happened with that series of films in which she sees a stream of waters cut across the screen to flow further on. To the meeting of these waters, she gave the name *show*.

Here, in this context, *show* means what is offered to the sight... But she perceives in the films a fragment that eyesight cannot identify, nor translate. She sits in the chair that calls out to her, approximately in the middle of the living room, and contemplates the strength of something she can not see—*Dust* (Alisson Severino, 2021), the vocalized story she dreamed of. Along with *Sunday's Movie* (Lincoln Péricles, 2020), a strange proximity: while *Sunday's Movie* insists on changing itself—silent film with narrative signs, oneiric delirium, family home video, a child vlogger's production for her web channel—*Dust* keeps the focus on the same record—the compilation

of photographs combined with dreams told through cell phone audio messages, in ambient noises. In the second case, repetition, and in the first, constant variation. She begins to suspect that, for that section, the traction of one will lead to another.

In fact, there is no place outside of constant variation (*No outside other than constant variation*, Jota Mombaça, 2021). She imagines that a title also finds its place in a program, hovering in the air, wheezing from here to there. It drops a message that will be heard in the contact with the next film, never conceived to find that borrowed title that annoys it like a naughty boy. As she collects the works for the first program of the evening—entitled *Meeting with Ancestors*—she turns her head and sees a phenomenon in the movie theater: *Nossos Espíritos Seguem Chegando - Nhe'ë kuery Jogueru Teri* (Kuaray Poty/Ariel Ortega and Bruno Huyer). In astonishment, she opens her eyes and whispers: today we have an appointment. The women ancestors are waiting at the entrance gate. However, it is necessary to know, that this meeting is a farewell, like in *The Last Dream* (Alberto Alvarez, 2021), since, in a coloring far from there, someone takes care of all those images. The color is blue, *BLUE* (Apichatpong Weerasethakul, 2018), where a sleeping lady keeps the images while burning them along with the display screen itself.

In all these encounters, suspicion intensifies. Is it possible to also find in films the remnants of those who came before us? She remembers the Egyptians embalming their ancestors and thinks about the comparison of the act of mummification with that of producing cinematographic images, also capable of, after death, watching a trace of a body's passing through the light. During the program, being alive is just enough to die. At that moment, the light disappears. There is applause and silence, end of the screening. At least for now. She thinks of this place, the other side of the thin cloth that covers the projection screen, where the set of films in a show composes a collective history, a unique body, disordered and aggregate, a place where its games convene and proceed as an assembly, deciding which other images will participate in the *gira*.

The next day, the session begins outside the movie theater: amid the squeezes, pushes, and thrills of the crowd walking with the President to come. There he is, close by, looking into the eyes of each and every one. His words are captured and lost to the same extent as a sound system that can't handle so many intensities. In a sea of people, her body becomes part of others: an arm that seems to sprout from her shoulders, elbows that arise from her back, a lost shoe, it doesn't matter, because she already levitates in her transmuted collective body in this unique happening...

...The same way it began, the state of trance dissolves at the end of the walk. Her body returns to its singular form, but already transformed by the fissure opened by the resonant crowd in the streets sharing the dream in action.

When she reached the room, the *show* had already started. In the rush, she enters too fast and the transition between light and darkness makes her eyes close for a longer time. Then she guides herself by listening to the waves that break violently with screams of wonder and amazement. She opens her eyes and can finally recognize the landscape of Iracema Beach in the midst of a rough sea— *Don't Be Sad, Boy* (Clébson Francisco, 2018). The waters have crossed the border of the slopes and converge with strength in *Transmuting the Struggle*. And the meaning of Caio Prado's words, "*There is no self, outside of us,*" still echoes in her body that finally slows down, while the movie theater becomes a dance floor. Written and spoken words dance on the screen along with Tikal, *CorpoStyleDanceMachine* (Ulysses Artur, 2017): it is as if, by moving a body, it could also be smoke, light, and sounds. She feels touched by the singular and collective experiences of being and becoming in constant transformation—almost as if she could now reach the ever-changing planet of Jota Mombaça.

Back on Earth, she awaits the arrival of the woman President to come (*Ella Vendrá - La Presidenta*, Ana María Acosta Buenaño/Ojo Semilla Cine Comunitario Feminista, 2019)—reactivating the memory of the morning's encounters. Dreaming of being a president connects the children playing on the march to the ones on the screens. The preservation of the right to dream is in the sticker that the President sent to her friend and in the decrees of the President to come. It is also in the conception of the dream in action amid the crowd that takes the

streets of São Paulo, renaming the Octávio Frias bridge to Jornalista Vladimir Herzog bridge, *Ponte Vladimir Herzog* (Rodrigo Paiva, 2013). It was in 2013, but, for her, it is also a present moment, in her encounters with the images, that echoes even beyond. *Occupy, Resist and Construct* (Dayanne Naessa, Edinho Vieira, Juliano Vitral, Roberta Von Randow, 2016): war watchwords run through the film's fabric, and when she listens to them, she knows that a new cycle begins. Such as life that unfolds into more life. Like those whose artwork consists in resisting daily death.

She leaves the screening like the children she had just seen trying to achieve a balance on a single bike: she knows that it is necessary to go on as it is—without detaching the dreams on the screen from the dreams on the streets, the singular from the collective, the imagination from the act.

Back in the movie theater, she is distracted by the presentation of the program. Something about nightmares that hovered in the air... And the first film already starts with an unusual recommendation: to watch it with your eyes closed. Fearful, she surrenders to the suggestion of *Fataurex* (Cleyton Xavier, 2017).

Something vibrates behind her eyelids, flicks and bursts, emanating white, blue, red lights beyond the darkness. Sometimes very subtle, almost imperceptible—to the point of asking herself if she had imagined these movements in the pitch dark. And others come as thunders—precisely accompanied by pulsating music—that invoke her body to the desire to move with those who cannot see each other, but can feel each other. And suddenly, she awakens with a name: "Pedro!" (*The 7 Deaths of Pedro, the Boy Who Collects Cow Skulls*, Fabricio Brambatti, 2013).

Like gunshots, she hears the deaths dreamed of—or feared—by the boy. She is taken by the indecision between the picturesque (almost funny) and the perverse, as if she could not, in the end, understand what this film awakens, in addition to a strangeness that disturbs her. Nelson Cavaquinho's prophecy (brought over by the film's end credits) still lingers in her indecision, when the mute cry of a woman in *Per Capita* (Lia Letícia, 2021) makes her hear the terror that can no longer be ignored. She sees

those creatures filled with hatred and contempt, hears the sounds of destruction they cause, and it is as if she has fallen into a self-imposed dream paralysis. Her body sinks into the armchair, she feels it getting smaller and smaller. And the scream, also trapped, inside of her.

...

She lets her eyes wander on the waves of the *Dream Bard* (Leticia Barros), and burn with the flames upon the waters. Flames that she had taken to herself with *Blue*, and now she lets them go. She breathes along with the film, gradually. To arrive on a carnival boat, *Life Is Distracting* (Ayla de Oliveira, 2021)—the sea also brings the taste of liking.

The lights turn on. It is time to go to the bathroom and fill her water bottle. As she sits back down, she approaches the snake with *Aracá* (Abiniel João Nascimento, 2021), a particle of time through which the ancestors of *Wutharr*, *Saltwater Dreams* (Karrabing Film Collective, 2016) play their games and set their traps. The whistle, the smoke, the sea bath, the search for fresh water. Together, the two films arouse in her the feeling of disembarking in the same environment, in different oceans, the same land, with such different flavors, with the same kind of restlessness.

When it's over, she continues inside the movie theater for the next, and last, act. She stops because she is questioned by a guy handing out printed sheets with questions written by half a dozen people.¹ Questions addressed to one of the films seen. Carefully, she reads, wonders, and smile.

The next film begins, she notices the silence—an ever-present absence invading the space—and yet another crowd in front of her, a sea of people.

— So many people looking at the camera—cried out one voice.

— And here we are, looking at them—a second voice echoed.

— Here is the dialogue—demonstrated another one.

— “This film, *1968* (Glauber Rocha and Affonso Beatto, 1968), has no soundtrack. We imagine that anyone who

wishes can lend their voice, words, questions or even describe the images we see throughout the film session.”

...

— Are we looking into the future or the past?

In the dark, the back of their heads communicate to each other, fall silent and speak again as the film plays. A tension, a spurt, a profanity to be collectively sustained. She can only think of the madness of daydreaming, of wanting to leave, of the amazement with the banners from the hundred thousand march that, with the bursting light, lose the definition of written words and can, in this way, be imagined with new watchwords or even as an empty program. Then she encourages herself to notice, also out loud, that the record shows so few women on the street. She hears someone answering, talking about her life—the life of Helenira Resende, a young woman who, in the dictatorship period, was arrested for writing on a wall “down with dictatorship” and, in the heart of the Araguaia forest, dreamed of, one day, becoming an art critic.

And about the dreams?—a voice echoes as the lights turns on.

Ingá is an educator, cultural critic and Santa Cruz supporter.

Kênia Freitas is a curator at Cinema do Dragão, an independent critic and researcher.

¹ Text produced within the workshop A brazier: “Where a wall keeps apart, a bridge unites” during “Corpo Crítico” and distributed at FestCurtasBH.

Por um cinema da terra: “Não há avanço estético sem avanço organizativo”

Conversa com Luara Dal Chiavon, Cadu Souza, Wellington Lenon, integrantes da Brigada do Audiovisual do MST (24/08/22, via Zoom)

Ingá e Kênia Freitas

Transcrição: Maria Fernanda Moreira

Para dar continuidade à busca das pontes entre os cinemas e o ato de sonhar, convidamos a Brigada Audiovisual Eduardo Coutinho do MST para uma conversa. No dia 24 de agosto de 2022, de forma virtual, nos encontramos com Carlos Eduardo de Souza Pereira, Wellington Lenon e Luara Dal Chiavon a fim de escutar as experiências vividas pelo grupo de realização cinematográfica no seio das lutas do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Instigamos um diálogo conjunto a respeito das ferramentas de visionagem e da experimentação de um outro mundo em meio às imagens feitas no calor, ou no respiro, das batalhas cotidianas do MST. A circulação de filmes por meio do projeto Cinema da Terra, sua “estética imaginativa”, a história de tomates que brotaram em um solo que todos julgavam ser impossível, a mística como fonte de nutrientes para os filmes, entre outras ideias que povoaram nossa tertúlia, seguem aqui transcritas e editadas por nós.

Apresentando a Brigada

Ingá: A gente queria começar um pouco com o contexto, como a Brigada nasce e como ela tem se transformado ao longo dos anos. Para a gente se situar, e situar quem escuta, quem lê ou quem assiste a gente.

Luara Dal Chiavon: Vou começar esse tópico fácil aí depois Cadu e Lenon ficam com os outros (rindo)... A Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho do MST nasceu em 2014 no marco do nosso Sexto Congresso Nacional do MST. Os congressos nacionais são a instância organizativa mais importante do movimento; é ali que a gente deve definir a linha política do próximo período. E a gente já tinha construído a Brigada de Audiovisual da Via Campesina em 2007, no marco do Quinto Congresso Nacional, e, no marco do Quarto Congresso Nacional, a gente construiu o setor de comunicação do movimento em 2000. É importante fazer uma retrospectiva para entender de onde vem a Brigada. Então, o movimento primeiramente sempre organizou e sempre teve seus registros feitos principalmente por amigos do movimento. No ano 2000, a gente toma para o movimento a tarefa de construir nosso setor de comunicação. Em 2007, na Brigada de Audiovisual da Via Campesina, da qual outros movimentos da Via Campesina faziam parte, foi quando a gente deu o pontapé mais firme para pensar a tarefa do audiovisual enquanto uma tarefa de formação, pensar a formação do audiovisual dentro do movimento, além de fazer as nossas próprias produções. E aí, em 2014, a gente, no nosso Sexto Congresso, se reúne novamente. A Brigada tava um pouco desestruturada, então a gente vê que é importante construir essa Brigada a partir do MST, porque ali, naquele momento, já não tinha mais os outros parceiros da Via que, enfim, obviamente continuam sendo nossos parceiros, mas a gente achou importante o marco de fazer uma Brigada de Audiovisual do MST.

E por acaso nosso congresso começa no dia 10 de fevereiro de 2014, e no dia 2 o Eduardo Coutinho tinha sido assassinado. Dentro do movimento, a gente sempre homenageia companheiros e companheiras, com nomes de nossas escolas, dos nossos acampamentos, assentamentos, das nossas brigadas, nossas frentes, e a gente achou uma justa homenagem, principalmente porque *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) é um marco na luta política brasileira, não só no cinema nacional... O MST vem das ligas camponesas, a gente não começa do nada. *Cabra Marcado para Morrer* foi um filme que praticamente toda a militância do movimento já assistiu, toda nossa base também, porque faz parte da nossa formação. Para a gente entender a luta pela terra no Brasil, a gente precisa entender esse capítulo também, então é daí que nasce a Brigada Audiovisual Eduardo Coutinho.

A gente inicialmente estava mais relacionado ao coletivo de Cultura. O MST se organiza por meio de setores e coletivos, e, em 2015, a gente também se vincula organicamente ao setor de Comunicação, e depois fica somente no setor de Comunicação. Mas, obviamente, a Brigada dialoga e trabalha com todos os setores do movimento. Então o setor de Comunicação se organiza através das grandes regiões e de cinco frentes: Assessoria de Imprensa, Produção de Conteúdo e Redes, Rádio, T.I. (tecnologia da informação) e Audiovisual. Nossa frente de Audiovisual é na verdade nossa Brigada Audiovisual Eduardo Coutinho, que conta com gente de praticamente todas as regiões. Ela se organiza nacionalmente e a gente tem sempre o desafio de organizar a brigada estadualmente, regionalmente...

Wellington Lenon: Só um detalhe pra somar: essa construção da Brigada do Audiovisual é muito colada com a própria criação do setor de Comunicação dentro do MST. Ou seja, no início do MST a gente já produzia vídeos, antes da criação da Brigada de Audiovisual. Nos anos 1980, começaram a vir muitas pessoas, amigos, parceiros do movimento, cineastas internacionalistas para produzir material sobre nós, sobre o MST, sobre quem é o MST. Então a partir do momento em que a gente começa a discutir o vídeo dentro do MST, ainda um pouco antes da própria construção da Brigada de Audiovisual da Via Campesina, a gente também construía o debate em torno de construirmos a nossa produção audiovisual de dentro pra fora, e não só de fora pra dentro. Nós mesmos mostrarmos e contarmos a nossa história, o nosso cotidiano, as lutas. Desde ali, com a criação da Brigada de Audiovisual, a gente começou a pensar a partir do nosso tripé organizativo da comunicação, que é pensar em audiovisual para formação, para informar, para formar e também para organizar o nosso povo, os assentamentos e acampamentos, que é o que temos feito nos últimos anos. Então essa decisão de construir a nossa própria produção audiovisual, de nós pra fora, foi a mesma tarefa que a Comunicação também vem construindo dentro do MST ao longo do tempo, de escrever os nossos próprios textos, de fazer as nossas fotografias, construir os nossos programas de rádio. É um desafio da Comunicação dentro do MST. E o Audiovisual tem construído durante esse período um papel importantíssimo também de propagandear a luta. Mostrar na realidade a produção de

alimento, a organização das famílias, as cooperativas, a educação, todas essas bandeiras e lutas que a gente vem construindo nas nossas áreas.

Carlos Eduardo de Souza Pereira: Fico pensando na ousadia do movimento no processo de organizar essas ferramentas, no sentido de organizar um setor de comunicação. A própria Brigada surge com o Coletivo de Cultura, e depois com o Coletivo de Comunicação, mas essa ousadia de experimentar as ferramentas, de desenvolver as ferramentas e de ter o audiovisual como uma ferramenta que seja de luta também.

Lenon: Sim, porque o vídeo, o audiovisual dentro do MST, vem se tornando uma ferramenta importantíssima – tanto pra gente organizar as nossas lutas quanto pra gente construir formação... Tem sido uma força política do MST. Uma ferramenta muito boa para somar campo e cidade. Nessa relação de luta, de classe e de formação. O cotidiano nosso é esse, é troca, né? Aprender.

Como tem sido a construção da Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho: muitas mãos, muita coisa compartilhada, muita oficina, muita dedicação, pra justamente essas pessoas que são do cinema, que são do vídeo, sempre deixarem algo compartilhado com a gente, e a gente vai aprimorando, sendo curioso e curiosa...

A estética é uma mística: anúncio-denúncia

Kênia Freitas: Partindo das nossas experiências, percebemos que ainda há, para uma parte da crítica de cinema, uma separação muito grande quando a gente fala de experimento estético, criação e cinema de intervenção, ou um cinema que se colocaria no lugar de um cinema militante. É como se os movimentos sociais, de saída, já não se pensassem esteticamente, né? Quer dizer, a Brigada vem desses processos que não se fazem do nada – ela se faz no processo de discutir, de entender que imagens seriam essas. Enfim, tudo isso que vocês já contaram aqui. A gente ficou querendo ouvir mais de vocês sobre como, dentro desse pensar esteticamente dos movimentos, acontece isso que a gente chama de mística, e a mística dentro do MST é uma prática muito forte. A gente tava lendo um texto de vocês. Tem uma hora que vocês trazem uma descrição dessa ideia — a mística “responsável por reduzir a distância entre o presente, o futuro, fazendo-nos viver antecipadamente

os objetivos que definimos e queremos alcançar”. E a gente queria que vocês falassem um pouco da mística do movimento, como ela está incorporada nesse fazer audiovisual, nesse cinema que vocês estão tocando?

Cadu: A mística faz parte do processo organizativo do próprio movimento, como um anúncio e denúncia. Ela não é só um ato, ela faz parte também de toda nossa vida, desde o plantar. A ocupação já é um ato místico, ocupar a terra, ocupar um latifúndio, buscar uma esperança. Porque a ocupação é uma esperança também de uma nova vida, de um novo espaço. E aí isso também é um processo místico. Isso faz parte dessa mística que nos atravessa. O próprio audiovisual é essa construção também, que condensa, se mistura bem com isso. Nosso fazer, nosso produzir, nosso fazer audiovisual, nossa exibição dos nossos filmes também estão ligados a essa construção da própria mística, e do próprio movimento.

Eu fico pensando no sentido de como também hoje, cada vez mais, a gente é atravessado pelas imagens. O movimento passa por um processo de criminalização, né? Em que ele é apresentado nas imagens como um movimento terrorista, o ocupar a terra como um ato terrorista, um ato de vandalismo. Quando a gente constrói os nossos vídeos, faz parte da nossa vida, porque a gente não constrói só pra mostrar uma imagem, a gente constrói aquilo que a gente faz, aquilo que a gente vivencia, a gente filma, a gente tá registrando. É uma memória, né? Acho que no texto a gente coloca isso da própria memória, o quanto essa construção do audiovisual faz parte dessa construção da memória da luta pela terra e como isso tá interligado. Faz parte da nossa vida. A mística faz parte da nossa vida, e a nossa construção audiovisual se entrelaça com isso, não tem como separar. Tá tudo interligado.

Luara: Acho que tem mais dois elementos: quando Ingá passou para a gente os textos da proposta da mostra de imaginar esse mundo novo, dessa imaginação ser necessária para que ele possa existir... na hora me vieram nossas místicas, assim como Kênia e Cadu colocaram, porque a mística é uma tradição do movimento desde a fundação, e quem é de fora às vezes tem um pouco de dificuldade de entender, porque ela é materializada, né? Todo dia nas nossas escolas tem a mística no início, nas nossas reuniões, nas nossas marchas, nas nossas

ocupações. É um momento difícil de explicar pra quem não vê, porque não é um teatro, não é uma hora só para formação ou para cantar o nosso hino, ele denuncia e anuncia ao mesmo tempo, todo mundo faz, não é um coletivo que é responsável, então os dirigentes nacionais também fazem mística, todo mundo do movimento é responsável pela mística e, ao mesmo tempo em que ela é materializada, ela também é um estado de espírito, assim, ela também é um *estado de sonho* pra gente. Não tem como a gente pensar no socialismo, não tem como a gente pensar na reforma agrária popular, não tem como a gente pensar na justiça social sem a gente conseguir imaginar o que seria isso, né? Não existe transformação se a gente não conseguir imaginar que ela possa existir, ou se a gente não conseguir imaginar “que mundo é esse que a gente quer construir?”. Quando a gente fala de agroecologia, por exemplo, a nossa concepção de agroecologia não é só um modo de produção de alimentos. A Agroecologia é um modo de vida, e a nossa mística está relacionada a esse modo de vida. Não existe como a gente produzir alimento a partir de relações de exploração. Não existe como a gente produzir alimento a partir de relações racistas, machistas, homofóbicas. Então, é como Cadu falou, nosso audiovisual é a nossa própria vida. O audiovisual não é um momento separado do movimento de registrar o que está fazendo. A nossa comunicação faz parte organicamente do nosso fazer, principalmente porque ela não é só pra fora, ela também é pra dentro do movimento.

E numa segunda questão que Kênia trouxe sobre a estética, é muito doído pensar que, mais ou menos até 2015, os movimentos sociais organizados não tinham espaço nos festivais, e, em geral, nos eixos curatoriais, com a justificativa de que os filmes eram panfletários demais, porque era uma outra estética dada, era uma estética do distanciamento, era uma estética dos cineastas ou uma estética do eu... Assim, extremamente subjetiva, individualmente, não coletiva. A gente que tá na Brigada há muito tempo vê esse movimento se transformar. De não aceitarem os nossos filmes para um festival porque não teria esse formato, até a gente começar a ser requisitado, ser convidado a passar as coisas nos festivais, porque o cinema enquanto “instituição” nos festivais tomou essa dimensão. A realidade não podia mais negar a nossa estética, mesmo que não seja uma estética clássica, uma estética que

foi construída a partir do que “o cinema” diz que deve ser feito. É um avanço muito grande pra gente, e um reconhecimento da nossa própria estética, isto é, disso ser um diálogo, e não que para o MST fazer cinema agora seja necessário a gente adotar uma outra estética, e sim a gente conseguir desenvolver plenamente a nossa estética.

A gente entende que isso só é possível porque a gente tem uma brigada organizada e porque a gente busca massificar o audiovisual dentro do movimento. Isso significa formação de audiovisual tanto para mais gente fazer quanto para o próprio movimento compreender o que que é o audiovisual. Enfim, um curso de Agroecologia vai ter o tema da comunicação lá, porque a gente entende que a comunicação faz parte da Agroecologia, e sem a Agroecologia não tem comunicação e vice-versa, assim, não é algo separado. Mas é isso, acho que o audiovisual consegue trazer de uma forma mais palpável esse mundo que a gente quer, porque a gente vê, porque a gente consegue sintetizar de alguma forma. E pela própria linguagem, ela aproxima as pessoas, então quem tá lá na Paraíba e consegue romper as cercas do Latifúndio passa um pouco dessa mística pra quem está no Rio Grande do Sul.

Lenon: Eu moro na Escola Latino-Americana de Agroecologia aqui na Lapa, e a gente faz mística todo dia, toda hora, o tempo todo. Inclusive, hoje a gente fez duas místicas. O movimento tem belas produções em torno da questão da Mística, justamente para a gente entender de fato um pouco mais sobre ela. Uma delas é *O vigor da mística*, do Ademar Bogo, um livro muito bom que trata e consegue colocar para a gente que a mística nossa tem esse papel dentro do movimento de alimentar nossa esperança, de alimentar a nossa utopia. E ela também traz elementos para alimentar a alma. Porque é onde a gente coloca o que é importante para nós na luta, é também onde a gente questiona o que não queremos mais na sociedade.

Inclusive, aqui fizemos um debate muito engraçado, porque as turmas que vêm para cá estudar tecnologia em agroecologia chegam e dizem: “mas, pô, a gente não tem mais ideia, cara, acabou, o que que nós vamos pensar para mística?”. Aí a galera só dá uma olhada em volta da escola e já se alimenta de mística de novo, então, eu acho que a mística para nós também vai

muito além do tempo da formatura porque também é o momento de a gente colocar as nossas ferramentas da cultura, nossa música, nossa poesia, nossa simbologia. Quando, por exemplo, uma atividade audiovisual tem que filmar uma marcha, a gente fica preocupado com a simbologia das bandeiras, da camiseta, do boné, da boia, do facão, das ferramentas de luta, do nosso povo, dos Sem Terrinha, das mulheres. Então, tudo isso é mística dentro da nossa organização, e essa tarefa nossa no audiovisual de tentar contar nossa história, tentar mostrar nossa luta, também com a Mística, não é fácil, é difícil, né? Para pensar estética, a partir disso, é que a gente vem batendo a cabeça na parede e às vezes uma cabeça no outro. Para ver se a gente consegue alinhar nossa estética, alinhar nossa identidade audiovisual. Acho que o desafio nosso, para além dessa Mística, do sonhar, do pensar, é também contar, mostrar no audiovisual. Ou seja, nós também não sabemos muito bem como é isso...

Glauber vivo, um debate muito massa?

Ingá: Na fala de vocês aparece essa vitalidade, a Mística, enquanto um espaço também que não é só a razão que conduz. Abre-se para alguma outra experiência. A gente estava mergulhando muito nesse campo de base sobre os sonhos e uma contribuição que apareceu para a gente foi o manifesto escrito por Glauber Rocha nos anos 70 chamado “Eztétyka do Sonho”. Foi um manifesto escrito com uma verve mais questionadora ao cinema feito na época, propondo uma aproximação mais sensível do que intelectual com as classes populares, inclusive questionando as esquerdas tradicionais por uma postura quase colonizadora que pendia mais em direção à racionalidade, para falar dos problemas do Brasil, pra chamar, pra convocar, do que à sensibilidade. E aí a gente ficou pensando em perguntar a vocês, se vocês se deparam com essa questão, se vocês sentem no audiovisual um meio para a criação de vínculos sensíveis com a luta, junto de todas as demandas pragmáticas, às vezes denúncia, às vezes anúncio, nessa quase dialética que vocês falam. Queria ouvir mais sobre esse “bater cabeça” que Lenon falou, que eu acho que é onde a coisa também vibra. Entre as demandas que se colocam, como é que esse vínculo sensível acontece e se vocês se deparam com isso.

Cadu: Eu queria trazer um exemplo: eu acho que a gente é atravessado o tempo todo nessa tentativa de trazer a própria sensibilidade, mas me vem muito à mente o vídeo *LGBT Sem Terra: o amor faz revolução* (BAEC, 2020). Dentro do movimento a gente tem um coletivo organizado das LGBTQI+, e aí dois anos atrás a gente finalizou esse vídeo que se chama *LGBT sem Terra: o amor faz revolução*. Ele é um vídeo que traz a síntese da organização. Naquele momento, em 2020, o coletivo estava fazendo acho que cinco anos, cinco ou seis anos. Ali, ele traz a síntese da organização do coletivo, mas com muita sensibilidade, muita poesia, muita mística, muito afeto. Então a violência nos atravessa – além de ser sem terra, de ser negra, negro, ser LGBT, ser travesti, morar no acampamento, morar no campo e todas as violências que atravessam nesse sentido esses corpos. Como organização, é importante para que essas pessoas, para que a gente possa viver. E aí eu acho que esse vídeo, esse filme, representa muito bem essa questão da própria sensibilidade na construção. Inclusive, nele tem um companheiro que acabou falecendo, de São Paulo, e termina sendo também um espaço onde a gente se reconecta com essas outras pessoas. Me marca muito esse vídeo, por ser LGBT, é um filme que traz a nossa organização, ele traz ali a forma, as sínteses mesmo do que a gente estava pensando, quais eram nossas lutas (que não se perdem até hoje, continuam). Mas como a gente se organiza, a importância de a gente se organizar e como esses corpos LGBTQI+ se organizam dentro do campo, dentro de um espaço. Estar dentro do MST não é estar numa bolha, a gente também é atravessado por todas as violências, e ele traz com muita beleza, com muita sensibilidade e com muito afeto, e eu acho que é muito bonito de se ver. Inclusive, a gente já rodou ele em vários festivais, em vários lugares, em todas as nossas formações. Nossos filmes, a gente roda em todos os nossos espaços. A gente busca rodar dentro das nossas escolas, dos nossos cursos de formação, então esse é o processo de como soltar os nossos materiais – eles não ficam só ali no YouTube, ou só nas redes sociais. São vistos pelo nosso povo. *LGBT Sem Terra* traz isso muito forte, essa questão, da própria sensibilidade, e com uma beleza; apesar de toda violência, traz uma beleza.

Luara: Eu queria colocar um pouquinho em relação à publicação do Glauber e pensar sobre que esquerda

ele diz que estava racionalizando, porque para a gente, enquanto movimento camponês, essa racionalidade sempre nos foi negada, porque sempre nos foi negado o acesso à educação, e a gente conseguir teorizar, elaborar e pensar sobre as nossas próprias questões de maneira estrutural. Glauber, que nos anos 1960 estava fazendo filme, não sei se devia conhecer, mas, por exemplo, *O Cabra* começa a ser gravado em 1964, e era, imagina, Elizabeth Teixeira, uma grande liderança, encenando, fazendo o filme também. Então de quê que ele está falando? Porque a gente pode falar isso contemporaneamente, mas na década de 70, 60 já tinha movimento camponês fazendo arte, ainda que, obviamente, hoje em dia acontece numa proporção muito maior, porque a gente entende que a gente conseguiu se apropriar das linguagens, se apropriar das ferramentas para produzir mais, mas de qual esquerda racional ele falava? Ou as ligas camponesas a gente não considera que é esquerda também? Então em que lugar está isso?

Aqui, acho que a gente volta na questão da mística. O MST é um movimento de base, é um movimento massivo e camponês. Então a vida no campo já é diferente, e a nossa construção enquanto camponês – nós não somos só camponeses, mas é a identidade Sem Terra, que é um pouco mais complexa que isso, e ela traz no seu cerne essa forma de enxergar o mundo e essa forma de se relacionar com o mundo. O MST, ele sempre se entendeu enquanto uma organização política que precisa de formação política o tempo inteiro. Então nós não formamos só militantes na década de 80 quando a gente fundou o movimento, a formação política é constante, ela não para nem para os dirigentes nacionais. A formação política continua, porque a gente entende que não está lutando só por reforma agrária, a gente tá lutando pelo socialismo, e se a gente tá lutando pelo socialismo a gente precisa elaborar sobre, a gente precisa estar em constante formação para entender isso. Aí está a diferença dessas outras organizações tradicionais, que não são coletivos com a tarefa da formação. No MST, todo mundo faz parte dos processos formativos, desde a ocupação, desde a base, até levantar uma escola nossa, uma escola latino-americana de agroecologia, que tem gente do mundo inteiro estudando. Então eu acho que, voltando para a pergunta anterior, a nossa produção audiovisual reflete a nossa prática política, e a nossa prática política nunca foi somente racionalizada,

sempre foi vivenciada, num processo dialético de teoria e prática juntas, o tempo inteiro. O movimento não surgiu com cinco pessoas dentro de uma sala pensando em fazer a revolução no Brasil, ele surgiu a partir da pedra, do pé na terra, do barro, para pensar num barraco de lona, para pensar a revolução a partir da luta concreta. Para a gente não existe separar a luta lá na frente, a luta pelo socialismo, de conseguir um pedaço de terra agora, as duas coisas precisam andar juntas, elas nunca estão separadas. É ela que dá a concretude. Se Glauber estivesse vivo a gente teria um debate muito massa. Queria saber, inclusive, o que ele pensaria sobre o audiovisual de hoje em dia.

Kênia: Isso é bem curioso porque, na real, acho que é uma crítica também a ele mesmo. Porque ele vem daquele movimento. Não é mais a estética da fome, aquela coisa de um certo jeito de fazer do Cinema Novo, e aí Glauber nessa coisa virulenta dele, fala: “Não, não era isso... O caminho estava em outro lugar”. Que não era esse lugar talvez da intelectualização, o lugar da luta. Mas de qualquer jeito a gente gosta bastante desse lugar da provocação que ele coloca. Acho que entra nisso que a gente tá conversando aqui.

Queria voltar um pouco talvez na ideia de ficção visionária, que a gente falou por alto, essa luta que é vida, vida que é luta, e que o audiovisual é parte disso, não se coloca como algo separado. Algumas coisas que voltam muito nas nossas conversas é uma crise da imaginação. Acho que ficção visionária seria talvez essa coisa de se alimentar de uma potencialidade de olhar para o mundo e falar: “não, tá, a gente tá aqui, bem zoado, bem fodido, mas ao mesmo tempo a gente consegue de alguma forma imaginar e sonhar com outras coisas”. Existe um tipo mais específico de audiovisual que vocês fazem, uma ação em si, um protesto, uma manifestação, aquele momento que você tem de fato algo que acontece, como uma abertura que se faz de um *possível* que é muito intensa dentro de um processo partilhado? A gente sente quando a gente tá comungando desse momento e de toda alimentação que isso dá. De um outro lado, como vocês acham que o audiovisual e as imagens, os sons, as capturas, conseguem de uma forma trazer e retrabalhar isso? Olhando para alguns filmes, é quase uma abertura de possibilidade que está sendo partilhada num certo momento, algo que se transforma

inclusive na nossa imaginação, no nosso sonho, quando a gente tá ali...

Cadu: A própria construção dos produtos audiovisuais, e da organização da Brigada Audiovisual, surge a partir de um processo organizativo que é o Congresso Nacional, então esses espaços nacionais, esses espaços de organização coletivos, de formação, são espaços propícios para os materiais audiovisuais. Se vocês verem algumas produções que a gente tem, como no exemplo do *Sem Terrinha em Movimento: brincar, sorrir, lutar!* (2019), foi um material construído dentro do Primeiro Encontro Nacional dos Sem Terrinhas. A gente tem produções das mulheres, que foram construídas também num Primeiro Encontro Nacional de Mulheres... Então, são espaços coletivos, espaços organizativos do movimento que são propícios para que a gente consiga também pensar em produções audiovisuais. A partir deles a gente consegue se juntar, porque a brigada é uma brigada nacional, mas a gente não se reúne para... “ah... agora vamos fazer um filme”. Às vezes sim... Mas muitas vezes a gente é atravessado pelas próprias atividades do movimento. São espaços propícios para que a gente se junte, pense, crie e desenvolva os audiovisuais, como também outros materiais, outras ferramentas, outros formatos, no sentido da própria comunicação.

Luara: Tem dois elementos pra gente pensar como o audiovisual atravessa e contribui com a mobilização. A gente tem o chamado *Jornal Sem Terra*, que começou como *Boletim Sem Terra* em 1981, e ele foi muito fundamental para a gente construir um movimento nacionalmente, porque, imagina, década de 80, mal tinha telefone nos lugares... Imaginar um movimento camponês, massificado, se organizando nacionalmente a partir de uma identidade com quem tá lá no Ceará, quem está lá no Pará e consegue se identificar enquanto militante, companheiro de movimento. O *Jornal* e *Boletim Sem Terra*, ou seja, a nossa comunicação materializada ali, foi muito fundamental para a gente construir essa unidade e essa identidade nacional, foi, de verdade, fundamental para o movimento. Eu penso em como o audiovisual consegue cumprir também esse papel hoje em dia, quando obviamente está muito mais fácil viajar, se comunicar... mas como é que a gente também não se perde? O audiovisual consegue dar um imediatismo

pra isso. Eu acho que na pandemia, por exemplo, a nossa comunicação atravessou o movimento como um todo, porque a gente dependia dela para o movimento continuar organizado, fazendo online a partir de todos esses espaços. O segundo elemento que trago sobre esse audiovisual que atravessa, que dialoga, tanto para dentro quanto para fora da nossa base, está em um exemplo que a gente sempre gosta de dar coletivamente. Todo março é o mês de ação das mulheres, geralmente são as ações mais radicalizadas do movimento. Em 2015, a gente ocupou a fábrica da Suzano e destruiu as sementes transgênicas que estavam lá... Fizemos um vídeo que saiu no mesmo dia, de dois minutos. Muito simples, mas dizendo por que a gente denunciou a Suzano, por que a gente fez aquilo.

Naquele dia, o Jornal Nacional abriu com aquelas imagens. E qual é a questão principal? Só a gente tinha aquelas imagens e a gente tinha o controle... Então, quando a gente ocupa a Suzano, e ao mesmo tempo a gente ocupa o Jornal Nacional com as nossas imagens, que a gente fez na nossa própria ação, a gente consegue em alguma medida ter um controle do discurso que a mídia constrói sobre a gente. Então, para os nossos companheiros, que estão em outros lugares, que não participaram da ação, mas já receberam esse material no celular, nos seus e-mails, se ver também no Jornal Nacional e ver que a gente ocupou também aquele espaço a partir do nosso olhar, e não através do olhar de quem quer falar sobre a gente, é um fruto da nossa organização política, entendendo que a organização faz parte disso. Não foi por acaso, a gente se organizou para que isso pudesse acontecer e para que a gente pudesse ter uma parte do controle das nossas imagens... O que todo mundo fala hoje: disputa de narrativa. Sobre como é filmado, quem é filmado e por que é filmado... faz parte da centralidade da luta hoje em dia... Não tem como separar a comunicação disso. E, na verdade, a partir das nossas bases, sempre esteve assim, né? Tanto Marx quanto Lenin dirigiam processos revolucionários e jornais também, então é sempre de onde vem a nossa escola política, também entendendo comunicação como esse lugar.

Modos de produção e documentos coletivos

Ingá: O cinema, por origem, é um ofício coletivizado, mas nas feições industriais ele foi ficando muito estratificado. Poucos são reconhecidos pelo processo da

criação, geralmente, um ou dois nomes... e no cinema militante em geral essa é uma preocupação ativa: como é que se coletiviza efetivamente o processo? Essa coletivização parte de trazer para o agora esse mundo que se anuncia, buscar outras formas de fazer, de organizar o trabalho. A gente queria ouvir um pouco da experiência de vocês mesmo em relação aos filmes, em relação aos vídeos, aos materiais que vocês vêm produzindo. Como é esse criar juntos, se vocês já chegaram a vivenciar alguns processos de criação mais experimentais, mais radicalizados, outros menos, o quanto isso ecoa princípios organizativos do próprio movimento, do próprio MST, elaborar o modo de produção.

Luara: Desde a fundação da Brigada de Audiovisual da Via Campesina, quando a gente passa a pensar nosso audiovisual, a gente pensa ele também em contraponto ao audiovisual burguês e industrial, a como ele é feito. E ele é feito com muitas pessoas, a partir da relação do trabalho, então a ideia é que alguém que aperta o *rec* não pense nas palavras, ou que não pense no figurino... Você cria toda uma estrutura bem complexa, inclusive, mas a partir de um ponto de vista da alienação do trabalho mesmo. É importante que ninguém saiba fazer tudo, para esse tipo de cinema. Nossa prática é realmente a de se contrapor, até porque, em geral, para a nossa base, quem é do setor de comunicação faz tudo, não é só da Brigada de Audiovisual... Então é da Brigada, escreve texto, faz foto, distribui, faz oficina... As pessoas não têm um conhecimento técnico específico. A ideia da nossa formação militante é uma formação rural e complexa, de acordo com o que se pede. Nos últimos anos, se aprofundando na nossa produção audiovisual, a gente começou a produzir alguns outros filmes que nos pediram uma certa divisão de tarefas, mas a gente foi entendendo que essa divisão não é estanque. Então a gente precisa se especializar em algumas coisas para poder multiplicar dentro do próprio movimento. É importante que mais gente saiba a fundo captar algo, dominar essa linguagem, e para isso às vezes a gente destaca militantes para estudar e depois socializar esse conhecimento. Para a gente, o problema não é conhecer demais, o problema é o conhecimento ficar na mão de uma só pessoa, de poucas pessoas. A ideia é que a gente sempre coletivize. A gente gravou dois filmes de ficção,

Um fantasma ronda o acampamento, que é um filme baseado num livro infanto-juvenil, e o *Mutirão em Novo Sol*, no qual a gente teve uma espécie de divisão de tarefas, mas, ao mesmo tempo, uma direção coletiva, que é um processo que a gente vem construindo... Como é que a gente constrói essa direção coletiva sendo que ali, no calor da hora, é preciso que alguém decida? A gente não consegue discutir a todo momento... Então o que a gente faz? A gente discute a concepção coletivamente. A direção ou o roteiro é mais uma tarefa dentro do cinema, não é a principal tarefa, é só mais uma tarefa dentro desse lugar.

Por fim, nos últimos anos, a gente conseguiu também desenvolver o que a gente chama de *método BAEC*. Toda vez que a gente vai construir um filme dentro do movimento, principalmente em relação aos setores envolvidos, a gente constrói um documento coletivo, com uma escaleta, objetivos, um pré-roteiro junto com o coletivo envolvido. Teve o Encontro Nacional das Mulheres Sem Terra, em março de 2020, antes da pandemia... Meses antes, a gente se sentou com o coletivo de mulheres e pensou em um roteiro junto, divisão de tarefas etcétera. Agora tem muita gente, de muitos setores do movimento, que já sabe fazer roteiro, não porque fizeram uma formação, uma oficina de roteiro, mas sim porque a nossa própria prática cotidiana do movimento pede isso. Então o processo de produção é um processo formativo em si, né? A gente não é uma produtora dentro do MST, que um coletivo chega e fala: “preciso desse vídeo”. Não, esse vídeo é construído coletivamente, principalmente na sua concepção, porque a gente entende que a direção coletiva consegue, ela começa, se inicia no gestar, e não na hora de filmar. Na hora de filmar é só mais um dos passos, mas um passo que a gente tem que pensar coletivamente. Então a gente brinca assim... Tem alguns companheiros e companheiras de outros setores que já fizeram alguns desses processos, e dizem “ah, eu já quero o meu certificado aqui de poder fazer roteiro e etcétera”, porque já dominam um pouco mais. E a gente consegue entender que o audiovisual no movimento avança não só se um coletivo se aprofundar no debate, mas todo o conjunto da organização precisa também pensar cinema e entender como é que funciona, e aí a gente consegue avançar. A gente tem texto que diz isso, que não há avanço estético sem avanço organizativo.

Ingá: Muito bom... É método BAEC, é, Luara?

Luara: É... A gente chama a Brigada de Audiovisual de BAEC, então é tipo o nosso método, a gente chama de método BAEC. Ele não tem nada de novidade, é apenas uma base, num documento, que tem objetivo, duração, escaleta e vários objetivos... E a gente constrói junto, então, a partir dessa construção, a gente consegue produzir os materiais de maior fôlego, não os materiais curtos para a rede. No nosso canal, tem uma *playlist* só com esses documentários de maior fôlego, uma produção com a qual a gente consegue complexificar mais o que se produz na BAEC.

Cadu: A gente tem uma máxima no setor que diz que “todo sem terra deve ser um comunicador popular”. A gente teve diversas experiências na pandemia com a própria produção audiovisual, nas quais o nosso povo estava ali se filmando, se vendo... Não estou dizendo que tivemos coisas boas na pandemia, mas foi um processo por meio do qual eles puderam produzir também, fazer... A Luara estava dizendo que todos os nossos processos são coletivos, mas a gente faz acompanhamento, a gente está junto. A gente falava: “ó, gente, vamos construir juntos”... Aí saíam as tarefas, né? Aí o povo saía para a roça para filmar, para os viveiros para filmar as mudas, para as escolas para filmar os espaços. A máxima que é de todo sem terra ser um comunicador popular, todo sem terra produzindo filme, todo sem terra produzindo cinema, produzindo audiovisual... Dentro disso, dessa construção coletiva que está dentro da nossa identidade sem terra. Dentro da identidade sem terra e dentro do nosso fazer também audiovisual, dentro da própria Brigada. Disseram que meu sinal de internet caiu e eu estava sorrindo, espero cair sorrindo, sempre.

Lembranças de ver junto e cuidar do solo com Zé do Amendoim

Kênia: Vocês já falaram um pouco disso, mas queremos escutar também sobre como os filmes circulam... É amplo, né? Tem toda a questão das redes, do enviar e tal, no próprio YouTube, fazer parte das formações, mas a gente ficou pensando também se vocês nessa organização, quando possível, vivem esses momentos coletivos, de assistir junto, projetar e conversar, que eu acho que é uma das coisas que os

cineclubes e a militância vai se apropriar muito bem. Pegar essa relação e tornar possível que a projeção continue tendo esse lado da coletividade, do sentir junto, assistir e falar sobre, estar ali partilhando algo a partir daquilo. Se vocês pudessem falar um pouco dessas experiências de partilha, de exibição.

Luara: Lenon adora falar da experiência que a gente teve no Cinema da Terra. Cinema da Terra foi um projeto – inclusive ligado às políticas públicas de cultura nos anos 2000, à Rede Cultural da Terra, aos fundos de cultura do Instituto MinC – que realizou a exibição dos nossos filmes para mais de 100.000 pessoas, na nossa base. Entendendo que muita coisa mudou de 15 anos para trás, mas que, mesmo nos anos 2000, dentro dos kits que a gente levava para as nossas áreas tinha um gerador, por exemplo, porque não tinha luz em todos os assentamentos e acampamentos, então, em geral, dentro dos cursos do movimento, dos cursos de formação que acontecem tanto nas nossas escolas de formação quanto nos nossos acampamentos, assentamentos, sempre tem uma parte de filme, de a gente ver esses filmes, tanto produções nossas quanto externas, para a gente debater, e a gente entende que esse é um processo formativo dentro do nosso audiovisual. Assim, a gente precisa assistir filme e debater filme coletivamente para a gente entender como é que faz filme também, e não só dentro da BAEC, é uma tarefa de todo movimento. A gente sempre tem o Cinema da Terra na grade dos nossos espaços, ao mesmo tempo que a gente pensa muito hoje em distribuição, muito em redes sociais... Eu acho que o cinema perdeu muito, de cineclube, né? Da gente ter esse espaço de partilha coletiva que não seja intermediada literalmente por uma tela, mas que ela possa acontecer através do encontro. E nas nossas áreas a gente continua passando filme... A gente continua lançando filme. A gente sempre pensa nos nossos lançamentos nas redes, mas também nas nossas atividades, nas nossas tarefas, então a ideia é que a gente sempre possa debater a nossa produção... Entendi que isso faz parte do processo de formação da própria Brigada, e transcende a Brigada. A gente numa época distribuía a cada dois meses um *pen drive* na Direção Nacional, e cada dirigente levava para os estados, e nos estados isso se replicava e se multiplicava até muito pouco tempo atrás, 2018, 2017. Então para a gente é super importante pensar nisso e fazer um

lugar de encontro mesmo, e de reflexão. Cadu, estamos falando de Cinema da Terra.

Lenon: Olha, essa experiência que nós colocamos o nome de Cinema da Terra... Eu acho que foi uma das melhores coisas da minha vida. Logo quando eu entrei na Brigada de Audiovisual eu fui ajudar a organizar e morar num acampamento de uma grande ocupação de terra de 2.400 famílias, um complexo de barracos. Logo a gente construiu o Cinema da Terra lá, foi interessantíssimo, porque o Cinema da Terra já acontecia a partir de um projeto que foi construído nos pontos de cultura, então a gente tinha o kit Cinema da Terra e rodava os acampamentos e assentamentos para a galera assistir aos filmes, outras produções, e algumas nossas também.

Cadu: A última reunião que a gente teve da executiva da comunicação, no momento da descrição do nosso Cinema da Terra, a gente estava chamando de “estética imaginativa”. Tem muita relação com o que se tem pensado aqui, essa questão do sonho, essa questão de se pensar um novo mundo. E ali a gente apresentou o *teaser do Mutirão em Novo Sol*, e a gente apresentou *Um fantasma ronda o acampamento*, e muita gente ali não tinha assistido. Ele foi feito junto do setor de cultura, mas são as crianças atuando, os Sem Terrinhas atuando, então rompe com a própria forma...

Lenon: A gente fazia duas sessões, a sessão geral e uma sessão só para os Sem Terrinha. Dela tem uma foto bem legal que fiz no céu estreladíssimo, as crianças todas com pipoca, coberta, e assistindo as produções ao ar livre dentro do acampamento. Depois eu acho que dá até para compartilhar com vocês pra vocês verem que energia massa que é isso, né? O Cinema da Terra trouxe muito essa proximidade das pessoas entenderem de fato e verem. Entender o audiovisual, a importância dele, e se ver no vídeo, é algo surreal. É como a Luara tinha dito, nós somos um povo do campo, da roça, camponeses e camponesas, então se surpreende, e se emociona... E o Cinema da Terra trouxe essa proximidade porque... Imagina... A gente fazia um cinema em que vinha o acampamento inteiro, muita gente, pra assistir os filmes, e aí a gente fazia produções dentro do acampamento pra eles verem depois, então era sempre algo assim... da realização, da importância

do audiovisual dentro das comunidades, da importância de celebrar ali aquela linguagem bonita que a gente fez nos vídeos... E outra coisa que eu acho importantíssima foi essa proximidade de trazer o fato para o hoje. Hoje, pelo menos comigo, quando eu vou para o acampamento com a câmera as pessoas falam: “ow, você é o menino do audiovisual do MST, não é mesmo?”, “ô, menino do vídeo, vamo ali...”. Inclusive, esses dias eu fui no acampamento, a gente foi numa caravana e tem um cara famoso dentro do acampamento, um camponês que produz agroecologicamente muita coisa, uma diversidade de comida incrível no acampamento Herdeiros da Luta do Porecatu, que é um território da cana, onde tinha trabalho escravo, cana e coisarada... O MST ocupa e hoje produz comida, doa alimento, tudo saudável, criando cooperativa, aquela coisa toda. E tem o seu Zé do Amendoim, seu José Almeida, Zé do Amendoim. Quando fui fazer fotos lá, ele fez assim: “viu, agora essa câmera sua aí filma, então é o seguinte, você me acompanha que eu vou te mostrar minha produção de tomate italiano orgânico...”. E eu falei: “tudo bem, vamos lá, né?”. A galera já intima você pra ir filmar: “ô, vamos lá filmar, porque é bonito...”. E eu cheguei lá e ele deitou nos estaleiros do tomate e falou assim: “num é bonito isso aqui? Isso aqui num é bonito? Cê num acha que muita gente vai achar isso aqui bonito?”. Eu falei: “eu tenho certeza absoluta que isso é bonito e que todo mundo vai achar...”. E ele falou assim: “isso aqui é o que o MST faz”. É um senhor analfabeto, com toda dificuldade oriunda das violências que a gente sofreu enquanto camponês, trabalhador, entendendo a importância daquela ferramenta, do que ele produziu e a junção dessas duas coisas. E aí, quando ele foi me mostrar o tomate, ele começou a chorar porque... começou a falar que era difícil, porque todo mundo falava que ali não dava tomate, e ele falou que dava, era só cuidar do solo, era só... enfim. Isso enche de energia, de uma forma, de trazer essa sensibilidade, não só estética, mas da Mística do dia a dia, que faz todo sentido a gente continuar cuidando, estudando e contribuindo no processo de audiovisual do MST, né? Que as pessoas estão entendendo... A gente tem um lema dentro da comunicação nossa que é “todo e toda sem terra é comunicador e comunicadora”, mas o nosso povo já é comunicador e comunicadora há um bom tempo e gosta, porque entende que aquilo faz parte, que aquilo tudo é um processo de luta, e que muitas outras

pessoas já contribuíram. O Zé do Amendoim entendendo que ali dá tomate, que é só cuidar do solo, é uma síntese para a qual a Ana Primavesi contribui, que vários outros pesquisadores, cientistas, outros camponeses contribuíram... Então é isso que faz sentido. E essa experiência do Cinema da Terra contribuiu muito com isso, contribuiu muito com essa proximidade do nosso povo com o vídeo. Antigamente, nós ia filmar nosso povo e nosso povo não queria nem ser filmado, nosso povo não queria nem falar o nome, tinha dificuldade de falar o nome no vídeo, tremia tudo, porque aquilo foi sempre uma ferramenta de criminalização, né? A imprensa, todas as pessoas, a maioria das pessoas que vinham da sociedade vinham para nos criminalizar, como aconteceu até hoje, mas hoje eles também entendem que nós temos a nossa ferramenta de luta contra-hegemonia, de luta contra essas violências de criminalização que a gente sofre há um bom tempo...

Cadu: Só queria complementar isso que Lenon e Luara trazem... Ao campo sempre foi negado o acesso ao cinema. O cinema sempre esteve nos grandes centros, e o Cinema da Terra acaba sendo esse espaço onde a gente consegue exibir para muita gente que nunca foi ao cinema. Assistem filmes, assistem audiovisuais pela televisão, pelos celulares, por outros aparelhos, mas nunca assistiram em uma tela grande. Quando se promove esses espaços de cinema na terra, nos quais a gente leva o telão, faz uma exibição, na própria televisão... se rompe também, né? Esse não acesso às produções de cinema, ao filme, enfim.

Lenon: Vou contar mais uma experiência para vocês. A gente teve aqui no Paraná várias loucuras que tentamos fazer no audiovisual. Uma dessas loucuras diz respeito à importância da ferramenta do vídeo também como trabalho de base, que é o que a gente vem construindo, que o movimento faz há muitos anos e a gente teve uma experiência aqui em torno disso. Nós fizemos duas grandes ocupações aqui no estado do Paraná, que a gente costuma dizer que é no polo da cana, que é Porecatu, onde eu disse para vocês que teve trabalho escravo, usinas de cana acabando com tudo (o capitalismo gosta de fazer, o agronegócio gosta de fazer) e para a região mais de perto de Foz do Iguaçu, Cascavel, a região da madeira, do eucalipto. A galera foi

desmatando a araucária do Paraná para plantar pinus e eucalipto... Então são duas grandes regiões que o movimento ocupou, só que a gente precisava construir uma comunicação de dentro para fora, para conversar com a sociedade, para a sociedade entender...

Produzimos, então, um vídeo chamado *Herdeiros da luta de Porecatu* (2009), e construímos duas marchas, uma saindo da Região Norte e uma saindo da Região Sul. E aí, a gente fez o quê? Colocou no *pen drive* essa produção do vídeo, explicando por que o MST tinha ocupado as terras da cana, da onde que vinha aquele território, o que foi que aconteceu naquele território... E fomos para dentro das universidades, para dentro das escolas, dentro das comunidades, dentro da periferia, associação de bairro, igreja, todos os espaços que a gente passou... Tinham cidades aqui no Paraná que a gente passava e que a marcha dava, sei lá, duas vezes o município, mas a gente fazia a roda, colocava o telão na praça e exibia o vídeo. E a gente conseguiu elevar o trabalho de base para as pessoas virem acampar... enorme, né? E também essa questão de colocar o debate de um vídeo seu, um audiovisual, um filme que a gente produziu se torna uma ferramenta de diálogo com a sociedade, para entender de fato por que o MST tinha ocupado aquele espaço... A exibição do filme era algo extraordinário, porque as pessoas que estavam dentro daquilo, daquela pequena produção de vídeo, são as pessoas que fazem o debate. Era o Pedrinho, que era acampado e estava explicando como é uma vida de assentado, e era o dirigente que puxava o debate, então as pessoas na cidade: “é você? É teu lote?”; “é meu lote. Eu estou aqui para falar, porque é meu. Eu tô lá... assentado”. Então olha só a riqueza de experiência que isso foi aqui, e foi uma loucura também, porque teve espaço que foi difícil, mas a gente construiu essa marcha até Curitiba, até a capital, e fazendo o debate em todos os espaços que a gente ia. A ferramenta mais importante do nosso debate era o *pen drive* com o vídeo do filme do *Herdeiros da luta do Porecatu*.

Cadu: Lenon, eu dei *spoiler* aqui, falei que você ia tocar uma música... É, se não cair, né?

Lenon: Como vocês provocaram bastante o que é a Mística, o que é que é essa tal de Mística... Eu falei: “não, tem que cantar uma música, para encerrar com Mística,

uma música do movimento”, e aproveitar que tô com violão... Mas acabou? (risos) É sério? Essa música é uma música do famoso Zé Pinto, um cantador do MST, nosso histórico cantador, com várias músicas, vários sucessos Sem Terra, e eu vou cantar uma música, que eu inclusive cantei hoje aqui na mística, que a gente fez na escola, que eu acho que é importante. “Não somos covardes” é o nome dessa música. Espero que cês gostem, eu não sou cantador não...

*Existem dois projetos em jogo, isso já está claro
contradições entre sem terra e latifundiário
Pois um projeto é liberdade, vida e produção
O outro injustiça, morte e especulação.*

*Companheirada, pra burguesia não tire o chapéu
Mesmo que ela nos prometa o céu
É falsidade! Quer nos enganar
Grita sem terra, unindo as forças, ocupando o chão
Mesmo debaixo desta repressão
A nossa luta não pode parar.*

*A terra é mãe do lavrador, e quem lavra este chão
pois ela sendo repartida aumenta esse pão
O pão que encherá a mesa do trabalhador
por isso é bem justa essa luta contra o opressor
Fazer da luta, imediata escola pro futuro
e derrubar o jogo duplo de cima do muro
Unidos campo e cidade vamos construindo
e um dia contra a burguesia vai ser jogo duro.*

Carlos Eduardo Souza

Comunicador popular e militante do Movimento Sem Terra. Possui graduação em Comunicação Social, com ênfase em Publicidade e Propaganda, pela Universidade Anhembi Morumbi (2014). Mestrando no programa de Mestrado Profissional em Educação do Campo/UFRB. Contribuiu no setor de comunicação do MST e na Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho (BAEC).

Ingá

Educadora popular, crítica cultural e torcedora do Santa Cruz.

Kênia Freitas

Curadora do Cinema do Dragão, crítica e pesquisadora independente.

Luara Dal Chiavon

Militante do MST, comunicadora popular, fotógrafa e cineasta. Formada em Cinema e Audiovisual pela UFRB, atualmente é mestranda pela ECA/USP e entende o cinema como ferramenta para denunciar e ao mesmo tempo imaginar um mundo novo, falar da dor e daquilo que ainda está nascendo. E, desde 2014, coordena a Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho/MST.

Wellington Lenon

Militante do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST, fotógrafo e comunicador popular, contribui na Comunicação da Escola Latino-Americana de Agroecologia - ELAA, onde reside, no Assentamento Contestado Lapa/PR.

For a cinema of the land: “There can be no aesthetic improvement without an organisational improvement”

A conversation with Luara Dal Chiavon, Cadu Souza, Wellington Lenon, members of MST's Audiovisual Brigade (24/08/22, via Zoom)

Ingá and Kênia Freitas

Translation: Laura Torres

To follow up on the search for bridges between the various forms of cinema and the act of dreaming, we invited the MST Eduardo Coutinho Audiovisual Brigade for a conversation. On the 24th of August 2022, we held an online meeting with Carlos Eduardo de Souza Pereira, Wellington Lenon and Luara Dal Chiavon to hear about the experiences of the group of filmmakers in the context of struggles being fought by the Landless Workers' Movement (*Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra*—MST). We encouraged a group discussion on the use of viewing devices and of experimenting with an alternate world in the midst of images shot in the heat—or in the breather—of MST's daily battles. The dissemination of films by means of the project “Cinema da Terra” (“Cinema on the Land”), its “imaginative aesthetics”, the story of the tomatoes that sprouted from a soil deemed poor, barren by all, the mystique¹ as a source of

1 N.T.: Not as “an aura of mystery or mystical power surrounding a particular occupation or pursuit”, but as a “framework of beliefs, etc. constructed around a person or object and lending enhanced value or meaning” (Collins English Dictionary, 12th Edition). Although I do think the meaning of *mística* goes beyond something constructed willfully with the aim of causing such

nutrients for the films, among other ideas that filled up our tertulia, are hereby transcribed and edited by us.

Introducing the Brigada

Ingá: Let's get a bit of a start with the context, how Brigada is born and how it has been transformed over the years. Just so we can put ourselves in the right place, and to situate those who are listening, reading, or watching us.

Luara Dal Chiavon: I'm gonna start with this easy topic, then Cadu and Lenon will deal with the others (laughs)... The Eduardo Coutinho Audiovisual Brigade of MST was born in 2014, in the framework of our MST's Sixth National Conference. The national conferences are the most important organisational instances of our movement; it's where we define the next period's political line. Already in 2007, we had built the Audiovisual Brigade of La Via Campesina, in the framework of the Fifth National Congress, and in the framework of the Fourth National Congress, we created the movement's communication sector in 2000. A look back helps us to understand where the Brigada comes from. So, first of all, the movement always organized its recordings which were made primarily by the movement's friends. By the year 2000, we made it our task to build our communication sector. In 2007, within the Via Campesina's Audiovisual Brigade, of which other Via Campesina movements were part of, was when we made our strongest push to conceive the audiovisual task as a formative one, to think of audiovisual training within the movement, as well as making our own recordings. So, in 2014, during our Sixth Congress, we got together again. The Brigada was a bit disorganized, and then we realized that it was important to conceive this Brigada from within MST, because then, at that moment, those other partners of Via were no longer present, though obviously they remain our partners, but we thought it was important to set up the landmark of creating an MST Audiovisual Brigade.

It so happens that our congress began on the 10th of February 2014, and Eduardo Coutinho had been assassinated on the 2nd of February. We always pay homage to comrades within the movement, naming our

schools, camps, settlements, brigades and fronts after them, so we thought it was a fair homage, especially because *Cabra Marcado para Morrer (Twenty Years Later, Eduardo Coutinho, 1984)* is a milestone for the Brazilian political struggle, not only for national cinema... Well, MST comes from the peasant leagues, we do not simply start from nowhere. *Cabra Marcado para Morrer* is a film that almost all the movement's militants have watched, all of our base as well, because it's part of our education. In order to understand the struggle for land in Brazil, we also need to understand this chapter, so that is how the Eduardo Coutinho Audiovisual Brigade was born.

First, we were more linked to the Culture collective. MST is organized through sectors and collectives, and in 2015 we were also organically linked to the Communication sector, and then we stayed only in the Communication sector. But of course, the Brigada communicates and works with all the sectors of the movement. So, the Communication sector is organized through the macro-regions and five fronts: Press Office, Content Production and Networks, Radio, I.T. (information technology) and Audiovisual. Our Audiovisual front is actually the Eduardo Coutinho Audiovisual Brigade, which has people from virtually every region. It's a body that is organized nationally and we always face the challenge of organizing the brigade on a state, regional level...

Wellington Lenon: To add a tidbit: this construction of the Audiovisual Brigade is closely linked to the creation of the Communication sector within MST. That is, at the beginning of MST we were already shooting videos, before the creation of the Audiovisual Brigade. In the 1980s, many people—friends, partners in the movement, internationalist filmmakers—started coming to produce material about us, about the MST, about what is the MST. So, from the moment we started talking about video within the MST, even before the very conception of the Via Campesina's Audiovisual Brigade, we also began discussing how to build our audiovisual production from "inside out", and not only from "outside in". We ourselves show and tell our story, our daily lives, our struggles. Since then, with the creation of the Audiovisual Brigade, we began to think from our organizational communication triad, which is to consider audiovisual for education, for informing, and training, and also for organizing our people, the settlements and camp sites, which is what

impression; it would rather be an emotion that sprouts from the subject's experience within the struggle, having nothing to do with the ethereal, the mysterious or the occult.

we have been doing in recent years. So, this decision to create our own audiovisual material, from within to outside, was the same task that the Communication has also been building over time inside MST, to write our own texts, to shoot our own photos, to create our own radio programs. It is a challenge of Communication within MST. Over this period, the Audiovisual has also played a very important role in diffusing the struggle. To actually show the food production, the organization of the families, the cooperatives, education, all these ideals and struggles that we have been carrying out in our areas.

Carlos Eduardo de Souza Pereira: I can't help thinking about how daring the movement was in the process of organizing these devices, in the sense of organizing a communication sector. The Brigada itself appears within the Culture Collective, and later with the Communication Collective, but this audacity to explore the devices, to elaborate them and also to employ the audiovisual as a struggle device.

Lenon: Yeah, because within MST, the video, the audiovisual turned into a very important device—both for us to organize our struggles and for us to build up our education... It has been a political force of MST. It's a very good device to bring together the countryside and the urban. Within this relationship of struggle, of class and formation. This is our everyday life, this is sharing, isn't it? To learn.

Building the Eduardo Coutinho Audiovisual Brigade has been done by many hands, many shared elements, a lot of workshops, a lot of commitment, so that precisely these people, who are filmmakers, video makers, can always share something with us, and we can keep on improving, being curious...

Aesthetics is a *mystique*: announcement–denunciation

Kênia Freitas: Based on our own experiences, we have realized that there is still, for some film critics, a great split when we talk about aesthetic experimentation, creation and intervention cinema, or a cinema that would stand in for a militant cinema. It's as if from the outset the social movements did not think of themselves aesthetically at all, isn't it? I mean, the Brigada comes from these processes that are not just made out of nothing—it's built in the process of discussing, of

understanding what these images would be. In short, all of what you have already told us here. Within this aesthetic thinking of the movements, we wanted to hear more from you about how what we call *mystique* takes place, and *mystique* within the MST is a very powerful praxis. We were reading a text of yours, and at one point you describe this idea, the *mystique*, which is “responsible for shortening the distance between the present and the future, making us live beforehand the objectives we have set and want to reach”. And we would like you to talk a little about the *mystique* of the movement, how it is embodied in this audiovisual work of yours, in this cinema that you guys are working on?

Cadu: As an announcement and a denunciation, *mystique* is part of the movement's own organizational process. Not only is it an act, but it also plays a part in our entire lives, from the very moment of sowing. Occupation is already a mystical act, to occupy the land, to occupy a large landed estate, in search for some hope. Because land occupation is also hoping for a new life, a new place. And that too is a mystical process. It's part of that *mystique* that traverses us. Audiovisual itself is also this very construction, condensing and intermingling very well with it. Our way of working, our way of producing, our way of making audiovisual, our screenings of these films of ours are also connected to this construction of the very *mystique*, and of the movement itself.

You know, I keep thinking about how images are more and more crossing through people's lives nowadays. The movement is going through a process of criminalization, huh? In which it is portrayed as a terrorist organization, and occupying the land is seen as a terrorist act, an act of vandalism. When we shoot our own videos, it becomes part of our life, because we are doing more than just showing an image, we are building what we do, what we experience, we are shooting, we are documenting. It's called memory, right? I think that we put our own memory in the text, how this elaboration of audiovisuals has played a part in the construction of the memories from the struggle for land and how this is all intertwined. It is part of our life. The *mystique* is part of our life, and our audiovisual creation is entwined with that, there's absolutely no way of keeping it apart. It's all intertwined.

Luara: In my understanding, there are two other elements: when Ingá gave us the texts with the show's

idea of imagining this whole new world, of the need for imagination in order for this world to exist... our mystique popped into my mind right away, just like Kênia and Cadu pointed out, because the mystique has been a tradition in the movement ever since its beginning, and for outsiders it is sometimes a bit hard to understand, since it is materialized, you know? The mystique is present every day in our schools, at the start, in our assemblies, in our marches, in our land occupations. It is hard to explain to people who haven't seen it before, because it's not a kind of theater, it's not just an occasion for training or for singing our anthem, it denounces and announces at the same time. Everybody is doing it, there is no specific group in charge, so the national leaderships are also responsible for the mystique, all the people within the movement are responsible for the mystique and, while it's materialized, the mystique is also a frame of mind, to us it's also a state of longing, of dreaming. We cannot conceive socialism, we cannot conceive popular agrarian reform, we cannot conceive social justice without imagining what that would be, right? There is no transformation if we cannot imagine that it can exist, or if we cannot imagine "which world do we want build?". For example, our notion of agroecology is more than just a way of growing food. Agroecology is a way of life, and our mystique is related to this way of life. In no way we can grow food based on exploitative relationships. In no way we can grow food based on racist, chauvinistic, homophobic relationships. So, as Cadu said, for us, the moment of the audiovisual work is our own life. It's not a moment detached from the actual movement of registering what we are doing. Our communication is an organic part of what we're doing, mainly because it is not only for the exterior, but also for the inside of the movement.

On a second point that Kênia brought up about aesthetics, how crazy it is to think that, roughly until 2015, organized social movements had no space in festivals, and, in general, in curatorial hubs, on the grounds that the films were way too pamphletary, as it was another reigning aesthetics, an aesthetics of estrangement, an aesthetics of the filmmakers or an aesthetics of the self... Like this, highly subjective, on an individual, not a collective basis. We, who have been in the Brigada for quite some time now, can see this movement transform itself. They wouldn't accept our films at festivals because they had not this format, until

people started to ask us, to invite us to show our stuff at these festivals, because the cinema as an "institution" at festivals assumed this kind of aspect. Reality could no longer reject our aesthetics, no matter how non-classical it is, an aesthetics built on the basis of what "cinema" says ought to be done. It is a major step forward for us, and an acknowledgement of our own aesthetics, I mean, this being a dialogue and not a way of forcing MST to change its aesthetics in order to make cinema, but instead, meaning that we are able to fully develop our own aesthetics.

Our understanding is that this is only possible because we have an organized brigade and because we seek to massively promote audiovisuals within the movement. And that means audiovisual training not only for more people to do it, but also for the movement as a whole to get an understanding of what audiovisual is. Finally, an Agroecology course is going to have the topic on communication included, because we do understand that communication is a part of Agroecology, and without Agroecology there is no communication and vice-versa, so, it's not something that is apart. But this is it, I believe that audiovisual media manages to bring this world we want in a more tangible way, because we can see it, because we can somehow assimilate it. And by language alone, people are brought closer together, so those who are in Paraíba being able to break off the fences of the landed estates can hand over some of this mystique to those who are in Rio Grande do Sul.

Lenon: I live at the Latin American School of Agroecology down here at Lapa, and we do mystique every day, every hour, all the time. Even today we did two mystiques. The movement has beautiful works on the subject of Mystique, just so that we can actually understand a bit more about it. One of them is *O vigor da mística* [*The vigor of mystique*], by Ademar Bogo, a very good book about it that manages to show us that our mystique has this role within the movement of nourishing our hope, of nourishing our utopia. And it also brings about elements to nourish the soul. Because it is where we express what we consider as being important in the struggle, and also where we put into question what we no longer accept from society.

As a matter of fact, we've had a very amusing debate here, because the groups that come here to

study technology applied to agroecology end up saying: “Man, we don’t have any more ideas, it’s finished, what are we going to come up with for mystique?”. Then, the guys, all they do is look around the school and they are immediately nurtured by the mystique all over again. So, I think that the mystique for us also goes far beyond people’s graduation moment because it is also the time when we use our cultural devices, our music, our poetry, our symbology. For example, when an audiovisual activity has to film a protest, we are concerned with the symbolism of the flags, the T-shirt, the cap, the scythe, the machete, the struggle gears of our people, of the *Sem Terrinha*², of the women. So, all of this is mystique within our organization and this task of ours of trying to tell our story through audiovisual media, trying to show our struggle, also using Mystique, is not easy, it’s tough, you know? This is why we have been banging our heads against the wall and sometimes against each other to reflect on aesthetics. To see if we manage to coordinate our aesthetics, our audiovisual identity. And I think that this challenge of ours, beyond this Mystique, beyond dreaming, beyond the thinking, is also to tell, to show it via audiovisuals. Meaning: we don’t get it quite right either...

Glauber lives, a hell of a discussion?

Ingá: And this vitality, the Mystique, shows up in your words as something that is also a place that is not only driven by reason. It becomes open to some other kind of experience. We were delving very deeply into this ground field regarding dreams, and a reference that turned up was the manifesto written by Glauber Rocha in the 1970s called “Eztétyka do Sonho” (Eztétyka of Dreams). This was a manifesto penned with more of a problematizing attitude to what was being done in the cinema of the time, proposing a closeness to the popular classes that was more sensitive than intellectual, even putting into question the traditional left-wingers, for their almost colonizing attitude that was more inclined towards rationality than towards sensitivity to talk about the problems of Brazil, calling for action, convoking people. So we thought we’d ask you, if you’ve come across this question, if you feel audiovisuals as a means of forging a sensible connection with the struggle, alongside all the pragmatic demands—at times denunciations, at times announcements—within this quasi-dialectic that you guys

talk about. I’d like to hear some more about this thing of “banging heads together” Lenon spoke of, which I feel is where stuff vibrates as well. You know, between those demands that arise, how does that sensible connection happen and if you guys come across with that.

Cadu: Let me give an example: I believe that we are traversed all the time when trying to bring our own sensibility, and what really springs to my mind is the video *LGBT Sem Terra: o amor faz revolução* [LGBT Landless Workers: love breeds revolution] (BAEC, 2020). As part of the movement, we have an organized LGBTQI+ collective, and then two years ago we rounded off this video called *LGBT Sem Terra: o amor faz revolução*. It’s a video that provides a synthesis of the organization. Back then, in 2020, I think the collective was five or six years old. Right there, it synthesizes the collective’s organizational structure, but with a lot of sensitivity, a lot of poetry, a lot of mystique, a lot of love. So, violence traverses us—aside from being a landless rural worker, from being Black, from being LGBT, from being a transgender, from living in the country, from living in the encampment, along with all sorts of violence that traverse these particular bodies. It is essential, as an organization, that these people can exist. And I find that this video, this film, represents very well this aspect of one’s own sensibility in terms of construction. Moreover, it features a fellow worker from São Paulo who passed away; the video ends up also becoming a space where we reconnect with these other people. This video really strikes me, because it’s LGBT, it’s a film that talks about our organization, talks about the form, the exact syntheses of what we had in mind, and about the struggles we were up against (which have not been forgotten to this day, they remain). But how we organize ourselves, the importance of organizing ourselves and how these LGBTQI+ bodies organize themselves in the country, within a particular space. To be part of MST is not to live in a bubble—we too are subject to all sorts of violence—and the movement shows this in a very beautiful way, with a lot of sensibility and warmth, and I find it very beautiful to watch. Actually, we’ve already screened it at a number of film festivals, at a number of places, in all our educational programs. We screen our films in all the places within our organization. We seek to screen them at our schools, in our educational

2 Children of the members of Brazil’s Landless Workers Movement (MST).

projects, so that's how we release our content—it's not just there on YouTube, or on social networks. It's actually being watched by our people. *LGBT Sem Terra* portrays very vividly, and beautifully, this issue of sensitivity itself; despite all the violence, there is beauty.

Luara: I just want to put some thoughts on Glauber's essay and try to figure out which Left he says was rationalizing, because we, as a peasants' movement, have always been denied this rationality, because we have always been denied access to formal education, as well as to theorize, elaborate and ponder our own issues in a structural way. Glauber, who was shooting films in the 1960s, I don't know if he knew, but, for example, *O Cabra's* filming began in 1964, and it was Elizabeth Teixeira—you picture this—, a great leadership, acting, making the film as well. So, what is he really talking about? I mean, one can say that today, but in the 70s and 60s there were peasants' movements making art, although, obviously, nowadays it happens in a far greater scale, since we have realized that we managed to get hold of these languages, to get hold of these devices to produce more, but to which rational Left was he referring to? Or shouldn't we consider the *ligas camponesas*³ [campesino leagues] to be leftists, as well? So where is this?

At this point, I think we are going back to the mystique issue. MST is a grassroots movement; it is a massive peasant movement. And then, country life is already different, and our formation as peasants—we are not solely peasants, there is the Landless Workers Movement identity, which is a little more complex than that, and it brings at its heart this way of seeing the world and this way of relating to the world. MST has always thought of itself as a political organization that demands political education all the time. Thus, it was not only in the 80s when we created the movement that we prepared militants—political education is ongoing, it does not stop even for national leaderships. Political education is permanent, because we consider that we are not only fighting for an agrarian reform, we are fighting for socialism, and if we are fighting for socialism we need to work on it, we need to be in constant formation to understand it. That's the difference between MST and

other traditional organizations, which are not collectives tasked with providing education. Everybody in the MST is part of the formative processes, from the time they are occupying, from the grassroots up to the setting up of a school of our own, a Latin American school of agroecology, where people from all over the world are studying. So, I think that, back to the previous question, our audiovisual work reflects our political praxis, and our political praxis has never been only rationalized, it has always been experienced, in a dialectical process—theory and practice together, all along. This movement did not arise out of five people inside a living room thinking about starting the revolution in Brazil, it arose out of the stones, out of the feet on the ground, out of mud, to be thought from the inside of a tarp tent, to think about the revolution out of the actual struggle. In our eyes, there is no such thing as detaching the struggle ahead—the fight for socialism—from the struggle of getting a piece of land right now, the two things need to go together, they are never apart. It's the struggle that makes them tangible. If Glauber were alive, we would have a hell of a discussion. I'd also love to know what he would think about nowadays' audiovisuals.

Kênia: That is quite intriguing because, actually, my guess is that it's also meant as self-criticism. Because he is coming from that movement. It is no longer the Aesthetics of Hunger, of a certain manner that Cinema Novo had of doing things, and then Glauber, in his virulent way, says: "No, it wasn't that... The path was elsewhere". That perhaps the place of the struggle wasn't this place of intellectualization. But anyway, we do like this place of defiance he brings up. I believe that this is something that fits in with what we are talking about right now.

I would like to get back a bit to the idea of Visionary Fiction, which we have spoken about briefly, of this struggle which means living, of life which means struggling, and that audiovisual is part of this, it is not something that stands on its own. A few things that come back a lot in our conversations is that of a crisis regarding imagination. I think that Visionary Fiction would be maybe this thing of drawing on a potentiality of looking at the world and saying: "Oh, ok, here we are, pretty messed up, pretty fucked up, but at the same time we somehow manage to imagine other things and dream about them". Is there a more specific audiovisual work that you make,

³ Rural workers' associations initially created in the Northeast of Brazil, later spreading to other regions of the country; were very active from 1955 until 1964, when the Brazilian civil-military dictatorship began.

an action as such, a protest, a demonstration, a moment when you actually have something that happens as an opening, made of a *potentiality*, as something really powerful within a shared process? We feel when we are communing together in this moment, and all the sustenance that comes from it, but, on the other hand, how do you think audiovisuals and images, sounds, shots, manage to somehow bring this back and rework it? If you think about some films, it is almost an opening up of a potentiality that is being shared at a given moment, something that is transformed even in our imagination, in our own dream, when we're there...

Cadu: The very elaboration of the audiovisual outputs and of the Audiovisual Brigade's arrangements arises from an organizing process which is the National Convention, so these national events, these events dedicated to collective organizing and training, are suitable settings for audiovisual material production. If you have a look at some of our other materials, such as the 2019 *Sem Terrinha em Movimento: brincar, sorrir, lutar!* [Sem Terrinha in Motion: to play, to smile, to fight for], which was a production within the scope of the *Primeiro Encontro Nacional dos Sem Terrinhas* (First National Meeting of the *Sem Terrinhas*). We have some productions made by the women, which were also carried out during the First National Meeting of Women... So, these are group spaces, the movement's organizing moments that are also favorable for us to work on the audiovisual outputs. Based on them, we can all pull together, because the brigade is a national brigade, but we don't all get together to... "ah... now we are going to shoot a film". At times, yes... But most often we are traversed by the movement's own tasks. They offer good opportunities for us to team up, think, create, and engage in audiovisual production, as well as in other materials, other devices, other standards, in terms of communication as such.

Luara: Two elements allow us to think about how audiovisuals traverse and contribute to the movement. We have our newspaper *Jornal Sem Terra*, which began as a bulletin called *Boletim Sem Terra*, in 1981, and was indeed essential for building a national movement, because back in the 1980s there were hardly any telephones anywhere... The idea of a massive peasant movement nationally organized in terms of a common

identity with people in Ceará or in Pará who can identify themselves as activists, as fellow members of the movement. The *Sem Terra* newspaper and bulletin, that is, where our communication materialized itself, proved very important for us to create this unity and this national identity, they were, in all honesty, fundamental to the movement. I keep on thinking about how audiovisuals also manage to play this role nowadays, when it is obviously much easier to travel, to communicate... But how is it that nobody gets lost? Audiovisuals manage to bring an immediateness to this. I believe that during the pandemic, for example, our communication traversed the movement as a whole, because we depended on it so that the movement would remain organized, going online from all those spaces. The second aspect of that audiovisual which traverses, that is in dialogue, both inside and outside our base, is in the example that we always like to give as a collective. Every March is the month of women's acts, and these are usually the movement's most extreme actions. Back in 2015, we occupied Suzano's factory and destroyed the transgenic seeds that were there... We made a video that aired the same day, two minutes long. Very simple, but saying why we were protesting against Suzano, why we did those things.

That day, the newscast *Jornal Nacional* opened with those images. And what's the big deal? We were the only ones with those images, and we had sole control... Then, by occupying Suzano, and at the same time occupying the Brazilian TV newscast with our images, shot during our own action, we manage, to some extent, to have control over the discourse that the media is creating about us. And so, for our fellows, who are in other places, who didn't actually take part in the action, but have already been sent this material on their mobile phones and in their emails, to see it on *Jornal Nacional* and see that we also occupied that spot via our own eyes, and not via the eyes of those who want to speak about us, is a consequence of our political organizing, understanding that organization is part of this. It was not by chance; we did organize ourselves so that this could happen and so that we could have some control over our images... Something that everyone is talking about today: a narrative dispute. The issue of how it is being filmed, who is being filmed and why is being filmed is part of the centrality of struggles today. There is no way to detach communication from this. And, to tell the truth,

it has always been like this with our bases, you see? Both Marx and Lenin led revolutionary processes and ran newspapers, so it's always from where our political training stems, also understanding this role played by communication.

Modes of production and collective documents

Ingá: Cinema, by nature, is a collective craft, but as an industry it has become very stratified. Few are recognized for their creative process, only a couple of names in most cases... and in activist cinema this is usually an acute preoccupation: how can we effectively collectivize the process? The idea is to bring to the present this new world that is emerging, to look for other ways of working, of organizing our work. We'd like to learn a bit about your own experience in relation to your films, your videos, the materials you have been creating. What is it like to experience creating together, have you already been through some more experimental, more extreme creative processes, other less so, and to what extent is it an echo of the movement's own organizational principles, of MST itself, to elaborate the mode of production?

Luara: Since the foundation of La Via Campesina's Audiovisual Brigade, when we start the process of conceiving our audiovisual, we envision it in contrast to the bourgeois and commercial audiovisual, to how it is carried out. And it's carried out by a lot of people, based on labour relations, so that the idea is that someone who presses the rec. button doesn't think about the actual lines, or doesn't think about costume design... You do create quite a complex structure, but from the perspective of alienation of labour itself. So, for this kind of filmmaking, it's important that nobody knows how to do every part of the job. Our approach really is to counteract this sort of thing, because by and large, as far as our base is concerned, those in the communications sector do all the work, they are not exclusively members of the Audiovisual Brigade... So you're from the Brigada, you do the writing, you take photos, you hand it out, you run workshops... People don't have only one technical know-how. The concept of our activist training is a more rural and complex training, given what is demanded from us. In recent years, delving deeper into our audiovisual productions, we began to make some other films that called for a kind of task division, but we came to

understand that this division is not watertight. So, we need to become skilled in certain things in order to be able to spread this expertise in the movement itself. And it's important that more people deeply learn how to film something, that they master this language, and therefore, sometimes we assign activists to learn and then socialize that knowledge. For us, the problem is not to learn too much, the problem is knowledge being in the hands of only a few people, of a single person. So the point is that we must always make this knowledge available to all. We shot two fiction films: *Um fantasma ronda o acampamento* [A Ghost Lurks Around the Encampment], which is based on a children's book, and *Mutirão em Novo Sol* [Joining Efforts at Novo Sol], in which we had a sort of task division, but, on the other hand, a collective directorship, a process we have been working on... But how do we build this collective directorship when, in the spur of the moment, one must make a choice? You can't keep holding a permanent discussion... So what do we do? We have a collective discussion about the concept. The direction or the script is just one more task in filmmaking, it is not the main task, it is just one more task in this job.

Lastly, over the last few years, we have also managed to devise what we call the BAEC method. Whenever we're going to shoot a film as a movement, particularly regarding the involved sectors, we draw up a collective document, with an outline, goals, a pre-script in collaboration with the group involved. We held the National Meeting of Landless Women in March 2020, before the pandemic. Several months before, we sat down with the women's collective and, together, we thought up a script, a division of tasks and so on. Today many people from various sectors of the movement already know how to write screenplays, not because they have attended a screenwriting workshop, but because our own daily practice in the movement demands it. So, the production process is a formative process in itself, right? We are not a production house working inside MST, just so a collective can come along and say: "I need this video". No, this video is put together in a collective manner, mainly in terms of its concept, because we understand that the collective directorship works, it starts, it begins in the process of pre-production of the video, and not when we shoot it. Shooting is just one more step, but it is a step that we have to consider

collectively. So, we joke like this... There are some *comrades* belonging to other sectors that have previously been through some of these processes and say, “Ah, I already want my scriptwriting certificate and so on,” because they’ve learned a little bit more... And we are able to understand that the movement’s audiovisual makes progress not only if a collective delves into the debate, but the whole organization also needs to reflect on filmmaking and understand how it works, and then we are able to make progress. We have a text that states this, that there is no aesthetic improvement without organizational improvement.

Ingá: Great... Is it the BAEC method, is it, Luara?

Luara: Right ... We call the Audiovisual Brigade “BAEC”, so it’s sort of our method, we call it the BAEC method. There’s nothing new about it, it’s just a foundation, written out in a document, with a goal, a time frame, an outline and various objectives... And we create it all together, so, based on this structure, we are able to create lengthier pieces, not the shorter ones for our network. We have a playlist on our channel featuring only these full-length documentaries, which allows us to complexify to a greater level what is being produced at BAEC.

Cadu: We have a motto in our sector that goes “every landless worker must be a popular communicator”. During the pandemic we had a number of experiences related to audiovisual production itself, in which our people were there recording themselves in video, seeing themselves... I do not mean to say that we had good things out of the pandemic, but it was a process through which they were also able to create, to make... Luara was saying that all our processes are collective, but we follow up on them, we are a team. We were like, “Hey, guys, let’s do this together”... Then the tasks would be assigned, right? Then everybody would set out to film the crops, go to the nurseries to film the seedlings, to the schools to film the school grounds. The motto is that all landless people are popular communicators, all landless people must be making films, all landless people must be making cinema, and creating audiovisual content... And within this, the collective construction that is part of our identity as landless workers. It’s in our landless workers’ identity and in our audiovisual making, within the Brigada

itself. They said that my network signal crashed and I was smiling, I hope to crash smiling, every time.

Memories of watching together and taking care of the soil with Zé do Amendoim

Kênia: You’ve already touched briefly on this, but we also wanted to hear about how the films circulate... It’s a broad subject, isn’t it? There is the whole network thing, of uploading and so on, on YouTube, being part of the training courses, but we were also wondering if you, in this organization, whenever possible, experience these collective moments, of sitting and watching together, screening and chatting, which I think is one of the things that film clubs and activists are going to appropriate quite well. To embrace this relationship and make way for the projection to continue to have this aspect of collectivity, of sharing emotions, of feeling together, of watching and talking about, of being there to share something from that experience... Can you talk a little bit about these experiences of sharing, of screening?

Luara: Lenon is always keen to talk about the experience we had with “Cinema da Terra”. “Cinema da Terra” was a project—actually linked to the public cultural policies of the 2000s, the Terra Cultural Network, the Ministry of Culture Institute’s funds for culture—that screened our films for more than 100,000 people, at our base. Although we are aware that many things have changed in the last 15 years, even in the 2000s, the kits we used to take to our sites contained a generator, for example, because not all settlements and encampments had electricity. So, in general, as part of the movement’s trainings, the educational courses that are held both in our schools of formation and in our encampments and settlements, there is always a component that includes films, films produced by us or by others, for us to discuss, and we are well aware that this is a formative process within our audiovisual work. So, we need to watch films and discuss them as a group in order to learn how films are made, and not just within the BAEC, it’s a task for the whole movement. We always have “Cinema da Terra” in the schedule for all our spots, at the same time that we think a lot about film distribution, social networks... I think cinema has lost a lot of its film club aspect, you know? To have this space of communal sharing that is not literally mediated by a screen, but that

can take place as a meeting. And in our own areas we still show films... We keep on releasing films. We always think about our new releases on the social networks, but also about our activities, our tasks, so the idea is that we can always discuss our production... I realized that this is part of the training process of the Brigade itself, and that it also transcends the Brigade. We used to distribute a USB flash drive every two months in the National Board, and each leadership would take it to their states, and in the states, it was replicated and multiplied until quite recently, 2018, 2017. So for us it is extremely important to reflect on this and make it a gathering place, a place for reflection. Cadu, we are talking about “Cinema da Terra”.

Lenon: Look, this experience we named “Cinema da Terra”... I believe that it was one of the best things in my life. Soon after I joined the Audiovisual Brigade I went to help set up and live in an encampment in a huge land occupation with 2,400 families, a complex of tents. We soon built the “Cinema da Terra” there and it was very interesting, because the “Cinema da Terra” was already happening as part of a project that was created via the Pontos de Cultura, a governmental initiative, so we had the “Cinema da Terra” kit and we went around the encampments and settlements so that people could watch these films, other productions, and some of our works as well.

Cadu: At the last meeting that we had with the communication committee, when we were describing our “Cinema da Terra”, we were calling it “imaginative aesthetics”. It has a lot to do with what we have been discussing here, this idea of dreaming, this idea of thinking about a new world. And there we played the teaser of the *Mutirão em Novo Sol* and we screened *Um fantasma ronda o acampamento*, and many people there had not watched it yet. It was done in collaboration with the culture section, but it was the kids performing, the *Sem Terrinhas* performing, so it disrupts the very format...

Lenon: We would have two screenings, a general screening and a screening just for the *Sem Terrinhas*, there’s a really cool picture I took of the starry sky, all the kids having popcorn, blankets, and watching the productions in the open air at the encampment. Later, I think I can even share it with you, so you can

understand what a fantastic vibe it is, right? “Cinema da Terra” allowed people to actually understand and watch. Understanding audiovisuals, how important they are, and seeing yourself in the video, is a surreal experience. As Luara had said, we are people from the country, from the fields, peasants, so you get overwhelmed, you get carried away... And “Cinema da Terra” has created this closeness because... Picture this... We would hold a screening in which the whole encampment would attend, lots of people, to watch the films, and then we would create productions within the encampment for them to watch later, so it was always something like this... the accomplishment, the importance of audiovisuals within the communities, the importance of celebrating that beautiful language that we had created in the videos... And another thing that I find very important was this proximity between the fact and the present day. Nowadays, at least as far as I am concerned, when I go into the encampment with the camera, people say: “Oh, you’re the MST’s audiovisual boy, aren’t you?”, or “hey, video guy, let’s go over there...” In fact, the other day I went to the encampment, we were part of a caravan and there is a famous guy there, a peasant who produces a lot of agroecological stuff, an incredible variety of foods in the Herdeiros da Luta do Porecatu encampment, which is a sugarcane territory, where there was enslaved labour in the past, sugarcane and so on... The MST occupies and today it produces food, donates food, everything healthy, setting up cooperatives, that whole business. And there is Mr. Zé do Amendoim, Mr. José Almeida, Zé do Amendoim. When I went there to take photos, he said: “Look, this camera of yours can film, so this is what happens, you come with me, and I’ll show you my production of organic Italian tomatoes...”. And I said: “OK, let’s go, right?” People have come to a point of urging you to go and start filming: “Oh, let’s go and do some filming, because it’s beautiful...”. And I got there, and he leaned on the tomato stalks and said: “Isn’t this beautiful? Isn’t it beautiful here? Don’t you think that many people will find this beautiful?” And I said: “I’m absolutely sure that this is beautiful and that everyone will think it is...” And he said: “this is what MST is about”. He was an illiterate old fellow, with all the problems that came from the violence that we suffered as peasants, as workers, but he understood the importance of that tool, of what he was doing and the combination of these

two things. And then, when he went to show me the tomatoes, he started to cry because... he began to say that it was hard, because everyone said that tomatoes could not grow there, and he said it was possible, it was just about taking care of the soil, it was just... well. This fills us with a kind of energy, a way of bringing this sensibility, not only aesthetic, but the daily Mystique, which makes all the sense for us to continue watching for things, studying and contributing to the audiovisual process of MST, you know? That people are getting it... We have a motto within our area of communication which is "all landless people are communicators", but our people have been communicators for a long time and they like it, because they understand that it is part of the struggle and that many other people have already contributed. Zé do Amendoim understanding that tomatoes grow there, that it is just a matter of taking care of the soil, is a synthesis to which Ana Primavesi has contributed, that various other researchers, scientists, other peasants have contributed... So that's what makes sense. And this experience of "Cinema da Terra" contributed a lot to this, it contributed a lot to this relationship between our people and video. In the past, we would go to film our people and our people didn't even want to be filmed, our people didn't even want to tell us their names, they had trouble telling us their names on video, they were all shaky, because it was always a tool for criminalization, right? The press, all the people, the majority of the people who came from the society came to criminalize us, as it happens until this very day, but now they also understand that we have our tool of counter-hegemonic struggle, of struggle against this violence of criminalization that we have been enduring for a while now...

Cadu: I just want to add to Lenon and Luara's point... Rural dwellers have always been denied access to cinema. Cinema has always been situated in large urban centres, and "Cinema da Terra" ends up being "this space" where we can screen films for many people who have never been to a movie theater. They watch the films, they watch audiovisual material on the telly, smartphones, and other gadgets, but they've never seen it on a wide screen. When you set up these events on the ground, when you bring a big screen, when you hold a screening, on television itself... you also rise above it, you see? Above this lack of access to cinematographic works, to films, in short.

Lenon: I'm going to tell you one more story. We've tried a lot of crazy things in audiovisuals here in Paraná. One of these crazy things has to do with the importance of using video as a tool for base training, which is what we've been working on, what the movement has been doing for many years, and we had an example of this here. We have two large occupations here in the state of Paraná, we usually say that they are in the sugarcane hub, which is Porecatu, where I told you there had been enslaved labour, sugarcane mills destroying everything (capitalism likes that, agribusiness likes that) and in the region closer to Foz do Iguaçu, Cascavel, the timber region, the eucalyptus region. They cut down the araucaria trees in Paraná to grow pine and eucalyptus... So, these are two large regions that the movement occupied, but we needed a communication strategy from inside out, so that we could address society, so that society would understand...

Then, we made a video called *Herdeiros da Luta de Porecatu* [Heritage of the Porecatu Struggle] (2009), and we organized two marches, one starting from the North Region and the other from the South Region. And then, what did we do? We saved this video on a USB flash drive, explaining why MST occupied the sugarcane areas, what that territory actually means, what had happened in that territory... And we were in universities, in schools, in communities, in the outskirts, local associations, churches, all the spaces that we walked through... There were cities here in Paraná that we walked through, and the march was, like, twice the size of the city, but we would do a circle, put up a big screen in the square and play the video. And we managed to improve the groundwork so that people would come to the encampment... huge, eh? And also, this whole thing of having a debate about a video, an audiovisual, a film that we have made becomes a tool for dialogue between us and society, to understand in fact why MST has occupied that particular place... The screening of the film was something extraordinary, because the people who were in the film, in that short video production, are the people who carry on the debate. It was Pedrinho, who was a camper and was explaining life as a settler, and it was the leader who instigated the debate, then the people from the town: "Is that you? Is it your plot of land?"; "Yes, it's mine. I'm here to speak because it's mine. There I am... settled". So, you see the importance of an experience like this here, and it was also crazy, because it was hard in some spots, but we carried

on with this march all the way to Curitiba, to the state capital, and held these debates in all the places where we went. The most important tool in our debate was the USB flash drive with the *Herdeiros da Luta de Porecatu* video.

Cadu: Lenon, I gave spoilers about you playing a song... Yeah, if it doesn't crash, right?

Lenon: As you brought up a lot of questions about the meaning of this so-called "Mystique"... I said: "Well, let's sing a song to round off with "Mystique", a song that belongs to the movement", just to make the most of the fact that I have a guitar... But is that all? (laughs) Really? This song is one by Zé Pinto, a well-known singer of MST, our legendary singer, with several tunes, several Landless Workers' Movement hits, and I'm going to sing a song, one that I actually sang today during the mystique we held at the school, which I believe is something important. "We are Not Cowards", is the name of this song. Hope you all enjoy it, I'm no singer...

There are two projects at stake, that is crystal clear between the landless and the landowners, contradictions spear
For one of them is about freedom, life, and production. And the other injustice, death, and market speculation.

Hey fellas, tip not that hat to the bosses
Yet they promise you the stars
That's just pretense! They want to fool us
*Chant, landless workers, join your hands, occupy the land
Even under such repression
Our struggle can never end.*

*The land is a ploughman's mother, and he who ploughs
the soil
For as it is shared it increases the bread.
The bread that will put food on the workers' table
That is why this struggle against the oppressor is so fair
Turning the struggle into an urgent education for the
future
and knock down the double game from above the wall*

*We'll build it together, country and city
and one day against the bourgeoisie we will play hard
ball.*

Carlos Eduardo Souza (Cadu)

Landless Workers' Movement activist and communicator. Holds a bachelor's degree in Social Communication, with emphasis on Publicity and Advertising, from Universidade Anhembi/Morumbi (2014). Master's student in the Professional Master's Program in Rural Education at the Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Collaborates in MST's communication sector and in the Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho (BAEC).

Ingá

Educator, cultural critic, Santa Cruz Football Club fan.

Kênia Freitas

Film curator of Cinema do Dragão, independent critic and researcher.

Luara Dal Chiavon

Landless Workers' Movement activist, photographer, and filmmaker. Holds a degree in Cinema and Audiovisual from Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) and is currently pursuing her Master's degree at the School of Communications and Arts of the Universidade de São Paulo (ECA/USP). Her understanding is that cinema is a tool for denunciation and, at the same time, for envisioning a new world, for speaking about suffering as well as about what is yet to be born. Since 2014, she has coordinated the Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho (BAEC).

Wellington Lenon

Landless Workers' Movement (MST) activist. Photographer and communicator at MST/PR. Collaborates in the Communication of the Latin American School of Agroecology (ELAA), located in the Contestado Settlement, within the Municipality of Lapa, state of Paraná.

O Último Sonho (desafio de vida, físico e espiritual)¹

Alberto Alvares

“Os Mbya nascem do sonho, nele é revelado
aos futuros pais e mães a concepção da criança”

(Ciccarone, 2001, p. 183)

Neste texto, apresento o processo de construção de um sonho: a realização de um filme/homenagem ao *xeramoĩ* (meu avô) Wera Mirim e sua trajetória de vida, de uma caminhada centenária. Nós, Guarani, sempre estamos na caminhada pela busca do território, de um lugar para viver o *Nhandereko* (modo de ser e de viver o costume Guarani), lugar de viver bem fisicamente e espiritualmente e de sonhar. O caminho que nós seguimos sempre permite reforçar aquilo que nós, Guarani, sabemos muito bem: que os sonhos, como parte das nossas sabedorias, trazem *moexakã* (revelações).

Os sonhos guiam o nosso passo no processo de construção do *Tekoa* (aldeia), dos lugares onde vivemos, relacionados a *Yvy porã* (terra boa). Os mais velhos sempre nos aconselham na casa de reza para pedir que *Nhanderu* nos revele o sonho bom, não o sonho ruim, para poder nos guiar em cada amanhecer em nossa aldeia.

Nós, Guarani, cultivamos a apresentação da alma e dos sonhos em nosso corpo através da nossa reza. Segundo o *xeramoĩ* Elmo, da aldeia Tekoa Guarani do estado de Paraná:

Nhe'en – Alma, não vive neste mundo onde estamos vivendo, *Nhe'en* é um espírito que vive nestes quatro cantos do mundo, por isso que quando a criança nasce,

o espírito/alma não está dentro do corpo dela antes de ser batizada, o *Nhe'en* fica em volta dela. Por isso, que não devemos gritar ou falar muito alto perto da criança antes de *onhemongarai* – ser batizada, porque quando o espírito está em volta da criança, o *nhe'en ikanguy*, é espírito sensível. O *Nhe'en* passa a incorporar na criança só depois que começa a falar como nós, adultos. (Entrevista, janeiro de 2020)

O resguardo, portanto, é muito rígido para ter o cuidado com o *nhe'ẽ* (espírito/alma). Quando incorpora o *nhe'en* na criança e começa a falar, os pais já começam a procurar o rezador para batizar o seu filho. Sendo assim, a criança já está preparada para receber o *tery'ete* (nome verdadeiro). Quando o *nhe'en* incorpora no corpo da *kyringue* (criança), os sábios conseguem localizar, através do sonho, a morada da alma/espírito para colocar o *tery mara'e'yn* (nome sagrado).

Segundo Karai Mirim, Algemiro da Silva (2013, p. 15), “para ser um bom sonhador é preciso viver de acordo com *teko etef*. Tem que rezar bastante, participar de todas as cerimônias de batismo, tem que ir à *Opy*, se dedicar ao máximo possível. Essa é a recomendação”.

Os velhos sábios rezadores sempre falam que sonhar é muito importante porque, através do sonho, os *nhe'ẽ* nos mostram os caminhos dos nomes sagrados das crianças na cerimônia do *Nhemongarai* (Batismo, ritual sagrado que marca a origem divina das pessoas). Os homens Guarani sonham até quando a esposa vai ficar grávida. Se a criança a nascer for menina, sonhamos com diversos pássaros (*parakau*, *apykaxu*, *mainoĩ*). Se for menino é *ta'y tetu* (porco do mato). É também através do sonho que se buscam as plantas medicinais para serem usadas na cura e até mesmo na época de plantar, sonhamos qual semente que deve ser plantada primeiro em nosso roçado.

No ano de 2010, conheci o sábio sonhador *xeramoĩ* Wera Mirim, na aldeia Sapukai, Angra dos Reis, Rio de Janeiro. Wera Mirim (João da Silva) foi cacique da aldeia, responsável por dar nomes às crianças de sua aldeia e de outros *Tekoa* menores em São Paulo.

Toda vez que eu ia na aldeia, ficava conversando horas e horas com o *xeramoĩ*. Com isso tudo, compreendi a sua grandeza para o nosso povo Guarani Mbya. O *xeramoĩ* Wera Mirim é um dos velhos sábios mais conhecidos pelo nosso povo Guarani na região Sul e Sudeste do Brasil, no

¹ Este texto é parte da dissertação *Petein Mbya Nhem'a'en Ta'anga Arandure Nhemboja'o Re – Um olhar Guarani: o cinema na fronteira dos saberes*, defendida por mim em 2021, na Universidade Federal Fluminense, sob orientação da Prof.ª Dr.ª Karla Holanda de Araújo.

Paraguai e na Argentina por ser um grande sonhador.

A aldeia Sapukai foi revelada a Wera Mirim através do sonho:

No sonho ele via mata, andava por ela, pelos rios, cachoeiras e montanhas. Ele sonhou que neste lugar poderia fazer muitas coisas boas e também que as crianças poderiam nascer e crescer, pois era um lugar de *kryngué nheovangáa*, lugar de criança brincar. Onde tinha papagaio, tamanduá bandeira, porco do mato, *catitu*, algumas espécies de abelhas, água boa, *yy porã*. (SILVA, 2013, p. 19)

Wera Mirim encontrou a terra sonhada. “Conta que andou pelas matas, andou de verdade! Andou pelos rios e cachoeiras, subiu belas montanhas, viu que ali poderia instalar sua comunidade” (SILVA, 2013, p. 20).

O sonhador Wera Mirim sempre nos mostrou a importância dos sonhos para a manutenção do *Nhandereko*. Os sonhos nos trazem revelações, e por meio delas construímos nossas memórias e narrativas desde o princípio da vida até a nossa morte. Por isso nós, Guarani, nunca deixamos de sonhar.

Apenas um sonho

No mês de julho de 2016, o *xeramoĩ* Wera Mirim foi morar com *Nhanderu* (Nosso pai, Deus), e com seu passamento deixou um grande vazio no meio do nosso povo Guarani. Foi uma perda irreparável, de ver um centenário sábio sonhador dormir o sono eterno. A comunidade da aldeia de Sapukai ficou sem chão depois que perdeu o sábio centenário sonhador. Com a sua morte, a comunidade se fortaleceu ainda mais na aldeia para poder prosseguir a caminhada que o *xeramoĩ* Wera Mirim deixou para seu povo na aldeia. Com isso tudo, eu também venho buscando ser sonhador através da lente de olhar (câmera) para guardar a sabedoria do meu povo Guarani. Segundo Oliveira (2017, p. 34):

O sonho é matéria ativa do lembrar. Memória e sonhos são imateriais, embora a imagem seja imaterial também, ela expressa esse deslocamento. É, no entanto, um outro lembrar, o dos Guarani, vinculado à ancestralidade mítica. Como se o recado nos sonhos comentados desse a veristas para uma maneira de ver os conselhos pela imagem.

Para nós, Guarani, os mais velhos são a fonte do saber. Eles são uma biblioteca viva que temos em nossa aldeia e transmitem o conhecimento das belas palavras. Quando morre um velho, ele não morre sozinho. Ele leva junto a sua sabedoria compartilhada ao longo da sua vida e deixa em cada um de nós o pedaço do seu saber, eternizando-se em nossa memória.

Projetos

Após a morte do *xeramoĩ*, o desejo de fazer uma homenagem a ele em filme aumentou. Então, no mês de abril de 2018, apresentei-me ao edital dos projetos culturais dos povos indígenas do Museu do Índio/Funai, RJ. O meu projeto escrito foi contemplado pelo edital para realizar a homenagem ao Wera Mirim (João da Silva) em filme. Após o resultado, escrevi um documento pedindo a liberação do arquivo à direção do Museu do Índio para fazer a pesquisa de seleção de imagens do Wera Mirim no acervo do projeto Inventário das Referências Culturais *Nhemongueta* e *Poraive Xondaro*, dos Mbya, nos estados do Rio de Janeiro e Espírito Santo, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN, e foi filmado pelos jovens cineastas da própria aldeia. Depois da liberação da imagem pelo diretor do Museu do Índio, fui até o museu para selecionar o arquivo gravado durante o encontro dos velhos sábios que teve na aldeia Mboapy Pindo (Três Palmeiras), Aracruz, Espírito Santo, no mês de fevereiro de 2014, no qual vieram muitos velhos sábios da região Sul a Sudeste do Brasil.

Depois da seleção do arquivo, fiz uma montagem de 10 minutos da fala do *xeramoĩ* Wera Mirim para mostrar à comunidade da aldeia Sapukai. No dia 1 de novembro de 2018, à noite na *opy* (casa de reza), mostrei para a comunidade a entrevista do Wera Mirim e, ao mesmo tempo, fui filmando cada expressão dos olhares que estavam assistindo. Via muita gente comentando, dizendo que, depois de muito tempo revendo a imagem, parecia que ele ainda estava vivo.

Então entendi a grandeza da responsabilidade da filmagem que ia fazer com a comunidade da aldeia Sapukai. Ao mesmo tempo, percebi que quando se registra o conhecimento, a história e a narrativa dos saberes dos mais velhos, você imortaliza a imagem das pessoas sábias do seu próprio *Tekoa* através do filme etnográfico.

Depois da exibição do trecho que editei para mostrar

na aldeiam, falei: “ainda não é um filme, só apenas um trecho de arquivo editado. Nós que vamos realizar a imagem e a entrevista aqui na aldeia, só assim vou poder conseguir costurar a imagem do arquivo que peguei no Museu do Índio”. Então, o cacique da aldeia, Domingo, falou:

Nós que seremos o porta voz dentro do filme, para falarmos da importância do caminho que o *Xeramoĩ* Wera Mirim nos deixou, para que nós sigamos adiante sem a presença dele em nosso meio, porque ele é lembrado não só no nosso povo Guarani, mas também pelos *jurua*.

Logo em seguida, os sábios mais velhos da aldeia falaram da importância de realizar um trabalho para recontar a história de vida e da caminhada do Wera Mirim que fez para guiar o seu povo através do seu sonho para construir uma nova morada da aldeia para o seu povo viver o *nhande reko*, em uma terra boa.

Sendo assim, a imagem e a sabedoria dele circularão no grande território no meio do povo Guarani e não Guarani. Depois da longa conversa na *opy*, entre líderes e sábios e a comunidade da aldeia, chegamos à conclusão de que é importante registrar a memória e a narrativa do *xeramoĩ* para mostrar o sonho do Wera Mirim em registro de filmagem e os lugares onde sonhou. Então, para encerrar a conversa sobre a imagem vista na *opy*, a irmã mais velha do Wera Mirim se levantou com o seu *petyngua* (cachimbo), andando lentamente em círculo, fumando e assoprando a fumaça, rezando, pedindo ao *Nhanderu* que ilumine o trabalho que iria se realizar sobre a filmagem na aldeia para contar o sonho do seu irmão em filme.

A vida de cada conhecedor da espiritualidade na aldeia sempre busca através da reza a proteção de *Nhanderu* para todos os seres que vivem no *Ywy Rupa* (Grande Terra), e o *petyngua* é o instrumento-chave para quem se dedica à proteção dos parentes: “é o meio de aquisição de conhecimento divino e instrumento de proteção fornecido pelos deuses de uso estendido a praticamente todos os *Mbya*” (PISSOLATO, 2007, p. 352).

Para Pissolato, a fumaça do *petyngua* é “o veículo por excelência do conhecimento-poder que o xamã pode ‘passar’ para os demais, seja na transmissão de capacidades de cura ou na propiciação do

‘fortalecimento’ (*mbarete*) de quem participa do canto-reza que dirige”.

A casa de reza é o espaço onde nós, Guarani, nos constituímos como povo, o lugar que concentra as atenções dos *Nhanderu kuery* (deuses), que olham pelas almas que se reúnem (PISSOLATO, 2007, p. 381). Sendo assim, a *opy* corresponde a um espaço de reunião das almas onde as palavras enviadas por *Nhanderu* nos levantam para seguir o bom caminho.

Filmagem

No dia 2 de novembro de 2018, vi a comunidade se reunindo na frente da casa de reza e fui perguntar o que as pessoas da aldeia iam fazer. Pará, irmã mais velha do Wera Mirim, me falou que a comunidade iria até o cemitério para fazer uma reza em homenagem a ele no Dia de Finados.

Então, preparei a minha câmera para filmar o momento da cerimônia e comecei a acompanhar a comunidade indo para o cemitério fazer a reza de homenagem ao Wera Mirim.

Para nós Guarani, os mais velhos sempre nos aconselham a ter cuidado com tudo que existe dentro do nosso *nhande rekoa* (lugar onde tem os seus espíritos), o seu *amba* (lugar sagrado). Só nós que não enxergamos os espíritos, mas eles nos enxergam em nossos lugares. Segundo Tupã Ra’y, no trecho do filme *O Último Sonho*, em *off*:

Mesmo que morremos, o nosso espírito fica, para cuidar do lugar e viver no meio dos nossos parentes. Por isso estou contando, que nós, ‘*Mbya Kuery*’, sempre cuidamos do lugar onde fomos enterrados, não usamos cruz igual aos brancos, nós plantamos só árvores. As árvores dão sombra aos espíritos, onde quer que estejam. Por isso os espíritos cuidam do lugar, para eles conversarem juntos, isso também fortalece a nossa vida e o nosso modo de ser. A planta é uma árvore, depois que plantamos vai crescendo, para dar sombra aos espíritos, assim eles podem conversar juntos, para poder cuidar da aldeia onde viveram e para cuidar das pessoas que ficaram na aldeia. Nós damos muito valor aos espíritos, em nossa aldeia, por isso os espíritos vivem entre a gente e quando dançamos, eles dançam também. Quando a gente usa o *petyngua*, eles também usam. Quando estamos em uma reunião, os espíritos

também estão conosco. Os espíritos também conversam que nem a gente, só nós que não enxergamos mais os espíritos, mas os espíritos conseguem ver a gente, como estamos vivendo, e como a gente lembra dos espíritos. Por isso que os espíritos vivem entre a gente, que nós não esquecemos deles, quando não lembrarmos mais dos espíritos, eles também não saberão mais viver. Por isso que para nós ‘*Mbya*’, a nossa vida, são os espíritos que nos fortalecem em nossa caminhada, com a sua sabedoria. O *Nhanderu* que iluminou meu caminho para vir aqui. Nós, Guarani, caminhamos através da sabedoria dos nossos sonhos com a iluminação do belo caminhar do *Nhanderu*.

No momento da reza, no cemitério, os mais velhos começaram a fumar a *petyngua*, e aquela fumaça que saía, e passava de um para outro, se eternizava na lente da minha câmera. Naquele momento, senti a presença do *xeramoĩ* Wera Mirim acompanhando a reza da comunidade ao cantar o cântico que ele sempre costumava cantar quando estava vivo na casa de reza: o *mborai marae'yn* (canto sagrado). A rezadeira *Kerexu* rezava, pedindo ao espírito do *xeramoĩ* que sempre olhasse pelo seu povo, protegendo e guiando seus netos através do sonho.

Segurei firme a câmera em primeiro plano e fechei os meus olhos acompanhando o ritmo do cântico e da dança sem perder o movimento da cena. Porque aquela cena ia acontecer uma única vez e o movimento da gravação não poderia ser perdido, mesmo com os meus olhos fechados.

Eu venho trabalhando o movimento de dança com a câmera desde que comecei a filmar este tempo todo. Assim venho realizando o trabalho de filme etnográfico. *Jeroky xembo'e ta'ãga jeroky ajopy porã awã*, o dançar com a câmera é uma nova linguagem de enquadramento que redescobri na minha vida. Quando filmo a minha própria história ou dança, não consigo me ver fora da cena, porque sei que aquele canto faz parte da minha vida, então sempre me reinvento na hora da minha própria filmagem na minha aldeia. Segundo Ligiéro (2012, p. 12), não podemos negar a origem de nossos gestos e a maneira de nos expressarmos em nossas artes. Nesse sentido, não consigo ficar parado filmando, como se fosse uma pessoa de fora. Porque sei que aquele canto faz parte do meu mundo, então tenho que dançar

com a câmera sem perder a qualidade da imagem e o movimento da pessoa na cena para não sair do quadro de filmagem.

Após terminar a reza, cada pessoa foi saindo em silêncio, se despedindo da sepultura onde o corpo foi guardado e eu fiquei filmando o retorno das pessoas para o centro da aldeia. No último, ficaram dois jovens parados em frente à sepultura olhando em silêncio. Parecia que os dois queriam congelar os seus tempos perto da sepultura do seu avô igual a um editor que congela a personagem da cena na *timeline* do programa de edição. Depois de muito tempo, os jovens se abaixaram e eu continuei filmando. Em um momento, um dos jovens se levantou e foi embora e outro continuou sentado de olhos fechados falando e começou a falar bem devagar. Parecia que ele estava conversando com o *xeramoĩ* Wera Mirim. Depois, levantou-se e retornou para o centro da aldeia.

Até hoje ainda não sei o que o jovem falou para o seu avô na sua sepultura. Talvez esse mistério da conversa nunca seja revelado. Em seguida, eu também fui caminhando em silêncio e pensando na grandeza da sabedoria e até que ponto devo capturar a imagem. Realmente, naquele momento passou muita coisa na minha cabeça e pensei até em parar de filmar, porque naquele momento vivi uma experiência que talvez não caberia em uma cena de filme, e, ao chegar no centro da aldeia, vi o sábio Aldo Karai falando:

A nossa reza, nosso espírito e o nosso sonho, ele que nos fortalece a cada dia em nossa aldeia, por isso que não devemos esquecer o conselho que o *xeramoĩ* nos deixou antes de ele morrer e devemos sempre prosseguir a busca do nosso conhecimento.

No segundo dia de filmagem, no dia 3 de novembro de 2018, na parte da tarde, por volta das 14 horas, filmei a Jaxuka em plano fechado. Ela é a filha mais velha do Wera Mirim, fumando o seu *petyngua*, e, atrás dela, a sua aprendiz *Kerexu*, sem foco da lente, ajudando com a sua cantoria a Jaxuka, na sua busca de concentração para poder falar sobre o seu pai. A primeira palavra, ela falou: “Hoje já consigo falar sobre a vida do meu pai”. Segundo Jaxuka, todas as noites ela reza antes de ir dormir pedindo para o *Nhanderu* o sonho bom. E ela me falou: “Eu não decido por minha vontade, são os sonhos que me

guiam para fazer as coisas e o que não devo fazer”.

Jaxuka, com a sua força de olhar firme, continuou fumando o seu *petyngua* e assoprando uma baforada de fumaça, e aquela fumaça parecia que estava caminhando dentro da *opy* (casa de reza). Parecia que aquela fumaça queria eternizar o tempo na casa de reza. Depois, com um longo suspiro, Jaxuka continuou falando que o espírito de *Nhanderu* se comunica com ela, através do seu sonho, para prosseguir com a sua força e se fortalecer do *Teko Rexain* (bem viver), juntos com a sua comunidade na busca da sabedoria um com o outro.

Bem próxima do sonho – a dimensão onírica –, a imagem é muito importante para a compreensão do conhecimento sensível e racional Guarani na comunicação com a alteridade divina e no plano da transmissão de conceitos que estão incorporados na materialidade das coisas. A produção de imagens sobre os conhecimentos Guarani, como os sonhos, pode nos servir para abrir o olhar e enxergar outros caminhos, nos mostra outras formas de se relacionar com a vida, com o bem viver. (OLIVEIRA, 2017, p. 181)

Depois que a Jaxuka terminou de falar sobre o seu pai, ela me mostrou o seu *petyngua* e disse: “isto aqui é igual a sua câmera que filma, através dele que eu consigo alcançar *xara’u porã* – o sonho bom –, que para nós, Guarani, o *Nhanderu* não fala através do papel, ele fala através do sonho, por isso que nós mais velhos, sábios Guarani, viajamos para o outro mundo com nossos espíritos, através da reza, para se comunicar com *Nhanderu*”.

Trecho da fala de Jaxuka no filme *O Último Sonho*:

As crianças que fiz o parto já estão todas grandes. Sou igual ao meu pai, foi ele que deu o nome sagrado para crianças aqui. Por isso, que sou igual ao meu pai. Por isso, sempre dou conselho ao entardecer na minha casa, antes de vir para cerimônia na casa de reza. Nunca esqueci a palavra do meu pai. Muitas das vezes eu canto o cântico que ele costumava cantar, e nunca vou esquecer. Hoje estou mais tranquila, não é porque esqueci do meu pai. Neste ano estou me sentindo melhor e por isso disse para os meus netos que ia falar.

Para os mais velhos da nossa aldeia, a comunicação

e a conexão com *Nhanderu* é a reza – *jeroky marae’ yn*. Segundo Jaxuka, para ter a força na espiritualidade, se deve buscar muita concentração em silêncio e no canto e na fumaça do *petyngua*. Através dela que se alcança a morada do *Nhanderu* para poder conversar com ele. Assim, fui entendendo a conexão do conhecimento dos sábios sonhadores, bem como a importância de fazer um registro dos mais velhos em nossa aldeia.

Ao finalizar, Jaxuka me disse:

Quando temos o nosso passamento aqui na terra, retornamos para morar juntos com *Nhanderu* na sua morada. É para aquele lugar sagrado que meu pai *Wera Mirim* retornou, ele não morreu, só deixou o seu corpo vazio aqui na terra, mas o seu espírito voltou a dançar ao lado do *Nhanderuete* e mesmo que o meu pai nos deixou, o seu espírito nunca nos deixará sozinhos em nossa aldeia.

Segundo a nossa tradição Guarani, quando morremos, é o nosso corpo que fica aqui na terra, mas nosso espírito retorna ao seu lugar na morada do *Nhanderu amba*.

Alberto Alvares é mestre pelo PPGCINE da Universidade Federal Fluminense. Cineasta indígena da etnia Guarani *Nhandewa*, nascido na aldeia Porto Lindo, Mato Grosso do Sul, é professor e tradutor de Guarani. Mora no Rio de Janeiro desde 2010, período em que começou a se dedicar ao audiovisual como realizador e formador. Graduado em Licenciatura Intercultural para Educadores Indígenas pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, foi professor de audiovisual na formação de cineastas indígenas em Biguaçu, Santa Catarina (2013), em Paranhos, Mato Grosso do Sul (2014), e no projeto da Série de TV *Amanajé* o *Mensagem do Futuro* (2016). Ministrou oficina de narrativa Guarani (audiovisual) em cinco aldeias no estado do Rio de Janeiro pelo projeto Inventar com a Diferença/UFF (2017/2018). Em 2016 e 2017, participou de duas edições do encontro Mekukradjá promovido pelo Itaú Cultural (SP). Em 2018, ministrou oficina de fotografia no Instituto Moreira Salles (IMS). Realizou os filmes *O Último Sonho* (2019) e *Guardiões da Memória* (2018), entre outros trabalhos.

Filmografia

O Último Sonho (Brasil, 2019). Direção: Alberto Alvares. Cor, 60 min.

Referências

CICCARONE, Celeste. Drama e sensibilidade: migração, xamanismo e mulheres *mbyá*. *Revista de Índias*, Madrid, v. 64, n. 230, p. 81-96, 2004.

LIGIÉRO, Zeca. Outro Teatro: Arte e educação entre a tradição e as experiências performáticas. *Revista Poíesis*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 15-28, julho de 2012.

OLIVEIRA, Paola Correia Mallmann. *Nhemonguetá. Aconselhamentos para o bem viver: Etnografia sobre a produção de um documentário em duas aldeias guarani Mbyá*. 2017. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal Fluminense, Lago Guaíba/RS, 2017.

PISSOLATO, Elizabeth. *A duração da pessoa – Mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)*. São Paulo: UNESP, ISA, Rio de Janeiro: NuTi, 2007.

SILVA, Algemiro. *Mboapy nhandervixa tenondé guá'i oexara'ú va'é kuery Tekoa Sapukai py guá: kaxo yma guare, nhe'ë ngatu, nhembojera* [Três sonhadores do Tekoa Sapukai: história, oralidade, saberes]. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação do Campo) - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2013.

*The Last Dream (Life's challenge, physical and spiritual)*¹

Alberto Alvares

Translation: Pedro Furtado

“Os Mbya nascem do sonho, nele é revelado aos futuros pais e mães a concepção da criança”²

(Ciccarone, 2001, p. 183)

In this essay, I present the process of building a dream: the making of a movie/homage to *xeramoĩ* (my grandfather) Wera Mirim and his path of life, that of a centenary walk. We, the Guarani people, are always walking in the search for the territory, for a place to live the *Nhandereko* (Guarani way of being and living), a place to live well, both physically and spiritually, as well as to dream. The path we follow always allows us to reinforce what we, Guarani, know very well: that dreams, as part of our wisdom, bring *moexakã* (revelations).

Dreams guide our steps in the process of building *Tekoa* (village), the places where we live, related to *Yvy porã* (good land). At the praying shack, the elders always advise us to ask *Nhanderu* to reveal us the good dream, not the bad dream, so that he can guide us at every dawn in our village.

We, the Guarani, cultivate the presentation of the soul and dreams in our body through our prayer. According to *xeramoĩ* Elmo, from the Tekoa village Guarani, in the state of Paraná:

¹ This essay is part of the Master's degree dissertation *Petein Mbya Nhema'en Ta'anga Arandure Nhemboja'o Re – Um olhar Guarani: o cinema na fronteira dos saberes (A Guarani gaze: the cinema in the limits of knowledge)*, defended by me in 2021, at Universidade Federal Fluminense (Fluminense Federal University), under supervision of professor Dr. Karla Holanda de Araújo.

² “The Mbya are born from the dream and, in it, the conception of the child is revealed to the father and the mother”.

Nhe'en – Soul, does not live in this world where we are living, *Nhe'en* is a spirit that lives in these four corners of the world, that's why when the child is born, the spirit/soul is not inside its body before being baptized, the *Nhe'en* surrounds it. That is why we should not shout or speak very loudly around the child before *onhemongarai* – being baptized, because when the spirit is around the child, the *nhe'en ikanguy*, is a sensitive spirit. *Nhe'en* starts to be incorporated in the child only after he/she starts to speak like us adults. (Interview, January 2020)

The postpartum confinement, therefore, is very rigid in order to take care of the *nhe'ẽ* (spirit/soul). When the *nhe'en* is incorporated into the child and begins to speak, the parents already start looking for the preacher to baptize their child. Thus, the child is already prepared to receive the *tery'ete* (real name). When the *nhe'en* is incorporated into the body of the *kyringue* (child), the sages are able to locate, through the dream, the abode of the soul/spirit to place the *tery mara'e'yn* (sacred name).

According to Karai Mirim, Algemiro da Silva (2013, p. 15), “to be a good dreamer, you have to live according to *teko etei*. You have to pray a lot, participate in all the baptism ceremonies, you have to go to *Opy*, dedicate yourself as much as possible. That's the recommendation.”

The old wise preachers always say that dreaming is very important because, through the dream, the *nhe'ẽ* show us the paths of the children's sacred names in the *Nhemongarai* ceremony (Baptism, a sacred ritual that marks the divine origin of people). Guarani men even dream when their wives will become pregnant. If the child to be born is a girl, we dream of different birds (*parakau*, *apykaxu*, *mainoĩ*). If it's a boy, it's *ta'y tetu* (wild pig). It is also through dreams that medicinal plants are sought to be used in healing and even at the time of planting, we dream which seed should be planted first in our swidden.

In 2010, I met the wise dreamer *xeramoĩ* Wera Mirim, in *Sapukai* village, Angra dos Reis, Rio de Janeiro. Wera Mirim (João da Silva) was the village chief, responsible for naming the children of his village and of other smaller *Tekoa* in São Paulo.

Every time I went to the village, I would talk for hours and hours with *xeramoĩ*. With all this, I understood his greatness for our Guarani *Mbya* people. For being a great dreamer, *xeramoĩ* Wera Mirim is considered one of the best known wise old men among our Guarani people of the South and

Southeast regions of Brazil, Paraguay and Argentina.

The *Sapukai* village was revealed to Wera Mirim through the dream:

In the dream he saw the forest, walked through it, through rivers, waterfalls and mountains. He dreamed that in this place he could do many good things and also that children could be born and grow up there, because it was a place for *kryngué nheovangáa*, a place for children to play. Where there were parrots, giant anteaters, wild pigs, *catitu*, some species of bees, good water, *yy porã*. (SILVA, 2013, p. 19)

Wera Mirim found the dream land. “He says he walked through the woods, he really did! He walked along rivers and waterfalls, climbed beautiful mountains, saw that he could settle his community there” (SILVA, 2013, p. 20).

The dreamer Wera Mirim always showed us the importance of dreams for the maintenance of *Nhandereko*. Dreams bring us revelations, and through them we build our memories and narratives from the beginning of life until our death. That's why we Guarani never stop dreaming.

Only a dream

In the month of July 2016, the *xeramoĩ* Wera Mirim went to live with *Nhanderu* (Our Father, God), and, with his passing, he left a great void in the midst of our Guarani people. It was an irreparable loss to see a century-old wise dreamer sleep the eternal sleep. The village community of *Sapukai* was groundless after it lost the dreamer centenarian sage. With his death, the community became even stronger in the village, so it could be able to continue the journey that the *xeramoĩ* Wera Mirim left for his people. With all this, I have also been seeking to be a dreamer through the eye's lens (the camera) to keep the wisdom of my Guarani people. According to Oliveira (2017, p. 34):

The dream is the active matter of remembering. Memory and dreams are immaterial, although the image is also immaterial, it expresses this displacement. It is, however, another kind of remembering the one experienced by the Guarani, and is linked to mythical ancestry. As if the message in the commented dreams gave clues to a way of seeing the guidance through the image.

For us, Guarani, the elders are the source of knowledge. They are a living library that we have in our village and they convey the knowledge of beautiful words. When an old man dies, he doesn't die alone. He takes with him his shared wisdom throughout his life and leaves in each of us a piece of his knowledge, making himself eternal in our memory.

Projects

After the death of *xeramoĩ*, the desire to pay tribute to him in film was intensified. So, in April 2018, I applied for the public notice for Indigenous peoples cultural projects at the Museu do Índio/Funai, RJ (the Museum of Indigenous people, in Rio de Janeiro). My written project was awarded by the public notice to pay tribute to Wera Mirim (João da Silva) in film. After the result, I requested the direction of the Museu do Índio to be granted access to the archive and thus carry out the selection research of Wera Mirim images in the collection of the project Inventário das Referências Culturais Nhemongueta e Poraive Xondaro, dos Mbya (Inventory of Cultural References of the Nhemongueta and Poraive Xondaro, of the Mbya), in the states of Rio de Janeiro and Espírito Santo, from the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN (the National Institute of Historic and Artistic Heritage). It was filmed by young filmmakers from the village itself. After the release of the footage by the director of the Museu do Índio, I went to the museum to select the file, that was recorded during the meeting of the wise old men that took place in the Mboapy Pindo village (Três Palmeiras), Aracruz, Espírito Santo, in February 2014, in which many old sages from the South to Southeast of Brazil came together.

After the selection of the file, I made a 10-minute montage of *xeramoĩ* Wera Mirim's speech to show the community of the Sapukai village. On November 1, 2018, at night at the *opy* (praying shack), I showed the interview with Wera Mirim to the community and, at the same time, I filmed each expression, each gaze, as they were watching. I saw a lot of people commenting, saying that, after a long time reviewing the images, it looked like he was still alive.

Then, I understood the great responsibility of the images that I was going to shoot with the community of the *Sapukai* village. At the same time, I realized that when you record the knowledge, history and narrative of

the elders' cognizance, you immortalize the image of your own *Tekoa's* wise people through the ethnographic film.

After the exhibition of the excerpt I had edited to show to the village, I said: "it's not a movie yet, just an edited archive excerpt. We are going to carry out the filming and the interviews here in the village, only then will I be able to sew the images from the archive that I took at the Museu do Índio". Then the village chief, Domingo, spoke:

We will be the spokespeople within the film, to talk about the importance of the path that *Xeramoin Wera Mirim* left for us, so that we can move forward without his presence among us, because he is remembered not only by our Guarani people, but also by the *jurua*.

Soon after, the elder sages of the village spoke about the importance of carrying out a work to recount the life story and Wera Mirim's journey to guide his people through his dream, in order to build a new village abode so his people could live the *nhande reko*, in a good land.

Therefore, his image and wisdom will circulate in the great territory among the Guarani and non-Guarani people. After the long conversation in the *opy*, between leaders and sages and the village community, we came to the conclusion that it is important to record the memory and narrative of the *xeramoĩ* to show Wera Mirim's dream in film, and the places where he dreamed. So, to end the conversation about the image seen in the *opy*, Wera Mirim's older sister got up with her *petyngua* (pipe), walking slowly in a circle, smoking and blowing smoke, praying, asking Nhanderu to enlighten the work that would take place during filming in the village, to tell her brother's dream on film.

The life of each knower of spirituality in the village always seeks, through prayer, the protection of *Nhanderu* for all beings that live in the *Ywy Rupa* (Great Land), and the *petyngua* is the key instrument for those dedicated to the protection of relatives: "it is the means of acquiring divine knowledge and the instrument of protection provided by the gods, for extended use to practically all *Mbya*" (PISSOLATO, 2007, p. 352).

For Pissolato, the *petyngua* smoke is "the vehicle par excellence of knowledge-power that the shaman can 'pass on' to others, whether in the transmission of healing abilities or in providing the 'strengthening' (*mbarete*) of those who participate in the chant-prays that he directs".

The praying shack is the space where we, Guarani, constitute ourselves as a people, the place that concentrates the attention of the *Nhanderu kuery* (gods), who look after the souls that gather (PISSOLATO, 2007, p. 381). Thus, the *opy* corresponds to a space for the meeting of souls, where the words sent by *Nhanderu* lift us up to follow the good path.

Shooting

On November 2, 2018, I saw the community gathering in front of the praying shack and I asked what the people of the village were going to do. Pará, Wera Mirim's older sister, told me that the community would go to the cemetery to say a prayer in his honor, on All Souls' Day.

So, I prepared my camera to film the moment of the ceremony and started to accompany the community on their way to the cemetery to pray in homage to Wera Mirim.

For us Guarani, the elders always advise us to be careful with everything that exists inside our *nhande rekoa* (place where their spirits are), their *amba* (sacred place). We are the ones who don't see the spirits, but they see us in our places. According to *Tupã Ra'y*, in an off-screen voice recording from the film *O Último Sonho*:

Even if we die, our spirit remains, to take care of the place and to live among our relatives. That's why I'm telling you, that we, '*Mbya Kuery*', always take care of the place where we were buried, we don't use a cross like the whites, we only plant trees. Trees provide shade for spirits wherever they are. That's why the spirits take care of the place, for them to talk together, this also strengthens our life and our way of being. The plant is a tree, after we plant it, it grows, to give shade to the spirits, so they can talk together, to be able to take care of the village where they lived and to take care of the people who stayed in the village. We give a lot of value to spirits in our village, that's why spirits live among us, and when we dance, they dance too. When we use *petyngua*, they also use it. When we are in a meeting, the spirits are also with us. The spirits also talk like us, we are the ones who can't see the spirits anymore, but the spirits can see us, how we are living, and how we remember the spirits. That's why spirits live among us, that's why we don't forget about them, when we don't remember spirits anymore, they won't know how to live anymore

either. That's why for us '*Mbya*', in our lives, the spirits are the ones that strengthen us on our journey, with their wisdom. It was *Nhanderu* who lit my way to come here. We, the Guarani, walk through the wisdom of our dreams with the enlightenment of *Nhanderu's* beautiful walk.

At the time of prayer, in the cemetery, the elders started to smoke the *petyngua*, and the smoke that came out, and passed from one to the other, was made eternal through the lens of my camera. At that moment, I felt the presence of the *xeramoĩ* Wera Mirim following the community's prayer by singing the song he always used to sing when he was alive in the praying shack: the *mborai marae'yn* (sacred chant). The mourner, *Kerexu*, prayed, asking the *xeramoĩ* spirit to always watch over her people, protecting and guiding her grandchildren through the dream.

I held the camera firmly in the foreground and closed my eyes following the rhythm of the chant and dance without losing the movement of the scene. Because that scene was going to happen only once and the movement of the recording couldn't be missed, even with my eyes closed.

I've been working on dance movement with the camera since I started filming this whole time. That's how I've been doing ethnographic film work. *Jeroky xembo'e ta'ãga jeroky ajopy porã awã*, dancing with the camera is a new framing language that I have rediscovered in my life. When I film my own story or dance, I can't see myself outside the scene, because I know that singing is part of my life, so I always reinvent myself while shooting filming my own film in my village. According to Ligiero (2012, p. 12), we cannot deny our gestures's origin and the way we express ourselves in our arts. In that sense, I can't stand still when filming, as if I were an outsider. Because I know that corner is part of my world, so I have to dance with the camera without losing the image quality and the movement of the person in the scene so as not to leave the frame.

After finishing the prayer, each person left in silence, saying goodbye to the grave where the body was kept and I was filming the return of people to the center of the village. Lastly, two young men stood in front of the grave, staring in silence. It seemed that the two wanted to freeze their times near their grandfather's grave, like an editor who freezes the scene's character in the editing program's timeline. After a long time, the young ones got

down and I continued shooting. At one point, one of them got up and walked away and the other sat with his eyes closed and started talking very slowly. It looked like he was talking to *xeramoĩ* Wera Mirim. Then he got up and returned to the center of the village.

To this day, I still don't know what the young man said to his grandfather at his grave. Perhaps this mystery of the conversation will never be revealed. Soon after, I, too, walked in silence and thought about the greatness of wisdom and how far I should capture the image. Really, at that moment a lot went through my head and I even thought about stop filming, because at that moment I lived an experience that perhaps wouldn't fit in a movie scene, and, when I arrived in the village's center, I saw the wise man Aldo Karai saying:

Our prayer, our spirit and our dream, he who strengthens us every day in our village, that's why we must not forget the advice that the *xeramoĩ* left for us, before he died, and we must always continue the search for our knowledge.

On the second day of filming, on November 3, 2018, in the afternoon, around 2 p.m., I filmed Jaxuka in close-up. She is the eldest daughter of the Wera Mirim, smoking her *petyngua*, and, behind her, her apprentice *Kerexu*, without the lenses' focus, helping Jaxuka with her singing, in her quest for concentration to be able to talk about her father. The first word, she said: "Today, I can talk about my father's life". According to Jaxuka, every night she prays before going to sleep asking *Nhanderu* for a good dream. And she told me: "I don't decide by my own will, the dreams are the ones that guide me to do things and what not to do".

Jaxuka, with her steady gaze, continued smoking her *petyngua* and blowing a puff of smoke, and that smoke looked like it was walking inside the *opy* (praying shack). It seemed that that smoke wanted to immortalize the time inside the praying shack. Then, with a long sigh, Jaxuka continued saying that *Nhanderu's* spirit communicates with her, through her dream, to continue with her strength and strengthen herself from *Teko Rexain* (good living), together with her community in the search for wisdom with each other.

Very close to the dream—the oneiric dimension—, the image is very important for the understanding of

the sensible and rational Guarani knowledge in the communication with the divine alterity, and in the plane of transmission of concepts that are incorporated in the materiality of things. The production of images about Guarani knowledge, like dreams, can help us to open our eyes and see other paths, it shows us other ways of relating to life, to living well. (OLIVEIRA, 2017, p. 181)

After Jaxuka finished talking about her father, she showed me her *petyngua* and said: "this here is just like your camera that films, through it I can reach *xara'u porã*—the good dream—, because for us Guarani, *Nhanderu* does not speak through paper, he speaks through dreams, that's why we, the elders, Guarani sages, travel to the other world with our spirits, through prayer, to communicate with *Nhanderu*".

Excerpt from Jaxuka's speech in the movie *O Último Sonho* (*The Last Dream*):

The children I gave birth to are all grown up now. I'm just like my father, he's the one who gave the sacred name to all children here. That's why I'm just like my father. Therefore, I always give advice at dusk at my house, before coming to the ceremony at the praying shack. I never forgot my father's word. I often sing the song he used to sing, and I will never forget it. Today I'm calmer, but it's not because I forgot my father. This year I'm feeling better and that's why I told my grandchildren that I was going to talk.

For the elders of our village, communication and connection with *Nhanderu* is prayer— *jeroky marae' yn*. According to Jaxuka, in order to have strength in spirituality, one must seek a lot of concentration in silence and in the chant and smoke of the *petyngua*. Through it you can reach *Nhanderu's* home so you can talk to him. Thus, I came to understand the connection of the knowledge of the wise dreamers, as well as the importance of keeping a record of the elders in our village.

At the end, Jaxuka told me:

When we have our passing here on earth, we return to live together with *Nhanderu* in his abode. It is to that sacred place that my father Wera Mirim returned, he did not die, he only left his body empty here on earth, but his

spirit returned to dance next to *Nhanderuete* and even though my father left us, his spirit will never leave us alone in our village.

According to our Guarani tradition, when we die, it is our body that stays here on earth, but our spirit returns to its place of origin, in the abode of *Nhanderu amba*.

Alberto Alvares holds a Master's degree from the PPGCINE of the Universidade Federal Fluminense. An Indigenous filmmaker from the Guarani Nhandewa ethnicity, born in the village of Porto Lindo, Mato Grosso do Sul, Alvares is a teacher and translator of Guarani. He has lived in Rio de Janeiro since 2010, when he began to dedicate himself to audiovisual as a director and trainer. Graduated in Intercultural Degree for Indigenous Educators from the Faculdade de Educação of the Universidade Federal de Minas Gerais, he was an audiovisual teacher in the training of Indigenous filmmakers in Biguaçu, Santa Catarina (2013), in Paranhos, Mato Grosso do Sul (2014), and in the TV Series project *Amanajé o Mensageiro do Futuro (Amanajé the messenger from the future, 2016)*. He has taught Guarani narrative workshops (audiovisual) in five villages in the state of Rio de Janeiro through the Inventar com a Diferença/UFF project (*Inventing with the difference/UFF project*) (2017/2018). In 2016 and 2017, he participated in two editions of the Mekukradjá meeting promoted by Itaú Cultural (SP). In 2018, he taught a photography workshop at Instituto Moreira Salles (IMS). He directed the films *O Último Sonho (The Last Dream)* (2019) and *Guardiões da Memória (Guardians of Memory)* (2018), among other works.

Filmography

O Último Sonho (The Last Dream, Brazil, 2019). Director: Alberto Alvares. Color, 60 min.

References

CICCARONE, Celeste. Drama e sensibilidade: migração, xamanismo e mulheres *mbyá* (Drama and sensibility: migration, xamanism and *mbyá* women). *Revista de Índias*, Madrid, v. 64, n. 230, p. 81-96, 2004.

LIGIÉRO, Zeca. Outro Teatro: Arte e educação entre a tradição e as experiências performáticas (Another Theater: art and education between the tradition and the performatic experiences). *Revista Poésis*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 15 -28, julho de 2012.

OLIVEIRA, Paola Correia Mallmann. *Nhemonguetá. Aconselhamentos para o bem viver: Etnografia sobre a produção de um documentário em duas aldeias guarani Mbyá. (Nhemonguetá. Guidance to the good living: Ethnography on the production of a documentary in two Mbyá Guarani villages)* 2017. (Master's degree dissertation). Universidade Federal Fluminense (Fluminense Federal University), Lago Guaíba/RS, 2017.

PISSOLATO, Elizabeth. *A duração da pessoa – Mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani) (The person's duration – Mbya mobility, kinship and xamanism)*. São Paulo: UNESP, ISA, Rio de Janeiro: NuTi, 2007.

SILVA, Algemiro. *Mboapy nhanderuvixa tenondé guá'i oexara'ú va'é kuery Tekoa Sapukai py guá: kaxo yma guare, nhe'ë ngatu, nhembojera [Três sonhadores do Tekoa Sapukai: história, oralidade, saberes] (Three dreamers from Tekoa Sapukai: history, orality, knowledges)*. 2013. Graduation conclusion paper (Degree in Countryside Education) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (Rural Federal University of Rio de Janeiro), Seropédica, 2013.

Depois do fim, afetos teimosos e práticas coletivas¹

Elizabeth A. Povinelli

Tradução: Pedro Veras

Vou começar com um forte contraste com relação ao que muitos de nós reconhecemos como o atual interesse da pesquisa artística em coletivos de arte. Há a complexa reflexão de Adorno sobre a arte moderna como uma tentativa genial, mas condenada, de produzir um enclausuramento estético (uma autonomia formal) voltado contra a organização embrutecedora do poder social. Como em sua famigerada frase “A arte moderna como a antítese social da sociedade”. Eu vou falar uma coisa que foi falada aqui ontem, que é “O artista e essa coisa dele... O gênio e sua obra condenada, mas reveladora, para a qual o resto de nós olha, atordoado, ou escuta, atentamente enfeitado, a importância dialética, precisa e pura do conteúdo formador de sua obra”. O que poderia ser mais diferente de nossos atuais interesses e práticas de coletividade e pesquisa artística do que esse modelo de arte moderna?

Afirmar uma diferença entre o que circula em torno desse tipo de imagem adorniana de autonomia artística e nossos interesses na coletividade artística não significa, no entanto, descrever em que consiste a diferença, mas como, sendo diferente, ela pode alterar nossas ideias de o que seja “o” artístico, ou “o” político, ou arte e política. Por exemplo, podemos usar os termos práticas artísticas coletivas e colaborativas de forma intercambiável? Por que falamos coletivo, e não colaborativo? Posso me pegar dizendo que o Karrabing é um coletivo que faz diferentes tipos de coisas, incluindo produção de filmes, mas

também a construção de estações de vigília, a caça, a reconstrução de carros. E isso tem funcionado, de forma colaborativa, com vários curadores incríveis, alguns dos quais estão aqui hoje. Nesse caso, meu uso de “coletivo” e “colaborativo” parece diferenciar o Karrabing como um tipo de coisa, que envolve um certo modo de atividade, dos curadores com quem trabalhamos, e talvez de suas instituições, encarando-os como outro tipo de coisa ou modo de atividade. Duas coisas que se unem para, esperamos, fazer algo interessante, para fazer diferente.

Então, por que eu acho que “coletivo” seja o termo certo para definir o Karrabing? Devo dizer que, embora agora sejamos chamados de Karrabing Collective, ou Karrabing Film Collective, na verdade não é o que dizemos que somos. Em crioulo, dizemos que somos uma *mebela*, uma *mob*-Karrabing,² é como nos chamamos. Inclusive, quando o usamos pela primeira vez... Quando nos perguntavam o que deveria ser colocado no papel, dizíamos “Karrabing Film Klective”, e eu dizia para eles “Que tal ‘coletivo?’” e... Não é um som que o falante de crioulo faça com facilidade, “cole-tivo”. [Por isso] *Mob*. Então, por que acho que o Karrabing pode ser descrito corretamente como um coletivo? Bem, poderíamos ir a Donna Haraway, e uma resposta que ela poderia ter proposto, que ela propôs aliás, há mais de trinta anos atrás em seu conhecido ensaio “Saberes localizados”. Haraway propôs fundar uma ciência feminista em “uma rede de conexões para a Terra, incluída a capacidade parcial de traduzir conhecimentos entre comunidades muito diferentes – e diferenciadas em termos de poder” (p. 16).³ E assim voltamos um pouco à discussão anterior, de que a própria Haraway criou essa imagem, de o que mais tarde ela chamaria de “simbiose”, a partir da noção de “coletividades” de Octavia Butler, certo modelo de coletividade em que o de dentro e o de fora se viram, ou se dobram, um sobre o outro. Assim, digamos, uma

¹ Texto transcrito a partir da palestra “Depois do Fim, Afetos Teimosos e Práticas Coletivas”, de Elizabeth A. Povinelli, proferida em 24 de fevereiro de 2019, durante o SONIC ACTS FESTIVAL 2019 – HEREAFTER, e gentilmente cedido pela autora. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B39F-2duTJ4>.

² *Mob*, neste caso, não se refere a uma turba ou bando qualquer, mas a um termo usado para um tipo de grupo aborígene. “Coloquialmente usado para significar um grupo de aborígenes associado a um grupo familiar estendido, grupo de clã ou grupo comunitário mais amplo, de um lugar ou ‘país’ específico. É usado para conectar e identificar a pessoa e sua origem” [referência: <https://deadlystory.com/page/tools/aboriginal-cultural-support-planning/cultural-planning---frequently-asked-questions/what-is-the-difference-between-mob-clan-tribe-language-group>]. “Minha *mob* significa meu povo, ou família estendida” [referências: <https://www.creativespirits.info/aboriginalculture/language/aboriginal-words-in-australian-english> e <https://theculturetrip.com/pacific/australia/articles/20-aboriginal-words-you-should-know-before-visiting-australia/>].

³ N.T.: Publicado no Brasil nos *Cadernos Pagu* (n. 5, 1995), com tradução de Mariza Corrêa, reproduzida aqui.

ficção científica feminista e baseada na teoria crítica racial funcionaria para mapear redes de conhecimento, a fim de entender como significados e corpos são feitos. Não apenas para fazer isso, mas também para entender as diferentes tensões e as extrações e deformações diferenciais causadas pelo o que eu chamo de “liberalismo tardio”, mas que também poderíamos chamar de “colonialismo de povoamento tardio” etc. Como é possível que alguns espaços de “coletividade”, de “interconectividade”, tenham mais resistência e mais poder de forçar a ética? E é claro que, aqui, a estética, como sabemos, se insere em uma questão muito mais ampla de *askesis*, a qual costumamos remeter à obra de Michel Foucault e, mais especificamente, à sua pergunta sobre “por que a vida não pode ser uma obra de arte?”. E também, é claro, quando nos referimos a Mark Fisher e seu trabalho no *k-punk* etc. Para tornar nossa vida algo diferente do que é exigido que ela seja.

Para os indígenas, negros americanos e outros povos subalternizados e colonizados, surge uma questão um tanto diferente, uma questão que surge no pós-fim; foi o que disse Anjali⁴ esta manhã, na última conversa sobre a vida depois do fim, depois de tantas catástrofes, do colonialismo etc. Para eles, uma duplicidade mais complexa emerge a partir desta questão da coletividade: como permanecer sendo aquilo que se quer teimosamente permanecer enquanto se recusa a ser aquilo que os outros exigem? Como condição da mais mínima sobrevivência que seja. Ou seja, como não ser aquilo que o governo exige que você seja, mesmo que a recusa em fazê-lo signifique uma redução do que já está reduzido. A questão é aquela que o autor, de origem Anishinaabe, Gerald Vizenor chamou de “questão de sobrevivência”. Ou o que W.E.B. Du Bois quis dizer quando apontou para a Bélgica, e Bruxelas em particular, e argumentou que não havia uma relação, não se tratava de Bruxelas e do Congo, mas sim que, num sentido de Octavia Butler, o âmago de Bruxelas era externo a ela, externo de uma forma particular, na qual o Congo foi cruelmente extraído e deformado. Então não é só no museu.

Assim, se a coletividade é um nó, não uma série de nós iguais entre si, mas uma forma de atar em que determinados espaços são capazes de controlar tanto

4 N.T.: Anjalika Sagar, cofundadora do The Otolith Group ao lado de Kodwo Eshun.

a escala quanto a circulação da forma de ser em meio a esses nós. É uma forma de pensar as coletividades que já não as transforma em trabalhos semiautônomos da *askesis* ou estética. Assim, Haraway, Butler (não a Judith, a Octavia), W.E.B. Du Bois e outros são os principais precursores e pensadores daquilo que venho chamando de os quatro axiomas da prática crítica-teórica contemporânea, que penso também se conformar à pesquisa artística contemporânea.

O primeiro axioma é, obviamente, a extimidade da existência, ou a existência emaranhada, portanto, são aqueles nós que vimos [na projeção durante a palestra]. Nele, as coisas não são tão simples como “objeto A e objeto B amarrados por cordas” que os unem, mas sim, como estávamos dizendo esta manhã, como Kodwo [Eshun] dizia e outros disseram antes, é que as próprias condições de existência de alguém, mesmo que numa forma meio “por aqui”,⁵ meio “por agora”,⁶ está fora desse alguém. Mas isso não é suficiente, não é interessante por si só. Eu não acho.

O que torna o primeiro axioma interessante é o segundo axioma, ou seja, a distribuição desigual dos efeitos do poder – de atar ou desatar –, e do poder de afetar um dado terreno de existência. É a capacidade de você, sendo este complexo emaranhado de nós, ser capaz de afetar aquilo que está te separando ou te mantendo junto. Embora não possamos dizer “esta obra de arte e aquela obra de arte”, e “este coletivo e aquele coletivo”... Temos de dizer neste “por aqui/por agora”, na condição dessas escalas e formas de circulação. E dentro deste complexo sistema de escala e circulação, de força, tensão, manutenção, sobrevivência... Muitas pessoas concordam que o que estamos testemunhando agora, na teoria crítica, é [o terceiro axioma:] a multiplicidade do evento e o colapso do evento como tal. A questão não é apenas o tradicional grande acontecimento político que ocorre em tempos revolucionários e que gera um recomeço, em que se pode ter a fidelidade do acontecimento ou a infidelidade do acontecimento. Mas o foco é naquilo que estilhaça e reterritorializa. Ao invés disso, muitos de nós temos argumentado, há muito tempo, que são os quase-acontecimentos da pobreza, do racismo, do colonialismo de povoamento,

5 N.T.: *Hereish*, no original. Termo cunhado pela autora que, se compreendi do literalmente, passa uma ideia de um “por aqui”, um “aqui perto”, que recusa uma determinação.

6 N.T.: *Nowish*, no original.

que estabelecem as condições pelas quais aqueles que não vivem da extração são mais ou menos capazes de se manterem no mesmo lugar. As forças de tensão são tão grandes e contínuas que algumas delas têm formas semelhantes a quase-acontecimentos, já outras são apenas uma leve torção, o zumbido baixo, que tira a capacidade de manter-se amarrado.

E todos esses [axiomas], 1, 2 e 3, são importantes por causa da política que emerge a partir das metodologias de descolonização, anticolonialismo, teoria crítica racial, teoria crítica queer, etc., em que argumentamos que [o quarto axioma]: as ontologias e epistemologias ocidentais devem ser provincializadas. E assim já se antecipa o valor de disciplinas de distinção e hierarquia corporificadas, ou o que chamo de “geontopoder”, que, por um lado, devem ser provincializadas e, por outro lado, continuar a ter domínio sobre como outros espaços pensam, corporificam, sentem, criam, formam conteúdo e importam.

Em certas áreas da teoria crítica, e talvez até da prática artística, esses axiomas são lidos em ordem, de 1 a 4. Como se fossem lógicas abrangentes – nas quais é preciso começar com a afirmação ontológica de que a existência é emaranhada, que leva ao segundo, que leva ao terceiro, que leva ao quarto. Mas o Karrabing argumentaria – e eu argumentaria junto, tanto como alguém de dentro quanto à parte – que esses nós, essas comunidades, esses coletivos, que não emergiram encarando o fim do mundo vindo em suas direções, mas agora assistem a esse fim acelerar por trás e pela frente, ao mesmo tempo... Que a única razão pela qual o primeiro axioma é interessante é por causa do segundo, do terceiro e do quarto. E aqui, se começarmos pelo quarto, falamos da natureza provinciana das ontologias e epistemologias ocidentais – mesmo que continuem a ter uma força de regência em escala e circulação.

Então, voltemos à questão da coletividade ou, da maneira como costumamos dizer, “coletividades”, mas não simplesmente de uma forma pluralista e flutuante, e sim num sentido que todas as coletividades, todos os coletivos – assim como certamente todos, penso eu, os coletivos de pesquisa artística – refletem, em suas formas, conteúdos e práticas específicas, o espaço e o modo específicos, e visíveis, nesses sistemas específicos de extração, deformação e manutenção nodosos. Não há uma ideia de “o” coletivo de que precisamos, nem

um novo conceito que explique tudo igualmente, não importa onde você esteja. Isso não é um conceito. Em vez disso, precisamos pensar em alguma coisa [faz gesto para cima com as mãos]... Talvez na coletividade. Ou talvez nesse nó do aqui, ou do “por aqui”, que faz duas coisas ao mesmo tempo: por um lado, mostra como as forças da deformação – ou seja, os axiomas 2, 3 e 4 – atravessam o “por aqui”... E, ao mesmo tempo, abre-se às especificidades de o que o significado de “coletividade” significa para o nó que tanto tenta permanecer o que é quanto recusa o que lhe é exigido ser. E isso é ser Karrabing.

Alguns fatos: o coletivo é composto por 30 a 70 pessoas. Dizemos 30, mas [uma vez] quando estávamos levando uma barcaça para reciclar dinheiro, fomos buscar uma barcaça a mais para levar crianças mais novas para o interior, então estávamos tentando descobrir quantas pessoas [caberiam]... e uma nora minha me perguntou: “Você sabe quantas pessoas estão no Karrabing?” e eu disse “30!” E ela depois disse: “Não, são 70!”. [Rindo] Eu disse: “Então vamos precisar de muito mais dinheiro!”... Então ninguém sabe ao certo. Não fazemos essa contagem. Portanto, entre 30 e 70 pessoas, com idades entre 2 e 60 anos. Todos são indígenas, menos eu. Todos estão unidos por intermédio de casamento, amizade ou parentesco. O Karrabing surgiu em 2007-2009 – percebam que não somos precisos quanto às coisas –, quando as pessoas, com exceção de mim, que viriam a formar o Karrabing viviam em barracas na orla da Baía Ansons, que fica no território do norte da Austrália. A essa altura, já nos conhecíamos e havíamos crescido juntos por cerca de 23 anos, e, naquela época, o grupo que vivia nessas barracas consistia em sete *durlg* ou *therrawin* diferentes. Mas quando estamos diante de públicos como este, todo mundo tem usado o termo “totem”. Então agora vou usar o termo totem. Então, diferentes grupos de totens. Ou seja, famílias oriundas de presenças ancestrais na terra. Linda Yarrowin costuma dizer: “Nós sabemos onde estão essas presenças ancestrais, como elas se parecem”. Elas são sim alguma coisa ali, você consegue as ver se for lá. Nós sabemos quem vem desses lugares e sabemos o que você deve fazer quando está neles. Também sabemos como esses lugares estão relacionados a outros lugares. Através de histórias, práticas, rituais, etc. Suor. A forma como esses lugares sentem e reagem.

Mas as pessoas estavam em tendas porque a comunidade em que viviam, a pequena aldeia indígena chamada Belyuen, estava sob reivindicação de terra. E nessa reivindicação de terra, o governo disse que [cada pedaço de] terra indígena seria governado por uma descendência, chama-se grupo de descendência, mas nós dizemos *durlg*. Como diz Rex Edmunds: “O governo diz a você: ‘Reconhecemos seus modos tradicionais, então vamos dar a cada pequena família um pedacinho de terra. Essa famíliazinha, aquela terrinha’...” E assim, mineradoras, a especulação imobiliária etc., podem abusar das pessoas com mais facilidade. Karrabing surgiu assim... Lembre-se, havia cerca de 50 pessoas que ficaram desabrigadas porque o governo foi a Belyuen e disse “Um de seus grupos é dono aqui, todo os outros não”, e com isso dinheiro e bens materiais fluem para essas pessoas, e chega até aquelas outras, incitando ciúmes, incitando várias coisas... Então aconteceu um motim e saíram cerca de 50 pessoas, que se tornariam o Karrabing e viviam em tendas, na orla da Baía Ansons.

Para aquelas pessoas morando naquelas tendas, era claro que uma forma de soberania autônoma era um meio de cortar conexões, o que, para eles, eram vitais para qualquer compreensão do que chamaríamos de “coletividade”. Mas eu acho que o que é importante é a maneira particular, acho eu, como eles entendem a diferença que o Karrabing faz. Deixe-me tentar aprofundar isso um pouco, indo para o “Dreaming Muddy”, de Rex Edmunds, ou *barramundi*, que é um peixe. Isso é do [filme de 2017] *The Jealous One*. Então Rex, quando estamos frequentemente no palco juntos – e eu não sou a única aqui, como agora –, ao tentar explicar o que é um totem ou sonho, vai dizer assim: “E sou lamacento. Eu sou *barramundi*. E eu sei onde ele fica, é no topo desse pontinho chamado Mabaluk – ou Cape Ford, se você for branco –, em Ansons Bay. E eu aprendi com meu pai, que aprendeu com o pai dele, e assim por diante... E meus filhos aprenderam comigo. Eu pertencem a esse lugar e tenho obrigações para com ele. É o meu *roanroan*, é o meu sonhar”. Mas ele também diz que o *barramundi* veio de outro lugar. Veio de um lugar chamado Banawarrangalgen, onde havia dois *barramundi* e eles estavam circulando. Acreditamos que eram duas irmãs. Um *barramundi* criou um riacho, subiu esse riacho e o transformou em outro *barramundi* de água doce. Esse *barramundi* foi para Mabaluk e se tornou uma *barramundi*

de água salgada. Isto é, seu *barramundi roanroan*, seu próprio sonhar em sua própria natureza... De algum outro lugar e em outra coisa. Assim como o de água doce. Um não consegue tomar conta do seu sonhar sem tomar conta do sonhar do outro.

Nada fica por si só. Tudo está sempre relacionado a uma forma de movimento, amarração e conectividade... Podemos saber como veio de lá, mas não sabemos todos os lugares por onde passou. E também sabemos que não é um evento que acabou de acontecer. Há esses dois lugares [que mencionei]. Em vez disso, o próprio *barramundi* deve lutar para se manter em seu lugar. É um recife. Tem que manter a sua forma. Então, Rex e os demais que têm esse sonhar precisam mantê-lo em forma. Se ele for deformado, então Rex e os demais também serão deformados.

Então, o Karrabing trabalha segundo aquilo que Linda Yarrowin chama de “dois princípios”: *roanroan* e *conectado*. O próprio sonhar de cada um e a ontologia das relações conectadas. O dentro/fora de uma compreensão butleriana da existência. Esta é a condição para o tipo de coletividade e para o tipo de práticas das quais o Karrabing participa. Ele participa de um tipo de prática que opera duas coisas: por um lado, tenta manter [as coisas] no lugar, pela própria prática em si... Esta dupla forma de *roanroan*: “Sou única. Eu estou aqui, mas a condição para eu estar aqui, ser isso que sou, está dentro da particularidade da sua condição de ser como você é, e por isso eu preciso te manter no lugar para que eu possa me manter no lugar”. Isso é estar *roanroan* e *conectado*.

Mas eles fazem isso sob condições muito específicas de governança (ou seja, axiomas número 4 e 2). Sua capacidade de estarem *roanroan* e *conectados* – isto é, “Se eu vou ficar no lugar, você precisa ficar no lugar, aquilo ali precisa para ficar no lugar, etc...” – está sendo interrompido, deformado, tensionado ao extremo pela governança do *Geontopoder*, ou pelo liberalismo colonialista tardio. Um aspecto disso é o corte da conectividade e a redução da indigeneidade a uma versão, na realidade, racista e hetero-reprodutiva de pertencimento.

[Interrompe a fala perguntando à mediadora sobre o tempo restante].

Então, se esse é o desejo, de não serem autônomos, estarem *roanroan* diferentemente, serem a si próprios,

entendendo que ser a si próprio [prevê a] obrigação de manter os outros sendo si próprios, como fazemos isso como coletividade? Como praticamos essa forma de amarração mutuamente obrigatória na condição do liberalismo tardio, do liberalismo *Geontológico* tardio, do capitalismo tardio... Como fazemos isso? Porque não se trata de uma forma abstrata e flutuante, e sim das condições reais do mundo, que é o que nossos filmes fazem. Como você mantém a “história do cachorro”, quando até mesmo seus filhos, “geracionalmente”, olham pela primeira vez para as marcas deixadas pelo cachorro e dizem: “Não faz sentido que os cachorros fossem coisas grandes, com dedos e que podiam falar”. Como fazer isso? Ou as sereias que nunca partiram, e que agora devem continuar sendo sereias neste futuro próximo em que o mundo se tornou tóxico graças aos brancos. Como fazer isso? Como fazer arte nessas condições? Ou o que estamos tentando fazer quando fazemos arte nessas condições? E a metáfora geral que usamos para o que é uma prática artística, e talvez para o que seja um objeto artístico, é a metáfora da “isca”. Estamos tentando fazer com que múltiplas formas de existência mordam o anzol. Eu também costumo falar sobre isso nos termos de MacGuffin,⁷ mas usamos o termo isca porque todos caçam. Como você consegue fazer múltiplas agências, múltiplas formas de existência, mordê-la? E vocês que não caçam nem pescam... A gente pesca com aquelas linhas que vão... E você segura assim, e vai... [imita o ato de pescar]. Se um peixe grande demais morde, lá se vai seu dedo. E todos nós temos cicatrizes por conta de peixes grandes. Então, para nós, esse é o tipo de coletividade que sabemos que somos, os peixes que queremos fisgar estão dentro desse nó. Por um lado, são as crianças mais novas que estamos tentando atrair para que aprendam, mantenham o lugar, compreendam, conheçam, cuidem, mesmo que seja apenas como uma forma de argumento sobre o presente ancestral em andamento. Então é isso que temos tentado fazer, e eles têm sido muito eficazes nisso. Estamos tentando cativar seus sentidos e práticas para que, quando estiverem fazendo outra coisa (por exemplo, fazendo filmes, arte ou instalações), eles nunca se sintam menos compelidos por essas presenças ancestrais. Por outro lado, estamos

7 N.T.: “Um objeto, evento ou personagem em um filme ou história que serve para definir e manter o enredo em movimento, apesar de geralmente carecer de importância intrínseca”. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/MacGuffin>.

tentando fisgar instituições maiores para que, ao morderem a isca, liberem os recursos – bem, isso é o que acontece com a isca não é mesmo? Para que lado ela está sendo puxada? Nós temos o gancho e estamos tentando puxar para esse lado, enquanto as instituições estão tentando puxar para o [outro] lado. O axioma 2: relações desiguais de força. Então, novamente, enquanto prática, como conseguimos iscá-los de forma que consigamos obter interesse institucional? Eles mordem, mas não arrancam nosso dedo, ao mesmo tempo que estamos recebendo mordidas geracionais, para que esse arquivo de presença ancestral não fique em uma biblioteca, nem num museu, mas em seus corpos. A questão é, se entendermos a coletividade pelo axioma 2 – a distribuição desigual do poder de afetar e ser afetado por – e pelo 3 – os pequenos eventos que não percebemos, mas enquanto não os percebemos somos nós é que estamos sendo puxados, ao invés de puxarmos o peixe grande –, então é preciso uma forma muito específica de organização e financiamento.

E vou terminar com isso, porque é prático, e quando falamos de “coletividades”, e falamos de distribuição desigual de força e poder, muitas vezes ficamos apenas naquele nível de abstração, “é assim mesmo, etc.”... Mas como você faz isso funcionar? Mesmo que por pouco tempo. Qual é a economia em que esse nó funciona? De forma a tentar engrossar-se e a ser mais determinante nas escalas e formas de circulação em que se encontra. É assim que funciona, o dinheiro para fazer filmes, o dinheiro para fazer – bem, as instalações são um pouco diferentes, com nossas instalações dizemos a todos para apenas pegar lixo, e que nós faremos as instalações a partir do lixo... Usar coisas, já que é o que sabemos fazer. Mas o financiamento dos filmes vem dessa parte do nó Karrabing [gira uma das mãos e depois aponta para si mesma]. Por quê? Porque o Karrabing não é uma coisa apenas... mesmo dentro do nó indígena do Karrabing existem diferenças, então se você assistir ao nosso filme *Wutharr, Saltwater Dreams (Wutharr, Sonhos de Água Salgada, 2016)*, ele começa e se move com base em uma discussão dentro do Karrabing sobre o que pode ter quebrado o barco. Teriam sido os ancestrais que ficaram com ciúmes e estão punindo aqueles de nós no barco? Foi o Senhor, que está testando nossa fé? Ou nossa própria preguiça-que-nunca-faz-a-manutenção-do-barco, e ele simplesmente enferrujou? Então todo

o filme gira em torno do fato de que nem todo mundo em Karrabing é igual, há argumentos que impõem a diferença. E, depois, tem a membro não-indígena [apontando para si própria], e pelo jeito que eu estou amarrada no Karrabing, mas amarrada diferentemente dos Karrabing-Indígenas, para as escalas e circulações, meu dinheiro não é meu dinheiro, e nós todos sabemos disso... Então a gente recicla. O dinheiro que ganhamos vai para um pote geral, que é usado para construir relações [com o] fora. Aquelas barcaças para chegar ao outro lado, que revelaram que somos 70, não apenas 30... Rituais para os quais você precisa de coisas e, portanto, precisa de gasolina... Conexões geracionais que fazemos.

Então, os coletivos não podem ser simplesmente uma teoria dessas formas de nós⁸ diferenciais dentro de escalas de força, e demandas de formas, se você vai circular. Eles têm de ser práticas reais do que, eu acho, Otobong Nganga quer dizer com [sua obra] “Counterflows”. E nesse sentido, a gente põe as mãos na massa e nos sujamos para valer.

Obrigada.

Elizabeth A. Povinelli é antropóloga e cineasta, professora de Antropologia e Estudos de Gênero da Universidade de Columbia, nos Estados Unidos. É autora dos livros *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism* (2016), *Economies of Abandonment: Social Belonging and Endurance in Late Liberalism* (2011), e *The Cunning of Recognition: Indigenous Alterities and the Making of Australian Multiculturalism* (2002). É uma das fundadoras do Karrabing Film Collective.

*After the End, Stubborn Affects and Collective Practices*¹

Elizabeth A. Povinelli

Transcription: Pedro Veras

Let me start with a stark contrast to what many of us recognize as the current artistic research interest in art collectives. That is Adorno's complex reflections on modern art as a genius but doomed attempt to produce an aesthetic enclosure (a formal autonomy) turned against the stultifying organization of social power, so in his infamous phrase “Modern art as the social antithesis to society”. I'm going to say something that was said here yesterday which is “The artist and his thing... The genius and his doomed, but disclosive, work into which the rest of us stare, stunned, or listening “pithed” at the precise and pure dialectic import of the forming content, of his work”. What could be more different from our current interests and practices of collectivity and artistic research than this model of Modern art?

To claim a difference between that which circulates around this kind of “Adorno imagery” of artistic autonomy and our interests in artistic collectivity is not, however, to actually describe what the difference consists of but how, in being different, it might alter our ideas about “the” artistic, or “the” political, or “artistics” and politics. For instance, should we use the terms collective and collaborative art practices interchangeably? Like, why do we say collective, not collaborative? I might find myself saying that Karrabing is a collective that does different kinds of things including filmmaking, but also, building outstations, hunting, rebuilding cars... And that has collaboratively worked with a number of amazing curators, some of whom are here. In this case, my use

⁸ N.T. No sentido de “atas” e “amarras”, que vem sendo usado ao longo do texto.

¹ Text transcribed from the lecture “After the End, Stubborn Affects and Collective Practices”, by Elizabeth A. Povinelli, given on February 24, 2019, during the SONIC ACTS FESTIVAL 2019 – HEREAFTER, and kindly provided by the author. Available at <https://www.youtube.com/watch?v=B39F2duTJ4>.

of collective and collaborative seems to differentiate the Karrabing as one sort of thing, engaging a certain mode of activity, and the curators we work with, and maybe their institutions, as another sort of thing or mode of activity. Two things that join together to hopefully do something interesting, to make it different.

So why do I think “collective” is the right term to use for Karrabing? And I should say that, although we now are called the Karrabing Collective, or Karrabing Film Collective, it’s not actually what we say we are. We say in Creole, and I’ll come back to this, we are *mebela*, “Karrabing-mob”, we say. As a matter of fact, when we first used... What people would say to put on a piece of paper, we’d say “Karrabing Film Klektive”, and I’d say “What about ‘collective’ you guys?”, and... It’s not a sound that Creole makes easily, “collec-tive”. Mob. So why do I think Karrabing might be described correctly as a collective. Now we could go to Donna Haraway, and an answer she might have proposed, that she did propose, over thirty years ago in her well-known essay “Situated Knowledges.” Haraway proposed to found a feminist science on “an earthwide network of connections including the ability to partially translate knowledge among very different—and power differentiated—communities”. And we return to a bit of the discussion earlier, that Haraway herself came up with this image of what she would later call “symbiosis”, from Octavia Butler’s notion of collectivities, certain model of collectivity in which the insider and the outsider turned, or folded, onto one another. Thus, say, a feminist and critical race science fiction, maybe, would work to map the networks of knowledge in order to understand how meanings and bodies are made so. Not just to do that, we’re not just in and of for itself, but so as to understand the different strains and differential extractions and deformations caused by what I call “late liberalism”, or we could call “late settler colonialism” etc. How is it that some spaces of “collectivityness”, of “interconnectedness”, have more endurance and more power to force ethics? And here of course aesthetics, as we know, becomes part of a much broader question of *askesis*, that we usually refer to Michel Foucault’s work and, more particular, to his question about “why can’t life be a work of art?”. But also earlier, of course, when we referred to Mark Fisher and his work in *k-punk*, etc... How it is that one can live other than in the form and modes

that are demanded of us. To make our life something other than what is demanded that our life be.

For Indigenous, Black American and other subaltern and colonized peoples, a somewhat different question emerges, a question that emerges after the end, that is what Anjali² said this morning in the last conversation about if you lived after the end, after so many catastrophes, colonialism, etc. For them, a more complex doubleness emerges, in this question of collectivity: How to remain what one is trying stubbornly to remain as, even as one refuses to be what is demanded of them? As a condition of even the most minimal survival. So, how not to be what the government demands of you, even if the refusal to do so means a reduction of what is already reduced. The question is one that the Anishinaabe author Gerald Vizenor called the question of survivance. Or what W.E.B. Du Bois meant when he pointed to Belgium, and Brussels in particular, and argued that it wasn’t in a relation, it’s not Brussels and the Congo, but rather that Brussels itself, in an Octavia Butler sense, its inside is external to it, it’s external in a particular way, in which the Congo was viciously extracted and deformed. So it’s not just in the museum.

Thus, if collectivity is a knot, it’s not a series of knots that are equal to each other, but it’s a form of knotting in which certain spaces are able to control both the scale and circulation of the form of being in those knots. It’s a way of thinking about collectivities that doesn’t already turn them into semi-autonomous works of *askesis* or aesthetics. Thus, Haraway, Butler (not Judith, Octavia), W.E.B. Du Bois and others, are major precursors, thinkers, to what I have been calling the four axioms of contemporary critical theoretical practice, which I think also conforms to contemporary artistic research.

The first axiom is, of course, the extimacy of existence, or entangled existence, thus those knots we saw. In which things are not entangled like “object A” and “object B” and strings that tie them together, but rather as we were saying this morning, as Kodwo [Eshun] was saying, and others have said, is that the very conditions of one’s existence, even as a *hereish*, kind of *nowish* kind of thing is outside oneself. But this isn’t sufficient, it’s not interesting in and of itself. I don’t think so.

What makes the first axiom interesting is the second

2 T.N.: Anjalika Sagar, co-founder of The Otolith Group with Kodwo Eshun.

axiom, that is the unequal distribution of the effects of power—to knot or unknot—and the power to affect a given terrain of existence. So the ability of, where you are, as this complex knotting, to affect what's been pulling you apart or holding you together. Although we can't say "this work of art and that work of art", and "this collective and that collective"... We have to say, *hereish*, in the condition of the scales and forms of circulation. And within this complex system of scale and circulation force, straining, maintaining, survivance... Many people agree that what we are now witnessing in critical theory is the [third axiom] multiplicity of the event and the collapse of the event as such. The issue is not just the old, big political event that changes in revolutionary times and resets, in which one can have the fidelity of the event, or the infidelity of the event. But the focus is on that which shatters and reterritorializes. And instead, many of us have been arguing for a very long time that these quasi-events of the poor, of racism, of settler colonialism, that set the conditions by which those who are not of extraction are more or less able to keep themselves in place. The forces of straining are such and so ongoing, some of which have quasi-event like forms, but some are just a strain, the low hum of strain, that decapacitates the ability to keep oneself knotted.

And all of these [axioms], 1, 2 and 3, are important because of politics that emerges from decolonizing methodologies, anti-colonialism, critical race theory, critical queer theory, etc., in which we argue [the fourth axiom] that Western ontologies and epistemologies should be provincialized. And thus it's taken for granted disciplines of embodied distinction and hierarchy, or what I call "geontopower", that, on the one hand, should be provincialized and, on the other hand, continue to have a grip on how other spaces think, embody, sense, create, form content and import.

In certain regions of critical theory, and maybe even artistic practice, these axioms are read from 1 to 4. As if they were as encompassing logics—in which one has to begin with the ontological claim that existence is entangled, that leads to the second, that leads to the third, that leads to the fourth. But Karrabing would argue, and I would argue, both as and separate from, that those knots, those communities, those collectivities, that have emerged not looking at the end coming toward them, but see the end as racing from behind and in front, at

the same time. That the only reason the first axiom is even interesting is because of the second, because of third, because of the fourth. And here, if we start in the fourth, [we talk about] the provincial nature of Western ontologies and epistemologies, even as those continue to have a governing force in scale and circulation.

Then we return to the question of collectivity, in the way we usually do and say, "collectivities", but not simply in a pluralistic, floaty way. But rather, that all collectivities, all collectives—and, I think, certainly all artistic research collectives—reflect, in their specific form, content and practice, the specific space and way, and in sight, in these specific systems of knotted extraction, deformation and maintenance. There's not an idea of "the" collective that we need, not a new concept that would explain everything equally, no matter where you were. That's not a concept. Rather, we need to think something [makes upwards gesture with hands]... Maybe collectivity. Or maybe knotting from here, *hereish*, that does two things at the same time: on the one hand, shows the way forces of deformation—or axioms 2, 3 and 4—course through *hereish*... And at the same time, open to the specificities of what "collectivity" means for the knot, that is both trying to remain what it is and refuse what it's demanded to be. And that's Karrabing.

A few facts: the collective is composed of about 30-70 people. We always say 30, but [once] when were taking a barge out to recycle money, we were gonna get a barge out to get younger kids to country far out, so we were trying to figure out how many people [would fit]... and a daughter-in-law of mine said "Do you know how many people are in Karrabing?" and I said "Thirty", and she said "No, seventy". So I said "we need a lot more money"... So nobody really knows. We don't keep track. So between thirty and seventy, with ages from 2 to 60. All of whom are Indigenous, except me. All of whom are related through marriage, friendship and kinship. Karrabing emerged in 2007-2009—we're not precise about things—when the people, other than myself, who would later on become Karrabing, were living in tents at the edge of Ansons Bay, which is in Northern Australia. At this point, we had known each other and grown up together for some 23 years, and at that point those living in these tents had seven different *durlg* or *therrawin*. But when we're in [front of] publics like this, everyone has been using the term "totem". So now I'll use the

term totem. So, different totem groups. That is, families who come from ancestral presences on the land. Linda Yarrowin often says “We know where those ancestral presences are, what they look like”... They’re something there, you can see it if you go there. We know who comes from those places, and we know what you’re supposed to do there. We also know how those places are related to other places. Through stories, practices, rituals, etc. Sweat. The way in which these places sense and react.

But the people were in tents because the community they had been living in, the small Indigenous community called Belyuen had been under a land claim. And in this land claim, the government said that [each piece of] Indigenous land was governed by one descent, it’s called a descent group, but we say *durlg*. Or as Rex Edmunds says, “The government says to you ‘We recognize your traditional ways, so we’re going to give every little family, one little bit of land. This little family, that little bit land’”... And that way, mining companies, property development and etc., can pick off people more easily. Karrabing, thus, emerged... Remember, there were about 50 people who became homeless because the government went to Belyuen and said “One of your groups is owner here, everybody else is not an owner”, and money, material goods flow into those one little people, and not into those other people, inciting jealousy, inciting all sorts... So a riot happened and about 50 people left, who would become Karrabing and were living in tents, on the edge of Ansons Bay.

For those people living in those tents, it was clear that a form of autonomous sovereignty was a means of clipping connections, that for them were vital to any understanding of what we would call collectivity. But what’s important is the particular way, I think, that they understand the difference that Karrabing makes. Let me try and deepen this a little bit, by going to Rex Edmunds’ “Dreaming Muddy” or *barramundi*, which is a fish. This is from [the 2017 film] *The Jealous One*. So Rex, when we’re often on stage together— and I’m not the only one standing here—, when trying to explain what a totem or dreaming is, he’ll say like “For me, I’m muddy. I’m *barramundi*. And I know where it is, it’s on the top of this little point called Mabaluk—or Cape Ford, if you’re white—in Ansons Bay. And I picked it up through my father, and his father, and his father... And my kids pick it up from me. I belong to it and I have obligations to it. It

is my *roanroan*, my own dreaming”. But he’ll also say that *barramundi* came from somewhere else. It came from this place called Banawarrangalgen, where there were two *barramundi* and they were circling. We believe that they were sisters. One *barramundi* created a creek, went up that creek and turned it into a freshwater *barramundi*. This *barramundi* headed to Mabaluk and became a saltwater *barramundi*. That is, his *roanroan barramundi*, his own dreaming, is in its very nature... From somewhere else, and in something else. Just like the freshwater one is. And there’s no way of taking care of one’s dreaming without, originally, taking care of the other one’s.

Nothing sits in and of itself. Everything is always related to a form of movement, knotting and connectivity... We can know how it came from there, but we don’t know all the places it went. And we also know that it’s not an event that just happened. There are these two places. But rather, that *barramundi* itself must struggle to keep in its place. It’s a reef. So if it’s going to keep in its shape, so Rex, and others who have this dreaming, have to keep it in shape. And if it gets deformed from shape, then Rex and others who have this dreaming will also be deformed.

So, Karrabing works on what Linda Yarrowin calls “two principals”: *roanroan* and *connected*. One’s own dreaming and the ontology of connected relationships. The inside/outside of a Butlerian understanding of existence. This is the condition for the kind of collectivity and kind of practices that Karrabing participates in. It participates in a kind of practice that does two things. On the one hand, it tries to keep in place, by the practice itself... This dual form of *roanroan*, “I’m particular. I’m here, but the condition of me being here, being this, is inside the particularity of your condition of being like that, and therefore I need to keep you in place so I can keep in place”. That is *roanroan* and *connected*.

But they do so under very specifically understood conditions of governance (i.e. axioms number 4 and 2). Their ability to be *roanroan* and *connected*—that is “if I’m gonna stay in place, you need to stay in place, that needs to stay in place, etc...”—is itself being disrupted, deformed, stress beyond strain, by the governance of geontopower, or late settler liberalism. One aspect of which is severing of connectivity and reducing indigeneity to what is really a racist, hetero-reproductive version of belongingness.

[Interrupts her lecture asking mediator about her speaking time].

So if this is the desire, that is, to not not be autonomous, to be *roanroan* differently, to be one's own, while understanding that to be one's own [includes the] obligation of keeping others in their oneness, how do we do this as a collectivity? How do we practice this way of mutually obligated knotting in the condition of late liberalism, of late geontological liberalism, late capitalism...How do we do this? Because it's not in some abstract and floaty way, it's in the actual conditions of the world, which is what our films do. How do you keep the "dog story" going, when even your kids, generationally, first look at the marks left by the dog and say, "It makes no sense that dogs were big things with fingers that could talk". How do you do that? Or mermaids who never left, but now must continue being a mermaid in this near future in which the world has been made toxic by white people. How do you do it? How do you do art in those conditions? Or what are we trying to do when we do art in those conditions? And the overall metaphor that we use, for what an artistic practice is, and maybe what an artistic object is... The metaphor we use is "bait". We're trying to get multiple forms of existence to bite the hook. I also often talk about this in terms of MacGuffin, but we use the term bait, because everybody hunts. How do you get multiple agencies, multiple forms of existence, to bite? And those of you who don't hunt or fish... Like, we fish with those lines that go... And hold like this, and go... [imitates the act of fishing] If a too big of a fish bites, there goes your finger. And we all have scars, from big fishes. Thus, for us, that is the kind of collectivities we know we are, the fishes we want to hook are within that knot. On the one hand are the younger kids who we're trying to bait into learning, keeping in place, understanding, knowing, caring about, even if it's just in an argument form about the ongoing ancestral present. So that's what we're trying to do, and they've been very effective in doing that. We're trying to transfix their senses and practices, so that while they're doing something else (i.e. making film, making art, installations), they're never less compelled by these ancestral presences. On the other hand, we're trying to hook larger institutions, so that when they bite, resources are pulled—well that's the thing about bait, which way is it being pulled? We have the hook and we're trying to

pull it that way, and institutions are trying to pull that [other] way. Under axiom 2: unequal relations of force. So again, as a practice, how do we bait it so we can get institutional interest? They bite, but they don't rip our finger off, at the same time we're getting generational bites, so that ancestral presence archive isn't in a library, not in a museum, it's in their bodies. So the question is, if we understand collectivity in this way of axiom 2—the unequal distribution of power to affect and be affected by—, number 3—the little events we don't notice, but while we're not noticing we're getting pulled, rather than pulling in the big fish... It takes a very specific form of organization and financing.

And I'm going to end with this, because it's practical, and when we talk about collectivities and we talk about unequal distribution of force and power, we often leave at that level of abstract, "that's how it is" and all that... But how do you make it work? Even for a little while. What's the economy in which this knot works? So as to try and thicken itself and be more determinative of the scale and flows of circulation in which it is. And this is how it works, the money to make films, the money to make—Well, installations are a little different, with our installations we tell everyone to just get junk, and we'll make it out of junk, or we'll go get junk and make our installations... Use stuff, since that's what we know. But the financing for films comes from this part of the Karrabing knot [twirls one hand and then points at herself]. Why? Because the Karrabing is not all one thing... even within the Indigenous knotting of Karrabing, there are differences, so if you see our film *Wutharr, Saltwater Dreams* (2016), it begins and moves on the basis of an argument within the Karrabing about what broke down the boat. Was it the ancestors who were jealous, and so are punishing those of us on the boat? Was it the Lord, who is testing our faith? Or was it our own lazy-ass-don't-ever-keep-up-maintenance-of-boat, and so it just rusted away? So the whole film pivots on the fact that not everybody in Karrabing is the same, there are arguments that make a difference. And then there is the non-Indigenous member [pointing at herself], and because of the way I'm knotted in Karrabing, but knotted differentially from Indigenous-Karrabing to the scales and circulations, my money is not my money, and we all know that... So, we recycle. The money we make goes into a general pot, in which it's used to build

relations [with the] country. Those barges to get to the other side that revealed there is 70 of us, not 30... Rituals that you need stuff for, and thus you need petrol... Generational connections that we do.

So, collectives can't simply be a theory of these forms of differential knotting within scales of force, and demands on forms, if you're going to circulate. They have to be actual practices of what, I think, Otobong Nganga mean by "Counterflows". And in that sense, we get down and we get dirty.

Thank you.

Elizabeth A. Povinelli is Franz Boas Professor of Anthropology and Gender Studies at Columbia University. Her books include *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism* (2016), *Economies of Abandonment: Social Belonging and Endurance in Late Liberalism* (2011), and *The Cunning of Recognition: Indigenous Alterities and the Making of Australian Multiculturalism* (2002). She is also a founding member of the Karrabing Film Collective.

O caminho do sonho

Isael Maxakali, Sueli Maxakali e Roberto Romero

Eu fui para a terra outra, meu irmão. Eu estava caçando no meio da floresta e acabei caindo no caminho dos mortos. Atravessei um caminho muito bonito, uma trilha no meio da mata. Eu caminhei até chegar na outra aldeia. Existem aldeias dos Tikmũ'ũn¹ mortos. Lá tem muitas imagens (*koxuk*) dos que já morreram. Eu conheci. Eu vi o pajé pequeno, o tio Toninho, o pai do Carioca e muitos parentes que já morreram também. Eles assavam mandioca em folhas de bananeira! A terra era muito bonita e tinha muita mata. Eles me chamaram "vamos tomar banho!" e nós fomos. Me levaram para uma cachoeira muito linda. As águas eram frias e a espuma branquinha. Tinha muitos cascudinhos nadando no meio das pedras. Eu peguei um com isca de batata! Tinha muitas andorinhas também voando e mergulhando ao redor da cachoeira. Elas cantavam *uiu uiu uiu*. Eu sentei e fiquei admirando... A cachoeira ficava no meio da mata grande, irmão. Então eu cantei como as andorinhas *ha i oooo ooo aeeee brrrr brrr brrr brrr*. Assim. Então os Tikmũ'ũn se banharam e depois eu voltei com eles para a aldeia. Pegamos nossas flechas e fomos. Os pajés trouxeram beiju para mim, mas eu não comi. Não comi não. Eu estava sonhando mesmo. O irmão de um pajé chamado Dió então me chamou e falou: "Vamos, cunhado! Vou te levar de volta para sua casa". E então os pajés me trouxeram. Eles me disseram: "Você vai por aqui até chegar na sua aldeia". Eu disse: "Bora! Me leva de volta, meu cunhado!". Eu fui e atravessei a mata grande. A terra era bem plana e tinham muitos ingazeiros! O pajé falou pra mim: "Sobe aí e corta alguns!". Eu subi no ingazeiro. O som dos papagaios se fazia ouvir por toda parte. Tinha muitos bichos por lá! Eu continuei subindo até no alto... Quando olhei para baixo, os pajés já não

¹ Mais conhecidos como Maxakali, os Tikmũ'ũn são cerca de 2.500 indígenas vivendo em quatro terras no Vale do Mucuri, nordeste de Minas Gerais, Brasil. São os únicos falantes da língua Maxakali, ou "língua dos Tikmũ'ũn", um ramo vinculado pelos linguistas ao tronco Macro-Jê. Trata-se da última língua da família Maxakali falada atualmente.

estavam mais. Eles desapareceram, voltaram para sua aldeia. Eu fiquei lá no alto sem saber o que fazer. Era difícil para eu descer de volta. Então eu me transformei numa preguiça e fui descendo, descendo... pendurado nos cipós. Até que um cipó se quebrou comigo e eu caí. Eu caí e acordei. Eu acordei, mas eu sonhei com a terra outra. Acordei e fiquei pensando que, talvez, nós estávamos para nos mudar para uma terra outra, onde houvesse mata grande e passasse um rio... porque não tinha rio na Aldeia Verde. Foi assim.

Entre os Tikmũ'ün, sonhos são como caminhos abertos para terras outras, *hãmnõy*. Enquanto o corpo-carne (*ũyĩn*) repousa, o *koxuk* da pessoa se desprende e perambula por aí. *Koxuk* é a palavra que os Tikmũ'ün traduzem como “imagem” ou “espírito”. Mas *koxuk* é menos o que o corpo contém — como uma “alma” — e mais o que ele projeta, como um rastro. Uma pegada no chão, a sombra das coisas, um filme, uma fotografia, os espectros dos mortos, a íris dos olhos, os povos-espíritos *yãmĩxop*, tudo isso também é *koxuk*.² O sono é o estado propício às viagens do *koxuk* por mundos ocultos, ali onde as perspectivas se cruzam, os vivos e os mortos se encontram, os bichos e as folhas se comunicam, o dia e a noite se invertem e as aparências confundem. Na língua dos Tikmũ'ün, a palavra dormir (*mõyõn*) e a palavra sonho (*yõnkup*) compartilham essa raiz *yõn*, que remete a alguma ação que se projeta no exterior. Nas partidas de futebol que animam as tardes nas aldeias, ouve-se os jogadores aos gritos: “*Nũy ã yõn! Nũy ã yõn! Joga pra mim! Joga pra mim!*”. Entendo que “dormir” ou “sonhar” seja algo como se lançar por caminhos e mundos desconhecidos.

Isael acordou deste sonho em Aldeia Verde, comunidade que ajudou a criar no início de 2007. A chegada naquela terra aconteceu dois anos depois que ele e mais de trinta famílias Tikmũ'ün haviam deixado a aldeia de Água Boa — onde nasceram e cresceram —, após se envolverem num grave conflito acirrado pelos fazendeiros locais que resultou em várias mortes. Quando a convivência com os parentes se tornou

impossível nas terras de lá, alguns grupos decidiram deixar os limites da área demarcada e fizeram uma retomada num território vizinho, local da antiga aldeia de Tehakohit. Isabel Maxakali, uma anciã de quase cem anos à época e avó de Sueli Maxakali, lembrava do tempo quando sua família viveu ali. Foi ali que surgiu o canto do sapo do macaco-espírito.

Os Tikmũ'ün sempre andaram por aqui, nestas terras que vocês, brancos, chamam hoje de Vale do Mucuri e que nós chamamos *kõnãg mõg yok*, “onde passa o rio”. Éramos muitos antigamente e vivíamos acompanhando as águas. Fazíamos uma aldeia, caçávamos, pescávamos e dançávamos com os *yãmĩxop* (espíritos) e, depois de um tempo, os mais velhos se reuniam e decidiam se mudar. Antigamente não havia brancos aqui. Quando os primeiros brancos chegaram, eram muito bravos. Mataram muitos Tikmũ'ün e trouxeram doenças também. Quando um parente adoecia, todos se separavam, com medo, e fugiam pro mato. Foi assim mesmo que aconteceu aqui perto, em Itambacuri (MG). Os Tikmũ'ün partiram, subiram até o Vale do Jequitinhonha, onde hoje fica Araçuaí (MG). Outros vieram do sul da Bahia e fugiram pra Minas Gerais, assim como fizeram os *Yĩmkoxeka*,³ que foram subindo do Espírito Santo até chegarem em Teófilo Otoni (MG).

Perseguidos por mais de cinco séculos, os Tikmũ'ün viram suas florestas desmancharem ao passo que os invasores se multiplicavam e avançavam seu domínio sobre o território ancestral,⁴ convertendo-o num imenso deserto de capim onde hoje vivem os descendentes do “povo que sobreviveu”. Quando o etnólogo alemão Curt Nimuendaju os visitou, em 1939, estimou-os em apenas 120 indivíduos, divididos entre as aldeias de Água Boa e “Pé da Pedra” (*Mikax Kaka*), território conhecido atualmente como Pradinho. Nas palavras do pesquisador, àquela altura, “já dois terços desse paraíso dos índios lavradores e caçadores que estava coberto de mata ininterrupta, estão transformados em vastas pastagens de capim colônia, na sua maior parte, sem uma única rez, pelos intrusos”⁵ (Nimuendaju, 1958 [1939], p. 56). Ali, nas

2 Sobre a noção de *koxuk*, Rosângela de Tugny escreveu: “*Koxuk*, imagem, não é em definitivo algo que se encontra para nós no domínio da aparência, da imaterialidade, do invólucro visível ou da representação, supondo que algo mais verdadeiro repouse na invisibilidade. *Koxuk* é o corpo verdadeiro que se dá a ver em toda sua plenitude. (...) Os Tikmũ'ün mostram-me sempre os *yãmĩxop*, os povos-espíritos, com seus corpos pintados chegando à aldeia, dizendo-me que são *koxuk*, ou *koxuk xop*.” In: TUGNY, Rosângela. *Escuta e poder na estética Tikmũ'ün_Maxakali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.

3 *Yĩmkoxeka* ou “Orelhas grandes” é como os Tikmũ'ün se referem aos seus vizinhos tradicionais, os povos Borun, como os Krenak que vivem hoje nas margens do Rio Doce.

4 Para uma exposição mais detalhada do processo de colonização do Vale do Mucuri e a história da resistência dos Tikmũ'ün, ver o ensaio “Para onde fugir quando não há para onde fugir?”, publicado por um dos autores no catálogo do 23º Festcurtas.bh

5 NIMUENDAJÚ, Curt. Índios Machacari. *Revista de Antropologia da USP*,

cabeceiras do rio Itanhém, o cerco contra os indígenas se fechou. Foi somente após a visita do etnólogo e a publicação de um relatório que a primeira área foi oficialmente reconhecida e demarcada em Água Boa, no ano de 1940. Mais de uma década e meia se passou até que a área do Pradinho também fosse demarcada, em 1956,⁶ após a comoção gerada pelo assassinato de Antônio Cascorado Maxakali, liderança morta e queimada pelos fazendeiros da região. Apesar da proximidade, as duas glebas de terra ainda permaneceram divididas por um corredor de fazendas até o final da década de 1990, quando uma grande campanha internacional conseguiu a unificação e desintrusão do território.

Apesar da conquista histórica, os limites do território homologado naquele momento ignoraram toda a extensão de terra nos arredores de Água Boa e Pradinho, que também fazem parte do território de ocupação tradicional Tikmũ'ũn. Tehakohit, por exemplo, foi uma área vendida pelos filhos de “Fontes”, um antigo chefe do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), a uma família de não-indígenas que vive ali até hoje. Foi assim mesmo que os Tikmũ'ũn foram perdendo o pouco de terra que conseguiram “segurar” na região. Ao longo do século XX, foram os próprios servidores do Estado brasileiro os principais responsáveis por fatiar o território Tikmũ'ũn entre os seus, reduzindo ainda mais a diminuta porção de terra onde os sobreviventes do “contato” conseguiram se refugiar. Sob o pretexto de “tomar conta”⁷ dos limites do território e supostamente impedir a entrada de invasores para exploração de madeira e criação de gado, esses funcionários se instalaram nos arredores das aldeias e se apossaram das terras dos Tikmũ'ũn. Anos depois, muitos se aposentaram e venderam as terras para terceiros, temendo que uma nova demarcação pudesse retirá-los de lá. Outros, que já morreram, deixaram as terras para seus filhos e netos, os mesmos que hoje proíbem os Tikmũ'ũn de caminhar livremente pelo território.

Na prática, a nova homologação os manteve confinados

São Paulo, v. 6, n. 1, p. 53-61, 1958 [1939]. p. 56.

6 Ambas as demarcações foram feitas antes do marco constitucional de 1988, sem estudo prévio de identificação e delimitação territorial. O objetivo dessas demarcações era muito mais confinar os indígenas em pequenas reservas do que reconhecer o seu território de ocupação tradicional.

7 Os Tikmũ'ũn costumam usar essa expressão em português mesmo falando em Maxakali. Entendo que eles exploram o duplo sentido dela, pois “tomar conta” pode querer dizer tanto “vigiar” quanto “se apossar” de algo. Os servidores, no caso, optaram pelo segundo sentido da expressão quando se instalaram nos limites do território Tikmũ'ũn.

em uma das menores terras indígenas demarcadas de todo o país,⁸ além de totalmente devastada. As violações de direitos e o esbulho de suas terras jamais foram reconhecidas ou reparadas pelo Estado brasileiro. Apesar dos reiterados apelos das lideranças pela revisão dos limites da demarcação, nenhum processo formal de reconhecimento e delimitação de terra indígena foi instaurado pela Funai nos últimos anos. Nunca houve, em suma, um estudo que defina e destine a elas as terras em condições garantidas pela Constituição de 1988, quais sejam, “as terras habitadas em caráter permanente, as utilizadas para suas atividades produtivas, as imprescindíveis à preservação dos recursos ambientais necessários a seu bem-estar e as necessárias à sua reprodução física e cultural, segundo seus usos, costumes e tradições” (Artigo 231; §1).

Hoje, a terra onde vivemos é pequenininha. Os brancos tomaram tudo. A terra, as águas, o céu, o sol e o vento hoje estão doentes. Por que estão doentes? Porque a mata acabou, os rios secaram e as nossas águas adoeceram. O corpo da terra está quente. Plantamos sementes e mudas, mas elas não crescem mais como antes. A terra está quente por dentro e por isso as sementes se queimam antes de brotar. Mesmo se molharmos, não crescem tão rápido como crescem com a água da chuva. A mata hoje está fraca. Não há mais árvores altas e fortes como as que viviam aqui antigamente. A chuva e os ventos estão com raiva e não querem mais cair ou soprar por aqui. Por isso a terra está tão quente. Quando a água dos lagos, evapora, se transforma em nuvens vermelhas, que também estão doentes e esquentam a terra. Chove forte, mas a chuva que cai hoje em dia adoce as nossas crianças. Antigamente, nossas crianças não adoeciam como hoje, porque tinha muita mata e muita sombra. Mas hoje, quando chove ou venta, elas começam a tossir, a gripar e a queixar dor de garganta, dor de cabeça... Antigamente, não tinham nada disso. Mas os brancos chegaram e derrubaram toda a mata, poluíram os rios, construíram usinas hidrelétricas e acabaram com os peixes. Nossos avós viviam até os cem anos. Mas nós não chegaremos nesta idade, porque hoje temos doenças que não conhecíamos e já não comemos mais como antigamente. Ao longo das últimas décadas, o povo Tikmũ'ũn

8 Somados, os quatro territórios Tikmũ'ũn atuais possuem um total de 6.305 hectares.

cresceu, mas sua terra não. O confinamento territorial os obriga a conviver em aldeias cada vez mais populosas, muitas vezes sem acesso à água potável e às fontes mínimas para a sua sobrevivência. Em 2005, poucos meses depois das famílias de Sueli e Isael fazerem a retomada em Tehakohit, uma ordem judicial ordenou a remoção do grupo do local. Inicialmente, as famílias foram transferidas para uma quadra de futebol no município de Santa Helena, onde passaram mais de um mês acampados. Em seguida, a Funai alugou um sítio nos arredores de Governador Valadares, para onde foram transferidos. Por fim, mudaram-se mais uma vez para uma terra provisória em Campanário, onde permaneceram por quase dois anos, enquanto procuravam uma outra terra para ser adquirida pelo Governo Federal. Após muitas buscas malsucedidas e diante dos riscos de o recurso retornar aos cofres públicos, em 2007, a Funai comprou uma antiga fazenda de carvão, no município de Ladainha, onde criaram a Aldeia Verde.

Adquirida às pressas, não havia nenhum rio ou curso d'água que atravessasse aquela área, algo essencial para o bem viver das famílias e para a realização de uma série de seus rituais *yãmĩxop*.⁹ Além disso, em pouco mais de dez anos, a população da Aldeia Verde passou de 100 para cerca de 450 pessoas, tornando difícil a convivência entre grupos que, tradicionalmente, preferem se espalhar pelo território e garantir a própria autonomia política. Sem terem como se espalhar, as divergências entre os grupos de famílias que viviam na Aldeia Verde se acirraram. As decisões numa aldeia Tikmũ'ũn são tomadas coletivamente, entre homens, mulheres e os espíritos *yãmĩxop*. Quando não é possível formar um consenso, a solução é o afastamento territorial ou a guerra. Nos últimos anos, vários grupos em Aldeia Verde tentaram se afastar, abrindo aldeias noutras áreas no interior da própria reserva. As dificuldades de acesso à água, atendimento médico e escolas acabavam atraindo as famílias de volta ao centro da aldeia mais antiga.

9 *Yãmĩxop* é o nosso ritual, *yãmĩy* é o ritual que protege a nós Tikmũ'ũn. A gente alimenta junto com o nosso ritual. Tem muito *yãmĩy!* O nome de cada *yãmĩy* chama o próprio nome de qualquer bicho. Tem *Xũnim*, morcego, tem *Mõgmõka*, gavião, tem *Amãxux*, anta, tem *Kotkuphi*, espírito da mandioca, tem *Putuxop*, papagaio, tem *Mã'õy*, jacaré. Cada aldeia tem o seu *yãmĩy*, cada pessoa tem a sua religião diferente. Esse *yãmĩy* é a nossa vida, é o *yãmĩy* que cura a pessoa-doença, os pajés curam a pessoa-doença com o canto do *yãmĩy*. Isso é muito importante para nós porque também muita gente me pergunta: "Ô, Isael, *yãmĩy* é o quê?". E eu falo: "*Yãmĩy* é o nosso ritual, é a nossa vida".

Poucas coisas são piores e nos deixam mais tristes, hoje, do que a falta de um rio no nosso território. Sem um rio, não temos onde pescar, onde banhar, onde lavar nossas roupas ou deixar a mandioca cozida descansar. Sem o rio, as nossas crianças não têm onde brincar e crescer fortes, e por isso adoecem tanto. Sem o rio os nossos rituais também estão prejudicados: os nossos espíritos *yãmĩxop* não têm onde se banhar quando vêm dançar conosco, nem nós, homens e mulheres, quando nos pintamos para dançar com eles. Os espíritos também não estão vindo para dar banho nas crianças como antigamente; *Po'op*, o macaco-espírito, não está banhando com as mulheres como fazia e *Yãmĩyhex*, as mulheres-espírito, não têm onde pescar. Os meninos também não têm onde banhar quando os *Tatakox*, lagarta-espírito, levam eles para ficar um mês na *kuxex* (casa dos cantos) sem poderem ver suas mães e irmãs. No final do resguardo, o casal não tem um rio onde soprar e encerrar o ritual como antigamente.

Em março de 2020, quando a pandemia de Covid-19 foi declarada pela Organização Mundial da Saúde (OMS), a situação do confinamento territorial, acirrada pelo isolamento pandêmico, dificultou ainda mais a manutenção da paz interna à comunidade. O crescente assédio de pastores evangélicos moradores da vizinhança também contribuiu para dividir as lideranças locais. A reivindicação já antiga por mais terra, com rio e espaço para a abertura de novas casas e novas roças, tornou-se então um imperativo. Para evitar um conflito semelhante ao de 2005, em Água Boa, várias famílias abandonaram suas casas no centro da Aldeia Verde e ergueram uma nova aldeia no limite da reserva em abril de 2020. Ali, intensificaram os rituais *yãmĩxop* e a busca por terras outras, com mata e rio, para onde pudessem se mudar. Num áudio de WhatsApp, enviado em junho daquele ano, Sueli explicava:

Nós estamos pensando em sair. Porque nós precisamos ter uma terra adequada para praticar os nossos rituais. Uma terra onde tenha água. E também a gente queria que as nossas crianças e jovens tivessem uma escola que respeitasse o nosso direito e mostrasse como a gente está preservando a nossa cultura. A escola tem de ser uma Aldeia-Escola. Então a gente está pensando em criar essa forma, essa maneira de a gente estar num lugar onde a gente tenha liberdade. Nós precisamos ter liberdade em cima da terra. Por isso

nós pensamos em sair. Nós estamos muito preocupados com essa doença, com essa pandemia. Mas no meio dessa pandemia está tendo muito desentendimento aqui também. A população Maxakali de Aldeia Verde saiu de Água Boa para Ladainha devido ao conflito e agora a preocupação minha é devido ao conflito de novo. Por isso eu penso que nós queremos colaboração de todos os órgãos do Brasil. Que eles entendam a nossa luta e tenham solidariedade com as nossas preocupações.

Duas semanas depois, mais de 100 famílias que viviam na Aldeia Verde deixaram a reserva e se mudaram para uma terra nas vizinhanças. Isael Maxakali, então vereador no município de Ladainha, articulou o apoio do prefeito, que arrendou uma fazenda por seis meses, isto é, até a conclusão do seu segundo mandato, em dezembro de 2020. Em poucos dias, as famílias ergueram suas casas e criaram a “Aldeia Nova”, *Apne Tup*, às margens do Rio Mucuri do Norte. O reencontro com o rio provocou uma verdadeira efervescência na comunidade, que realizou rituais que há muito estavam impedidos de praticar em Aldeia Verde. Mas, junto com a nova terra, chegava também a “nova doença” trazida pelos brancos para o território Tikmũ’ün. Preocupados com o avanço da Covid-19, que naquele mês registrava o seu pico no primeiro ano da pandemia, os Tikmũ’ün decidiram erguer uma pequena guarita na entrada da aldeia para controlar o acesso dos não-indígenas na comunidade. Temendo pela saúde dos mais velhos, os mais conhecedores dos cantos, histórias e rituais *yãmĩyxop* decidiram organizar o primeiro “Encontro de Pajés” com membros da própria aldeia para intensificar a transmissão dos saberes entre os mais jovens. Com a pequena câmera portátil que carregou consigo na mudança, Sueli registrou o encontro, realizado no dia 5 de julho de 2020. Por meio de funcionários da Funai, ela enviou os cartões de memória para Belo Horizonte, onde o material filmado foi traduzido e montado, dando origem ao curta *Yã y tu nũñãhã payexop: encontro de pajés* (2021), que recebeu Menção Honrosa pelo júri da competitiva Brasil do 23º FestCurtasBH. O filme registra as primeiras semanas na Aldeia Nova e a grande festa que movimentou toda a recém-criada comunidade, uma verdadeira celebração da vida, da força e dos cantos dos *yãmĩyxop*.

Eu quero falar agora com todos vocês, Tikmũ’ün, de todos os cinco territórios em que vivemos hoje. Hoje é dia 5 de julho e estou muito feliz aqui na Aldeia Nova.

Estamos abrindo hoje os trabalhos do Encontro de Pajés. Essa doença que saiu agora está matando muitos brancos e nossos parentes de outros povos também. E depois de pensar muito, eu fiz esse projeto que estamos abrindo agora para fortalecer os Tikmũ’ün. Os pajés agora vão ensinar os mais novos e os mais velhos também para que o nosso ritual verdadeiro não acabe e se fortaleça. Essa doença está se aproximando dos Tikmũ’ün, mas nós estamos aqui alegres e fortes e os pajés vão começar a ensinar aos demais aqui na Aldeia Nova. Os nossos rituais são muito fortes! Vamos fortalecer as nossas pinturas, os nossos enfeites, os nossos cantos, a nossa língua! Eu fiz três reuniões com os Tikmũ’ün, e hoje é o encerramento, aqui na Aldeia Nova. Agora que esta doença está nos procurando, os nossos pajés, os nossos mais jovens e as nossas crianças, eu, depois de pensar muito, resolvi abrir esse encontro para todos os Tikmũ’ün. Para ensinarmos uns aos outros e nos fortalecermos, e para que todos os Brancos nos conheçam e nos respeitem também. Essa doença não fomos nós quem tiramos, foram os Brancos que tiraram essa doença lá numa outra terra. Mas os Brancos andam pra lá e pra cá, viajam de avião pelos céus, e por isso trouxeram essa doença de uma outra terra e agora ela está matando os nossos parentes aqui. Nós estamos de luto pelos nossos parentes, estamos sofrendo com os nossos parentes. Mas não queremos que essa doença chegue na nossa aldeia! Os nossos *yãmĩyxop* vão nos proteger! Antigamente, a nossa terra era grande e tínhamos onde nos esconder. A mata era grande e nos escondíamos dentro dela. Mas hoje em dia, não temos mais onde nos esconder. Não temos mais para onde fugir! Hoje a nossa terra é muito pequena! Por isso eu fico muito preocupado, porque a nossa terra é muito pequena! Mas tudo bem, quem vai nos proteger hoje? Os nossos *yãmĩyxop* vão nos proteger! Os nossos *yãmĩyxop* vão nos esconder! Agora são duas aldeias aqui em Ladainha: Aldeia Verde, de onde nós viemos, e a Aldeia Nova, aqui onde nós estamos. Hoje são cinco territórios nossos aqui no Vale do Mucuri e estou muito feliz por isso.

A câmera de Sueli, que registrou o depoimento de Isael, caminha na direção do pátio, onde os homens e mulheres cantam e dançam. De mãos dadas numa roda, eles cruzam o quadro, enquanto a câmera se mistura a eles, num movimento vertiginoso. Em seguida, após um dia intenso de rituais, todos seguem para o banho

coletivo no rio, algo que nunca puderam fazer em Aldeia Verde. A alegria do reencontro com o rio é contagiante! Adultos, jovens e crianças pulam nas águas e cantam. De longe, Isael puxa o coro: *ha i ooo ooo aeeee brrrr brrr brrr brrr ha i ooo ooo aeeee brrrr brrr brrr brrr*. O canto imita o som do chacoalhar das asas das andorinhas, quando elas saem de um mergulho através das águas das cachoeiras fazendo *brrrr brrr brrr brrr*. Imita também o som das águas do rio que descem ladeira abaixo, ecoando pelas pedras *ooooo ooooo*. Foi esse o canto que Isael entoou com as andorinhas que sobrevoavam a cachoeira da terra outra que ele visitou em sonho. A chegada na Aldeia Nova parecia um sonho.

Em agosto de 2020, porém, os primeiros casos de Covid-19 foram registrados na comunidade. Durante a maior pandemia do último século, a saída das famílias da Aldeia Verde exigia reforços das equipes de saúde que nunca chegavam. Alinhada à política genocida do governo Bolsonaro, a Secretaria Especial de Saúde Indígena (SESAI) alegava falta de recursos para contratação de uma nova equipe para a comunidade, além de justificar o impedimento pelo fato de os indígenas terem se deslocado para uma terra não demarcada. Além disso, nas eleições municipais de novembro, o candidato à sucessão do prefeito que arrendou a terra para os Tikmũ'ün foi derrotado, e Isael, apesar de ter obtido uma votação expressiva, não atingiu o coeficiente eleitoral e perdeu o mandato de vereador. No final do ano, um relatório do Corpo de Bombeiros recomendou a remoção da comunidade do local, por estar localizado à jusante de uma antiga usina hidrelétrica, que apresentava graves problemas estruturais e riscos de rompimento. O fato foi usado politicamente pelo prefeito eleito para aterrorizar os Tikmũ'ün e convencê-los a voltar para a Aldeia Verde.

Ficamos com muito medo! Mas os prefeitos misturaram com política. Um prefeito nos ajudou pagando o aluguel daquela terra do fazendeiro onde ficamos por uns meses. Mas, depois que o outro prefeito ganhou, ele publicou uma notícia no jornal com a foto da barragem e dos tratores dizendo que a barragem iria estourar. Os Tikmũ'ün ficaram com muito medo quando saiu essa notícia no jornal porque as crianças estavam sempre nadando no rio. Nós enterramos dois parentes lá. O irmão de meu cunhado Veronildo foi enterrado lá e Maria Augusta também. Levamos ela pro hospital, mas ela não resistiu. Os médicos transferiram ela para Teófilo

Otoni, mas ela morreu. Enterramos ela lá também. Então fiquei muito preocupado mesmo! Nós estávamos debaixo do lago da represa. Eu falei com Sueli: “Su, não dá pra nós continuarmos aqui não. O que vamos fazer com as crianças? Elas estão sempre banhando no rio. Se essa barragem estourar, vai acabar com as nossas crianças”. Eu fiquei muito preocupado. Porque seria minha responsabilidade e de Sueli. Então saímos em busca de outra terra. Todo dia a gente saía procurando terra. Os brancos indicavam: “tem terra aqui” e nós íamos, mas não passava rio. Tinha um branco querendo vender uma terra pra mim. Eu fui lá, mas outro fazendeiro falou com ele: “não vende terra para os indígenas não!”. Era assim, sabe. Não foi bom não. Os Tikmũ'ün ficaram tristes e choraram. E a rádio aumentando... Ficamos com muito medo! Fizeram isso para colocar medo nos Tikmũ'ün. Queriam que a gente voltasse para a Aldeia Verde. Mas nosso caminho, o caminho que nós pensamos, o nosso sonho ia em outra direção. Então nós saímos olhando várias terras...

Durante três meses, entre novembro de 2020 e fevereiro de 2021, Isael e Sueli visitaram terras à venda na região. Fizeram as buscas de modo independente, sem o devido apoio dos órgãos indigenistas ou do poder público na localização dos imóveis. Nessas visitas, eram vários os obstáculos que enfrentavam. Era difícil encontrar uma terra com mata, rio e área plana para cultivarem suas roças numa região devastada pela agropecuária. Filhos da terra, os Tikmũ'ün se viram novamente diante da necessidade de comprar um pedacinho de terra para viver, assim como aconteceu em 2007. Diante da situação absurda, o mandato da deputada federal Áurea Carolina, por meio do seu programa “Emenda com a gente”, destinou um recurso para aquisição de um terreno emergencial para as famílias Tikmũ'ün. O prefeito recém-empossado de Ladainha, contrário ao movimento dos indígenas, não renovou o arrendamento da fazenda e ainda recusou o recebimento da emenda. Na última hora, o governo do estado aceitou receber o recurso, impedindo que ele se perdesse. Pressionados pelo proprietário da fazenda e assustados com as notícias do rompimento da barragem, Isael e Sueli redobram as buscas pela região. Por fim, conheceram um casal de moradores de Concórdia do Mucuri, distrito de Ladainha, que ofereceu arrendar uma terra para eles com a promessa de vendê-la tão logo o recurso da emenda

chegasse. Em poucos dias, as lideranças fecharam o negócio: assinaram um contrato de arrendamento, adiantaram dois meses de aluguel e se mudaram.

Quem será que falou pra eles? Porque eu recebi uma mensagem deles me dizendo: “Isael, você está procurando terra?”. E eu disse: “Sim! Sou eu sim!”. Eles falaram que tinham uma terra de dez alqueires e me mandaram as fotos pelo WhatsApp. Eu vi a terra e achei boa. Então falei com Sueli: “Su, vamos lá ver a terra!”. Nós fomos lá para ver, mas a terra era mais ou menos. Mesmo assim eu falei: “Está bom, Su! Porque se a gente continuar lá mais tempo a barragem vai estourar e matar os Tikmũ’ün todos. Aí sim vamos ter um problema. Você não viu o jornal da prefeitura?”. Mas era política! O prefeito nos enganou também para fazer a gente voltar para Aldeia Verde. Então eu fui lá e negocieei com Cida e Diego e fechamos negócio. Mas eles estavam mentindo. Não foi bom não! Estávamos com muito medo, por isso nos enganaram. Eles disseram: “Essa terra é nossa! Nós precisamos do dinheiro porque nosso filho quer fazer faculdade, mas aqui não dá pra ele estudar”. Então eu falei: “Vamos fechar negócio”. Eu negocieei com eles, paguei 6 mil reais de entrada pro aluguel, mas eles estavam mentindo. Eles disseram que iam se mudar na segunda-feira. Na segunda chegou o caminhão de mudança deles. Eu pensei: “essa mulher é gente boa mesmo, está deixando a terra”. Então nós fomos pra Concórdia.

Tão logo as cem famílias Tikmũ’ün chegaram no sítio em Concórdia, foram interpeladas por um não indígena que se apresentou como o verdadeiro proprietário da terra. Poucos dias depois, receberam a notícia de um pedido de reintegração de posse protocolado na justiça. No pedido, o proprietário alegava ter sido vítima de maus-tratos pelo casal que negociou o arrendamento com os indígenas, enquanto ele ainda estava internado no hospital. Àquela altura, porém, o casal já havia fugido da região com o dinheiro das lideranças e deixado o imbróglio para trás. Nos meses que se seguiram, as famílias conviveram com o terror da ameaça de despejo. Os Tikmũ’ün ofereceram comprar a terra com os recursos da emenda parlamentar, mas o proprietário não aceitou negociar. Novamente, as lideranças se viram obrigadas a retomar as buscas por terra na região.

Não foi fácil... Foi ruim demais! E depois de novo começaram as conversas. A terra tinha um dono... Mas

os Tikmũ’ün já estavam levantando suas casas. Depois começou a entrar muita cachaça na aldeia. Sueli pedia para os comerciantes não venderem, mas não adiantava nada. E aí Sueli começou a pensar: vamos ter que ir embora daqui! Passava muito caminhão grande por lá. Quase matou um parente. Eu chorei e disse pra Isael: “Nós vamos embora daqui!”. Uma estrada cortava a aldeia e passava muito caminhão por lá. O dia inteiro e a noite também. Os brancos passavam a noite gritando para nos acordar. Por preconceito mesmo. Os policiais abordaram meu filho como se ele fosse branco e xingaram ele também. Tinha branco lá entrando de moto na aldeia para vender bebida. Era muito pesado lá. As autoridades que trabalham com a gente ficaram preocupadas e nos trouxeram aqui. Disseram: “Tem uma terra do Instituto Federal, dos professores universitários. Vamos levar vocês lá para vocês verem.”

Diante da emergência vivida pelas famílias e da dificuldade em localizar imóveis para a aquisição com os recursos da emenda, o Ministério Público Federal (MPF) e a Mesa Estadual de Diálogo iniciaram esforços de localização de terras públicas entre os órgãos competentes. Após uma rodada de buscas, negociações e de várias negativas, a Superintendência de Patrimônio da União (SPU) indicou uma terra do Governo Federal localizada em Itamunheque, zona rural de Teófilo Otoni, atualmente cedida para o Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG). No início de setembro de 2021, Isael e Sueli, acompanhados por autoridades da Funai, SPU e MPF, visitaram o local. Tão logo fizeram a visita, os rumores da “chegada de índios” na região de Itamunheque foram ventilados numa das principais rádios de Teófilo Otoni, despertando um movimento de fazendeiros contrários à mera possibilidade de criação de uma aldeia no local. Em poucos dias, esses fazendeiros recolheram centenas de assinaturas contra os Tikmũ’ün. Percebendo que as negociações com o IFNMG seriam prejudicadas pela reação contrária, a comunidade junto dos seus *yãmĩyxop* decidiu se adiantar e retomar o território na madrugada do dia 28 de setembro de 2021.

Eu vim com Sueli para ver a terra e depois trouxemos as lideranças de cada grupo para verem também. Quando viemos, essa terra estava toda seca. Não tinha uma folha! A terra estava seca mesmo! Hoje as folhas estão assim bonitas, verdinhas, mas antes não. O lago estava seco também, não corria água, mas agora está correndo. Nós

vimos e todos disseram “está bom, não está ruim não! Vamos pra lá!” E assim nós viemos. Nós chegamos à noite. Fizemos a mudança à noite. Era onze horas mais ou menos quando a gente saiu de lá e chegamos aqui de madrugada. Dormimos ali mesmo, no meio da estrada, onde está a placa do Instituto Federal. Tinha muito carrapato vermelho. Por isso dormimos na estrada. No dia seguinte os carrapatos subiam pelas nossas pernas. Aqui agora é tranquilo, mas não foi tranquila essa nossa caminhada não. Foi muito ruim! Mas agora nós gostamos dessa terra onde nós estamos, na Aldeia-Escola-Floresta. Muitos brancos gostam do nome da nossa aldeia! Estamos fortalecendo a nossa cultura! As nossas coisas verdadeiras! Temos nossas pinturas, nossa língua, nossa comida, temos o nosso modo de ensinar as crianças... Então eu quero muito fortalecer a nossa tradição. Por isso demos esse nome de Apne Ixkot Hãmhipak pra cá. Na língua dos brancos: Aldeia-Escola-Floresta! Por que nós chamamos de Aldeia-Escola-Floresta? Porque nós, comunidade da Aldeia-Escola-Floresta, queremos terra para os *yãmĩyoxop*, para as crianças, para o futuro. Porque nós nascemos todos junto à floresta, nascemos todos junto à caça. Essa terra é nossa mãe porque ela alimenta todos nós. Se eu sair daqui, se eu for para o mato, o meu *yãmĩy* está me acompanhando, eu vou cantando dentro do mato. Se eu brincar no rio, outro *yãmĩy* vai me acompanhar. Eu vou imitar qualquer bicho: peixe, jacaré, andorinha, vou fazer seus cantos. Por isso é que chamamos Aldeia-Escola-Floresta. Aqui, a minha casa é escola, porque estamos passando o nosso conhecimento para os jovens que estão aprendendo agora. Nós somos professores. Nós estamos falando. Eles estão escutando as falas. Pegamos a palavra boa para a nossa memória não cair. Tem que crescer. Ter o conhecimento diferente, pegar o outro conhecimento para crescer a Aldeia-Escola-Floresta. Por isso todo lugar é sala de aula dentro da aldeia.

Procuramos uma terra para poder sobreviver. Precisamos de uma terra que tenha nossa história. Meu *yãmĩy* é forte. Ele precisa de uma terra pra cantar de noite e nós darmos comida todos os dias. E nossas crianças vão aprendendo. Por isso que pensamos: Aldeia-Escola-Floresta. Aqui nossas crianças vão aprender desde pequenas a dar comida para nosso ritual. E assim vai passando dos mais velhos para os mais novos. Quando eu estiver mais velha, eu vou passar o meu canto para a

minha neta. E aí é minha neta quem vai cuidar do ritual. É sempre passado. E toda a terra por onde meu povo passou também registrou tudo. Tem os nomes, todos os locais têm nomes indígenas. Tem as identificações de onde surgiu cada canto, onde cada pessoa foi enterrada. Nós indígenas, donos da terra, precisamos da terra para sobreviver. Hoje temos vários sonhos para essa terra. Para reflorestar essa terra. Quando eu estiver velha quero ver a Aldeia-Escola-Floresta reflorestada, com as nascentes, com a cara mesmo de Aldeia-Escola-Floresta. De verdade.

Queremos muito que os brancos vejam os nossos trabalhos, nossos filmes, nossos livros e os nossos desenhos e nos ajudem. Queremos que eles ouçam as nossas palavras, que eles vejam as nossas pinturas, e conheçam os nossos *yãmĩyoxop*. E nos ajudem! Que as lideranças dos não-indígenas e aqueles dentre eles que têm muito dinheiro nos ajudem com um pouco para a gente recuperar a nossa terra. Para que todos os Tikmũ’ün possam viver alegres! Para a gente fortalecer os nossos *yãmĩyoxop*, com a ajuda dos não-indígenas, para que as nossas crianças não adoçam tanto. Estamos muito felizes nesta terra nova aqui em Teófilo Otoni, mas nós precisamos que os governantes aumentem as terras onde estamos. Para que a gente possa plantar todos os pés de fruta desta terra, para os nossos *yãmĩyoxop* terem o que comer, para as mulheres pescarem no rio e nós fazermos a nossa escola aqui e as crianças não-indígenas virem nos conhecer, nos visitar, e os nossos parentes de longe também. Esse é o nosso sonho!

Isael Maxakali é doutor em Comunicação Social (Notório Saber) pela UFMG, cineasta, professor e artista visual.

Sueli Maxakali é doutora em Letras: Estudos Literários (Notório Saber) pela UFMG, cineasta, professora e artista visual.

Roberto Romero é doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional (UFRJ).

The path of dreaming

Isael Maxakali, Sueli Maxakali and Roberto Romero

Translation: Laura Torres

I went to the other land, my brother. I was hunting in the heart of the forest and ended up in the path of the dead. I crossed a very beautiful path, a trail in the heart of the woods. I walked until I reached the other village. The dead Tikmũ'ün¹ have their own villages. In there, one can find many images (*koxuk*) of those who have already departed. I have met them. I saw the shaman, Uncle Toninho, Carioca's father and many relatives who have departed as well. They roasted manioc in banana leaves! The land was very beautiful, luscious with trees. "Let's have a swim", they invited me, and off we went. They took me to a very beautiful waterfall. The water was cold, and the foam was very, very white. There were many little fish swimming around the pebbles. I caught one with a bait made of potatoes! There were also many swallows flying around the waterfall and splashing in the water. They sang *woo woo woo*. I sat down and marvelled at them... The waterfall was in the heart of the big forest, brother. Then I sang like the swallows *há i oooo ooo aeeeeeee brrrr brrr brrr*. Like that. So, the Tikmũ'ün bathed and then I returned with them to the village. We picked up our arrows and moved on. The shamans brought me some *beiju*², but I did not eat it. No, no, I didn't. I was dreaming for sure. The brother of a shaman named Dió then called me and said: "Come on, brother-in-law! I am going to take you back home". And then the shamans brought me over. They told me: "You go this way until you get to your village". I said: "Let's go! Take me back, brother-in-law". I

1 Better known as Maxakali, the Tikmũ'ün are about 2,500 Indigenous people dwelling on four lands in the Mucuri Valley, northeast of Minas Gerais, Brazil. They are the only speakers of the Maxakali language, or "language of the Tikmũ'ün", a branch linked by linguists to the Macro-Jê language stock. It is the last language of the Maxakali family still spoken nowadays.

2 Roasted dough made with manioc starch, in the shape of a flatbread.

went along and walked through the wide forest. The soil was flat and there were lots of Inga trees! The shaman said to me: "Go up there and cut a few!" I climbed up the Inga tree. The sound of the parrots could be heard all around. There were lots of animals there! I kept climbing up to the top... When I looked down, the shamans were no longer there. They had disappeared, gone back to their village. I stayed up there without knowing what to do. It was difficult for me to climb down. So, I turned into a sloth and climbed down, down... hanging from the vines. Until one vine broke with me, and I fell. I fell and woke up. I woke up, but I dreamed of another land. I woke up and thought that maybe we were about to move to another land, crossed by a river, with a wide forest... because there was no river in Aldeia Verde. It was like this.

Among the Tikmũ'ün, dreams are like open pathways to other lands, *hãmnõy*. While the body-flesh (*ũyĩn*) rests, the person's *koxuk* detaches itself and meanders around. *Koxuk* is the word that the Tikmũ'ün translate as "image" or "spirit". But *koxuk* is less what the body contains—like a "soul"—and more what it projects, like a trail. A footprint on the ground, the shadow of things, a film, a photograph, the ghosts of the dead, the iris of the eyes, the *yãmĩxop* spirit-people, all of this is also *koxuk*³. The state of sleep is the one favourable to the *koxuk*'s journeys through hidden worlds, over there where perspectives intersect, the living and the dead meet, beasts and leaves talk to each other, day and night reverse, and appearances can be deceptive. In the language of the Tikmũ'ün, "sleep" (*mõyõn*) and "dream" (*yõnkup*) share the root word *yõn*, which refers to some action that is projected in the outside world. During the football matches that liven up the village's afternoons, you can hear the players shouting: "*Nũy ã yõn! Nũy ã yõn!* Kick the ball over here! Kick the ball over here!" I understand that "sleeping" or "dreaming" is something like launching oneself into unknown paths and worlds.

Isael awoke from this dream in Aldeia Verde, the community he helped create in early 2007. His arrival on

3 Regarding the notion of *koxuk*, Rosângela de Tugny wrote: "*Koxuk*, image, is definitely not something that can be found in the realm of appearances, immateriality, a casing which is visible or of representation, assuming that something more genuine rests in invisibility. *Koxuk* is the genuine body showing its wholeness to its full extent. (...) The Tikmũ'ün always show me the *yãmĩxop*, the spirit-people, with their bodies covered in paint arriving at the village, telling me they are *koxuk*, or *koxuk xop*." In: TUGNY, Rosângela. *Escuta e poder na estética Tikmũ'ün_Maxakali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.

that land happened two years after he and over thirty Tikmũ'ün families had left the village of Água Boa—where they were born and grew up—after being involved in a bitter dispute stirred up by local ranchers that resulted in several deaths. When it became impossible to be close to their relatives on those lands, some groups decided to cross the boundaries of the demarcated area. They retook a neighbouring territory, where the former village of Tehakohit was once located. Sueli Maxakali's grandmother, Isabel Maxakali, an elderly woman who was almost 100 years old then, could remember when her family lived in the place. The frog's chant of the spirit-monkey has come up there.

The Tikmũ'ün have always wandered around here, in these lands that today you whites call the Mucuri Valley, and that we call *kōnāg mōg yok*, “where the river flows”. There were many of us in the old days and we lived where there was water. We would build a village, hunt, fish, and dance with the *yāmīyoxop* (spirits) and, after a while, the elders would gather and decide to move away. In the old days there were no whites here. When the first whites arrived, they were so mad they were fuming. They killed many Tikmũ'ün and brought diseases as well. When a relative fell ill, all the others felt afraid and ran away, fleeing into the woods. This is exactly what happened near here, in Itambacuri (MG). The Tikmũ'ün left and went to the Jequitinhonha Valley, where today is Araçuaí (MG). Others came from the south of Bahia and fled to Minas Gerais, as did the *Yimkoxeka*⁴, who set out from [the state of] Espírito Santo and went way up until they reached [the town of] Teófilo Otoni (MG).

Hunted down for over five centuries, the Tikmũ'ün saw their forests being pulled to pieces as intruders multiplied and improved their grip over their ancestral land⁵, turning it into a huge pasture, a grass desert where the descendants of the “folks who survived” live today. When the German ethnologist Curt Nimuendaju visited them in 1939, he estimated that they numbered only 120 individuals, split between the villages of Água Boa and Pé da Pedra (*Mikax Kaka*), a territory known today

4 *Yimkoxeka* or “Big Ears” is how the Tikmũ'ün refer to their traditional neighbors, the Borun peoples, such as the Krenak, who live today on the banks of the Doce River.

5 For a more detailed account of the colonization process of the Mucuri Valley and the history of Tikmũ'ün resistance, refer to the essay “Para onde fugir quando não há para onde fugir?” [“Where to run to when there is nowhere to run?”], published by one of the authors in the 23rd Festicurtas.bh catalogue.

as Pradinho. In the researcher's words, at that time, “already two-thirds of this Indigenous paradise of tillers and hunters, which was fully covered with trees, have been transformed by the intruders into vast areas of livestock grazing, and, for the most part, without a single head of cattle”⁶ (Nimuendaju, 1958 [1939]:56). There, in the headwaters of the Itanhém River, the siege against the Indigenous people closed in. It was only after the ethnologist's visit and the publication of a report that the first area was officially recognized and demarcated in Água Boa, in 1940. Over a decade and a half passed before the Pradinho area was also demarcated, in 1956⁷, after the commotion caused by the murder of Antônio Cascorado Maxakali, a leader killed and burned by local ranchers. Despite their proximity, the two tracts of land were still divided by a corridor of ranches until the end of the 1990s, when a major international campaign has succeeded in the unification of the territory and in expelling the intruders.

Despite the landmark achievement, the limits of the territory homologated at that time have not considered the entire land extension in the surroundings of Água Boa and Pradinho, which are also part of the territory of traditional Tikmũ'ün occupation. Tehakohit, for example, was an area sold by the sons of “Fontes”, a former head of the Serviço de Proteção ao Índio [Indigenous People Protection Service] (SPI), to a family of non-native people who live there to this day. This is how the Tikmũ'ün lost the small piece of land they had managed to “hold on to” in the region. Throughout the 20th century, it was the Brazilian State's own civil servants who were mainly responsible for slicing up the Tikmũ'ün territory among their own, further reducing the tiny portion of land where the survivors from the contact with white people had managed to find a haven. On the pretext of “taking care”⁸ of the territory boundaries and supposedly preventing the

6 NIMUENDAJU, Curt. Índios Machacari. *Revista de Antropologia da USP*, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 53-61, 1958 [1939]. p. 56.

7 Both demarcations were carried out before the Constitution of 1988 was enacted, without any prior study concerning the identification and delimitation of the territory. The purpose of those demarcations was more to confine the Indigenous peoples in small reserves than to recognize their traditional occupation of the land.

8 The Tikmũ'ün often use this expression in Portuguese even when speaking in Maxakali. I understand that they explore its double meaning, since “tomar conta”, in Brazilian Portuguese, can mean both “to watch over” and “to take possession” of something. The civil servants, in this case, opted for the second meaning of the expression when they settled on the boundaries of the Tikmũ'ün territory.

entry of invaders for logging and cattle ranching, these civil servants settled on the outskirts of the villages and took possession of the Tikmũ'ün's lands. Years later, many retired and sold the land to third parties, fearing that a new demarcation could remove them from there. Others, already dead, passed the land on to their children and grandchildren, the same ones who today forbid the Tikmũ'ün to roam freely on the territory.

In reality, the new homologation kept them confined in one of the smallest demarcated Indigenous lands in the whole country⁹, besides being a totally devastated area. The rights violations and the dispossession of their land were never acknowledged or repaired by the Brazilian State. Despite the repeated appeals by the leaders for a revision of the demarcation boundaries, no formal process of recognition and delimitation of Indigenous land has been set up by Fundação Nacional do Índio [Indigenous Peoples National Foundation] (FUNAI¹⁰) in recent years. In short, there has never been a study that defines and allocates to the native people in Brazil the lands in the conditions ensured by the Constitution enacted in 1988, which are: "the lands inhabited on a permanent basis, those used for their productive activities, those indispensable to the preservation of the environmental resources necessary for their wellbeing, and those necessary for their physical and cultural reproduction, according to their uses, habits and traditions" (Article 231; §1).

Today, the land where we live is a tiny piece of land. Whites have taken everything. The earth, the waters, the sky, the sun, and the wind are ill today. Why are they ill? Because the forest is gone, the rivers have dried up and our waters became sick. The earth's body has heated up. We plant seeds and seedlings, but they no longer grow as they used to. Underneath, the land is heated, so the seeds burn before they sprout. Even if we water them, they don't grow as fast as they do with rainwater. Today, the forest is feeble. There are no longer tall, strong trees like the ones that used to dwell here. The rain and the wind are angry, they no longer want to fall or blow around here. That is why the soil has heated up so much. When the water from the lakes evaporates, it turns into red clouds, which are also ill and heat up the soil. It

rains heavily, but the rain that falls nowadays sickens our children. In the past, our children didn't get sick like today, because there were many trees and plenty of shade. But today, when it rains or it's windy, they start to cough, they catch colds and complain of sore throats, headaches... In the old days, they had none of these things. But the whites arrived and cut down all the forest, polluted the rivers, built hydroelectric power stations, and wiped out the fish. Our grandparents lived to a hundred years of age, but we won't, because today we have diseases that were unknown to us, and we no longer eat as we used to in the old days.

Over the past decades, the Tikmũ'ün people have grown in numbers, but their land remained the same size. Territorial confinement forces them to live together in increasingly populated villages, often without access to drinking water and to the minimum sources for their survival. In 2005, a few months after Sueli and Isael's families took back their land in Tehakohit, a court order commanded the removal of the group from the area. Initially, the families were transferred to a football field in the municipality of Santa Helena, where they spent over a month living in tents. Following this, FUNAI rented a farm on the outskirts of Governador Valadares where they were moved to. Finally, they moved once again to a provisional land in Campanário, where they stayed for almost two years while they looked for another property to be acquired by the Federal Government. In 2007, after many unsuccessful searches and at the risk of having the money returned to State's coffers, FUNAI bought an old charcoal farm in the municipality of Ladainha, where they created Aldeia Verde.

The land, bought in a hurry, had no river or watercourse crossing its area, something essential for the wellbeing of the families and for the performance of a series of their *yãmĩyoxop*¹¹ rituals. Furthermore, in less than ten years, the population of Aldeia Verde has grown from 100 to 450 people, making it difficult for groups that traditionally prefer to spread out over the territory

¹¹ *Yãmĩyoxop* is our ritual, *yãmĩy* is the ritual that protects us Tikmũ'ün. We nourish alongside our ritual. There is a lot of *yãmĩy*! The name of each *yãmĩy* calls the very name of each and every animal. There is *Xũnĩm*, bat, there is *Mõgmõka*, hawk, there is *ʼAmãxux*, tapir, there is *Kotkuphi*, the manioc's spirit, there is *Putuxop*, parrot, there is *Mã'ây*, alligator. Each village has its *yãmĩy*, each person has their distinct religion. And this *yãmĩy* is our life, it is the *yãmĩy* that heals the person-disease, the shamans heal the person-disease with the chanting of the *yãmĩy*. This is very important for us because a lot of people also ask me: "Hey, Isael, what is it, *yãmĩy*?". And I say: "*Yãmĩy* is our ritual, it is our life".

⁹ Combined, the four current Tikmũ'ün territories comprise a total of 6,305 hectares.

¹⁰ Brazilian government body responsible for Indigenous peoples' affairs.

and ensure their own political autonomy to coexist. With no way to spread out, the disagreements between the groups of families living in Aldeia Verde only got worse. Decisions in a Tikmũ'ün village are taken collectively, between men, women and the *yãmĩyɔp* spirits. When a consensus cannot be reached, the solution is withdrawal within the territory or war. In recent years, several groups in Aldeia Verde have tried to move away, creating villages in other areas within the reserve itself. The difficulties in accessing water, medical care and schools ended up attracting families back to the centre of the older village.

Today, few things are worse and more saddening than the lack of a river in our territory. Without a river, we have nowhere to fish, nowhere to bathe, nowhere to wash our clothes or let manioc rest after it is cooked. Without the river, our children have nowhere to play and grow strong, which is why they get so often ill. Without the river our rituals are also impaired: our *yãmĩyɔp* spirits have nowhere to bathe when they come to dance with us, nor do we, men and women, when we paint ourselves to dance with them. The spirits are also not coming to bathe the children as they used to; *Po'op*, the spirit-monkey, is not bathing with the women as he used to and *Yãmĩyhex*, the spirit-women, have nowhere to fish. The boys also have nowhere to bathe when the *Tatakox*, spirit-caterpillars, take them to stay for a month in the *kuxex* (chant house), without meeting their mothers and sisters. At the end of the lying-in period, the couple has no river to blow into and end the ritual as it used to be in the old days.

In March 2020, when the World Health Organization (WHO) declared the Covid-19 pandemic, the situation of territorial confinement, worsened by isolation, made it even more difficult for the community to maintain the peace. The increasing harassment by evangelical preachers living in the neighborhood also contributed to divide the local leaders. The old claim for more land, with a river and space for the building of new houses and the opening of new planting fields, became an imperative. To avoid a conflict like that of 2005 in Água Boa, several families abandoned their houses in the centre of Aldeia Verde and set up a new village on the edge of the reserve in April 2020. There, they intensified the *yãmĩyɔp* rituals and the search for other lands, with a forest and a river, where they could move to. In a WhatsApp voice message, sent in June of that year, Sueli explained:

We are thinking about leaving. Because we need to have a proper land to practice our rituals. A land where there is water. And also, we would like our children and young people to have a school that respects our rights and shows how we are preserving our culture. The school must be a Village-School. So, we are thinking of creating this structure, this way we can be in a place where we can be free. We need to have freedom upon the land. That is why we are thinking about leaving. We are very worried about this disease, about this pandemic. But in the middle of this pandemic there is also a lot of disagreement here. The Maxakali population of Aldeia Verde left Água Boa for Ladainha due to the dispute and now my concern is due to the dispute again. For this reason, I think that we want collaboration from all the governmental bodies of Brazil. That they understand our struggle and sympathise with our concerns.

Two weeks later, more than 100 families living in Aldeia Verde left the reserve and moved to a nearby land. Isael Maxakali, then a councillor in the municipality of Ladainha, got the support of the mayor, who rented a farm for six months, i.e. until the end of his second term in office in December 2020. In a few days, the families built their houses and created the “Aldeia Nova” [New Village], *Apne Tup*, on the banks of the Mucuri do Norte River. The reunion with the river sparked a feeling of exhilaration in the community, which performed rituals they were hindered to practice in Aldeia Verde. But along with the new land came the “new disease” brought by the whites to the Tikmũ'ün territory. Worried by the spread of Covid-19, which in that month registered its peak in the first year of the pandemic, the Tikmũ'ün decided to build a small guardhouse at the entrance to the village to control the access of non-Indigenous people to the community. Fearing for the health of the elders, the ones who knew most of the *yãmĩyɔp* chants, stories and rituals, the Tikmũ'ün decided to organize the first “Shamans Meeting” with members of the village itself to enhance the imparting of knowledge among the younger ones. With the small portable camera, she carried with her in the move, Sueli recorded the meeting, held on July 5, 2020. She sent the memory cards to Belo Horizonte, FUNAI employees being the carriers; there, the filmed footage was translated and assembled, giving rise to the short film *Yäy tu nũñhã payexop: shamans meeting* (2021), which received an Honorable Mention from the

jury of the 23rd FestCurtasBH Brazilian competition. The film records the first weeks in Aldeia Nova and the big party that livened up the whole new community, a true celebration of life, potency and of *yãmĩyxop* chants.

Now I want to speak to all of you, Tikmũ'ũn, from all the five territories in which we live today. Today is July the 5th and I am very happy here in Aldeia Nova. Today we are opening the *Shamans* Meeting. This disease that has just broken out is killing many whites, also our relatives from other places as well. And after much thought, I came up with this project that we are starting now to empower the Tikmũ'ũn. The *shamans* will now teach the younger and the older ones too, so that our true ritual does not perish and is invigorated. This disease is drawing near the Tikmũ'ũn, but we are here happy and powerful, and the *shamans* will start teaching the others here in Aldeia Nova. Our rituals are very powerful! We will bolster our paintings, our decorations, our chants, our language! I held three meetings with the Tikmũ'ũn, and today is the closing, here in Aldeia Nova. Now that this illness is seeking us out, our shamans, our younger ones, and our children, after much thought, I have decided to open this meeting to all Tikmũ'ũn. So that we can teach each other and empower each other, and so that all whites get to know us and respect us too. We did not bring this disease here; it was the whites who brought this disease from another land. But the whites go back and forth, travel the skies by plane, that is why they brought this disease from another land and now it is killing our relatives here. We are mourning our relatives; we are suffering with our relatives. But we don't want this disease to reach our village! Our *yãmĩyxop* will protect us! In the old days, our territory was wide, and we had somewhere to hide. The forest was huge, and we hid within it. But nowadays, we have nowhere to hide anymore. We have nowhere to run to! Today our land is very, very tiny! That's why I'm worried, because our land is tiny, very tiny! But all right, who will protect us today? Our *yãmĩyxop* will protect us! Our *yãmĩyxop* will hide us! Now there are two villages here in Ladainha: Aldeia Verde, where we came from, and Aldeia Nova, here where we are. Today there are five territories of ours here in the Mucuri Valley and I am very happy about that.

Sueli's camera, which recorded Isael's statement, moves towards the courtyard, where men and women sing and dance. Holding hands in a circle, they criss-cross

the frame, while the camera mingles with them, in a vertiginous movement. Then, after a day of intense rituals, the whole community goes bathing in the river, something they have never been able to do in Aldeia Verde. The joy of the reunion with the river is contagious! Adults, young people, and children jump in the waters and sing. From afar, Isael leads the chorus: *ha i ooo ooo aeeeeeee brrrr brrr brrr ha i ooo ooo aeeeeeee brrr brrr brrr*. The song replicates the shaking of swallows' wings as they come out of a dive in the waters of waterfalls making *brrrr brrr brrr brrr*. It also imitates the sound of the river waters going downhill, echoing through the rocks *ooooo ooooo*. This was the song Isael sang with the swallows that flew over the waterfall from the other land he had visited in a dream. The arrival in Aldeia Nova felt like a dream.

In August 2020, however, the first cases of Covid-19 were confirmed in the community. During the worst pandemic of the last century, the departure of the families from Aldeia Verde required reinforcements from the public health support that never arrived. Aligned with the genocidal policy of the Bolsonaro administration, the Secretaria Especial de Saúde Indígena [Special Secretariat for Indigenous People Health] (SESAI) alleged a lack of resources to hire a new team of professionals for the community; they also justified the constraint by the fact that the Tikmũ'ũn had moved to a non-demarcated land. Furthermore, in the municipal elections in November, the candidate to succeed the mayor who had rented the land to the Tikmũ'ũn was defeated, and Isael, despite having obtained a large number of votes, did not achieve the electoral quota and lost the councillor mandate. At the end of the year, a Fire Department report recommended the removal of the community from the site, once it was located downstream of an old hydroelectric power plant presenting serious structural problems and risks of rupture. The fact was manipulated by the elected mayor to terrorise the Tikmũ'ũn and convince them to return to Aldeia Verde.

We were so afraid! But the mayors manipulated it. One mayor helped us by paying the rent of that farmer's land where we stayed for a few months. But after the other mayor won the election, he published a notice in the newspaper with the photo of the dam and some tractors saying that the dam would collapse. When this appeared in the newspaper, the Tikmũ'ũn got scared, because the children were always swimming in the river. Two of our

relatives are buried there. The brother of my brother-in-law, Veronildo, was buried there, and Maria Augusta was also buried there. We took her to the hospital, but she couldn't make it. The doctors transferred her to Teófilo Otoni, but she died. We buried her there too. So, I was worried! We were beneath the lake of the reservoir. I said to Sueli: "Su, we can't go on here. What are we going to do with the children? They are always bathing in the river. If this dam collapses, it will kill our children". I was very worried. Because it would be my responsibility and Sueli's. So, we left in search of another land. Every day we went out looking for land. The whites would say: "there's land here" and we would go there, but there was no river, ever. There was a white man wanting to sell me some land. I went there, but another rancher told him: "Don't sell land to the Native people!". It was like that, you know. It was not good. The Tikmũ'ũn were sad and wept. And the radio news added fuel to the fire... We were so afraid! They did that to strike fear into the heart of the Tikmũ'ũn. They wanted us to go back to Aldeia Verde. But our path, the path that we imagined, our dream was going in another direction. So off we went, searching among many lands...

For three months, between November 2020 and February 2021, Isael and Sueli visited properties for sale in the region. They searched by themselves, without the proper support from the administration or from government bodies responsible for caring about the interests of Indigenous people. During these visits they faced many obstacles. It was difficult to find a property with a forest, a river, and flat area to cultivate their crops in a region devastated by agriculture and cattle-raising. Children of the land, the Tikmũ'ũn found themselves once again faced with the need to buy a tiny piece of land to live on, just as in 2007. Confronted with the absurd situation, the mandate of congresswoman Áurea Carolina, via her "Amendment with the People" program, allocated resources for the purchase of emergency property for Tikmũ'ũn families. The recently appointed mayor of Ladainha, contrary to the Indigenous peoples movement, did not renew the farm lease and even refused to receive the resource. At the last minute, the state government agreed to receive the money, preventing it from being lost. Pressured by the farm's owner and frightened by the news of the dam breaking, Isael and Sueli increased their efforts to find land in the region. Finally, they met

a couple from Concórdia do Mucuri, a Ladainha district, who offered to rent a property for them, with the promise of selling it as soon as the resources from the amendment arrived. In a few days, the leaders closed the deal: they signed a lease, paid two months' rent in advance and moved in.

I wonder who told them. Because I got a message from them saying, "Isael, are you looking for a property?". And I said: "Yes! Yes, it's me!". They said they had a 10-hectare piece of land and sent me the pictures on WhatsApp. I saw the land and thought it was good. So, I told Sueli: "Su, let's go and see the property". We went there to see it, but the land was not so good. But still, I said, "It's OK, Su! Because if we stay there any longer, the dam will burst and kill all the Tikmũ'ũn. Then we'll have a problem. Didn't you see the town hall newspaper? But it had been manipulated! The mayor also deceived us to make us go back to Aldeia Verde. So, I went there and bargained with Cida and Diego and we closed the deal. But they were lying. It was not good! We were afraid, that's why they deceived us. They said: "This land is ours! We need the money because our son wants to go to college, but he can't study here". So, I said: "Let's close the deal". I negotiated with them, I paid R\$ 6.000,00 as a down payment on the rent, but they were lying. They said they were moving out on Monday. On Monday their moving van arrived. I thought: "this woman is really good people; she is leaving the property". So, we went to Concordia.

As soon as the 100 Tikmũ'ũn families arrived at the farm in Concórdia, they were questioned by a non-Indigenous person who presented himself as the real owner of the land. A few days later, they received news of a request for repossession filed in court. In the application, the owner alleged that he had been a victim of mistreatment by the couple that had negotiated the lease with the Maxakali while he was still in hospital. By that time, however, the couple had already fled the region with the money from the leaders and left the imbroglío behind. In the months that followed, the families lived terrified of the threat of eviction. The Tikmũ'ũn offered to buy the land with the resources of the parliamentary amendment, but the owner did not agree to negotiate. Once again, the leaders were forced to resume the search for land in the region.

It wasn't easy... It was awful! And then the talks began again. The land had an owner... But the Tikmũ'ũn were

already building their houses. Then a lot of *cachaça*¹² began to enter the village. Sueli asked the traders not to sell it, but it was no use. Then Sueli began to think “we are going to have to leave here!” A lot of big trucks were passing by, a relative was almost killed. I wept and told Isael: “We are leaving here”. There was a road through the village and many trucks went by. All day and all night long. The whites would spend the night shouting to wake us up. It was out of prejudice. The police approached my son as if he was white and they also yelled at him. There were whites coming into the village on motorbikes to sell drinks. The atmosphere was tense there. The authorities who work with us were worried and brought us here. They said: “There is land belonging to the Federal Institute, to the university professors. We are going to take you there so you can see”.

Faced with the emergency experienced by the families and the difficulty in locating properties to be purchased with the resources of the amendment, the Ministério Público Federal [Public Prosecutor’s Office] (MPF) and the Negotiating Table began efforts to locate public lands among the competent bodies. After many searches, negotiations, and several denials, the Superintendência de Patrimônio da União [Government Property Management Office branch] (SPU) indicated a piece of land belonging to the Federal Government located in Itamunheque, rural area of Teófilo Otoni, currently granted to the Instituto Federal do Norte de Minas Gerais [Federal Institute of Northern Minas Gerais] (IFNMG). In early September 2021, Isael and Sueli, accompanied by authorities from FUNAI, SPU and MPF, visited the site. As soon as they made the visit, rumours of the “arrival of Indigenous people” in the region were aired on one of Teófilo Otoni’s main radio stations, awakening a movement of ranchers opposed to the mere possibility of a village being created there. Within days, these ranchers collected hundreds of signatures against the Tikmũ’ün. Realizing that negotiations with the IFNMG would be prejudiced by the counter-reaction, the community together with its *yãmĩxop* decided to move ahead and retake the territory in the early hours of September 28, 2021.

I went to see the property with Sueli and then we brought the leaders of each group to see it too. When we arrived, the soil was completely dried up. There

wasn’t a single leaf! The soil had really dried up! Today the leaves are so beautiful, green, but it was not like this before. The lake was also dry, there was no water flowing, but now it is flowing. We saw it and everyone said “it’s good, it’s not bad! Let’s go there!” And so, we came here. We arrived at night. We moved in at night. It was about eleven o’clock when we left there, and we arrived here at dawn. We slept right there, in the middle of the road, where the sign of the Federal Institute is. There were lots of red ticks. That’s why we slept on the road. The next day the ticks were crawling up our legs. It is quiet here now, but our journey was not an easy one. It was awful! But now we like this land where we are, in the Forest-School-Village. Many whites like the name of our village! We are invigorating our culture! Our real things! We have our paintings, our language, our food, we have our way of teaching the children... So, I really want to bolster our traditions. That is why we gave the name of *Apne Ixkot Hãmhipak* to this place. In the language of the whites: Forest-School-Village! Why do we call it Forest-School-Village? Because we, the community of the Forest-School-Village, want land for the *yãmĩxop*, for the children, for the future. Because we were all born next to the forest, we were all born next to the practice of hunting. This land is our mother because she feeds us all. If I leave here, if I go into the woods, my *yãmĩy* is accompanying me, I go singing into the woods. If I play in the river, another *yãmĩy* will accompany me. I will imitate any animal: fish, alligator, swallow, I will chant like them. That is why we call it Forest-School-Village. Here, my house is a school, because we are passing on our knowledge to the young people who are learning now. We are teachers. We are talking. They are listening to the conversation. We take the good word so that our memory doesn’t fail. It must grow. To have a different knowledge, to take the other knowledge in order to make the Forest-School-Village grow. That is why every place is a classroom inside the village.

We seek a piece of land so that we can survive. We need a piece of land that has our story. My *yãmĩy* is strong. He needs a land to sing at night and for us to feed him every day. And our children will learn. That is why we think: Forest-School-Village. Here our children will learn from a very young age to feed our ritual. And so, it will be passed on from the older ones to the younger ones. When I am older, I will pass on my chant to my

12 A distilled beverage made from sugar-cane very popular in Brazil.

granddaughter. And then it is my granddaughter who will take care of the ritual. It is always passed on. And all the land that my people has crossed has also registered everything. There are the names, all the places have Native people's names. There are the identifications of where each chant came from, where each person was buried. We Indigenous people, owners of the land, need the land to survive. Today we have many dreams for this land. To reforest this land. When I am old, I want to see the Forest-School-Village reforested, with springs, with the very face of a Forest-School-Village. Really.

We want the whites to see our works of art, our films, our books, our drawings and help us. We want them to hear our words, to see our paintings, and to get to know our *yãmĩyoxop*. And help us! That the non-Indigenous leaders and those among them who have heaps of cash help us with a little money so that we can recover our land. So that all Tikmũ'ün can live happily! For us to empower our *yãmĩyoxop*, with the help of non-Indigenous people, so that our children don't fall ill so frequently. We are indeed glad in this new land here in Teófilo Otoni, but we need the government to increase the area where we are. So that we can plant all the fruit trees on this land, so that our *yãmĩyoxop* can have something to eat, so that the women can fish in the river, and we can build our school here and non-Indigenous children can come to get to know us, visit us, and our relatives from far away. That is our dream!


Isael Maxakali holds a PhD in Social Communication from UFMG (*Notório Saber*¹³), is a filmmaker, teacher, and visual artist.

Sueli Maxakali holds a PhD in Literary Studies from UFMG (*Notório Saber*), is a filmmaker, teacher, and visual artist.

Roberto Romero holds a PhD in Social Anthropology from the National Museum (UFRJ).

13 A PhD-level academic degree, first regulated by the UFMG University Council in May 2020, granted to people who have not pursued an academic career path, but have, nonetheless, dedicated their lives to collecting, consolidating, and passing on shared traditional knowledge of social and collective relevance to their communities. Source: UFMG Press Office.



A detailed pencil drawing of a bird's nest. The nest is built on a rocky surface and contains several eggs. A bird is perched on the edge of the nest, looking towards the viewer. The drawing is highly detailed, showing the texture of the rocks, the feathers of the bird, and the individual eggs.

*Caderno
de Imagens
Images Notebook*

Terceiro Caderno Aberto

Glaura Cardoso Vale

Este é o terceiro ano consecutivo que abrimos um caderno de imagens reunindo trabalhos em diálogo com a proposta temática do FestCurtasBH, que, na sua 24ª edição, buscou na ideia de sonho abrigar o cinema e as demais manifestações artísticas que com este dialogam. As edições anteriores trouxeram ora textos que eram comentários feitos a partir de fotogramas do vídeo militante de Carole Roussopoulos e demais integrantes do “Les Insoumuses” (“As Insubmusas”), ora realizações artísticas (poesia, fotografia e pintura) em consonância com a obra do filósofo Dénètem Touam Bona. Já nesta nova reunião de imagens, buscamos uma vez mais na pintura, na letra e no desenho formas de expressar algumas das vertentes sonhadas pelo Festival: das lutas históricas, do presente transformador, da ancestralidade. Do real imediato às narrativas fantásticas, encontramos a ruptura, o intervalo, a suspensão, a resistência e a retomada; encontramos mulheres que não se cansam de colocar seus corpos na linha de frente do combate a opressões. É, portanto, por meio da linha tênue entre o grito e o silêncio, do cotidiano e suas facetas, da simbiose entre o animal e o vegetal, da tinta que demarca o novo território, e com isso atualiza a tradição, que esses trabalhos se abrem ao nosso “sonho manifesto”.

Compõem este conjunto, na ordem de aparição das imagens: uma sequência da pintura da placa da Aldeia-Escola-Floresta Maxakali, que é um desdobramento do texto de Sueli Maxakali, Isael Maxakali e Roberto Romero, escrito especialmente para este catálogo; trabalhos recentes das artistas Clara Moreira, Yanaki Herrera, Camile Sproesser, Dayane Tropicaios e Efe Godoy.

Third Open Notebook

Glaura Cardoso Vale

Translation/ Laura Torres

This is the third consecutive year in which we bring a notebook with a compilation of artworks that engage in a dialogue with the proposed theme of FestCurtasBH. The Festival, in its 24th edition, endeavored to offer cinema, and other artforms aligned with it, a shelter crafted from the idea of dreaming. Past editions have either featured texts that were comments made on photograms of Carole Roussopoulos’ activist video productions made in collaboration with the other members of “Les Insoumuses” (“The Defiant Muses”), either artistic work (poetry, photography, and painting) in sync with the *oeuvre* of philosopher Dénètem Touam Bona. As for this new set of images, we once again resorted to painting, writing and drawings to express some of the aspects envisioned by the Festival: that of historical struggles, of the transformative present, and of our ancestral heritage. Ranging from stark reality to the fantastic narratives, we come across rupture, gap, pause, resilience, and recommencement; we come across women who do not tire of bringing their bodies to the forefront of the fight against oppression. Hence, it is due to the thin line between shout and silence—and to everyday life and its many facets, to animal and vegetable symbiosis, to the paint that demarcates new territories and thereby refreshes tradition, that these pieces open themselves up to our “dream manifest(o)”.

This set is composed of, following the order the images appear: a sequence of photos depicting the painting of the Maxakali Forest-School-Village’s plate; which relates to Sueli Maxakali, Isael Maxakali and Roberto Romero’s essay, written especially for this catalog; recent works by artists Clara Moreira, Yanaki Herrera, Camile Sproesser, Dayane Tropicaios and Efe Godoy.



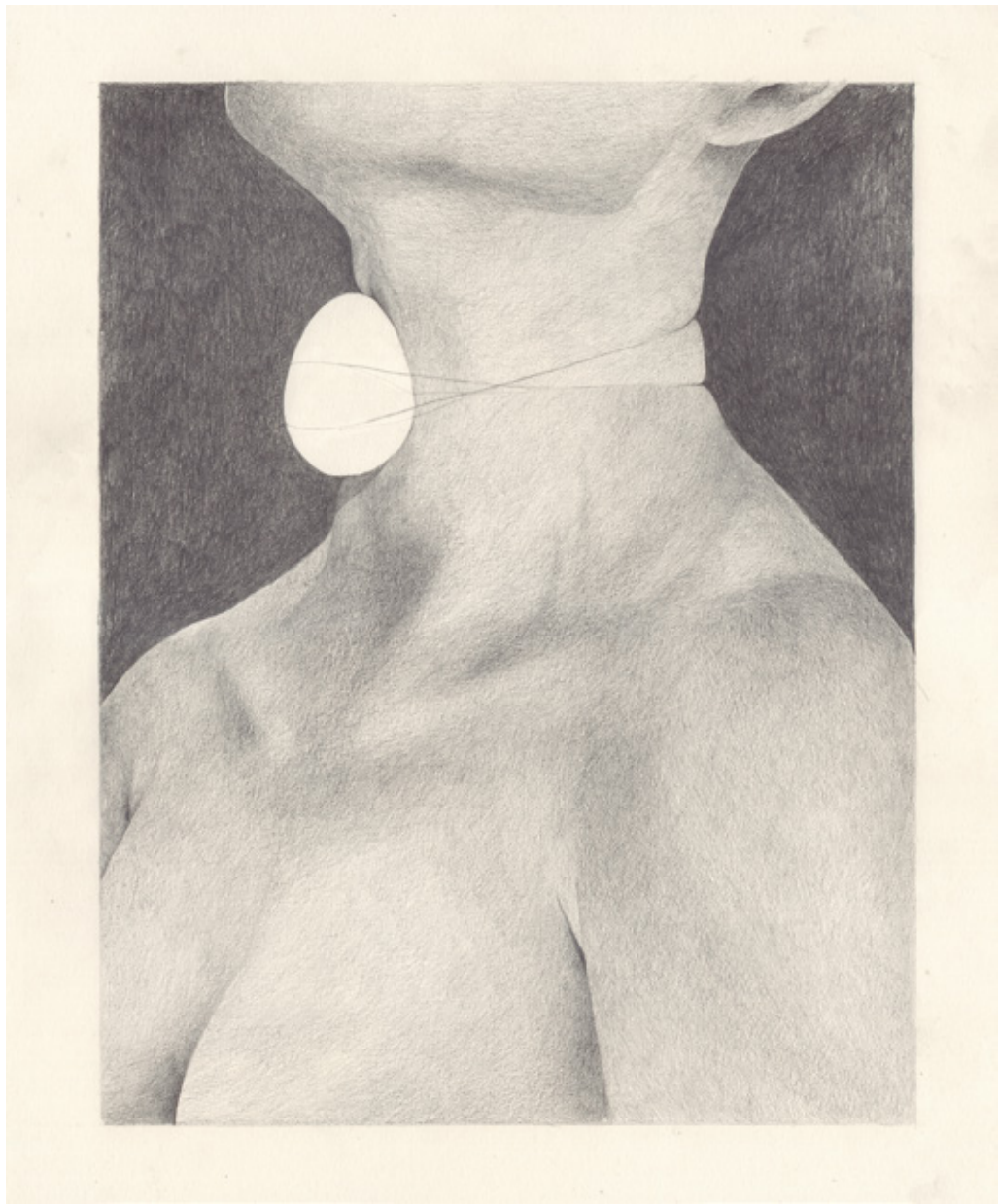


Performance: Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carioca Maxakali, Denevaldo Maxakali, Tavinho Maxakali.

Fotos/Photos: Roberto Romero, 2022

Alguns meses após a retomada da Fazenda Itamunheque, em Teófilo Otoni, os Tikmũ'ũn decidem reafirmar sua presença no território ancestral pintando a antiga placa do terreno com o nome da nova comunidade: Aldeia-Escola-Floresta.

A few months after retaking the Itamunheque Farm in Teófilo Otoni, the Tikmũ'ũn decide to reaffirm their presence in the ancestral territory by painting over the old sign with the name of the new community: Aldeia-Escola-Floresta [Forest-School-Village].



←

Clara Moreira, 2020

“andava com um ovo preso
à garganta por dois fios de
cabelo – está para nascer
palavra que” [“walked
around with an egg stuck
to throat by two strands of
hair – yet to be born a word
that could”]

desenho de lápis grafite
sobre papel graphite pencil
drawing on paper

35 x 29 cm



↑

Clara Moreira, 2022

promessa da casa (I) [house's promise (I)]

desenho de lápis de cor sobre papel colored pencil drawing on paper

1,5 x 1m (detalhe/detail)

DISCULPEN LAS
MOLESTIAS,
ESTO ES UNA REVOLUCION





Yanaki Herrera, 2022

Mujeres Zapatistas [Zapatista Women]

Serigrafia em papel 200g Screen printing on 200g paper

30 x 42cm

← ↑ [Sorry for the inconvenience, this is a revolution]





←

Camile Sproesser, 2019
The Sleepers [Os Adormecidos]
óleo sobre linho/oil on linen
100 x 90cm
foto/photo Ana Pígosso

↑

Camile Sproesser, 2019
The Slap [O Tapa]
óleo sobre linho/oil on linen
150 x 120cm
foto/photo Ana Pígosso



Dayane Tropicões, 2020

FAGULHA [SPARK]

Poema Desenho/Poem Drawing

[Let us make the necessary silence for the sleep of newborn utopias]

O SILÊNCIO

PRECISO

PARA O

SONO DE

RECÉM-
NASCIDAS

UTOPIAS



↑

Efe Godoy, 2022

“Feitiço Inconsciente”
[“Unconscious Spell”]

óleo sobre tela/oil on canvas

120 x 120 cm

→

Efe Godoy - Argentina, 2022

Série: Para sonhar imagens
de transformação [Series:
To Dream Images of
Transformation]

aquarela em papel algodão
com brilhos infantis/
watercolor on cotton paper
with children's sparkles

30 x 24 cm





←

Efe Godoy - Amazônia/Amazon, 2021

1. Nunca vi de perto um bebê elefante, mas hoje sonhei com um [I've never seen a baby elephant up close, but today I dreamed of one]

azuleiro sobre papel de bambu e algodão/watercolor on bamboo and cotton paper

36 x 24 cm (sem moldura/without frame)

2. Podia ser outro, mas se apaixonou pelo bicho boto [It could have been someone else, but fell in love with the boto]

azuleiro sobre papel/watercolor on paper

40 x 30,5 cm

3. Conhecer pessoas, conhecer lugares, sentir o rio com a imensidão dos mares [To meet people, get to know places, feel the river with the immensity of the seas]

azuleiro sobre papel/watercolor on paper

40 x 30,5 cm

4. Curadora de dores e tecedora de amores [Healer of pain and weaver of love]

azuleiro sobre papel/watercolor on paper

40 x 30,5 cm

5. Uma vespa amazônica, com ferrão gigante, usado tanto para botar ovos quanto para envenenar não semelhantes [An Amazonian wasp, with a giant stinger, used both for laying eggs and to poison those not similar]

azuleiro sobre papel/watercolor on paper

40 x 30,5 cm

6. Que o grito do morcego, transmute os medos que ainda são segredos [May the bat's cry transmute the fears that are still secrets]

azuleiro sobre papel/watercolor on paper

40 x 30,5 cm

Camile Sproesser é artista visual de São Paulo e tem como principal meio de expressão a pintura a óleo. Seu trabalho cruza narrativas pessoais e fantásticas a um só tempo. Em composições destacadas pela vivacidade das cores, a artista invoca a potência simbólica de animais, figuras humanas e outros signos da natureza e da cultura para abrir suas possibilidades de representação hoje. Já fez exposições individuais na galeria Mendes Wood DM, Projeto Vênus, galeria Mercedes Viegas e participou de diversas coletivas, entre elas 'The Haunting' no museu Chesa Planta, na Suíça, e 'Cake Show' no The Pit LA, em Los Angeles.

Camile Sproesser is a visual artist from São Paulo whose primary means of expression is oil painting. Her work intersects, at the same time, personal and fantastic narratives. Using compositions highlighted by the richness of colors, the artist invokes the symbolic power of animals, human figures, and other signs of nature and culture to open their possibilities of representation today. She has had solo exhibitions at Mendes Wood DM, Projeto Vênus, and Mercedes Viegas, and has participated in several collective exhibitions, including 'The Haunting' at Chesa Planta Museum, in Switzerland, and 'Cake Show' at The Pit LA, in Los Angeles.

Clara Moreira vive e trabalha em Recife. Sua pesquisa utiliza o desenho como escrita poética e artesanania de corpo. Sua formação artística foi na infância, em convívio familiar com artistas populares no subúrbio do Recife, onde aprendeu habilidades artísticas. Clara teve obras comissionadas pelo Museu da Língua Portuguesa (SP), Instituto Moreira Salles (SP), Sesc (PE), Solar dos Abacaxis (RJ). Em 2022, foi artista residente na Pivô Arte e Pesquisa (SP), ganhou o 8º Prêmio de Artes Tomie Ohtake e foi indicada ao 13º Prêmio Pipa, sendo uma das finalistas pelo júri popular.

Clara Moreira lives and works in Recife. Her research uses drawing as poetic writing and body artisanship. Her artistic training occurred during her childhood, in a family environment with folk artists in the suburbs of Recife, where she learned artistic skills. Clara has had works commissioned by the Museu da Língua Portuguesa (SP), Instituto Moreira Salles (SP), Sesc (PE), and Solar dos Abacaxis (RJ). In 2022, she was a resident artist at Pivô Arte e Pesquisa (SP), won the 8th Tomie Ohtake Arts Award and was nominated for the 13th Pipa Award, being one of the finalists by the popular jury.

Dayane Tropicaios, artista visual, começou produzindo vídeos e fotografias buscando diálogo com a cidade de Contagem, onde nasceu e desenvolveu seus primeiros trabalhos. Além da produção de obras, a artista busca questionar o lugar da arte na sociedade, criando propostas

para espaços fora da galeria, e acredita que a arte pode ser vivenciada também na rua e em espaços comuns. Em seus trabalhos, investiga a ficção do eu e do agora usando a fotografia, o vídeo e a instalação.

Dayane Tropicaios, visual artist, has started producing videos and photographs seeking dialogue with the city of Contagem, where she was born and developed her first works. In addition to the production of works, the artist intends to question the place of Art in society, creating proposals for spaces outside the gallery, and believes that art can also be experienced on the street and in common spaces. In her works, she investigates the fiction of the "self" and the "now" by using photography, video and installation.

Efe Godoy é artista visual míope, transvestigenera, ELA/DELA, que pesquisa hibridismo em suas variadas linguagens (vídeo, objeto, desenho, pintura, performance) com ênfase em recortes de memórias da infância e fabulações espontâneas. Desenha todo dia. Natural da cidade Sete Lagoas/MG, hoje vive e trabalha em Belo Horizonte. Participou do Bolsa Pampulha 2015/2016; a residência artística no EAC-Montevideo (Uruguai) em 2018; residência Adelina/SP, 2018; residência HEMIENCUENTRO - INSTITUTO HEMISPHERIC NY UNIVERSITY, na Cidade do México, 2019; e mostra VERBO de Performance Arte na Galeria Vermelho, SP. Recentemente, em 2022, participou da residência artística RUÍDO BLANCO - Puerto Iguazú - Argentina e da exposição individual PARA SONHAR IMAGENS DE TRANSFORMAÇÃO, no Espaço Mari'Stella Tristão, do Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG, como parte da programação artística do 24º FestCurtasBH. Representada pela Galeria Celma Albuquerque e indicada ao Prêmio PIPA/2022, ganhou prêmio Mabri - pequenos formatos 2021 - e PRÊMIO SARP - Salão de Arte de Ribeirão Preto em 2020.

Efe Godoy is a myopic visual artist, transvestigenera, SHE/HER, who researches hybridism in its various languages (video, object, drawing, painting, performance) with emphasis on recollections of childhood memories and spontaneous creations. She draws every day. She was born in the city of Sete Lagoas/MG, and today she lives and works in Belo Horizonte. She has participated in the Pampulha Scholarship 2015/2016; the artist residency at EAC-Montevideo-UY in 2018; Adelina residency-SP, 2018; HEMIENCUENTRO residency - INSTITUTO HEMISPHERIC NY UNIVERSITY, in Mexico City, 2019; and VERBO performance art show at Galeria Vermelho - SP. Recently, in 2022, she participated in the artist residency RUÍDO BLANCO - Puerto Iguazú, Argentina, and the solo exhibition TO DREAM IMAGES OF TRANSFORMATION, at Mari'Stella Tristão gallery, Palácio das Artes, Belo Horizonte/

MG, as part of the artistic program of the 24th FestCurtasBH. Represented by Celma Albuquerque Gallery and nominated for the PIPA Prize/2022, she won the Mabri Prize artistic formats 2021—and SARP Prize—art salon of Ribeirão Preto in 2020.

Isael Maxakali é doutor em Comunicação Social (Notório Saber) pela UFMG, cineasta, professor e artista visual. Dirigiu os filmes *Tatakox* (2007); *Xokxop Pet* (2009); *Yiax Kaax – Fim do Resguardo* (2010); *Xupapoyñãg* (2011); *Kotkuphi* (2011); *Yãmîy* (2011); *Mîmãnãm* (2011); *Quando os Yãmîy vêm Dançar Conosco* (2011); *Kakxop pit Hãmkoxuk Xop te Yũmũgãhã* (“Iniciação dos Filhos dos Espíritos da Terra”, 2015), *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* (2016) e *Yãmîyhex: as Mulheres-espírito* (2019) e *Nũhũ Yãgmũ yõg Hãm: Essa Terra é Nossa!* (2020). Em 2020, venceu o Prêmio PIPA on-line, uma das principais premiações de arte contemporânea no Brasil.

Isael Maxakali holds a PhD in Social Communication (Notório Saber) from UFMG, is a filmmaker, teacher and visual artist. He directed the films *Tatakox* (2007); *Xokxop Pet* (2009); *Yiax Kaax – Fim do Resguardo* (2010); *Xupapoyñãg* (2011); *Kotkuphi* (2011); *Yãmîy* (2011); *Mîmãnãm* (2011); *Quando os Yãmîy vêm Dançar Conosco* (2011); *Kakxop pit Hãmkoxuk xop te Yũmũgãhã* (“Iniciação dos Filhos dos Espíritos da Terra”, 2015), *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* (2016), *Yãmîyhex: as Mulheres-espírito* (2019) and *Nũhũ Yãgmũ yõg Hãm: This Land is Ours!* (2020). In 2020, he won the PIPA online Award, one of the main contemporary art awards in Brazil.

Roberto Romero é doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional (UFRJ). Membro da Associação Filmes de Quintal, é um dos organizadores do *forumdoc.bh* - festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte. Foi assistente de direção do longa *Yãmîyhex: as Mulheres-espírito* (Sueli e Isael Maxakali, 2019) e codiretor do longa *Nũhũ Yãgmũ yõg Hãm: Essa Terra é Nossa!* (2020).

Roberto Romero holds a PhD in Social Anthropology from the National Museum (UFRJ). He is a member of the Filmes de Quintal Association, and he is one of the organizers of *forumdoc.bh* - Belo Horizonte's documentary and ethnographic film festival. He was assistant director of the film *Yãmîyhex: the Spirit-women* (Sueli and Isael Maxakali, 2019) and co-director of the film *Nũhũ Yãgmũ yõg Hãm: This Land is Ours!* (2020).

Sueli Maxakali é doutora em Letras: Estudos Literários (Notório Saber) pela UFMG, cineasta, professora e fotógrafa. Codirigiu os filmes *Quando os Yãmîy vêm Dançar Conosco* (2011), *Yãmîyhex: as Mulheres-espírito* (2019) e *Nũhũ Yãgmũ yõg Hãm: Essa Terra é Nossa!* (2020). Publicou o livro de

fotografias *Koxuk Xop Imagem* (Beco do Azougue Editorial, 2009), com fotografias das mulheres maxakali sobre os rituais e o cotidiano da Aldeia Verde. Foi professora do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG em 2016, 2017 e 2019.

Sueli Maxakali holds a PhD in Literature: Literary Studies (Notório Saber) from UFMG, is a filmmaker, teacher and photographer. She co-directed the films *Quando os Yãmîy vêm Dançar conosco* (2011), *Yãmîyhex: as Mulheres-espírito* (2019) and *Nũhũ Yãgmũ yõg Hãm: This Land is Ours!* (2020). She has published the photography book *Koxuk Xop Imagem* (Beco do Azougue Editorial, 2009), with photographs by Maxakali women about the rituals and daily life of Aldeia Verde. She was a professor at the Program of Transversal Education in Ancestral Knowledge at UFMG in 2016, 2017 and 2019.

Yanaki Herrera é nascida em Cusco, Peru, e atualmente vive em Belo Horizonte. Sua pesquisa artística é voltada à maternagem e às suas lutas. Através da pintura, trabalha narrativas que conversam entre a ancestralidade e o presente evidenciando as sequelas da colonialidade. Compõem a sua imagética elementos característicos da América Latina que nascem a partir da cumbia, migração e das expressões corporais. Em 2017, começou o curso de Artes Visuais na UFMG e desde então tem se dedicado à pintura. Em 2022, participou da Residência Artística do IA - Instituto de Arte Contemporânea de Ouro Preto e, em 2021, da Residência Artística Lab Cultural BDMG, recebendo, no mesmo ano, o prêmio Memorial Minas Vale. Trabalhou como ilustradora dos retratos presentes no livro *Entre-lugares: trajetórias de migrantes, refugiados e apátridas*, em 2019.

Yanaki Herrera was born in Cusco, Peru, and currently lives in Belo Horizonte. Her artistic research is focused on motherhood and its struggles. Through painting, she works on narratives that dialogue between ancestry and the present, highlighting the after-effects of coloniality. Her imagery is composed of elements characteristic of Latin America that are born from cumbia, migration, and body expressions. In 2017, she began the course of Visual Arts at UFMG and since then has been dedicated to painting. In 2022, she participated in the Artist Residency of IA - Institute of Contemporary Art of Ouro Preto and, in 2021, in the Artist Residency Lab Cultural BDMG, and in the same year she received the Memorial Minas Vale award. She worked as an illustrator of the portraits in the book *Entre-lugares: trajetórias de migrantes, refugiados e apátridas*, in 2019.





Atividades e Atrações

Activities and Attractions

mesa-redonda,

debate,

lançamento de livro,

curso e

exposição

round table,

debate,

book release,

workshop and

exhibition

MESA

“Sonbar o Corpo, Refazer o Tempo”, Parte da Mostra “de olhos abertos, tem alguém que sonha”

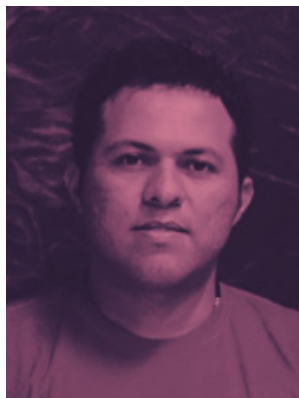
Com a participação de: Leda Maria Martins e Edgar Kanaykō Xakriabá

Mediação: Kênia Freitas e Ingá Patriota (Curadoras)

Dia: 21/10

Horário: 21h às 23h

Local: Cine Humberto Mauro – Palácio das Artes



Leda Maria Martins é poeta, ensaísta, dramaturga e professora. Doutora em Letras/ Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (1991) e Mestre em Artes pela Indiana University, Estados Unidos (1981), com pós-doutorados em Performances Studies pela New York University, Tisch School of the Arts (1999-2009), e em Performance e Ritos pela Universidade Federal Fluminense – UFF (2000). Foi professora da Universidade Federal de Minas Gerais de 1993 a 2018, aposentada em 2018; da Universidade Federal de Ouro Preto de 1982 a 1992 e professora visitante da Tisch School of the Arts em 2010, além de Diretora de Ação Cultural da UFMG, de março de 2014 a março de 2018. Atua nas áreas de artes cênicas, literatura comparada, performances e estudos culturais. Publicou vários livros, capítulos de livros e de ensaios no Brasil e no exterior, dentre eles *Performances do Tempo Espiral*, *Poéticas do Corpo-Tela* (Editora Cobogó, 2021); *Afrografias da Memória*, 2ª edição revista e atualizada (Editoras Perspectiva/Mazza), 2021; *Os Dias Anônimos* (Editora Sette Letras, 1999); *Afrografias da Memória* (Editoras Perspectiva/Mazza, 1997); *A Cena em Sombras* (Perspectiva, 1995); *O Moderno Teatro de Qorpo Santo* (Editora UFMG/UFOP, 1991); *Cantigas de Amores* (Edição Independente, 1981). Em 2017, foi criado o “Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras”, patrocinado pelo Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais – BDMG.

Edgar Kanaykō Xakriabá pertence ao povo indígena Xakriabá do estado de Minas Gerais. É mestre em Antropologia pela UFMG. Tem atuação livre na área de Etnofotografia: “um meio de registrar aspecto da cultura – a vida de um povo”. Nas lentes dele, a fotografia torna-se uma nova “ferramenta” de luta, possibilitando ao “outro” ver com outro olhar aquilo que um povo indígena é.

ROUND TABLE

“Dream the Body, Redo the Time”, Part of the Special Section “with eyes open, there is someone who dreams”

Guests: Leda Maria Martins and Edgar Kanaykō Xakriabá

Moderators: Kênia Freitas and Ingá Patriota (Curators)

Date: October 21st

Time: 9-11 PM

Venue: Cine Humberto Mauro – Palácio das Artes

Leda Maria Martins is a poet, essayist, playwright, and professor. She holds a PhD in Literature/Comparative Literature from Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (1991) and also a Master degree in Arts from Indiana University, United States (1981), with Postdoctoral studies in Performances Studies at New York University, Tisch School of the Arts (1999-2009), and in Performance and Rites at Universidade Federal Fluminense - UFF (2000). She was a professor at Universidade Federal de Minas Gerais from 1993 to 2018, retired in 2018; at Universidade Federal de Ouro Preto from 1982 to 1992 and visiting professor at Tisch School of the Arts in 2010, as well as Director of Cultural Action at UFMG from March 2014 to March 2018. She works in the fields of performing arts, comparative literature, performances and cultural studies. She has published several books, book chapters and essays in Brazil and abroad, such as *Performances do Tempo Espiral*, *Poéticas do Corpo-Tela* (Cobogó Publishers, 2021); *Afrografias da Memória*, 2nd edition revised and updated (Perspectiva/Mazza Publishers), 2021; *Os Dias Anônimos* (Sette Letras Publishers, 1999); *Afrografias da Memória* (Perspectiva/Mazza Publishers, 1997); *A Cena em Sombras* (Perspectiva, 1995); *O Moderno Teatro de Qorpo Santo* (UFMG and UFOP Publishers, 1991); *Cantigas de Amares* (Independent Edition, 1981). In 2017, it was created the “Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras” (Leda Maria Martins Black Performing Arts award), sponsored by Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais – BDMG.

Edgar Kanaykô Xakriabá belongs to the Xakriabá Indigenous people in the State of Minas Gerais. He holds a Master degree in Anthropology from UFMG. He works freely in the area of Ethnophotography: “a means of recording an aspect of culture-the life of a people”. In his lens, photography becomes a new “tool” of struggle, enabling the “other” to see with another look what an Indigenous people is.

DEBATE

Sessão “Transmutar a Luta”, Parte da Mostra “de olhos abertos, tem alguém que sonha”

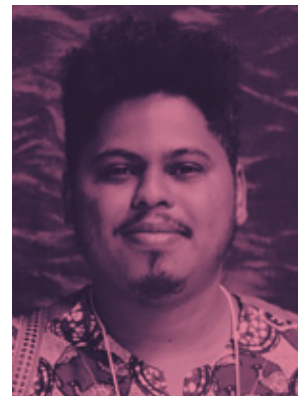
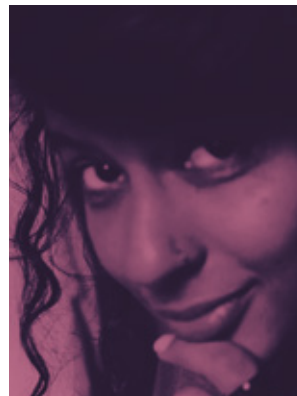
Com a participação de: Camila Bastos, Edinho Vieira e Larissa Costa

Mediação: Ingá Patriota e Kênia Freitas (Curadoras)

Dia: 22/10

Horário: 15h

Local: Cine Humberto Mauro – Palácio das Artes



Camila Bastos é arquiteta urbanista pela UFMG, mestranda em Ciência Política pela mesma instituição, onde pesquisa sobre racismo estrutural e o impacto do coronavírus na população negra brasileira. Atualmente, trabalha na Secretaria Municipal de Política Urbana de Belo Horizonte na área de planejamento urbano com ênfase em inclusão urbana e ambiental. Codirigiu o curta-metragem *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* em 2018, premiado no 51º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2018) e ganhador do Prêmio Sesc de Arte Contemporânea na 21ª Bienal de Arte Contemporânea VideoBrasil (2019).

Edinho Vieira, 28 anos, fotógrafo, cineasta e oficinairo, membro da coordenação nacional do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas - MLB, diretor dos filmes *Ocupar, Resistir e Construir* (2016), *Memórias de Izidora* (2016),

Izidora: Dias de Luta, Noites de Resistência (2020), que foi resultado das oficinas do projeto Ocupa Mídia, realizado pela ONG Internet Sem Fronteiras em parceria com movimentos sociais. Também dirigiu *Filme de Luta* (2022) e o filme-instalação *Caminhará pelas avenidas, entrará nas portas, abolirá os senhores* (2021).

Larissa Costa é jornalista com experiência em comunicação popular e movimentos sociais, com especialização em Estudos Latino-americanos pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Integrante do grupo de pesquisa “Poéticas femininas, políticas feministas”, que se dedica a discutir a potência das imagens de instaurar experiências feministas, tanto políticas quanto estéticas. Pesquisa imagens dos movimentos feministas realizados por mulheres durante o período da redemocratização do Brasil.

DEBATE

“Transmuting the Struggle” Program, Part of the Special Section “with eyes open, there is someone who dreams”

Guests: Camila Bastos, Edinho Vieira and Larissa Costa

Moderators: Ingá Patriota and Kênia Freitas (Curators)

Date: October 22nd

Time: 3 PM

Venue: Cine Humberto Mauro – Palácio das Artes

Camila Bastos is an architect and urbanist graduated from Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), and a Master's student in Political Science at the same institution, where she is researching structural racism and the impact of the coronavirus on the Black Brazilian population. Currently, she works at Secretaria Municipal de Política Urbana of Belo Horizonte in the field of urban planning with emphasis on urban and environmental inclusion. She is a co-director of the short film *Tell this to those who say we've been defeated*, 2018, awarded at the 51st Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2018) and winner of Sesc de Arte Contemporânea Award at the 21st Biennial of Contemporary Art VideoBrasil (2019).

Edinho Vieira, 28 years old, photographer, filmmaker and workshop facilitator, member of Movimento de Luta

nos Bairros, Vilas e Favelas - MLB [Struggle Movement at Neighborhoods, Settlements and Favelas] national coordination, director of the films *Ocupar, Resistir e Construir* (2016), *Memórias de Izidora* (2016), *Izidora: Dias de Luta, Noites de Resistência* (2020), which was the result from the workshops of Ocupa Mídia project, carried out by Internet Sem Fronteiras NGO in partnership with social movements. Also directed *Filme de Luta* (2022) and the film installation *Caminhará pelas avenidas, entrará nas portas, abolirá os senhores* (2021).

Larissa Costa is a journalist with experience in popular communication and social movements, with a specialization in Latin American Studies from the Universidade Federal de Juiz de Fora. She is a Master's student in the Postgraduate Program in Social Communication at the Universidade Federal de Minas Gerais. Member of the research group “Poéticas femininas, políticas feministas” [Female poetics, feminist politics], which is dedicated to discussing the power of images to establish feminist experiences, both political and aesthetics. She researches images of feminist movements carried out by women during the period of redemocratization in Brazil.

LANÇAMENTO DE LIVRO

Expanded Nature – Écologies du cinéma expérimental

[Expanded Nature - Ecologies do cinema experimental]

Dia: 15/10

Horário: 15h

Local: Cine Humberto Mauro – Palácio das Artes

Publicado em abril de 2022



Editora: Light Cone - lightcone.org
Edição francesa
336 páginas
ISBN: 978-2-490750-10-8
Distribuição: Les Presses du Réel -
<https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=9599>
Organizado por: Elio Della Noce e Lucas Murari
Textos de: Elio Della Noce, Scott MacDonald, Jean-Michel Durafour, Kim Knowles, Philip Hoffman & Janine Marchessault, Karel Doing, Chris Dymond, Alice Leroy, Rose Lowder, Chris Welsby, Yaniv Touati, Bidhan Jacobs, Lucas Murari, Teresa Castro, Colectivo Los Ingrávidos, Elizabeth A. Povinelli, Gérard Leblanc, Frédéric Brayard, Jacques Perconte, Vincent Deville, Lukas Brasiskis & Charlie Hewison.
Apresentação:

Se cineastas experimentais “expandem” o campo artístico explorando as potências, os modos de difusão ou mesmo performances da imagem em movimento, essas práticas, na era do Antropoceno, trazem a esperança de uma expansão completamente diferente: ampliar a nossa experiência de Natureza. Abordando questões técnicas, estéticas e antropológicas do cinema, *Expanded Nature – Écologies du cinéma expérimental* contempla a maneira como artistas, cineastas e coletivos de diferentes partes do mundo formam uma comunidade com outros viventes não humanos e trabalham através de seus filmes para desconstruir o privilégio humano. No cruzamento de disciplinas, antropólogos, filósofos, cineastas e pesquisadores em estudos visuais se reúnem e investigam outra história do cinema, escrita do ponto de vista da Natureza.

BOOK RELEASE

Expanded Nature – Écologies du cinéma expérimental

[Expanded Nature - Ecologies of Experimental Cinema]

Date: 10/15

Time: 3 PM

Venue: Cine Humberto Mauro – Palácio das Artes
Published in April 2022

Publisher: Light Cone - lightcone.org/

French Edition

336 pages

ISBN: 978-2-490750-10-8

Distribution: Les Presses du Réel - <https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=9599>

Organized by: Elio Della Noce and Lucas Murari.

Essays by: Elio Della Noce, Scott MacDonald, Jean-Michel Durafour, Kim Knowles, Philip Hoffman & Janine Marchessault, Karel Doing, Chris Dymond, Alice Leroy, Rose Lowder, Chris Welsby, Yaniv Touati, Bidhan Jacobs, Lucas Murari, Teresa Castro, Colectivo Los Ingrávidos, Elizabeth A. Povinelli, Gérard Leblanc, Frédéric Brayard, Jacques Perconte, Vincent Deville, Lukas Brasiskis & Charlie Hewison.

If experimental filmmakers «expand» the artistic field by exploring the forces, ways of diffusion, or even performances of the moving image, these practices, in the age of the Anthropocene, bring hope to a completely different expansion: to amplify our experience of Nature. Addressing technical, aesthetic and anthropological issues of cinema, *Expanded Nature – Écologies du cinéma expérimental*, considers how artists, filmmakers and collectives from different parts of the world form a community with other non-human living beings, and work through their films to deconstruct human privilege. At the crossroads of disciplines, anthropologists, philosophers, filmmakers and researchers in visual studies, assemble and investigate another history of cinema, written from Nature's point of view.

Oficina

Um Brasileiro: “Quando Um Muro Separa, Uma Ponte Une”

Corpo Crítico

Ministrantes: Ingá e Fabio Filho

Dias: 17, 18, 20 e 21 de outubro de 2022

Horário: 10h às 12h30

Local: Sala Juvenal Dias - Palácio das Artes/Fundação

Clóvis Salgado - Belo Horizonte, MG

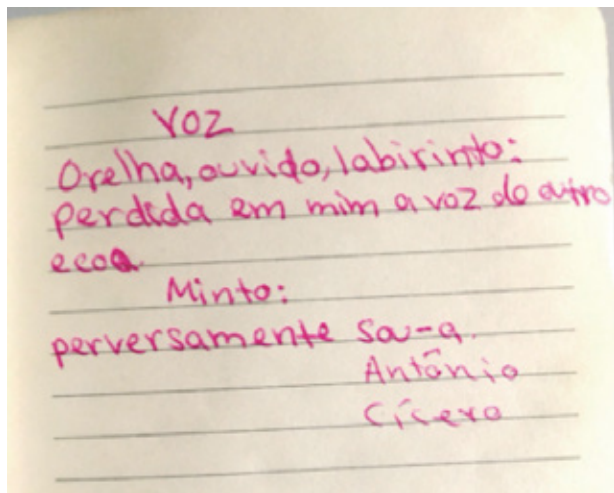
Carga horária: 10h/a

10 Vagas

Um brasileiro

“A luta é contínua e contígua”, diz o vídeo sobre Helenira Resende realizado por ocasião da Comissão

Nacional da Verdade em São Paulo no ano de 2013.¹ Por essa mesma via, em livro biográfico sobre Helenira, Bruno Ribeiro escreve: “a história não termina com a morte de nossa personagem”, reunindo assim as poucas e dispersas fontes que ajudam a contar sobre a vida desta militante, guerrilheira, mulher negra, estudante de letras e liderança estudantil brutalmente assassinada pela ditadura militar, sem que até hoje tenham sido encontrados seus restos mortais – “a tua morte não foi em vão (...). E haverá sempre um Araguaia florescendo em cada coração rebelde”, conclui Ribeiro. Como muitas, militava não só combatendo a ditadura militar, mas colocando em circulação uma imaginação política capaz de nos fazer pensar sobre outras formas de o que seria uma vida democrática. Carregou sonhos comunitários nas retinas e na voz. Falava aos companheiros sobre o ofício que um dia seria seu – “quando a revolução triunfasse” –, alinhando no corpo as palavras de João Amazonas para descrevê-la, “Imaginem vocês, pensando em crítica de arte estando lá no Araguaia de arma em punho para enfrentar o inimigo”.



Nesta edição da *Corpo Crítico*, buscamos dar consistência para uma práxis de envolvimento político e corporal tanto com as imagens quanto com a palavra. O *corpo crítico*, termo que guia nossos encontros, se

vincula ao momento em que retomamos um corpo a corpo público com as sessões de cinema, nos abrindo para experimentar inclusive as possibilidades físicas do exercício crítico com os filmes. Livremente inspiradas pela história vivida e sonhada por Helenira Resende em meio à floresta do Araguaia, propomos esta oficina como um laboratório de tomada da palavra como corpos em combate. Ser crítica de arte = ser ponte frente aos muros. Sua memória será convocada. A memória da menina que, ainda secundarista, defendia propostas para a comunidade numa rádio municipal de Assis (SP) e se deslocava para a cidade de Santos na tarefa de distribuir o jornal *A Classe Operária* para o qual passava noites a fio escrevendo artigos. Convocada como inspiração libertária, figura e fonte de nossos dias de encontro e como, antes de mais nada, um corpo crítico em vida.

Desde este presente em que nos encontramos, tendo o país constantemente destruído pela indiferença social que toma o poder e vira política de governo, aprofundando ainda mais nossas desigualdades fundantes, gostaríamos não só de propor este recuo à história de Helenira, rememorando sua trajetória na luta, mas também e sobretudo evocando seu sonho de prática estético-política jamais adormecido. Sonhava com a justiça como sonhava com a crítica. Helenira segue como exemplo vivo para as lutas: o futuro de justiça social, empenhado na sua dignidade em riste e nas ações de combate em grupo, virá pela continuidade – futuro este que faz o passado ressoar no presente, conferindo-lhe sentido e coragem: *a única luta que se perde é aquela que se abandona*.

Permeado por práticas de conversas em diferentes suportes, correspondências, diários, textos coletivos, panfletos, ensaios, relatórios de debates e de sessões, bem como escritas experimentais e insuspeitas formas de contágio com os filmes, este laboratório tem por intuito experimentar a crítica como ponte e cena política, de modo que a forma dos encontros ativará dispositivos diversos (exegese de textos, passeios, intervenções, etc.) articulando a relação imagem-cidade-corpo-palavra. Os quatro encontros que compõem o *Corpo Crítico* se darão na forma de ateliê de imaginação, visionamentos, debates e escritas. Propomos, assim, que os textos enquanto pontes sejam também motivos para outras conversas durante o festival, de modo que a circulação e a distribuição ocorrerão ao longo do evento. Conta-se

¹ Disponível em: <https://youtu.be/TadKENoojYo>

que, na escuridão da noite amazônica, Helenira cantava junto aos companheiros a canção *Pesadelo*: “Quando um muro separa, uma ponte une. (...) E se a força é tua, ela um dia é nossa...”



Feitiçamentos da língua, 2021, detalhe da obra de Maria Macêdo (CE).

Referência

RIBEIRO, Bruno. *Helenira Resende e a guerrilha do Araguaia*. 1. ed. - São Paulo: Expressão Popular, 2007. 96p.

Resumo

Imaginem vocês, uma mulher, no meio de uma guerra, lutando pela democracia e sonhando também em ser crítica de arte. Imaginem ainda, na escuridão da noite amazônica, ela entoando junto aos companheiros uma canção: “Quando um muro separa, uma ponte une”, e prosseguindo “... se a força é tua, ela um dia é nossa”. Por fim, imaginemos tomar esta práxis e sonho revolucionário como motivo para uma oficina de crítica de cinema. Como fazê-lo? Nosso chamado, primeiro, é para imaginarmos essa comunidade forjada sobre e a partir de filmes, tendo como força motriz, um guia, a trajetória de Helenira Resende – esta sobre quem é um dever saber e necessário imaginá-la. Esta edição da *Corpo Crítico*, termo que guia nossos encontros, vincula-se ao momento em que retomamos um corpo a corpo público com as sessões de cinema, tal circunstância nos abrirá para experimentar as possibilidades físicas de exercícios críticos com os filmes. Permeadas por práticas de conversas em diferentes suportes – correspondências, diários, textos coletivos, panfletos, ensaios, relatórios de debates e de sessões –, bem como

escritas experimentais e insuspeitas formas de contágio com os filmes, este ateliê tem por intuito experimentar a crítica como ponte e cena política, de modo que a forma dos encontros ativará dispositivos diversos (exegese de textos, passeio nas ruas, intervenções, etc.) articulando a relação imagem-cidade-corpo-palavra. A oficina acontecerá em quatro encontros, nos dias 17, 18, 20 e 21 de outubro de 2022, sempre das 10h às 12h30, presencialmente. Propomos, assim, que os textos enquanto pontes sejam também motivos para outras conversas durante o festival, de modo que a escrita, circulação e a distribuição ocorrerão ao longo dos 10 dias do FestCurtasBH.

PROGRAMA DOS ENCONTROS

Encontro 1

Seria a crítica um ateliê para construção de pontes?

Como maquinar um modo experimental de relação com as obras sem se deixar embriagar por um deleite pessoal que se sobreponha à relação? Correr perigo com as obras, com aquilo que elas inventam, mas, para isso, algumas armas: forjar uma metodologia de ponte. A ponte entre as escolhas de um filme e aquela que atravessa o texto, entre as imagens que tomam a sala e o tempo histórico que dá luz a elas.

Textos de referência:

BERNARDET, Jean-Claude. Por uma crítica ficcional. In: *forumdoc.bh.2003*: 7º Festival do filme documentário e etnográfico – fórum de antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2003. p. 66-70. Disponível em: <https://www.forumdoc.org.br/ensaios/por-uma-critica-ficcional>

Encontro 2

O encontro marcado de um filme com seu tempo

Imaginar a crítica como uma praça, um largo ou uma esquina na qual uma obra esbarra com os anseios, as paisagens e as feições de sua época. Nesse encontro exercitaremos a ética de integrar uma obra ao momento cultural em que ela vive, entregando ao trabalho crítico sinais de seu tempo. Tornar baixo o que era alto: uma encruzilhada no centro da cidade ao meio-dia, o pinga-pinga da nascente do rio Amazonas chegando no seu igarapé. Onde será o encontro de um filme com seu tempo histórico? Na inadequação, na correspondência, no desvio sorrateiro?

Textos de referência:

CANDIDO, Antonio. Notas de crítica literária: Overture. *Jornal Folha da Manhã*. São Paulo, 07 jan. 1943. 5. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19613/21676>

CESAR, Amaranta. O tempo é luta. In: *Catálogo do CachoeiraDoc 2017*.

Encontro 3

Achar-se em comunidade

Estamos diante da memória de Helenira menina que, ainda secundarista, defendia propostas comunitárias numa rádio municipal de Assis (SP) e se deslocava para a cidade de Santos com a tarefa de distribuir o jornal *A Classe Operária* para o qual passava noites a fio escrevendo artigos. Os filmes, assim como a maneira de navegá-los, inventam territórios de partilha. Entre arguição jurídica e inscrição poética, poderia a crítica instigar arenas do debate de uma comunidade de cinema? Poderia ela, por meio da arena, empurrar essa comunidade até seus limites, seu ponto de mudança?

Textos de referência:

GUIMARÃES, César. O que é uma comunidade de cinema?. *Revista Eco-Pós*, 18(1), 45–56. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1955

ALMEIDA, Carol. Contra a velha cinefilia: Uma perspectiva feminista de filiação ao cinema. Publicado no site *Fora de Quadro*, setembro de 2017. Disponível em: <https://foradequadro.com/2017/09/19/contra-a-velha-cinefilia-uma-perspectiva-feminista-de-filiacao-ao-cinema/>

RIBEIRO, Bruno. *Helenira Resende e a guerrilha do Araguaia*. 1. ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2007. 96p.

Encontro 4

Assembleia

Momento teatral, reflexivo e deliberativo acerca do cinema no Brasil, da crítica, da política e da própria oficina. Informes, escolhas de questões pertinentes, debate e encaminhamentos. Sonhos de justiça e de escrita.

Ingá é educadora popular e crítica cultural. Facilitou formações em audiovisual em projetos como “Fazer o mundo, fazendo vídeo”, “Inventar com a Diferença” e “Vídeo nas Aldeias”. Ministrou oficinas de crítica em parceria

com o CachoeiraDoc, Instituto Moreira Salles e o Festival de Curtas-metragens de Belo Horizonte. Tem artigos publicados em revistas de crítica cinematográfica como a Verberenas, Fronteira Festival de Cinema, no portal do Janela Internacional de Cinema do Recife e na revista Cinética.

Fabio trabalha na crítica, pesquisa e realização em cinema. Doutorando em Comunicação na UFMG, é mestre pela mesma Universidade e graduou-se na UFRB, em Cachoeira (BA). Realizador dos filmes *Tudo que é apertado rasga* (2019) e *Não vim no mundo para ser pedra* (2022). Participou das comissões de seleção de festivais, mostras e laboratórios, a exemplo do FestCurtas BH (2019 a 2022), Goiânia Mostra Curtas (2022), FIANb (2020 e 2021), Diáspora Lab (2018) e CachoeiraDoc (2020), festival junto ao qual contribuiu ao longo dos últimos anos. Atua como cineclubista, cartazista e colabora com textos para diversos sites.



Workshop

A brazier: “Where a wall keeps apart, a bridge unites”

Corpo Crítico

Mentorship: Ingá and Fabio Filho

Period: October 17th, 18th, 20th and 21st, 2022

Time: 10:00am to 12:30pm

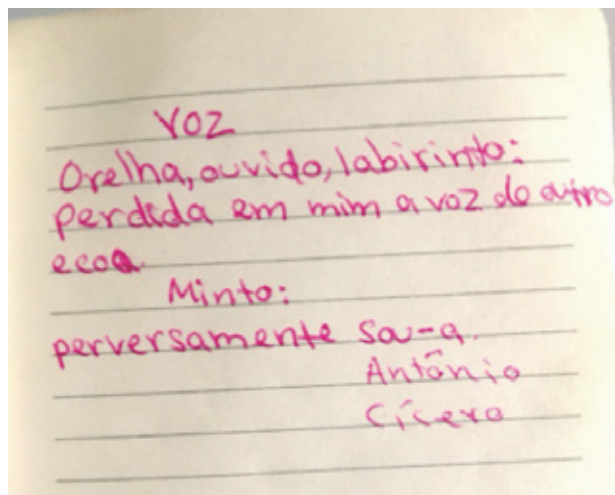
Venue: Sala Juvenal Dias - Palácio das Artes/Fundação Clóvis Salgado - Belo Horizonte, MG

Workload: 10 hours

10 attendees

A brazier

“The fight is continuous and contiguous” states the video about Helenira Resende shot when the *Comissão Nacional da Verdade* [National Truth Commission] was held in São Paulo in 2013¹. Along the same lines, in a biographical book about Helenira, Bruno Ribeiro writes: “the story is not over once our character dies”, thus assembling the few and scattered sources that help to recount the life of this partisan, *guerrillera*, Black woman, literature student and young activist who was brutally murdered by the military regime, her remains having not been found to this day—“your death was by no means in vain (...). And there will always be an Araguaia blossoming in every rebellious heart”, Ribeiro concludes. Like many other women, she fought not only against the military dictatorship, but also by setting in motion a political imagination that makes us wonder about other arrangements of what life in a democracy might be. In her voice and in her retinas, she held dreams of the communal. She would talk to her comrades about the métier that one day she would follow—“once the revolution triumphs”—, embodying the words that João Amazonas used to describe her, “Just imagine, thinking about art criticism while being in Araguaia with a gun in the hand to face the enemy”.



¹ Available at <https://youtu.be/TadKENoojYo>

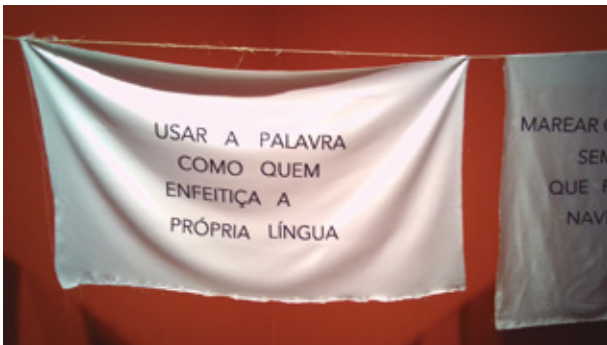
In this edition of *Corpo Crítico*, we seek to enhance a praxis of political and corporal engagement, not only with images, but also with words. The expression *corpo crítico*, which steers our sessions, is bound to this moment in which we regain a direct and public encounter with film screenings, allowing ourselves to try out even the physical possibilities within the film criticism exercise. Drawing freely on what Helenira Resende experienced and dreamed of amidst the Araguaia Forest, we intend this workshop to be a laboratory where taking the floor works as bodies in combat on a battlefield. To be an art critic = to be a bridge among the walls. Her memory will be summoned. The memory of the girl who, while still a high-school student, would advocate proposals on behalf of the community, on a municipal radio station in Assis (São Paulo, Brazil) and commuted to the city of Santos on the task of distributing *A Classe Operária* [The Working Class], a newspaper for which she spent endless nights writing articles. Helenira is here summoned as a left-libertarian inspiration, figure and source of our encounters, but, first of all, as a living *corpo crítico*².

In the present time, we find ourselves in a country which is being constantly destroyed on account of a disregard for social issues which ends up seizing power and becoming government policy, leading to a further worsening of our structural inequalities; we would like not only to offer this return to Helenira's story, by recalling her trajectory, but also and above all by evoking her dream of an aesthetic-political practice that has never been dormant. She dreamed of justice as she dreamed of critique. Helenira remains a living example for current

² The Brazilian Portuguese word *crítico* can be translated to English both as “critic” and as “critical”. While the first English word has a single meaning, that is, “one who censures; a person who reviews literary, artistic, or musical works”; the latter can be read not only as something “relating to or characterized by criticism; reflecting careful analysis and judgment”, but also as “extremely important or essential”; which is not true for the word “critique”; its sense being “a critical essay or analysis; an instance of formal criticism”. The word *corpo* has many readings, as the English word “body”, and for the purposes of this text, can be interpreted as 1) “the entire material or physical structure of an organism, especially of a human or animal”, 2) a number of persons, concepts, or things regarded as a group and 3) a collection or quantity, as of material or information. Therefore, *corpo crítico* addresses not only those who, as a group—and as a group of “critics”—reflect on cinematic productions (the result of this analysis being a “critique”). Helenira, as a *corpo crítico*, is not only someone who is indispensable, vital, fundamental, but also someone capable of passing judgment to the merits of something—in this case, to the scenario during the Brazilian civil-military dictatorship. Therefore, *um crítico* may be interpreted as “an art critic”; but also as someone, especially regarding a socioeconomic or political context, who has the attitude of criticizing, not due to a negative stance, but due to awareness and the capacity to read between the lines. Helenira remained a *corpo crítico*: vital and aware.

struggles: the pursuit of a future of social justice, committed to its sheer dignity and to the collective actions of combat, shall arrive by continuance—a future which makes the past resonate in the present, giving it meaning and courage: *the only fight you lose is the one you give up*.

Imbued with conversational practices in different *media*—letters, journals, collaborative writing, leaflets, essays, screenings and debate reports— as well as experimental writing and unsuspected ways of contagion with the films, this workshop intends to experience criticism as a bridge and as a political scene, in a way that the format of the sessions will then trigger a variety of devices (text exegesis, strolls, interventions, etc.) by articulating the image-city-body-word relationship. *Corpo Crítico* comprises four sessions, which will be held as an *atelier* where imagination, viewings, debates and writings will take place. Thus, we propound that the texts, working as bridges, be also the spark for other conversations during the Festival, so that circulation and distribution will happen throughout the event. It is said that, in the darkness of the night in the Amazonian Forest, Helenira would sing along her comrades the song *Pesadelo* [Nightmare]: “Where a wall keeps apart, a bridge unites. (...) And if the power is yours, one day it will be ours...”



Feitiçamentos da língua [The language incantations], 2021, detail of the work of Maria Macêdo (CE).

Reference

RIBEIRO, Bruno. *Helenira Resende e a guerrilha do Araguaia*. 1. ed. - São Paulo: Expressão Popular, 2007. 96p.

Summary

Picture this: a woman, in the middle of a war, fighting for democracy while also dreaming of becoming an art critic. And more: imagine that she, amidst the darkness of the Amazonian night, is singing a song with her comrades: “Where a wall keeps apart, a bridge unites”, and continuing “... if the power is yours, one day it will be ours”. At last, let us imagine taking this praxis and the dream of a revolution as the grounds for a film criticism workshop. How could one do it? First of all, our invitation is that we picture this community forged on and after films, as having Helenira Resende’s trajectory as a driving force, a guidance—this woman about whom it is mandatory to know about, necessary to imagine. This edition of *Corpo Crítico*, a guiding term for our sessions, is linked to the moment in which we are again face-to-face with the film screenings, an occasion which will enable us to experience the physical possibilities of criticism being brought into play with the films. Imbued with conversational practices in different *media*—letters, journals, collaborative writing, leaflets, essays, sessions and debate reports—as well as experimental writing and unsuspected ways of contagion with the films, this workshop intends to experience criticism as a bridge and as a political scene, in a way that the sessions’ format will then trigger different devices (text exegesis, strolls, interventions, etc.) by articulating the image-city-body-word relationship. The workshop, comprising four sessions, will be held in-person from 10:00 a.m. to 12:30 p.m., on October 17th, 18th, 20th and 21st, 2022. Therefore, we are suggesting that, while bridges, the texts also become the grounds for other conversations during the Festival, in a way that writing, circulation and distribution will be happening throughout the 10 days of FestCurtasBH.

WORKSHOP SESSIONS PLAN

Session 1

Would criticism be a bridge-building atelier?

How to think up an experimental approach of interacting with the artworks without being intoxicated by our own exclusive enjoyment superimposing the interaction? To be at risk with the artworks, with the things they fabricate, but, in order to do that, a few weapons: to forge a bridging methodology. The bridge between the choices of a film and that which is traversing the text, between the images that take over the movie theater and the historical time that gives them birth.

References:

BERNARDET, Jean-Claude. Por uma crítica ficcional. In: *forumdoc.bh.2003: 7º Festival do filme documentário e etnográfico – fórum de antropologia, cinema e vídeo*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2003. p. 66-70. Available on: <https://www.forumdoc.org.br/ensaios/por-uma-critica-ficcional>

Session 2

The encounter of a film with its time

Criticism pictured as a plaza, a square or a street corner where an artwork bumps into the yearnings, sceneries, and features of its own time. During this encounter, our focus will be on the ethics of merging an artwork in its own cultural moment, giving to the critical work signs of its time. To render small what was once heightened: a crossroads downtown at noon, the drip-drip of the Amazon River headwaters reaching its creek. Where does a film encounter its historical time? In the inadequateness, in the correspondence, in the slant diversions?

References

CANDIDO, Antonio. Notas de crítica literária: Overture. *Jornal Folha da Manhã*. São Paulo, 07 jan. 1943. 5. Available on: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19613/21676>

CESAR, Amaranta. O tempo é luta. In: *Catálogo do CachoeiraDoc 2017*.

Session 3

Finding oneself within a community

We are facing the memory of Helenira as a girl who, while still a high-school student, would champion community causes on air, speaking on a radio station in the city of Assis (São Paulo) and commute to the city of Santos on the task of distributing *A Classe Operária* [The Working Class], a newspaper for which she spent endless nights writing articles. The films, as much as the way in which they are sailed, create sharing territories. In between legal reasoning and a poetic register, could criticism stir up arenas of debate within a cinema community? Could it, via the arena, be capable of pushing this community to its very limits, to its turning point?

References:

GUIMARÃES, César. O que é uma comunidade de cinema? *Revista Eco-Pós*, 18(1), 45–56. Available on: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1955

ALMEIDA, Carol. Contra a velha cinefilia: Uma

perspectiva feminista de filiação ao cinema. Publicado no site *Fora de Quadro*, setembro de 2017. Available on: <https://foradequadro.com/2017/09/19/contra-a-velha-cinefilia-uma-perspectiva-feminista-de-filiacao-ao-cinema/>

RIBEIRO, Bruno. *Helenira Resende e a guerrilha do Araguaia*. 1. ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2007. 96p.

Session 4

Meeting

Reflective and deliberative theatrical moment on cinema in Brazil, criticism, politics and the workshop itself. Reports, selection of suitable topics, debate and action points. Dreaming of justice and writing.

Ingá is a social educator and a cultural critic. She has participated as a facilitator in audiovisual projects such as “Fazer o mundo, fazendo vídeo”, “Inventar com a Diferença” and “Vídeo nas Aldeias”. She held criticism workshops in partnership with CachoeiraDoc, Instituto Moreira Salles and the Belo Horizonte International Short Film Festival. Her articles were featured in film criticism magazines such as *Verbernas*, *Fronteira Festival de Cinema*, in *Janela Internacional de Cinema do Recife* website and *Cinética* magazine.

Fabio Fabio is engaged in film criticism, research, and production. Currently a PhD student in Communication at UFMG, he holds a master’s degree from the same university and graduated from UFRB, in Cachoeira (BA). He directed the films *Tudo que é apertado rasga* (2019) and *Não vim no mundo para ser pedra* (2022). He took part in the selection committees of festivals, exhibitions, and laboratories, such as *FestCurtas BH* (2019 to 2022), *Goiânia Mostra Curtas* (2022), *FIANb* (2020 and 2021), *Diáspora Lab* (2018) and *CachoeiraDoc* (2020), the latter a festival to which he has contributed over the past years. He is also a film club member, poster artist and writes for several websites.



EXPOSIÇÃO

Para Sonhar Imagens de Transformação

de Efe Godoy

14 de outubro a 27 de novembro de 2022
Espaço Mari’Stella Tristão – Palácio das Artes

Sonhar é um modo de ocupar. Se, num passado não muito distante, estávamos aqui neste bloco de espaço, concebendo e desenhando outros modos de experienciar o universo que nos rodeia – entre nós e, também, em conjunto com quem nos vê/lê – neste ano, retomamos este mesmo ambiente, agora com um novo propósito:

Sonhar. Um sonho que (se) manifesta (em) um ser. E que (ou ainda, quando), em diálogo com você que aqui nos vê, deixa de ser apenas um sonho e se torna um convite a fabular.

Para Sonhar Imagens de Transformação integra a programação do 24º FestCurtasBH, trazendo mais de 140 obras de Efe Godoy. Este intenso e extenso trabalho é um convite coletivo para sonhar e refletir a programação deste ano, em todas as suas mais diversas instâncias e expressões da ideia e desejo de sonhar.

O sonho com um propósito – e que aqui nos detemos ao desejo de nos transformar, deixa de ser apenas uma experiência onírica, e se transforma, inevitavelmente, em um compromisso para transmutar. E é no coletivo que o sonho se concretiza.

Matheus Antunes (Curador)

Efe Godoy é artista visual míope, transvestigenera, ELA/DELA, que pesquisa hibridismo em suas variadas linguagens (vídeo, objeto, desenho, pintura, performance) com ênfase em recortes de memórias da infância e fabulações espontâneas. Desenha todo dia. Efe Godoy com 7 anos de idade recebeu uma leitura de mãos que lhe abriu os olhos para perceber que teria uma trajetória artística em curso, desde então soube que iria desenhar seu caminho fora de sua Natural cidade Sete Lagoas/MG, hoje vive e trabalha em Belo Horizonte. Passeou pela Escola Guignard UEMG e continua formação através de vivências em residências no Brasil e exterior. Algumas dessas vivências transformadoras se deram nos últimos anos, como: Bolsa Pampulha

2015/2016; a residência artística no EAC-Montevidéu (Uruguai), em 2018; residência Adelina _SP, 2018; residência HEMIENCUENTRO _ INSTITUTO HEMISPHERIC NY UNIVERSITY, na Cidade do México, 2019; e mostra VERBO de Performance Arte na Galeria Vermelho – SP. Recentemente, em 2022, participou da residência artística RUIDO BLANCO - Puerto Iguazú – Argentina e da exposição individual PARA SONHAR IMAGENS DE TRANSFORMAÇÃO, no Espaço Mari’Stella Tristão, do Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG, como parte da programação artística do 24ª FestCurtasBH. Representada pela Galeria Celma Albuquerque e indicada ao Prêmio PIPA/2022, ganhou prêmio Mabri – pequenos formatos 2021 – e PRÊMIO SARP – Salão de Arte de Ribeirão Preto em 2020. De uma maneira simples, tenta interferir na vida das pessoas através das redes sociais com a reverberação da palavra afeto.

EXHIBITION

To Dream Images of Transformation

By Efe Godoy

October 14th to November 27th, 2022
Espaço Mari’Stella Tristão – Palácio das Artes

Dreaming is a way of occupying. If, in a not too distant past, we were here in this space-time, conceiving and designing other ways of experiencing the universe around us—among ourselves and, also, together with those who see/read us—this year we reopen this same environment again, now with a new purpose:

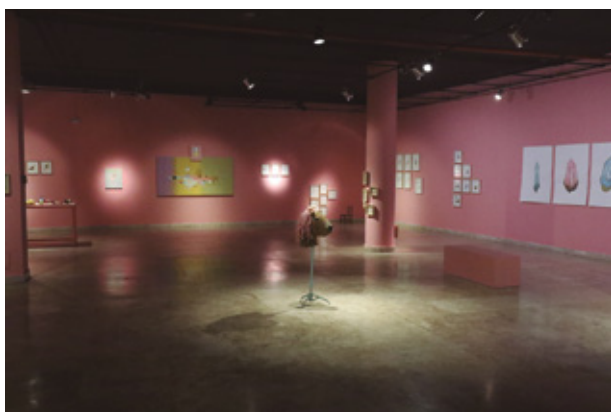
To dream. A dream that manifests itself into a being. And which (or even when), in dialogue with you, who see us here, is no longer just a dream and becomes an invitation to fantasize.

To Dream Images of Transformation is part of the 24th FestCurtasBH program, featuring more than 140 works by Efe Godoy. This intense and extensive work is a collective invitation to dream and to reflect on this year’s program, in all its various instances and expressions of the idea and desire to dream.

Dreaming with a purpose—and here we focus on the desire to transform ourselves, it is no longer just an oneiric experience, and becomes, inevitably, a commitment to transmutate. And it is within the collective that the dream becomes reality.

Matheus Antunes (Curator)

Efe Godoy is a myopic visual artist, transvestigenera, SHE/HER, who researches hybridism in its various languages (video, objects, drawing, painting, performance) with emphasis on recollections of childhood memories and spontaneous fabulations. She draws every day. At the age of 7, Efe Godoy received a palm reading that opened her eyes to realize that she would have a distinct artistic trajectory, since then she knew she would draw her own path outside her hometown of Sete Lagoas/MG. She currently lives and works in Belo Horizonte. She roamed around Guignard School UEMG and continues her education through residencies in Brazil and abroad. Some of these transformative experiences took place in recent years, such as: Pampulha Scholarship 2015/2016; the artist residency at EAC-Montevideo_UY in 2018; Adelina residency _SP, 2018; HEMIENCUENTRO residency _ INSTITUTO HEMISPHERIC NY UNIVERSITY, in Mexico City, 2019; and VERBO performance art show at Galeria Vermelho - SP. Recently, in 2022, she participated in the artist residency RÚIDO BLANCO—Puerto Iguazú—Argentina and the solo exhibition TO DREAM IMAGES OF TRANSFORMATION, at Espaço Mari'Stella Tristão, Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG, as part of the artistic program of the 24th FestCurtasBH. Represented by Celma Albuquerque Gallery and nominated for the PIPA Prize/2022, she won the Mabri Prize artistic formats 2021—and SARP Prize—art salon of Ribeirão Preto in 2020. In a simple way, she tries to interfere in people's lives through social networks with the reverberation of the word "affection".



- CIDADE DE PUERTO IGUAZÚ, ARGENTINA, TRÍPLICE FRONTEIRA, RESIDÊNCIA DE ARTE: RUIVO OLAVO.
SEGUNDA-FEIRA, TUDO COMEÇA DE NOVO, MAS CAI TANTA ÁGUA DO CÉU HOJE...
DIA CHIARRO AO SEM DE CLICS DE COMPUTADORES, UM ~~NO~~ VIOLÃOZINHO TIMIDO, CHOVA, UMA VASSOURA
QUE LIMPA O LARDO DE FORA DA CASA QUE ESTOU E MEU PRÓPRIO PENSAMENTO.

OLÁ EFE, HOLA, COMO ESTÁS? BIEN?
BOM DIA, COMO TEM PASSADO? COMO ESTÃO AS CORES DOS DIAS QUE TEM VIVIDO? COM O QUE TEM
SONHADO? SEI QUE ESTA SE TRANSFORMANDO AOS POUCOS, A TRANSFORMAÇÃO NUNCA ACABA, ISTO
É FATO.

NO SEITO CAPÍTULO DO LIVRO "SONHO MANIFESTO" DO SIDARTA RIBEIRO, ENCONTREI HOJE
O NOME DA SUA PRÓXIMA EXPOSIÇÃO: "PARA SONHAR IMAGENS DE TRANSFORMAÇÃO". QUANDO
LÍ ESTA FRASE PAREI DE LER O CAPÍTULO, E VOLTEI A REPETIR: "PARA SONHAR IMAGENS DE
TRANSFORMAÇÃO". SABE EFE, TENHO SONHADO MUITO E ISSO ME TRANSFORMA, ISSO TE
TRANSFORMA; SONHAR É UMA FORMA LINDA DE VIAGAR NO TEMPO, É O QUE MAIS ME
ENCANTA NESTE UNIVERSO, MUNDO, PLANETA TERRA E PODER VIAGAR, CONHECER PESSOAS,
LUGARES, SABORES, ME SURPREENDER COM COISAS QUE JAMAIS PENSEI EM ENCONTRAR.
É SOBRE O PODER DO ENCONTRO DE ENCAPTAR, ENCONTRAR. TROCAR, CAMBIAR. ♡

SEI QUE VOCÊ VAI LER ISSO EM OUTRO TEMPO E QUE TALVEZ ALGUMAS COISAS NÃO
FAÇAM MAIS SENTIDO, MAS ~~AS PALAVRAS~~ MAS PALAVRAS ESCRITAS POR MIM E U ACRE
DITO, A CRE DITO, O CHER NO QUE FOI DITO "A", A MIM MESMA.

ESTA CARTA É UM ENCONTRO COM AS VÁRIAS QUE SOMOS EFE.

NÃO É VOCÊ QUE A TODA HORA DIZ QUE SOMOS "MISTURAS DE NATUREZAS" QUE SOMOS
~~SERES~~ SERES HÍBRIDOS, QUE SOMOS TRANS PARENTES, IGUAIS MAS DIFERENTES? ENTÃO, AGORA
HÁ UM ENCONTRO, O DE QUEM LÊ ~~COM~~ COM QUEM ESCREVEU. TÊ COMO QUE VOCÊ CRESCERU.
CRESCER, A CADA DIA CRESCER MAIS, COMO UMA PLANTA QUE FOI RETIRADA DE UM VASO, HANNE
JADA PARA A TERRA DE UM LUGAR ABERTO; COMO UMA VIDA QUE ENCONTRA SEU HABITAT,
SERIA ~~ISSO~~ ISTO SONHO OU VERDADE? E O QUE É A VERDADE, A REALIDADE TAMBÉM É UMA
INVENÇÃO, NÃO ME FEZUDDO COM ESSA INFORMAÇÃO. TUDO É INVENÇÃO.

A CADA DIA QUE ME PERGUNTO O "PORQUE FAÇO ARTE HOJE?" MINHA RESPOSTA
SE FORTALECE COM A CERTEZA DE "QUE FAÇO PARA MIM MESMA, MAS ALGO QUE ESTÁ
PARA FORA DO MEU CONTROLE ESCAPA E ESBARRA NO OUTRO, TEMOS PARENTES QUE PENSAM
E SENTEM ~~AS~~ COISAS PARECIDAS, UMA VEZ DISSE UMA AMIGA: "PODEMOS ~~UMA~~ FALAR DAS
MONTANHAS E MESMO ASSIM VAMOS ESTAR FALANDO DE NÓS MESMAS".

A RESPOSTA PARA A PERGUNTA "PORQUE FAÇO ARTE HOJE?" COM CERTEZA TAMBÉM
SE TRANSFORMA, MESMO AGORA, PRESTES A ESCREVER, ME PERCO NAS ~~INCERTezas~~ INCERTEZAS
DE NÃO SABER DEFINIR ~~COM~~ COM PRECISÃO. SINTO QUE ESTAMOS EM TRANSIÇÃO,
O HOMEM/O COLADO NO SEU BRANCO DIREITO TEM RAZÃO.

AH PRECISO TE CONTAR QUE ONTEM QUASE SAÍ COM UM DESCONHECIDO, QUE COMECEI
A CONVERSAR NO TINDER, AQUI MESMO NA CIDADE DE PUERTO IGUAZÚ, MAS POR UM MOMENTO
MINHA INTUIÇÃO FOI MAIS FORTE E DISSE: "NÃO, NÃO VÁ, É MELHOR FICAR EM CASA, O
DESCANSAR, TENHO ESTADO CAUSADA, DORMI CAUSADA, AORDEI CAUSADA, FEI QUE SONHAR E
NÃO ME LEMBRO DE NADA.

AINDA TENHO MEDO DE SER ASSASSINADA.

TALVEZ EU FAÇA ARTE PRA MOSTRAR PRO MUNDO ~~QUE~~ O PAZ PARTE DO MUNDO
QUE CONTINUO VIVENDO. E OBSERVANDO AS COISAS, OS OBJETOS DA NATUREZA QUE SE TRANS
FORMAM, COMO EU ME TRANSFORMO. SONHAMOS MUITO. E ISSO É LINDO.
CONTINUAMOS SONHANDO UM SONHO INFINITO.

NUMA NOITE PASSADA, NÃO MUITO DISTANTE DE HOJE, TIVE UM DADOSCLOS JUNTOS
DE PERSEGUIÇÃO, EU ESTAVA NUM APARTAMENTO DE UM CASAL CIS, E O HOMEM DESSE
CASAL CHEGOU A ME PERSEGUIR POR ESSE PRÉDIO, ELE QUERIA ME MATAR, DEU PRATENTIN,
E QUICEI A FUGIR, ATÉ QUE CHEGOU UM MOMENTO QUE ELE ME ABRANÇOU; ME AGARROU E
DO ALTO DO PRÉDIO, PULOU, E QUANDO NOS ~~OS~~ CHOCAMOS COMO CHÃO SÓ EU ME
LEVANTEI, OLHEI PRO COTO DELE ESTIRADO NO CHÃO E GRITEI: ESTOY VIVA. SE VOCÊ
LÊ ISSO AGORA É PORQUE ESTA VIVA EFE. UM BEIJO DA EFE DO PASSADO NÃO ~~TEM~~ MUITO DISTANTE.

SETEMBRO 2022 ♡

PUERTO IGUAZÚ, ARGENTINA, THE TRIPLE BORDER AREA, ART RESIDENCY: RUÍDO BLANCO [WHITE NOISE]

IT'S MONDAY, IT STARTS ALL OVER AGAIN, BUT TODAY THE RAIN IS POURING DOWN SO HARD...

A RAINY DAY TO THE SOUND OF A COMPUTER'S CLICK-CLACK, THE GENTLE STRUMMING OF AN ACOUSTIC GUITAR, A BROOM SWEEPING THE AREA OUTSIDE THE PLACE I'M STAYING AND MY VERY OWN THOUGHTS.

HELLO, EFE, HOLA, COMO ESTÁS, BIEN?

GOOD MORNING, HOW HAVE YOU BEEN DOING? WHAT ABOUT THE COLOURS OF YOUR PAST DAYS? WHAT HAVE YOU BEEN DREAMING OF (AND ABOUT)? I KNOW THAT YOU ARE BIT BY BIT UNDERGOING A TRANSFORMATION, THE TRANSFORMATION IS NEVER OVER, THAT IS A FACT.

TODAY, IN CHAPTER 6 OF THE BOOK *SONHO MANIFESTO* [MANIFEST(O) DREAM], BY SIDARTA RIBEIRO, I CAME ACROSS THE NAME OF YOUR NEXT EXHIBITION: "*PARA SONHAR IMAGENS DE TRANSFORMAÇÃO*" (TO DREAM IMAGES OF TRANSFORMATION). AS SOON AS I READ THAT LINE I STOPPED READING THE CHAPTER, AND STARTED TO REPEAT IT AGAIN: "TO DREAM IMAGES OF TRANSFORMATION".

YOU KNOW, EFE, I HAVE BEEN DREAMING A LOT AND THAT IS TRANSFORMING ME, IT'S TRANSFORMING YOU; DREAMING IS A BEAUTIFUL WAY TO TIME TRAVEL, AND WHAT I DEEM MOST AMAZING ABOUT THIS UNIVERSE, WORLD, PLANET EARTH IS TO BE ABLE TO TRAVEL, TO MEET NEW PEOPLE, TO VISIT NEW PLACES, TO TASTE NEW FLAVOURS, TO BE AMAZED BY THINGS I NEVER THOUGHT I WOULD EVER SEE. IT'S ABOUT THE POWER THAT HAPPENING UPON EACH OTHER HAS TO ENRAPTURE US, TO COME TOGETHER. TO SHARE, *CAMBIAR*.

I AM AWARE THAT YOU ARE GOING TO READ THIS IN ANOTHER POINT IN TIME AND THAT MAYBE SOME THINGS WILL NO LONGER MAKE SENSE, BUT I BELIEVE IN THE WORDS I WROTE I BELIEVE, BE-LIEVE, TO BELIEVE IN WHAT WAS SAID "TO", TO MYSELF.

THIS LETTER IS A MEETING BETWEEN THE MANY THAT WE ARE, EFE.

AREN'T YOU THE ONE WHO IS ALWAYS SAYING THAT WE ARE A "MIX OF DISTINCT NATURES", THAT WE ARE HYBRID BEINGS, THAT WE ARE TRANSPARENT, THE SAME YET DIFFERENT? SO, NOW THERE IS A COMING TOGETHER, OF THE ONE WHO READS WITH THE ONE WHO WROTE. I AM TELLING YOU THAT YOU HAVE GROWN. YOU GROW, EVERY DAY YOU GROW MORE AND MORE, LIKE A POTTED PLANT THAT HAS BEEN TAKEN OUT OF ITS CONTAINER, PLACED IN THE GROUND, OUTDOORS, LIKE A LIVING THING THAT FINDS ITS HABITAT; WOULD THAT BE A DREAM OR THE TRUTH? AND WHAT IS THE TRUTH, REALITY IS

ALSO AN INVENTION. I'M NOT TROUBLED BY THIS KNOWLEDGE. EVERYTHING IS AN INVENTION.

EACH DAY I ASK MYSELF "WHY AM I MAKING ART TODAY?" MY ANSWER IS REINFORCED BY THE SURE FEELING THAT I DO IT FOR MYSELF, BUT SOMETHING THAT IS BEYOND MY CONTROL SLIPS AWAY AND STUMBLES UPON THE OTHER; WE HAVE KINFOLK WHO THINK AND FEEL SIMILAR THINGS; A FRIEND ONCE SAID: "WE CAN TALK ABOUT THE MOUNTAINS AND YET WE WILL BE TALKING ABOUT OURSELVES".

THE ANSWER TO THE QUESTION "WHY AM I MAKING ART TODAY" ALSO TRANSFORMS, DEFINITELY. EVEN NOW, WHEN I AM ABOUT TO WRITE, I LOSE MYSELF IN THE UNCERTAINTIES OF NOT BEING ABLE TO DEFINE IT ACCURATELY. I FEEL WE ARE IN TRANSITION, THE HORMONE ATTACHED TO MY RIGHT ARM IS TELLING.

OH, I MUST TELL YOU THAT YESTERDAY I ALMOST WENT OUT WITH A STRANGER, SOMEONE I HAD A CHAT WITH ON TINDER, JUST HERE IN PUERTO IGUAZÚ; BUT THEN MY GUTS TOLD ME SOMETHING WAS OFF: "NO, DON'T GO, IT'S BETTER TO STAY HOME AND GET SOME REST"; I'VE BEEN TIRED, I WENT TO BED TIRED, I WOKE UP TIRED, I REMEMBER THAT I DREAMT AND I CAN'T REMEMBER A THING.

I'M STILL AFRAID OF BEING MURDERED.

MAYBE I MAKE ART TO SHOW THE WORLD OR PART OF THE WORLD THAT I KEEP ON LIVING. AND BY WATCHING THINGS, OBJECTS FROM NATURE THAT TRANSFORM THEMSELVES, AS I TRANSFORM MYSELF; WE DREAM A GREAT DEAL. AND THAT IS BEAUTIFUL. WE KEEP ON DREAMING A NEVER-ENDING DREAM.

A FEW NIGHTS AGO, NOT THAT FAR FROM TODAY, I HAD ONE OF THOSE CHASE DREAMS, I WAS IN A CIS COUPLE'S FLAT, AND THE MAN OF THIS COUPLE STARTED CHASING ME AROUND THE BUILDING, HE WANTED TO KILL ME, I COULD FEEL IT, AND I BEGAN TO RUN UNTIL A POINT WHEN HE WRAPPED HIS ARMS AROUND ME, GRABBED ME AND, FROM THE TOP OF THE BUILDING, HE JUMPED; WE HIT THE GROUND, AND I WAS THE ONLY ONE ABLE TO GET UP, I LOOKED AT HIS BODY SPRAWLED OUT ON THE GROUND AND SHOUTED: ESTOY VIVA. IF YOU ARE READING THIS NOW IT'S BECAUSE YOU ARE ALIVE. A KISS FROM AN EFE NOT SO DISTANT IN THE PAST.

SEPTEMBER 2022

Efe Godoy

Translation: Laura Torres





*Curadoria, Comissão de
Seleção, Júri e Equipe*

Curatorship, Selection Committee, Jury and Team

Coordenação de Programação e Curadoria

Curatorship and Programming Head

Ana Siqueira atua em curadoria, tradução e pesquisa. Curadora e coordenadora de programação do FestCurtasBH (2013-2014 e desde 2017), membro da comissão de seleção de curtas do IDFA 2022 (Festival Internacional de Documentário de Amsterdam). Foi programadora do Cine Humberto Mauro (2008-2009) e curadora da mostra de cinema infantil do Festival SACI (2011-2017). Mestre em Comunicação Social/ Pragmáticas da Imagem, pela UFMG.

Ana Siqueira is a film programmer, translator and researcher. Curator and Head of Programming of FestCurtasBH (2013-2014 and since 2017) and IDFA 2022 Short Film Program Advisor. She was a programmer at Cine Humberto Mauro (2008-2009) and curator of the children's film series at Festival SACI (2011-2017). Master's degree in Social Communication/Pragmatics of the Image at UFMG.



Seleção/Curadoria

Selection Committee/Curatorship

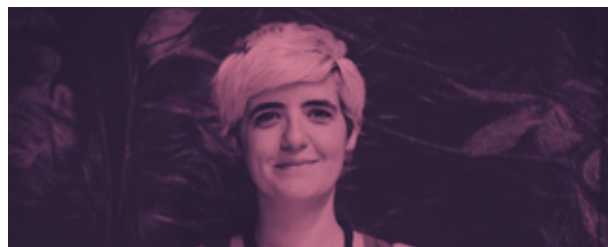
Competitiva Internacional

International Competition

Carla Maia é pesquisadora, ensaísta e educadora. Doutora em Comunicação Social pela UFMG, com período sanduíche na Tulane University/New Orleans. Compõe o corpo docente do Centro Universitário UNA e do Centro Universitário de Belo Horizonte - UniBH. Como professora convidada, leciona nos cursos de Cinema e Audiovisual e de Jornalismo da PUC Minas. Faz parte do coletivo Filmes de Quintal e do Conselho Deliberativo da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine).

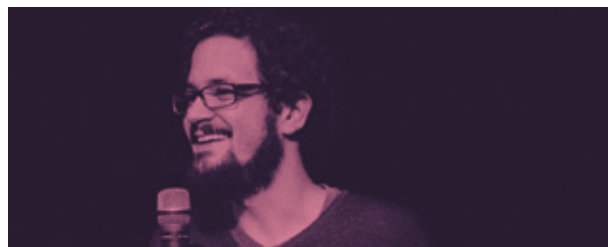
Carla Maia is a researcher, essayist and educator. PhD in Social Communication at Universidade Federal de Minas

Gerais, with a sandwich degree at Tulane University/New Orleans. Currently, she is a faculty member at UNA University Center and at UniBH - Centro Universitário de Belo Horizonte. As a visiting professor, she teaches in the Cinema, Audiovisual and Journalism courses at PUC Minas. She is a member of the Filmes de Quintal collective and of the deliberative council of the Brazilian Society for Cinema and Audiovisual Studies (Socine).



Daniel Ribeiro Duarte é pesquisador, curador e realizador de cinema. Integra o coletivo Filmes de Quintal e organiza o forumdoc.bh. Doutor em Cinema pela Universidade Nova de Lisboa.

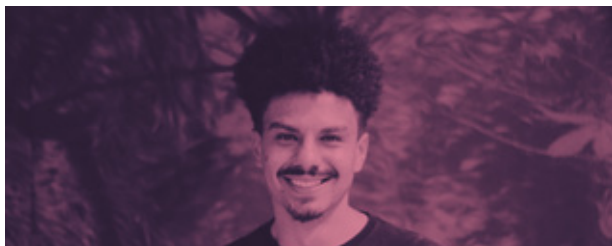
Daniel Ribeiro Duarte is a researcher, curator and filmmaker. He is part of the Filmes de Quintal collective and one of the organizers of forumdoc.bh film festival. He holds a PhD in Cinema from Universidade Nova de Lisboa.



Gabriel Araújo é jornalista (UFMG), programador e crítico de cinema. É cofundador e curador da INDETERMINAÇÕES, plataforma de crítica e cinema negro brasileiro, e do Cineclubes Mocambo, iniciativa de exibição de cinematografias negras em Belo Horizonte. Integra os coletivos Zanza, de crítica, e Lena Santos, de jornalistas negras e negros de Minas Gerais. Colaborou na equipe de curadoria de mostras e

festivais como Cinecipó, América Negra, LONA, entre outros, e possui publicações em sites e catálogos de cinema. Um dos críticos selecionados para o Talent Press Rio 2021.

Gabriel Araújo is a journalist (Universidade Federal de Minas Gerais), programmer and film critic. He is the co-founder and curator of INDETERMINAÇÕES, a platform for film criticism and Black Brazilian cinema, and of Cineclubes Mocambo, an initiative to exhibit Black cinematography in Belo Horizonte. He is a member of the critic's collective Zanza, and also a member of the collective of Black journalists from Minas Gerais, Lena Santos. He has collaborated in the curatorial teams of film festivals such as Cinecipó, América Negra, and LONA, among others, and has published in websites and film catalogs. He was one of the critics selected for the Talent Press Rio 2021.'



Lorena Rocha é historiadora (UFPE), pesquisadora, crítica cultural e programadora. Cofundadora da INDETERMINAÇÕES – plataforma de crítica e cinema negro brasileiro. Idealizadora e editora no camarescura – estudos de cinema e audiovisual. Crítica teatral e editora na revista multimídia *Quarta Parede*. Possui publicações em catálogos de cinema, sites, blogs e revistas, como Cine Festivais, Verbernas e Critical Stages. Integrou a curadoria da Mostra Competitiva Internacional do 23º FestCurtas BH e da edição especial do Janela Internacional do Recife 2022. Ministra aulas a partir da crítica, teatros e cinemas negros.

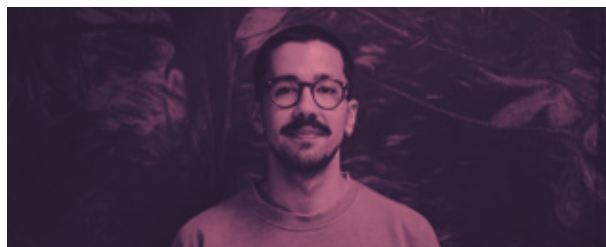
Lorena Rocha is a historian (Universidade Federal de Pernambuco), researcher, cultural critic and programmer. Co-founder of INDETERMINAÇÕES, a platform for film criticism and Black Brazilian cinema. Creator and editor at camarescura - cinema and audiovisual studies. She is a theater critic and editor at *Quarta Parede* multimedia magazine. She has published works in film catalogs, websites, blogs and magazines such as Cine Festivais, Verbernas and Critical Stages. She was a member of the

curatorship at the International Competitive Exhibition of the 23rd FestCurtas BH and of the special edition of Janela Internacional do Recife 2022. She teaches classes in film criticism, Black theaters and cinemas.



Luiz Fernando Coutinho é bacharel e mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Atualmente, é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É editor da *Revista Madonna*, tradutor do blog de cinema *Vestido sem Costura* e redator da *LIMITE - Revista de ensaios e crítica de arte*. Já ofereceu cursos livres sobre melodrama no cinema clássico hollywoodiano, John Carpenter e Jacques Tourneur. Em 2021, organizou, junto à equipe do *Vestido sem Costura*, a Retrospectiva “25+1 Anos da Lettre du Cinéma”.

Luiz Fernando Coutinho holds a bachelor's and a Master's degree in Image and Sound from the Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). He is currently a PhD student at the Post-Graduation Program in Social Communication at the Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). He is the editor of *Madonna Magazine*, translator at the film blog *Vestido sem Costura* and editor of *LIMITE - Revista de ensaios e críticas de arte*. He has lectured free courses on classical Hollywood melodrama, John Carpenter and Jacques Tourneur. In 2021 he organized, along with the *Vestido sem Costura* team, the Retrospective Exhibition “25+1 Years of Lettre du Cinéma”.



Vanessa Santos é doutora em Comunicação Digital, pesquisa novos formatos narrativos em mídias interativas. Tem uma trajetória marcada pela atuação junto a redes sociotécnicas, a coletivos artísticos e a projetos sociais, ministrando processos formativos e desenvolvendo metodologias para o ensino do audiovisual. Professora universitária na área de Comunicação e Artes, coordenou o curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário Una. Fez curadoria da Mostra Cine-Escrituras Pretas, na Semana de Cinema Negro de BH e tem integrado a Comissão de Seleção da Mostra Competitiva Internacional do FestCurtasBH desde 2019. Atualmente, é gestora do Cine Santa Tereza.

Vanessa Santos holds a PhD in Digital Communication and is a researcher of new narrative formats in interactive media. Her career has been marked by her work with socio-technical networks, artistic collectives and social projects, lecturing training processes and developing methodologies for audiovisual teaching. She is a university professor in the field of Communication and Arts and has coordinated the Cinema and Audiovisual course at UNA University Center. She was a curator of the section Cine-Escrituras Pretas, at the Black Film Week in BH. Since 2019, she has been a member of the International Competitive selection committee at FestCurtas BH. Currently, she is the manager of the Cine Santa Tereza movie theater.



Competitivas Brasil e Minas

Brazilian and Minas Competition

Alessandra Brito nasceu em Campos Belos, no interior de Goiás. Em 2006, mudou-se para Palmas, capital do Tocantins, onde fez a graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Tocantins. Vive em Belo Horizonte (MG) desde 2015, onde tem atuado na pesquisa, na curadoria e na formação em audiovisual. cursou o mestrado em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais, com pesquisa em torno de produções audiovisuais realizadas nos territórios quilombolas. Integra o Grupo Poéticas da Experiência (CNPq/

UFMG) e é militante junto à segundaPRETA desde 2017.

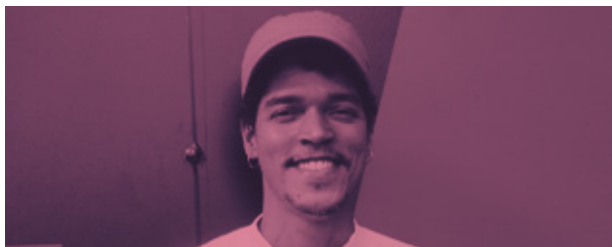
Alessandra Brito was born in Campos Belos, in the countryside of Goiás. In 2006, she moved to Palmas, capital of Tocantins, where she graduated in Social Communication with a major in Journalism at the Universidade Federal de Tocantins. She lives in Belo Horizonte (MG) since 2015, where she has been actively working in research, curatorship and training in audiovisual. She holds a Master's degree in Social Communication at the Universidade Federal de Minas Gerais, with a research on audiovisual productions made in quilombola territories. She is a member of the research group Poéticas da Experiência (CNPq/UFMG) and has been an activist at segundaPRETA since 2017.



Fabio Filho trabalha na crítica, na pesquisa e na realização em cinema. Doutorando em Comunicação Social na UFMG, é mestre pela mesma Universidade e graduou-se na UFRB. Realizador dos filmes *Tudo que é apertado rasga* (2019) e *Não vim no mundo para ser pedra* (2022). Participou das comissões de seleção de festivais, mostras e laboratórios, a exemplo do FestCurtas BH (2019 a 2021), Goiânia Mostra Curtas (2022), FIANb (2020 e 2021), Diáspora Lab (2018) e CachoeiraDoc (2020), festival junto ao qual contribuiu ao longo dos últimos anos. Atua como cineclubista, cartazista e colabora com textos para diversos sites.

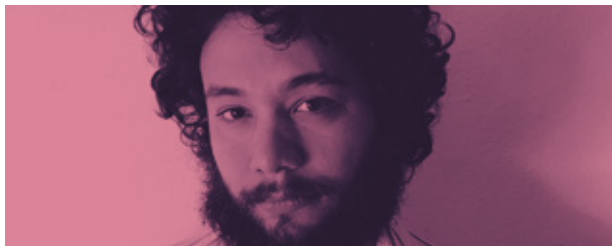
Fabio Filho works with film criticism, research, and filmmaking. A PhD student in Social Communication at Universidade Federal de Minas Gerais, he earned his Master's degree from the same University and graduated at Universidade Federal do Recôncavo Bahiano. He directed the films *Tudo que é apertado rasga* (2019) and *Não vim no mundo para ser pedra* (2022). He has participated in the selection committees of festivals, cinema exhibitions and laboratories, such as FestCurtas BH (2019 to 2021), Goiânia Mostra Curtas (2022), FIANb (2020 and 2021), Diáspora Lab (2018) and CachoeiraDoc (2020), a festival with which he has been

collaborating in recent years. He works as a cine club member, poster artist and writes content for various websites.



João Paulo Campos é crítico, pesquisador, curador e professor de cinema. Mestre e doutorando em Antropologia (USP), com coorientação em Meios e Processos Audiovisuais (USP), pesquisa as aparições de cidades no cinema brasileiro, com ênfase nos filmes de Adirley Queirós. É editor da *Zagaia em Revista* e redator da *Multiplot*. Tem críticas, ensaios e artigos publicados em diversos periódicos acadêmicos, catálogos de festivais e revistas de crítica de cinema. Participa de júris e comissões de curadoria em festivais e cineclubes. Integra os grupos Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra-USP) e História da Experimentação no Cinema e na Crítica (HECC-USP).

João Paulo Campos is a film critic, researcher, curator and professor. He has a Master's degree and is a PhD student in Anthropology (USP), with co-supervision in Audiovisual Media and Processes (USP), he researches the emergence of cities in Brazilian cinema, emphasizing on the films of Adirley Queirós. He is the editor of *Zagaia em Revista* magazine and writes for *Multiplot* magazine. He has published reviews, essays and articles in several academic journals, film exhibition catalogs and film criticism magazines. He participates in juries and curatorial commissions in festivals and film clubs. He is also a member of the research groups Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra-USP) and História da Experimentação no Cinema e na Crítica (HECC-USP).



Mariana Queen Nwabasili é jornalista e pesquisadora, doutoranda e mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Também é mestre em Curadoria Cinematográfica pela Elías Querejeta Zine Eskola (Espanha) com bolsa do Projeto Paradiso. Participou da 10ª edição do Critics Academy do Festival de Cinema de Locarno, na Suíça. Foi curadora, selecionadora e jurada da 4ª edição do Cabiria Festival Audiovisual, da 23ª edição do FestCurtasBH e das 29ª e 31ª edições do Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo. Pesquisa representações e recepções cinematográficas vinculadas a raça, gênero, classe e colonialidade. Tece análises críticas sobre teatro e cinema.

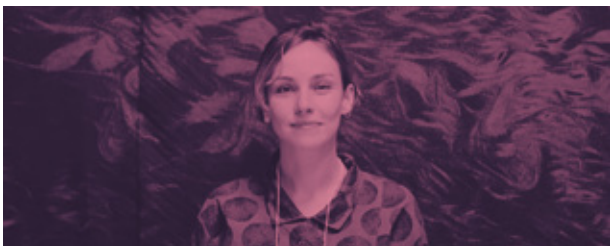
Mariana Queen Nwabasili is a journalist and researcher, PhD student and holder of a Master's degree in Audiovisual Media and Processes at the Escola de Comunicação e Artes (Universidade de São Paulo). She also holds a Master's degree in Film Curatorship at Elías Querejeta Zine Eskola (Spain) with a scholarship from Projeto Paradiso. She participated in the 10th edition of the Critics Academy at the Locarno Film Festival, in Switzerland. She was a curator, selection committee member and juror at the 4th edition of the Cabiria Audiovisual Festival, at the 23rd edition of FestCurtasBH and at the 29th and 31st editions of the São Paulo International Short Film Festival. Her research addresses film representations and receptions related to race, gender, class and coloniality. She performs critical analysis on theater and cinema.



Patrícia Bizzotto (Belo Horizonte/BR - 1986) é bacharel (UFMG) e mestre (UFOP) em Filosofia, pesquisadora e artista. Como compositora, intérprete-instrumentista e artista sonora, atua nos limites da música de concerto experimental contemporânea e no encontro da música com outras artes (dança, teatro, performance e cinema). Investiga a concomitância de situações e de espaços acústicos distintos, a improvisação, acaso/contingência, direção e a liberdade daqueles e daquelas com quem cria junto. Parceira

de diversos grupos e artistas, se interessa pela aliança entre estilos e linguagens em trabalhos conjuntos.

Patrícia Bizzotto (Belo Horizonte/BR - 1986) is a researcher and an artist. She holds a bachelor's (Universidade Federal de Minas Gerais) and a Master's degree (Universidade Federal de Ouro Preto) in Philosophy. As a composer, performer-instrumentalist and sound artist, she works on the limits of contemporary experimental music and in the encounter of music with other arts (dance, theater, performance and cinema). Her work investigates the fusion of situations and distinct acoustic spaces, improvisation, chance/contingency, direction and the freedom of those with whom she creates together. As a partner of several groups and artists, she is interested in the interconnection of styles and languages in collaborative works.



Rita Vênus é curadora de cinema e artes visuais. É curadora do Janela Internacional de Cinema do Recife (2022) e assistente de curadoria da Oficina Francisco Brennand desde 2021. Sua prática se debruça sobre os aspectos oraculares das imagens diurnas, noturnas e dos mapas.

Rita Vênus is a visual arts and cinema curator. She is a curator at the Janela Internacional de Cinema do Recife (2022) and has been an assistant curator at the Oficina Francisco Brennand since 2021. Her work focuses on the oracular aspects of daytime and nighttime images and maps.



Curadoria

Curatorship

de olhos abertos, tem alguém que sonha

with eyes open, there is someone who dreams

Ingá trabalha como educadora popular, curadora de cinema e crítica cultural. Facilitou formações com audiovisual em projetos como “Fazer o mundo, fazendo vídeo”, “Inventar com a Diferença” e “Vídeo nas Aldeias”. Ministrou oficinas de crítica cinematográfica em parceria com o CachoeiraDoc, Instituto Moreira Salles e o Festival de Curta-metragens de Belo Horizonte. Participou da curadoria de curta-metragens nacionais no Janela Internacional de Cinema do Recife. Tem artigos publicados em revistas como a *Verberenas*, *Fronteira Festival de Cinema*, no portal do Janela Internacional de Cinema do Recife e na revista *Cinética*. É olindense e milita na brigada de educação do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST).

Ingá works as a popular educator, film curator and cultural criticism. She has facilitated audiovisual training in projects such as “Fazer o mundo, fazendo vídeo”, “Inventar com a Diferença” e “Vídeo nas Aldeias”. She taught workshops on film criticism in partnership with CachoeiraDoc, Instituto Moreira Salles and the Belo Horizonte International Short Film Festival. She participated in the curatorship of national short films at the Janela Internacional de Cinema do Recife. She has published articles in magazines such as *Verberenas*, *Fronteira Festival de Cinema*, in the website of Janela Internacional de Cinema do Recife, and in *Cinética* magazine. She is from Olinda and works as an activist in the education brigade of Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST).



Kênia Freitas é curadora e programadora do Cinema do Dragão. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Fez estágios de pós-doutorado em Comunicação na UCB e na

Unesp-Bauru. Desde 2015, realizou a curadoria de diversas mostras e festivais de cinema, como: “Cines Afro-Femininos: Reimaginando Mundos” (6ª Muestra Afro/Cinemateca de Bogotá/Colômbia), “Mostra Afrofuturismo” (Centro Cultural São Paulo), Mostra Especial “Nós somos a guerra” (20ª Goiânia Mostra Curtas). Integrou as equipes curatoriais do IX CachoeiraDoc (2020) e Festival de Cinema de Vitória (2018). Realizou diversas palestras, oficinas e minicursos sobre Afrofuturismo e Crítica de Cinema. Escreve para o site de cinema Multiplot! desde 2012. Integra o FICINE - Fórum Itinerante de Cinema Negro.

Kênia Freitas is a curator and programmer at Cinema do Dragão. She holds a PhD in Communication and Culture from UFRJ. She did Postdoctoral internships in Communication at UCB and Unesp-Bauru. Since 2015, she has been the curator of several exhibitions and film festivals, such as: “Cines Afro-Femininos: Reimaginando Mundos” (6th Muestra Afro/Cinemateca de Bogotá/Colômbia), “Mostra Afrofuturismo” (São Paulo Cultural Center), Special Exhibition “Nós somos a guerra” (20th Goiânia Mostra Curtas). She integrated a team of curators for the IX CachoeiraDoc (2020) and Festival de Cinema de Vitória (2018). She has given several lectures, workshops and mini-courses on Afrofuturism and Film Criticism. She writes for the film website Multiplot! since 2012. She is part of FICINE - Fórum Itinerante de Cinema Negro.



Soft Dreams

Soft Dreams

Desde 2008, **Emmanuel Lefrant** é o diretor da Light Cone, uma cooperativa de cineastas sediada em Paris que distribui mais de 6.000 filmes experimentais e de vanguarda. Além disso, dirigiu uma dezena de filmes experimentais e, em 2000, fundou o coletivo Nominoë, com o qual criou performances que foram realizadas em diversos lugares, incluindo o Centro Pompidou, a Fundação Serralvès (Porto) e o Festival Internacional de Cinema de Roterdã (IFFR).

Since 2008, **Emmanuel Lefrant** has been the director of Light Cone, a filmmakers' cooperative based in Paris that distributes over 6,000 experimental and avant-garde films. Besides this activity, he has directed ten experimental films and founded in 2000 the Nominoë collective, with which he has created performances that have been played in many places, including the Centre Pompidou, the Serralvès Foundation (Porto) and the International Film Festival of Rotterdam (IFFR).

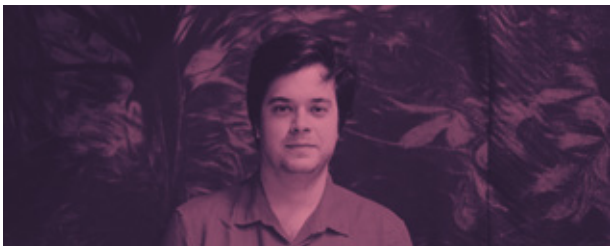


Sessão Especial | Natureza Expandida

Special Program | Expanded Nature

Lucas Murari é doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com período sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. É membro-fundador da plataforma RISCO Cinema e um dos organizadores do DOBRA - Festival Internacional de Cinema Experimental. Em 2019, fez a curadoria do “GastProgramm Brazil” - VIDEOEX - International Experimental Film & Video Festival Zurich - Suíça. Publicou na França a antologia *Expanded Nature - Écologies du cinéma expérimental* (Ed. Light Cone, 2022), em coautoria com Elio Della Noce.

Lucas Murari holds a PhD in Communication and Culture from the Universidade Federal do Rio de Janeiro, and has a Sandwich PhD at Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. He is a founding member of the RISCO Cinema platform and one of the organizers of DOBRA - Festival Internacional de Cinema Experimental. In 2019, he was the curator of “GastProgramm Brazil” - VIDEOEX - International Experimental Film & Video Festival Zurich - Switzerland. He has published in France the anthology *Expanded Nature - Écologies du cinéma expérimental* (Ed. Light Cone, 2022), in co-authorship with Elio Della Noce.



Júri

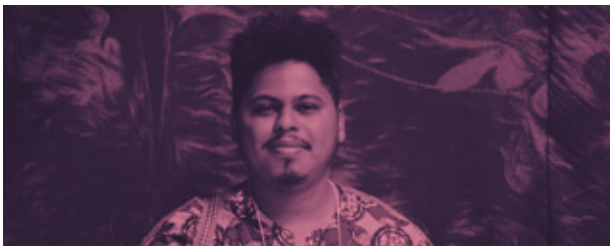
Jury

Competitiva Minas

Minas Competition

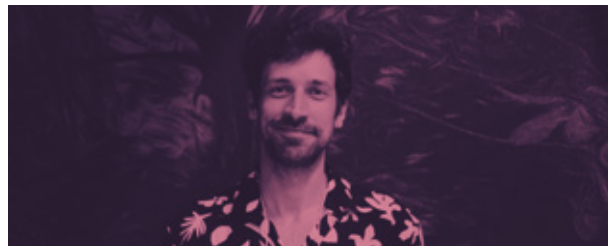
Edinho Vieira, 28 anos, fotógrafo, cineasta e oficineiro, membro da coordenação nacional do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas - MLB, diretor dos filmes *Ocupar, Resistir e Construir* (2016), *Memórias de Izidora* (2016), *Izidora: Dias de Luta*, *Noites de Resistência* (2020), que foi resultado das oficinas do projeto Ocupa Mídia, realizado pela ONG Internet Sem Fronteiras em parceria com movimentos sociais. Também dirigiu *Filme de Luta* (2022) e o filme-instalação *Caminhará pelas avenidas, entrará nas portas, abolirá os senhores* (2021).

Edinho Vieira, 28 years old, photographer, filmmaker and workshop facilitator, member of Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas - MLB [Struggle Movement at Neighborhoods, Settlements and Favelas] national coordination, director of the films *Ocupar, Resistir e Construir* (2016), *Memórias de Izidora* (2016), *Izidora: Dias de Luta*, *Noites de Resistência* (2020), which was the result from the workshops of Ocupa Mídia project, carried out by Internet Sem Fronteiras NGO in partnership with social movements. Also directed *Filme de Luta* (2022) and the film installation *Caminhará pelas avenidas, entrará nas portas, abolirá os senhores* (2021).



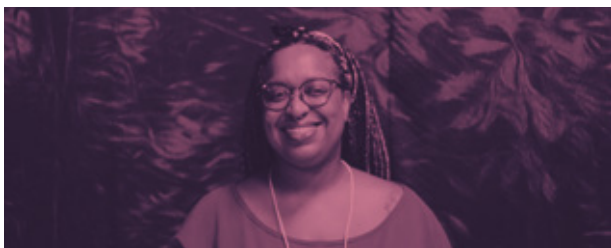
Felipe Carnevalli é arquiteto e urbanista pela Universidade Federal de Minas Gerais, mestre em Arquitetura e Urbanismo pela mesma instituição (NPGAU) e mestre em Ciências Sociais pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHES - Paris, França). É editor da revista *PISEAGRAMA* e cofundador do coletivo Micrópolis. Pesquisa práticas colaborativas nas fronteiras compartilhadas entre espaço, antropologia e cinema.

Felipe Carnevalli is graduated as an architect and urbanist at Universidade Federal de Minas Gerais where he also earned a master's degree in Architecture and Urbanism (NPGAU) and holds a master's degree in Social Sciences from the École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHES - Paris, France). He is the editor of *PISEAGRAMA* magazine and co-founder of coletivo Micrópolis. He currently researches collaborative practices in the overlapping areas of space, anthropology and cinema.



Yasmine Evaristo é graduada em Artes Plásticas, pela Escola Guignard, e graduanda em Letras - Tecnologias da Edição, pelo CEFET-MG. Pesquisa e escreve sobre cinema, principalmente cinema fantástico e de horror, e sobre a representação e a representatividade de pessoas negras no cinema. Tem textos publicados nos veículos *Clube da Poltrona*, *Music Non Stop*, *Blog Entrando Numa Fria*, *Plano Aberto*. É redatora e cofundadora do site Longa História.

Yasmine Evaristo holds a degree in Fine Arts from Escola Guignard, and is a Language graduation student - Edition Technologies from CEFET-MG. She researches and writes about cinema, particularly fantasy and horror cinema, and about the representation and representativeness of Black people in cinema. She has texts published in vehicles such as *Clube da Poltrona*, *Music Non Stop*, *Blog Entrando Numa Fria*, *Plano Aberto*. She is a writer and co-founder of the website Longa História.

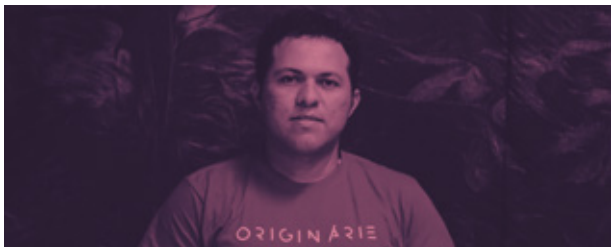


Competitiva Brasil

Brazil Competition

Edgar Kanaykô Xakriabá pertence ao povo indígena Xakriabá do estado de Minas Gerais. É mestre em Antropologia pela UFMG. Tem atuação livre na área de Etnofotografia: “um meio de registrar aspecto da cultura – a vida de um povo”. Nas lentes dele, a fotografia torna-se uma nova “ferramenta” de luta, possibilitando ao “outro” ver com outro olhar aquilo que um povo indígena é.

Edgar Kanaykô Xakriabá belongs to the Xakriabá Indigenous people in the State of Minas Gerais. He holds a Master degree in Anthropology from UFMG. He works freely in the area of Ethnophotography: “a means of recording an aspect of culture-the life of a people”. In his lens, photography becomes a new “tool” of struggle, enabling the “other” to see with another look what an Indigenous people is.



Grazi Medrado é diretora criativa, curadora, programadora, assessora, consultora de projetos e pesquisas com recorte étnico-racial, analista de projetos culturais, júri, produtora cultural, locutora e atriz. Realiza trabalhos com artistas de teatro, música, dança, arte urbana, audiovisual e performance. Integrou a curadoria do 10º Festival de Arte Negra FAN-BH 2019.

É articuladora da segundaPRETA – um movimento-território-quilombo –, coautora e produtora do espetáculo “violento.” e, recentemente, dirigiu o documentário de mesmo nome.

Grazi Medrado is a creative director, curator, programmer, advisor, consultant for ethnic-racial projects and researches, cultural projects analyst, jury, cultural producer, broadcaster and actress. She works with theater, music, dance, urban art, audiovisual and performance artists. She was part of the curatorship of the 10th Festival de Arte Negra FAN-BH 2019. She is the articulator of the segundaPRETA—a movement-territory-quilombo—, co-author and producer of the show “violento.” and, recently, directed the documentary that has the same name.



Julia Fagioli é professora, pesquisadora e curadora. Mestre e Doutora em Comunicação Social pela UFMG. Atuou como professora substituta no curso de Comunicação Social da UFMG. Realizou curadorias junto ao forumdoc.bh e ao FestCurtas BH. Atualmente, realiza pesquisa de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFJF.

Julia Fagioli is a teacher, researcher, and art curator. She holds a master’s and a PhD’s degree in Social Communication from UFMG. She worked as a substitute teacher in the Social Communication course at UFMG. She was a curator at forumdoc.bh and FestCurtas BH. Currently, she is conducting postdoctoral research in the PostGraduate Program in Social Communication at UFJF.



Competitiva Internacional

International Competition

Ingá trabalha como educadora popular, curadora de cinema e crítica cultural. Facilitou formações com audiovisual em projetos como “Fazer o mundo, fazendo vídeo”, “Inventar com a Diferença” e “Vídeo nas Aldeias”. Ministrou oficinas de crítica cinematográfica em parceria com o CachoeiraDoc, Instituto Moreira Salles e o Festival de Curta-metragens de Belo Horizonte. Participou da curadoria de curta-metragens nacionais no Janela Internacional de Cinema do Recife. Tem artigos publicados em revistas como a *Verberenas*, *Fronteira Festival de Cinema*, no portal do Janela Internacional de Cinema do Recife e na revista *Cinética*. É olindense e milita na brigada de educação do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST).

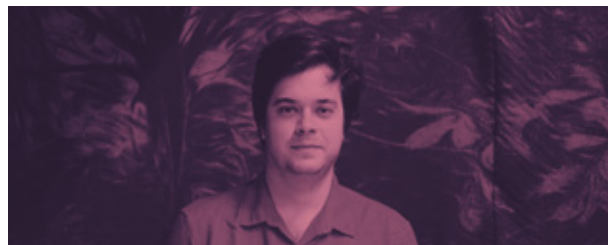
Ingá works as a popular educator, film curator and cultural criticism. She has facilitated audiovisual training in projects such as “Fazer o mundo, fazendo vídeo”, “Inventar com a Diferença” e “Vídeo nas Aldeias”. She taught workshops on film criticism in partnership with CachoeiraDoc, Instituto Moreira Salles and the Belo Horizonte International Short Film Festival. She participated in the curatorship of national short films at the Janela Internacional de Cinema do Recife. She has published articles in magazines such as *Verberenas*, *Fronteira Festival de Cinema*, in the website of Janela Internacional de Cinema do Recife, and in *Cinética* magazine. She is from Olinda and works as an activist in the education brigade of Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST).



Lucas Murari é doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com período sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. É membro-fundador da plataforma RISCO Cinema e um dos organizadores do DOBRA – Festival Internacional de Cinema Experimental. Em 2019, fez a curadoria do “GastProgramm Brazil” – VIDEOEX – International Experimental Film & Video Festival Zurich – Suíça. Publicou na França a antologia *Expanded Nature – Écologies du cinéma expérimental* (Ed. Light Cone, 2022), em coautoria com Elio Della Noce.

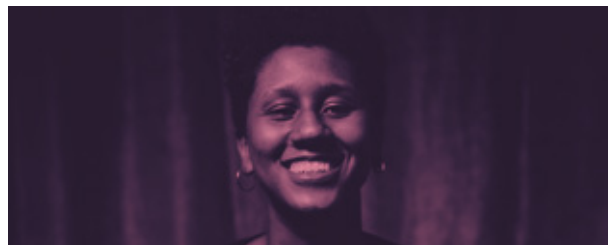
Lucas Murari holds a PhD in Communication and Culture from the Universidade Federal do Rio de Janeiro, and has a Sandwich PhD at

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. He is a founding member of the RISCO Cinema platform and one of the organizers of DOBRA – Festival Internacional de Cinema Experimental. In 2019, he was the curator of “GastProgramm Brazil” – VIDEOEX – International Experimental Film & Video Festival Zurich – Switzerland. He has published in France the anthology *Expanded Nature – Écologies du cinéma expérimental* (Ed. Light Cone, 2022), in co-authorship with Elio Della Noce.



Natalie Matos é formada em Cinema e Audiovisual e Técnico em Produção Cultural com ênfase em Artes Visuais. Pela necessidade de produzir de forma transmidiática nas áreas artísticas, tem se dedicado à experimentação no audiovisual com temas que perpassam seu dia a dia por meio de produções audiovisuais e processo de formação de jovens. Atualmente, é uma das idealizadoras da RENCA – Produções e Interações Culturais, que há 4 anos vem produzindo diferentes conteúdos inclusivos e representativos, em que pessoas negras se tornam protagonistas de suas realizações na frente e atrás das câmeras.

Natalie Matos holds a degree in Cinema and Audiovisual and Technician in Cultural Production with an emphasis on Visual Arts. Due to the need to produce in a transmedia way in artistic areas, she has been dedicating herself to the audiovisual experimentation with themes that permeate her daily life through audiovisual productions and the formation of youth. Currently, she is one of the creators of RENCA - Produções e Interações Culturais, that for the last 4 years has been producing different inclusive and representative contents, in which Black people become protagonists of their achievements in front of and behind the cameras.



EQUIPE

TEAM

Diretor Cultural - FCS

Cultural Director

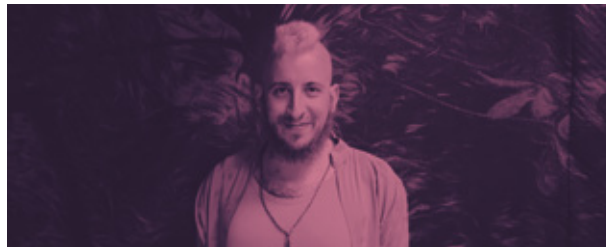
Bruno Hilário



Coordenador de Produção

Head of Production

Matheus Antunes



Coordenador Geral / Gerente de Cinema - FCS

General Coordinator / Film Department - FCS

Vitor Miranda



Coordenadora Editorial

Editorial Coordinator

Glaura Cardoso Vale



Coordenadora de Programação e Curadoria

Programming Head and Curator

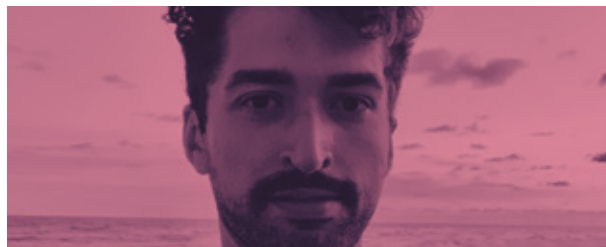
Ana Siqueira



Produtor de Programação e Cópias

Programming and Prints Producer

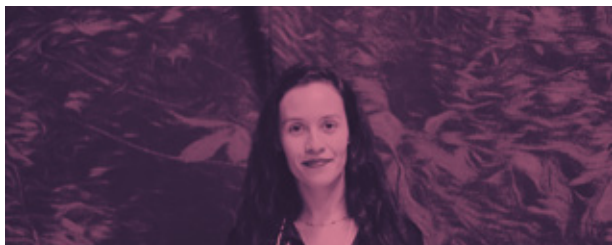
Matheus Pereira



Produtora

Producer

Alessandra Veloso



Assistente de Coordenação e Mídias Sociais

Coordinator Assistant and Social Media

Marina Lamas



Produtora - FCS

Producer

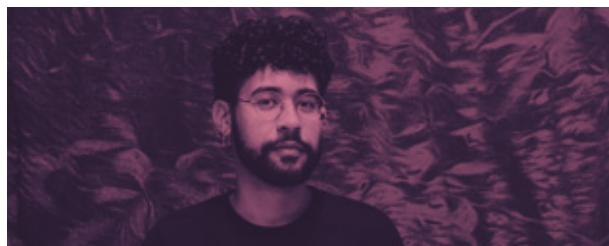
Sara Paoliello



Assistente de Programação e Cópias

Programming and Prints Assistant

Guilherme Jardim



Produtora de Convidados

Guest Producer

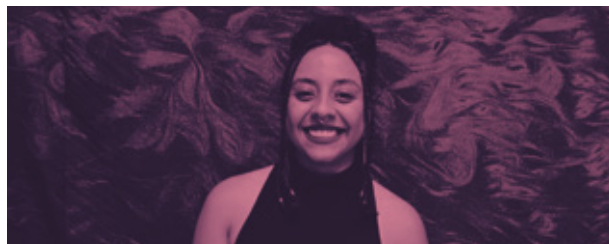
Carolina Martins



Assistente de Convidados

Guest Assistant

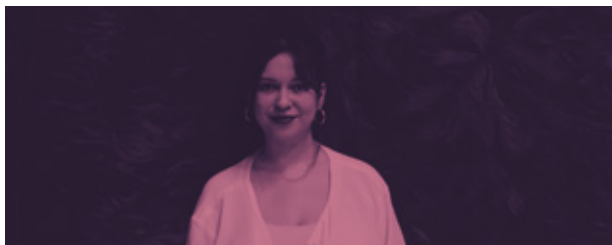
Josi Santos



Assistente Editorial

Editorial Assistant

Nanda Rossi



Produtor de Projeção, Autoração & Cópias

Technical Producer & Print Traffic

Julio Cruz



Projeção

Projection and Screening Staff

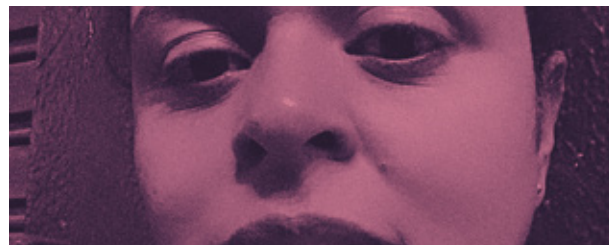
Miltinho (*Projeccionista / Projectionist*)



Projeção

Projection and Screening Staff

Rafaela Ada (*Projeccionista / Projectionist*)



Projeção

Projection and Screening Staff

Rafaela Klages (*Projeccionista / Projectionist*)



Projeção

Projection and Screening Staff

Yuri Borges (*Assistente de Projeccionista / Projectionist Assistant*)



Suporte Administrativo

Administrative Support

Roseli Miranda



Arte e Design Gráfico

Art and Graphic Design

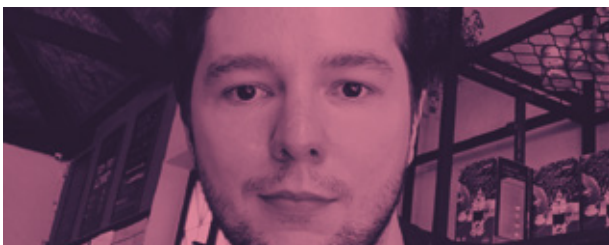
Aruan Mattos



Estagiário

Intern

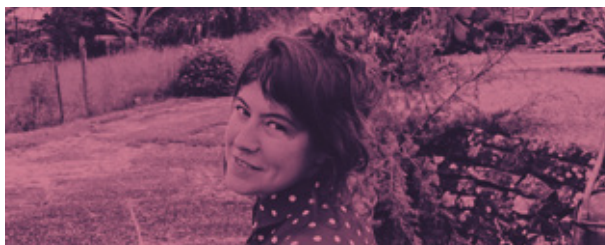
Leonardo Gontijo



Arte e Design Gráfico

Art and Graphic Design

Yasmin Moura



Fotógrafa Oficial

Official Photographer

Marina Luísa



Vinheta Artística

Concept Film

Efe Godoy







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 – 24º 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 – 24º 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 – 24º FestCurtasBH

JÚRI POPULAR

O curta-metragem mais votado recebe:
Prêmio de melhor curta-metragem de R\$3.000,00
Troféu Capivara – 24º FestCurtasBH

INTERNATIONAL COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:
Best Short Film Prize of R\$5.000,00
Capivara Trophy – 24th FestCurtasBH

BRAZILIAN COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:
Best Short Film Prize of R\$5.000,00
Capivara Trophy - 24th FestCurtasBH

MINAS COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:
Best Short Film Prize of R\$5.000,00
Capivara Trophy - 24th FestCurtasBH

POPULAR JURY

The short film with the most votes receives:
Best Short Film Prize of R\$3.000,00
Capivara Trophy - 24thFestCurtasBH

Índice por Filme

Index by Film

1968 143

ADEUS, QUERIDO MANDI 109

AJEUM PÈLÙ AIYÉ - COMEMOS JUNTO COM A TERRA 36

A MAN TREMBLES 23

A MÉLYBEN SEMMI SZÉP NINCS 104

A MEMÓRIA SITIADA DA NOITE 51

AMOR BY NIGHT 63

AM SEE 92

ARACÁ 142

ARMARINHO ARACY 50

AS 7 MORTES DE PEDRO, O MENINO QUE COLECIONA CRÂNIOS DE VACA 140

AS LAVADEIRAS DO RIO ACARAÚ TRANSFORMAM A EMBARCAÇÃO EM NAVE DE CONDUÇÃO 43

ASTEL 91

A ÚLTIMA PRAGA DE MOJICA 121

AVANT L'EFFONDREMENT DU MONT BLANC 163

BACHTHAN (बाघथान) 26

BARDO DO SONHO 15

BARDO DO SONHO 141

BLACK AND WHITE TRYPPS NUMBER THREE 15

BLACK AND WHITE TRYPPS NUMBER THREE 151

BLACKNESS = TIME ÷ MEDIA = ∞ 84

BLACK SPRING 22

BLUE 134

BOUQUETS 1-10 161

BRAVE 87

CANDOMBLÉ NO TOGO - MÃE DE SANTO DJATASSI 153

CENTELHA 72

CEUX QUE L'ON CHOISIT 95

CHÃO DE FÁBRICA 37

CHRYSALIS 162

CIDADE ENTRE RIOS 93

COLCHIQUE 99

CONSTRUÇÃO DE UMA VISTA 83

CONTRA-MONUMENTO CENA #1 48

CORAÇÃO SOZINHO 61

CORPOSTYLEDANCEMACHINE 137

CREPÚSCULO DAS DEUSAS 62

CURIÓ 37

DA BOCA DA NOITE À BARRA DO DIA 42

DANG WO WANG XIANG NI DE SHI HOU 26

DESSA VEZ VOCÊ NÃO VOLTA 49

DIGITAL ASHES 16

DIGITAL ASHES 72

DOMY + AILUCHA: CENAS KETS! 22

DOOM 52

DREAMACHINE 152

DREAM OF A RAY FISH 153

DREAM WORK 154

EL CANTO DE LAS MOSCAS III - NOCHE 28

ELLA VENDRÁ - LA PRESIDENTA 138

EL SEMBRADOR DE ESTRELLAS 24

ELUSÃO 40

ERÉKAUÄ 109

EU TE AMO É NO SOL 39

EWÉ DE OSÁNYÏN: O SEGREDO DAS FOLHAS 103

FATAUREX 139

FEBRE 52

FILME DE DOMINGO 135

FOND BLEU 59

FRAGMENTOS DE GONDWANA 71

FURIA 122

GAROTOS INGLESES 86

HIERBA LA SANGRE 21

HORIKO 29

I DON'T THINK I CAN SEE AN ISLAND 152

INFANTARIA 38

IN FLOW OF WORDS 25

INTERIOR 47

LADEIRA NÃO É RAMPA 93

LA LANGUE DE MA MÈRE 25

LA PIEL DE MARTE 60

LA RIVIÈRE 99

L A V A 41

LEMBRAR QUE A DOR NÃO É O ÚNICO JEITO DE EXISTIR 35
LE PARAPLUIE 111
LE POINT DE REPRISE 29
LE RÊVE 151
LES LARMES DE LA SEINE 30
LOBO 122
LUAZUL 94
LUTA PELA TERRA 35
MADHU 92
MANGROVE SCHOOL 21
MANHÃ DE DOMINGO 43
MEMÓRIA 85
MESHES OF THE AFTERNOON 154
MJESTA KOJA CEMO DISATI 73
MODELO VÍDEO 41
MOSHI MOSHI 101
NADA HAVER 63
NA ESTRADA SEM FIM HÁ LAMPEJOS DE ESPLENDOR 42
NÃO FIQUE TRISTE, MENINO 137
NÃO VÁ LÁ FORA 123
NEM TODAS AS MANHÃS SÃO IGUAIS 104
NO OUTSIDE OTHER THAN CONSTANT VARIATION 136
NOSSOS ESPÍRITOS SEGUEM CHEGANDO 136
NOTES FOR A DÉJÀ VU 167
O CÉREBRO É UMA ZONA ERÓGENA 60
OCUPAR, RESISTIR E CONSTRUIR 139
O DENTE DO DRAGÃO 74
O DESTINO DA SENHORA ADELAIDE 110
O HÁBITO DE HABITAR 85
ONÇA CONTEMPORÂNEA 112
O QUE NÃO VEJO QUANDO OLHO PARA O CÉU 48
O ÚLTIMO AVISO 123
O ÚLTIMO SONHO 134
PARTIES VISIBLE ET INVISIBLE D'UN ENSEMBLE SOUS TENSION 162
PER CAPITA 140
PERTO DE VOCÊ 39
PIROPIRO 100
POEIRA 135
PONTE VLADIMIR HERZOG 138

(POT-POURRI) SÁBADO SATÂNICO 120
PRIMA MATERIA 161
PROCURA-SE BIXAS PRETAS 40
PROCURA-SE INDIANARA 49
PUTOVANJE 101
PYRU'Ã - A FLOR DO CENTRO DA TERRA 110
QUEM DE DIREITO 36
RACHOCRACIA 47
RESERVADO 51
RUA DINORÁ 105
SANGOMA 91
SANS SOMMEIL LOIN DE CHEZ SOI 84
SATANE SEFID 121
SATANE SIYAH 120
SERRÃO 50
SHOOTING LETICIA 62
SIERRA 111
SOBRE AMIZADE E BICICLETAS 102
SOFT FICTION 155
SOLASTALGIA 73
SOLMATALUA 86
SQUISH! 112
TEO, O MENINO AZUL 100
THE MULCH SPIDER'S DREAM 162
TODAS AS ROTAS NOTURNAS CONDUZEM AO ALVORECER 59
TOMORROW IS A WATER PALACE 71
TO VANCOUVER 27
TWO GIRLS WITH A MOVIE CAMERA (SLUMBER PARTY) 94
UMA PACIÊNCIA SELVAGEM ME TROUXE ATÉ AQUI 38
UN CHIEN ABOIE, LES ARBRES POUSSENT ET LE VENT EMPORTE LES NUAGES 103
VIRTUAL VOICE 61
VIVER DISTRAI 141
WUTHARR, SALTWATER DREAMS 142
XAR - SUEÑO DE OBSIDIANA 83
БЕЛЫЙ-БЕЛЫЙ ДЕНЬ (A WHITE-WHITE DAY) 102
2 درامڑی دہگتیاتی (LABORATORY NO.2) 28
سۆزگناز ینۆفسمئس نتوھ (SEVEN SYMPHONIES OF ZAGROS) 27
م اقبنتناو (LOVE & REVENGE) 24
세 개의 고래-인간 동그라미 (THREE CIRCLES WITH(IN) THE WHALE) 23

Índice por Diretora e Diretor

Index by Director

ABINIEL JOÃO NASCIMENTO 142
ADALBERTO OLIVEIRA 71
AFFONSO BEATTO 143
ALBERTO ALVARES 134
ALEXANDER HAMMID 155
ALICE LETAILLEUR 30
ALINE FERNANDES 91
ALISSON SEVERINO 135
ANA AMÉLIA ARANTES 51
ANA GALIZIA 36
ANALU BAMBIRRA 60
ANA MARÍA ACOSTA BUENAÑO 138
ANA MARIA VALLEJO 28
ANHAR SALEM 24
ANTÔNIO RIBEIRO 93
APICHATPONG WEERASETHAKUL 134
ARAMI ARCÜELLO 110
ARIEL ORTEGA (KUARAY POTY) 136
ARTEMIS ANASTASIADOU 27
ARTHUR MEDRADO 48
ARTUR RANNE 47
AWARE OMER 28
AXEL CUEVAS DE CHAUNAC 84
AYLA DE OLIVEIRA 141
BEN RUSSELL 15
BEN RUSSELL 151
BLANCHE DION 99
BRENO ALVARENGA 110
BRENO HENRIQUE 49
BRUNO CRISTOFOLETTI BARRENHA 16
BRUNO CRISTOFOLETTI BARRENHA 72
BRUNO HUYER 136

BRUNO RIBEIRO 43
BRUNO VILLELA 109
CAMILA MATOS 50
CAMILLA SHINODA 35
CÁSSIO KELM 39
CÉDRIC FANTI 121
CÉLINE BLONDAT 99
CHARLOTTE PRYCE 161
CHICK STRAND 155
CHRISTOPHER BECKS 152
CLAIRE LEDRU 111
CLÉBSON FRANCISCO 137
CLEYTON XAVIER 139
COLECTIVO LOS INGRÁVIDOS 162
COLECTIVO LOS INGRÁVIDOS 167
COLLECTIVE 23 ADULTS 99
DAVOR SANVINCENTI 73
DAYANNE NAESSA 139
DENISE LEAL 110
EDGAR CALEL 83
EDINHO VIEIRA 139
EDRIS ABDI 28
EKEDJI JACQUELINE MARTINS 36
ELIANE ESTHER BOTS 25
ELIOTT BENARD 30
ELISA MENDES 47
ELIZABETH A. POVINELLI 142
ELORA BERTRAND 95
EMMANUEL LEFRANT 152
EMMANUEL LEFRANT 163
ÉRICA SARMET 38
ÉRYKA VASCONCELOS 123

ETIENNE MOULIN 30
EUGENIO PUPPO 121
EWERTON BELICO 51
FABI MELO 104
FÁBIO ANDRADE 83
FÁBIO ROGÉRIO 62
FABRÍCIO BRAMBATTI 140
FELIPE ANDRÉ SILVA 59
FERNANDO PEREIRA DOS SANTOS 83
FILIPA CÉSAR 21
FIORELLA SPITZER 104
FRANCISCO CESAR 41
FRANIE-ÉLÉONORE BERNIER 59
GABI DIAS 112
GIOVANI BELOTO 122
GLAUBER ROCHA 143
GO-EUN IM 23
GRETA MATTEI 21
GUSTAVO AGUIAR 123
HADRIEN PINOT 30
HÉLOÏSE NIVART 99
HENRIQUE ARRUDA 63
HYGOR AMORIM 100
ICO COSTA 22
IOLANDA DEPIZZOL 48
JACIARA MARSCHNER 110
JACQUES PERCONTE 163
JEAN-BAPTISTE PHOU 25
JEN BERGER 101
JOÃO MARIA GUSMÃO 153
JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA 153
JOTA MOMBAÇA 136

JUANITA ONZAGA 71
JULIANO GOMES 63
JULIANO VITRAL 139
JULIA SIUDA 122
JULIA VIDAL 102
KAREL DOING 162
KULUMYM-AÇU 43
LAÍS SANTOS ARAÚJO 38
LAM LI SHUEN 23
LEONARDO LACCA 41
LEONARDO MENDES 93
LEON REIS 61
LETÍCIA BARROS 15
LETÍCIA BARROS 141
LETÍCIA BATISTA 94
LIA LETICIA 140
LINCOLN PÉRICLES 135
LISA VICENTE 30
LIV COSTA 42
LOIS PATIÑO 24
LUIZA GARCIA 110
LUIZ PRETTI 41
MADOLIA DUBOIS 103
MAITE REDONDO GAZTELU 60
MARCELO LIN 50
MARCIO ABREU 52
MÁRCIO CRUZ 84
MARCUS CURVELO 86
MARIA KOURKOUTA 29
MARIA LUTTERBACH 47
MARIE WALD 92
MARK CHUA 23
MATHEUS SUNDFELD 121

MAYA DEREN 155
MAYRA SANTOS COSTA 49
MIRELA IVANKOVIC BIELEN 101
MIYOUNG BAEK 100
NATALIA FAVRE 21
NATÁLIA MAIA 105
NATÁLIA REIS 41
NATHALIA FREITAS 91
NICOLAS MAYEUR 30
NICOLAS PANAY 29
NICOLÁS PÉREZ 85
NINA KOPKO 37
PÂMELA PEREGRINO 103
PAULO ACCIOLY 109
PEDRO JUNQUEIRA 121
PEDRO PAIVA 153
PERWÍZ ROSTEMÍ 27
PETER-CONRAD BEYER 151
PETER TSCHERKASSKY 154
PH. DIAZ 37
PHILIPPINE SINGER 30
PRISCILA SMITHS 37
RAFAEL CASTANHEIRA PARRODE 74
RAMATA-TOULAYE SY 91
RANDOLPH LAMONIER 52
RENATO VALLONE 72
ROBERTA VON RANDOW 139
RODRIGO PAIVA 138
RODRIGO RIBEIRO-ANDRADE 86
ROSE LOWDER 161
SAMUEL BRASILEIRO 105
SANDER JOON 111
SANDRO GARCIA 93

SHIVA SADEGH ASADI 120
SHIVA SADEGH ASADI 121
SHULI HUANG 26
SÓNIA VAZ BORGES 21
STANLEY SCHTINTER 152
SUNIL PANDEY 26
SUNNY MAIA 42
SUZANNAH MIRCHANI 61
TAÍS AUGUSTO 40
TALITA ARAUJO 91
TANMAY CHOWDHARY 92
TANVI CHOWDHARY 92
TCHESCA ALBERNAZ 120
TERENÁ KANOUTÉ 91
THAMYRIS ESCARDOA 94
TIAGO DE ARACÃO 35
TIAGO DELÁCIO 42
TRACIE MORRIS 22
TULAPOP SAENJAROEN 112
ULISSES ARTHUR 137
VASILY TCHIRKOV 102
VICTOR CALVÃO 52
VICTORIA BRASIL 94
VINICIUS ELIZIÁRIO 40
VIOLENA AMPUDIA 62
VIOLETA MORA 73
VITÓRIA LIZ 94
WALEFF DIAS 35
WELKET BUNCUÉ 85
WESLEY OLIVEIRA 93
WILMARC VAL 87
YANIS BELAID 30
YASMIN GUIMARÃES 39

GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS

MINAS GERAIS STATE GOVERNMENT

Governador do Estado de Minas Gerais

Governor of Minas Gerais State

ROMEU ZEMA NETO

Vice-governador do Estado de Minas Gerais

Vice-Governor of Minas Gerais State

PROFESSOR MATEUS SIMÕES

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA E**TURISMO DE MINAS GERAIS**

MINAS GERAIS STATE DEPARTMENT OF
CULTURE AND TOURISM

Secretário de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais

Secretary of Minas Gerais State Department of
Culture and Tourism

LEÔNIDAS OLIVEIRA

Secretária de Estado Adjunta de Cultura e Turismo de Minas Gerais

Assistant Secretary of Minas Gerais State

Department of Culture and Tourism

MILENA PEDROSA

Subsecretário de Estado de Cultura de Minas Gerais

Undersecretary of Minas Gerais State

Department of Culture and Tourism

IGOR ARCI

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO**Presidente**

President

SÉRGIO RODRIGUES REIS

Diretora de Relações Institucionais

Director of Institutional Relations

KÁTIA CARNEIRO

DIRETORIA DE RELAÇÕES INSTITUCIONAIS

Institutional Relations Office

Assessor e Supervisor do Contrato de Gestão

Advisor and Management Supervisor

JEFFERSON MONÇÃO DE SOUZA

Assessores de Projeto

Project Advisors

ALLAN CALISTO

JULIANA MARTINS

UBIRAJARA VARELA

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

RAPHAEL MARTINELLI

Diretora Artística

Artistic Director

CLÁUDIA MALTA

Diretor Cultural

Cultural Director

BRUNO HILÁRIO

GERÊNCIA DE CINEMA -**CINE HUMBERTO MAURO****Cine Humberto Mauro Office****Gerente**

Manager

VITOR MIRANDA

Produtor de Projeção, Autoração**& Cópias**

Technical Producer & Print Traffic

JULIO CRUZ

Produtora

Producer

SARA PAOLIELLO

Suporte Administrativo

Administrative Support

ROSELI MIRANDA

Projeção

Projection and Screening Staff

CENTAURO (Suporte e Manutenção /

Screening and Projection Support)

MILTINHO (Projecionista / Projectionist)

RAFAELA ADA (Projecionista / Projectionist)

Assessor-chefe de Comunicação Social

Chief Advisor of Media and Press Office

VITOR CRUZ

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO**Press Office****Coordenadora de Imprensa**

Press Office Coordinator

THAMIRIS REZENDE

Assessor de Imprensa

Press Advisor

MARCUS VINICIUS BORGES

Revisora de Texto

Publishing Proofreader

MARIA ELIANA GOULART

Fotógrafo

Photographer

PAULO LACERDA

Mídias Digitais

Social Media

CAROL MARQUES (Coordenadora /

Coordinator)

Controlador Seccional

Sectional Controller

DOUGLAS ALVES SOUZA

Procurador-chefe

Chief Prosecutor

DANIEL BUENO CATEB

ASSOCIAÇÃO PRÓ-CULTURA E PROMOÇÃO DAS ARTES - APPA**Presidente**

President

FELIPE VIEIRA XAVIER

Vice-Presidente

Vice-President

ANDRÉ LACERDA

Diretor Financeiro

Director of Finances

GUILHERME DOMINGOS

Superintendente de Auditoria

Internal Auditor

AGOSTINHO RESENDE NEVES

Assessora Financeira

Financial Adviser

PÂMELA PERDIGÃO

Coordenação do Setor de Projetos**Incentivados**

Project Coordinator

SIOMARA FARIA

Gerente de Projetos

Project Manager

LUCIANA VELOSO

Produtora Cultural

Cultural Producer

LUIZA THEREZO

LOLA PERONI

Compras e Contratações

Contracts

MARCELA RODRIGUES

Coordenadora de Comunicação

Press Coordinator

RAQUEL DORNELAS

Analista Financeira

Financial Analyst

ANDRÉIA SANTOS

**24º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DE
BELO HORIZONTE**

24rd BELO HORIZONTE INTERNATIONAL
SHORT FILM FESTIVAL

Coordenador Geral

General Coordinator
VITOR MIRANDA

Coordenadora de Programação e Curadoria

Programming Head and Curator
ANA SIQUEIRA

Coordenador de Produção

Head of Production
MATHEUS ANTUNES

Coordenadora Editorial

Editorial Coordinator
GLAURA CARDOSO VALE

Produtor de Programação e Cópias

Programming and Prints Producer
MATHEUS PEREIRA

Produtora

Producer
ALESSANDRA VELOSO

Produtora de Convidados

Guest Producer
CAROLINA MARTINS

Assistente de Coordenação

Coordinator Assistant
MARINA LAMAS

Assistente de Programação e Cópias

Programming and Prints Assistant
GUILHERME JARDIM

Assistente de Convidados

Guest Assistant
JOSI SANTOS

Assistente Editorial

Editorial Assistant
NANDA ROSSI

Estagiário

Intern
LEONARDO GONTIJO

Arte e Design Gráfico

Art and Graphic Design
UAUÁ ESTÚDIO
ARUAN MATTOS
YASMIN MOURA

Troféu Capivara

Capibara Trophy
UAUÁ ESTÚDIO

Vinjeta Artística

Concept Film
EFE GODOY

Fotógrafa Oficial

Official Photographer
MARINA LUISA

Mídias Sociais

Social Media
MARINA LAMAS

Autoração Digital, Tradução e Legendagem

Digital Authoring, Translation and Subtitling
HATARI FILMES
JULIO CRUZ (*Coordenador / Coordinator*)
RAFAELA KLAGES (*Assistente de Projeccionista /
Projectionist Assistant*)
YURI BORGES (*Assistente de Autoração /
Digital Authoring Assistant*)

Plataforma de Exibição

Streaming Platform
CENTO E OITO

Tradução Simultânea

Simultaneous Interpretation
PRODEL
LEONARDO ASSIS (*Intérprete / Interpreter*)

Comissão de Seleção

Selection Committee
ALESSANDRA BRITO
CARLA MAIA
DANIEL RIBEIRO DUARTE
FABIO RODRIGUES FILHO
GABRIEL ARAÚJO
JOÃO PAULO CAMPOS
LORENNA ROCHA
LUIZ FERNANDO COUTINHO
MARIANA QUEEN NWABASIL
PATRÍCIA BIZZOTTO
RITA VÊNUS
VANESSA SANTOS

Curadoria da Mostra Especial

Special Section Curatorship
EMMANUEL LEFRANT
INGÁ MARIA
KÊNIA FREITAS

**EXPOSIÇÃO: PARA SONHAR IMAGENS DE
TRANSFORMAÇÃO, DE EFE GODOY**
*EXHIBITION: TO DREAM IMAGES OF
TRANSFORMATION, BY EFE GODOY*

Curadoria

Curatorship
MATHEUS ANTUNES

Direção e Concepção Artística

Artistic Directors and Concept
ANA SIQUEIRA
BRUNO HILÁRIO
GLAURA CARDOSO VALE
MATHEUS ANTUNES
VITOR MIRANDA

Apoio e Representação

Representation
CELMA ALBUQUERQUE GALERIA DE ARTE

Montadores

Staff
HENRIQUE ASSIS
MARLON COLAR
THIAGO ASSIS
WILTON BERNARDINO

CATÁLOGO

CATALOG

Organizadores

Organizers
ANA SIQUEIRA
GLAURA CARDOSO VALE
MATHEUS ANTUNES
MATHEUS PEREIRA

Tradução

Translation
CAROLINE FERREIRA
LAURA TORRES
MICHELE CAMPOS
NANDA ROSSI
NATHALIA DIAS
PEDRO FURTADO
PEDRO VERAS

Revisão / português

Portuguese proofreading
LUCAS MORAIS
MARIA FERNANDA MOREIRA

Revisão / inglês

English proofreading
PEDRO VERAS

Diagramação

Diagramming
ARUAN MATTOS
YASMIN MOURA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

24° FestCurtasBH [livro eletrônico] : Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte = 24th FestCurtasBH : Belo Horizonte International Short Film Festival / organização Ana Siqueira...[et al.]. -- 1. ed. -- Belo Horizonte, MG : Fundação Clóvis Salgado, 2022.
PDF

Edição bilingue: português/inglês.
Outros organizadores: Bruno Hilário, Glaura Cardoso Vale, Matheus Pereira, Matheus Antunes.
Vários tradutores.
ISBN 978-85-66760-61-3

1. Cinema 2. Curta-metragem 3. Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (MG)
4. Filmes cinematográficos - Crítica e interpretação I. Siqueira, Ana. II. Hilário, Bruno. III. Vale, Glaura Cardoso. IV. Pereira, Matheus. V. Antunes, Matheus. VI. Título: 24th FestCurtasBH : Belo Horizonte International Short Film Festival.

23-147997

CDD-791.43

Índices para catálogo sistemático:

1. Curta-metragem : Cinema 791.43

Henrique Ribeiro Soares - Bibliotecário - CRB-8/9314



Patrocínio Master



Apoio



Promoção



Correalização



Realização



