





5	APRESENTAÇÃO PRESENTATION	115	ENSAIOS E ENTREVISTA ESSAYS AND INTERVIEW
13	SESSÃO DE ABERTURA OPENING SESSION	117	CAROLE ROUSSOPOULOS, VIDEASTA DOS PRIMEIROS TEMPOS E FEMINISTA // HÉLÈNE FLECKINGER
19	COMPETITIVA INTERNACIONAL INTERNATIONAL COMPETITION	127	CAROLE ROUSSOPOULOS, VIDEO DIRECTOR OF THE EARLY DAYS AND FEMINIST // HÉLÈNE FLECKINGER
31	COMPETITIVA BRASIL BRAZILIAN COMPETITION	137	CAROLE ROUSSOPOULOS, GIGANTE DO CINEMA POLÍTICO // NICOLE BRENEZ
43	COMPETITIVA MINAS MINAS COMPETITION	145	CAROLE ROUSSOPOULOS, GIANT OF THE POLITICAL CINÉMA // NICOLE BRENEZ
51	A VIDA DAS COISAS THE LIFE OF THINGS	153	ENTREVISTA COM CAROLE ROUSSOPOULOS UMA REVOLUÇÃO DO OLHAR // HÉLÈNE FLECKINGER
63	CORPO POLÍTICO POLITICAL BODY	169	INTERVIEW WITH CAROLE ROUSSOPOULOS A REVOLUTION OF THE GAZE // HÉLÈNE FLECKINGER
75	MOSTRA JUVENTUDES YOUTHS SECTION	183	FOTOGRAMAS COMENTADOS COMMENTED FRAMES
83	MOSTRA INFANTIL CHILDREN'S SECTION	185	POR UM CADERNO ABERTO FOR AN OPEN NOTEBOOK // ANA SIQUEIRA, GLAURA CARDOSO VALE
93	MOSTRA ANIMAÇÃO ANIMATION SECTION	187	EM MEIO AO ABISMO DO NÃO-SABER AMID THE ABYSS OF NOT-KNOWING // LORENN A ROCHA
101	CAROLE ROUSSOPOULOS: CÂMERA NA MÃO, CORPO NA LUTA CAROLE ROUSSOPOULOS: CAMERA IN HAND, BODY IN FIGHT		

- 195 **A DANÇA ENGAJADA ENTRE A RUA E O ROSTO**
THE ENGAGED DANCE BETWEEN THE STREET AND THE FACE
// CAROL ALMEIDA
- 203 **DA TERRA AO AR: A PRIVAÇÃO E A LEVEZA EM DOIS FOTOGRAMAS DE *MUNICH***
FROM EARTH TO AIR: DEPRIVATION AND LIGHTNESS IN TWO FRAMES OF *MUNICH*
// PATRÍCIA MACHADO
- 211 **ONDE FICA O CORAÇÃO DA MULTIDÃO?**
WHERE IS THE HEART OF THE CROWD?
// INGÁ
- 219 **O CINEMA OPERÁRIO E FEMINISTA DE CAROLE ROUSSOPOULOS**
CAROLE ROUSSOPOULOS' WORKING-CLASS AND FEMINIST CINEMA
// JULIA FAGIOLI
- 227 **NOSSAS INSUBMISSAS COMPANHEIRAS DE LUTA: NOTAS SOBRE *SCUM MANIFESTO***
OUR UNSUBMISSIVE COMPANIONS OF STRUGGLE: NOTES ON *SCUM MANIFESTO*
// CARLA ITALIANO
- 235 **ROMPER A CLAUSURA, DESMONTAR O TEATRO**
BREAK THE ENCLOSURE, DISMANTLE THE THEATRICALS
// CAMILA VIEIRA
- 243 **ATIVIDADES E ATRAÇÕES**
ACTIVITIES AND ATTRACTIONS
- 268 **CURADORIA, COMISSÃO DE SELEÇÃO E JÚRI**
CURATORSHIP, SELECTION COMMITTEE AND JURY
- 280 **EQUIPE**
TEAM
- 287 **PRÊMIOS**
AWARDS
- 288 **ÍNDICE POR DIRETOR**
INDEX BY DIRECTOR
- 290 **ÍNDICE POR FILME**
INDEX BY FILM
- 292 **CRÉDITOS**
CREDITS

A potência do setor audiovisual mesmo em tempos de distanciamento coletivo. Assim será sentida e vivenciada a 22ª edição do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, o FestCurtasBH. Em 2020, esse importante movimento será realizado em ambiente virtual exclusivo, respeitando os protocolos de saúde e, ainda assim, conectando públicos, diretores, produtores e todos aqueles que compõem a cadeia produtiva do cinema.

Nesse cenário desafiador de 2020, o FestCurtasBH reafirma sua presença. O tradicional Cine Humberto Mauro e os outros espaços do Palácio das Artes dão lugar ao mundo digital, com exibições dos projetos selecionados em uma plataforma desenvolvida especialmente para esta edição incomum e, ainda assim, necessária, do Festival.

Com um olhar cada vez mais apurado para as produções urgentes do cinema de curta-metragem contemporâneo, o FestCurtasBH propõe, nesta edição, uma análise da relação entre cinema, formas fílmicas, política e identidade, mirando para a autoria feminina e oferece uma programação que atravessa a grande tela e se desdobra em reflexões, questionamentos e novas formas de se pensar o fazer cinematográfico.

Fazer, esse, que se apresenta em diferentes histórias, identidades e repertórios. São propostas de 12 estados brasileiros, além de produções de 34 países. Mostras competitivas, paralelas e uma homenagem à cineasta franco-suíça Carole Roussopoulos, pioneira do cinema militante e experimental realizado por mulheres, compõem a programação deste ano, reforçando a importância do Festival e sua imensa contribuição para o fomento ao curta-metragem.

Ao longo dessas 22 edições, o Festival amadurece e se mostra uma iniciativa sempre atual, conectando narrativas para vislumbrar o futuro, enquanto dialoga com passado e presente. A tela do cinema – e as novas plataformas – encurtam distâncias na exata proporção em que ampliam horizontes para formar novos públicos, atualizar debates e garantir, sempre, a democratização da arte e da cultura.

The power of the audiovisual sector, even in times of social distancing. That is how the 22nd Belo Horizonte International Short Film Festival, FestCurtasBH, will be perceived and experienced. In 2020, this important event will take place in an exclusive virtual environment, following health protocols and yet connecting audiences, directors, producers and all those who integrate the film production chain.

In this challenging scenario of 2020, FestCurtasBH reaffirms its presence. The traditional Cine Humberto Mauro and other venues at the Palácio das Artes make way to the digital world, with exhibitions of selected projects on a platform developed especially for this unusual and yet necessary edition of the Festival.

With an increasingly refined gaze at urgent productions of contemporary short film, FestCurtasBH proposes, in this edition, an analysis of the relationship between cinema, film forms, politics and identity, highlighting female authorship and offering a programme that traverses the big screen and unfolds in reflections, questions and new ways of thinking about filmmaking.

Such making presents itself in different stories, identities and repertoires. There are projects from 12 Brazilian states, as well as productions from 34 countries. Competitive and parallel exhibitions, and a tribute to the French-Swiss filmmaker Carole Roussopoulos, a pioneer of militant and experimental cinema made by women, make up this year's programme, reinforcing the importance of the Festival, and its immense contribution to the promotion of short films.

Throughout its 22 editions, the Festival has matured and proven itself to be an always up-to-date initiative, connecting narratives in order to glimpse into the future, while dialoguing with the past and the present. The cinema screen – and the new platforms – shorten distances in the exact proportion in which they expand horizons to form new audiences, update debates and always guarantee the democratization of both art and culture.

Leônidas Oliveira

Secretário de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais / Secretary of Culture and Tourism of Minas Gerais

O FestCurtasBH faz parte da trajetória do Cine Humberto Mauro e da difusão e reflexão sobre a produção de filmes de curtas-metragens nos últimos 20 anos. Em um momento em que somos desafiados a criar estratégias de exibição e relacionamento com o público, o FestCurtasBH chega a sua 22ª edição trazendo um formato inédito. Pela primeira vez em sua história, toda a programação do Festival será exibida integralmente no ambiente digital.

Fruto de um extenso trabalho de nossa equipe, a organização dessa oferta da programação levou em conta a estética da transmissão, o repertório, terminologias e métodos do ambiente digital. Lançamos a plataforma **cinehumbertomauroMAIS**, criada para abrigar as atividades virtuais do Cine Humberto Mauro, proporcionando ao público uma fruição mais adequada e ampliada.

A exemplo das edições anteriores, o 22º FestCurtasBH promove a valorização da produção curta-metragista em seus diversos contextos e abordagens, contribuindo para pensar a contemporaneidade junto ao público em constante processo de formação e transformação, além de evidenciar um cinema esteticamente e politicamente engajado nas diversas lutas históricas. O público tem acesso a um conjunto representativo da atual produção cinematográfica nacional e internacional e à obra precursora da cineasta franco-suíça Carole Roussopoulos, pioneira do cinema militante e experimental realizado por mulheres. Os espectadores do Festival têm também a oportunidade de conferir como as produções em curta-metragem estão expressando de forma inquieta e inventiva os processos históricos, urgentes e emergentes.

Essas ações reafirmam o compromisso da Fundação Clóvis Salgado em promover a democratização do acesso à arte, à descentralização de conteúdo e à formação de novos públicos, em inovadora ação de mediação cultural. Mais uma vez, o FestCurtasBH vem ratificar a solidez da política do Cine Humberto Mauro, pautada no conhecimento, na pluralidade e na formação crítica sobre o cinema do Brasil e de outros lugares do mundo.

A Fundação Clóvis Salgado agradece e comemora o apoio imprescindível da Secult-MG, das empresas patrocinadoras, das instituições parceiras e de cada profissional envolvido com a realização do 22º FestCurtasBH. Esse importante encontro com o público só é possível porque vocês acreditam na força transformadora da arte.

Vida longa ao FestCurtasBH!

FestCurtasBH is part of Cine Humberto Mauro's trajectory and has been an essential piece for the dissemination and reflection about short film production in the last 20 years. At a moment in time where we are challenged to create exhibition and relationship strategies with the audience, FestCurtasBH reaches its 22nd edition providing an unprecedented format. For the first time in its history, the Festival's programme will be shown entirely in the digital environment.

The result of extensive work from our crew, the organization of this programme took into consideration the transmission aesthetics, the repertoire, terminologies and methods of the digital environment. We launched the **cinehumbertomauroMAIS** platform, created to host virtual activities of Cine Humberto Mauro, providing the public with a more appropriate and amplified experience.

As in previous editions, the 22nd FestCurtasBH promotes the appreciation of short film production in its various contexts and approaches, contributing to reflect upon contemporaneity with the audience in a constant process of formation and transformation, besides highlighting an aesthetically and politically engaged cinema in several historical struggles. The audience has access to a representative array of the current national and international film productions and to the precursor work of the French-Swiss filmmaker Carole Roussopoulos, a pioneer of militant and experimental cinema made by women. The Festival's spectators also have the opportunity to watch how short film productions are expressing, in a restless and creative way, the historical, urgent and emerging processes.

These actions reaffirm the commitment of the Clóvis Salgado Foundation to promote the democratization of access to art, the decentralization of content and the formation of new audiences, through an innovative action of cultural mediation. Once again, FestCurtasBH ratifies the solidity of Cine Humberto Mauro's policy, based on knowledge, plurality and critical education about cinema from Brazil and other parts of the world.

The Clóvis Salgado Foundation is thankful and celebrates the essential support of Secult-MG, the sponsoring companies, the partner institutions and each professional involved with the realization of the 22nd FestCurtasBH. This important encounter with the public is only possible because you believe in the transformative power of art.

Long live FestCurtasBH!

Eliane Parreiras

Presidente da Fundação Clóvis Salgado / President of the Clóvis Salgado Foundation

22FESTCURTASBH - APRESENTAÇÃO

Ana Siqueira, Bruno Hilário e Matheus Antunes
Coordenação FestCurtasBH

Temos todas a ganhar em levantar a cabeça, todo mundo, todos os oprimidos da terra.

Carole Roussopoulos

Aqui, nenhuma partitura escrita de antemão, antes um improviso, uma variação contínua, a do próprio vivo. A vida é artista, de modo que as verdades só fazem sentido se restituídas a esse movimento perpétuo de criação. Eis porque Édouard Glissant, esse grande bardo da Martinica, que cantou as paisagens do arquipélago, declara que “nada é Verdadeiro, tudo é vivo”...

Dénètem Touam Bona

Diante da radical impossibilidade do encontro de corpos em presença, o que consiste no coração, no sentido mesmo, de um festival de cinema – do mundo, de que o cinema é uma das expressões –, a questão que logo se impôs foi: como aproximar por meio de tecnologias que são, antes de tudo e paradoxalmente, de distanciamento? Como criar espaços de convergência, experiências de acolhimento, debate, embate? A resposta não está dada e nem se pode pretender estabelecê-la em definitivo, mesmo após meses de eventos de cinema em todo o planeta propondo desenhos variados para possibilitar a persistência dos encontros, agora à distância, com e através das imagens e sons. Pois se estão sendo criados espaços que têm seu calor como confluência possível no agora – e algo se aprende e se lega dessa experiência remota – é preciso manter-se alerta e firme na defesa dos espaços materiais que afirmem o encontro em presença, que reiterem a vivência coletiva das formas fílmicas, dos espaços de conversas e trocas, de forma cada vez mais ampla e acessível. Que o legado dessa

situação de exceção (assim queremos crer) e a continuidade de parte das atividades virtuais sejam sempre no sentido de maior alcance e maior inclusão de quem historicamente possui menos acesso aos espaços e à fala. E maior escuta de todos, em particular por quem tem ocupado predominantemente as instâncias de enunciação.

Nesse contexto que tanto nos desafia, o 22º FestCurtasBH insiste em celebrar a força do cinema como lugar de afirmação da vida, por meio dos filmes, performances, textos, criações gráficas, dos múltiplos encontros que se forjam com eles, a partir deles, alimentando-se mutuamente e de forma particularmente pujante e necessária, num momento em que as vidas (humanas e mais que humanas) se expõem em toda sua vulnerabilidade, umas tragicamente mais que outras. Festival tramado a muitas mãos, de uma pequena equipe maravilhosamente empenhada e inspirada que gingou habilmente frente aos obstáculos multiplicados pelo cenário de emergência sanitária. De curadoras e curadores que sabem que o trabalho árduo e mágico da programação só acontece, de fato, com uma dedicação generosa às trocas muito vivas junto aos filmes, criando assim uma curadoria como lugar de proposição, intervenção na história, formação, invenção, oferta. De artistas que nos confiaram seus filmes ou que conceberam novos trabalhos especialmente para o 22º FestCurtasBH, como Bixarte, Fabiana Brasil e Felipe Oládélê. Da crítica, curadora e pesquisadora Kênia Freitas, que tem feito contribuições fundamentais nos últimos anos do Festival (e para além dele) e que, pelo segundo ano consecutivo, oferece a oficina de crítica Corpo Crítico. Desta vez sob o título «Experimentações Críticas por um Cinema Implicado», propondo um trabalho de formação crítica que considera fortemente o contexto de exibição e trocas com e sobre os filmes no nosso atual contexto pandêmico político. E de muitxs convidadxs que contribuíram brilhantemente com textos e participações em debates.

O 22º FestCurtasBH apresenta ainda uma retrospectiva em homenagem à franco-suíça Carole Roussopoulos, cineasta militante com uma vida dedicada a várias lutas, so-

bretudo feministas, mas também operárias, homossexuais, anti-fascistas, anti-racistas e anti-imperialistas. Realizadora gigante de um cinema contra-hegemônico e irreverente que nos ensina, em sua prática, a solidariedade das lutas e nas lutas, nas quais se engajou ao longo de 40 anos de maneira bastante efetiva (em termos políticos, institucionais, legislativos). E com muita modéstia, coerente com um percurso que sempre reivindicou seu caráter coletivo, em contraponto à primazia das políticas autorais.

Exclusivamente *online* em 2020, o FestCurtasBH não perde no entanto o estreito elo com sua morada, inaugurando a plataforma de exibição cinehumbertomauroMAIS. Casa virtual do Cine Humberto Mauro, cinema público que há mais de quatro décadas abriga uma pulsante cinefilia, a plataforma seguirá como um braço da sala física mesmo quando esta puder, enfim, voltar a acolher sua colorida audiência.

PRESENTING THE 22ND FESTCURTASBH

Ana Siqueira, Bruno Hilário and Matheus Antunes
FestCurtasBH Coordination

Translation: Pedro Veras

We all have to gain from lifting our heads,
everyone, all the oppressed people of the Earth.

Carole Roussopoulos

Here, no score written beforehand, rather an improvisation,
a continuous variation, that of the living. Life is an artist, so
truths only make sense if restored to this perpetual movement
of creation. This is why Édouard Glissant, the great bard from
Martinique, who sang the archipelago's landscapes, declares
that "nothing is True, everything is alive" ...

Dénètem Touam Bona

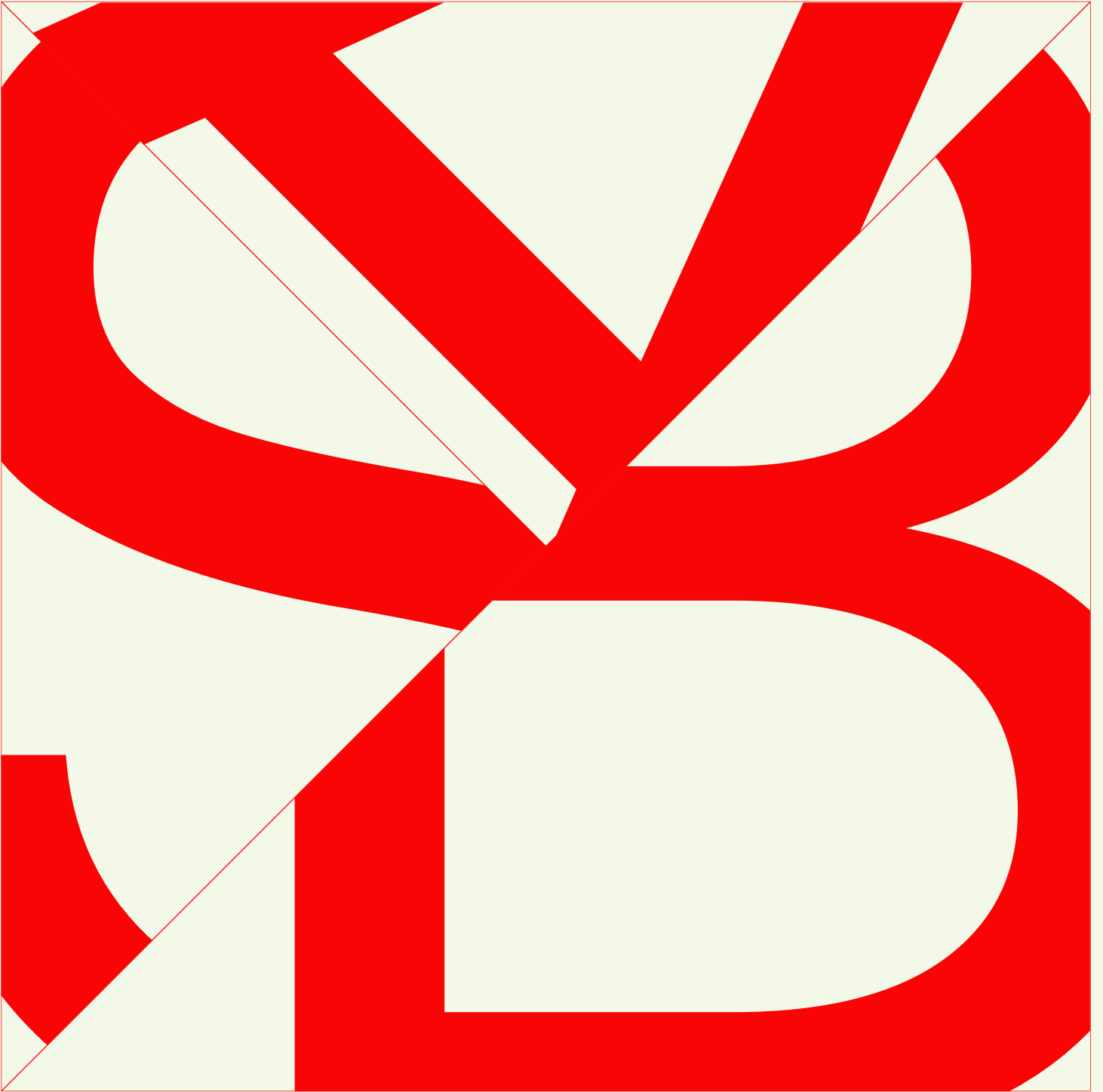
In view of the radical impossibility of meeting face-to-face, which consists in the very heart, the very sense, of a film festival – of the world, actually, of which cinema is one of the expressions – the question that immediately imposed itself was: How to bring people together with technologies that are made, above all and paradoxically, for distancing? How to create spaces for convergence, sheltering experiences, discussion, dissent? The answer hasn't yet been given nor can we intend to definitively establish it, even after months of cinema events across the planet proposing varied configurations to enable the persistence of encounters, now from afar, with and through images and sounds. If spaces which have their warmth as a possible confluence in these times are being created – and something can be learned and bequeathed from this remote experience – it is necessary to remain alert and stand firm in the defense of physical venues that assert

face-to-face encounters, that reiterate the collective experience of film forms, places for conversations and exchanges, in an increasingly broad and accessible way. May the legacy of this situation of exception (so we want to believe) and the continuity of some virtual activities always be in the sense of raising the range and inclusion of those who have historically had limited access to spaces and to speech. May there be more listening, particularly for those who have predominantly occupied the instances of enunciation.

Amid a context that deeply challenges us, the 22nd FestCurtasBH insists on celebrating the power of cinema as a place to affirm life through films, performances, essays and graphic creations. As well as the multiple encounters that are forged with them, that mutually feed from one another, in a particularly powerful and necessary way at a time when lives (human and more than human ones) are exposed in all their vulnerability, some tragically more than others. A Festival waged by many hands, from a wonderfully committed and inspired small team, that skillfully dodged the obstacles amplified by the health emergency scenario. From curators who acknowledge that the hard and magical work of programming only actually happens through a generous dedication to lively exchanges with the films, thus crafting the curatorship as a place for proposition, intervention in history, education, invention, offering. From artists who entrusted us with their films or who conceived new works especially for the 22nd FestCurtasBH, such as Bixarte, Fabiana Brasil and Felipe Oládélè. From critic, curator and researcher Kênia Freitas, who has made fundamental contributions in the Festival's previous years (and beyond it) and who, for the second consecutive year, offers the critique workshop Critical Body. This time under the title «Critique Experimentations for a Committed Cinema», it's a work of criticism training that strongly considers the context of exhibition and exchanges with and about films, amid our current pandemic political context. And from many invited guests who contributed brilliantly with essays and participating in debates.

The 22nd FestCurtasBH also presents a retrospective in honor of Carole Roussopoulos, the French-Swiss militant filmmaker who dedicated her life to various struggles, mainly feminist ones, but also workers', homosexuals', anti-fascist, anti-racist and anti-imperialist ones. A giant director whose counter-hegemonic and irreverent cinema teaches us, through its practice, the solidarity of and within the struggles, in which she was engaged throughout 40 years, in a very effective way (in political, institutional, legislative terms). All that with great modesty, consistent with a path that has always claimed its collective nature, in contrast to the primacy of auteurism.

Despite being showcased in an exclusively online format in 2020, FestCurtasBH does not lose the strong bond with its home ground, launching the screening platform cinehumbertomauroMAIS. The virtual home of Cine Humberto Mauro, a public theater that for over four decades has housed a pulsating cinephilia, the platform will continue as a branch of the physical venue, even when it can finally welcome back its colorful audience.



SESSÃO DE ABERTURA

OPENING SESSION

SESSÃO DE ABERTURA

OPENING SESSION

23out

sex

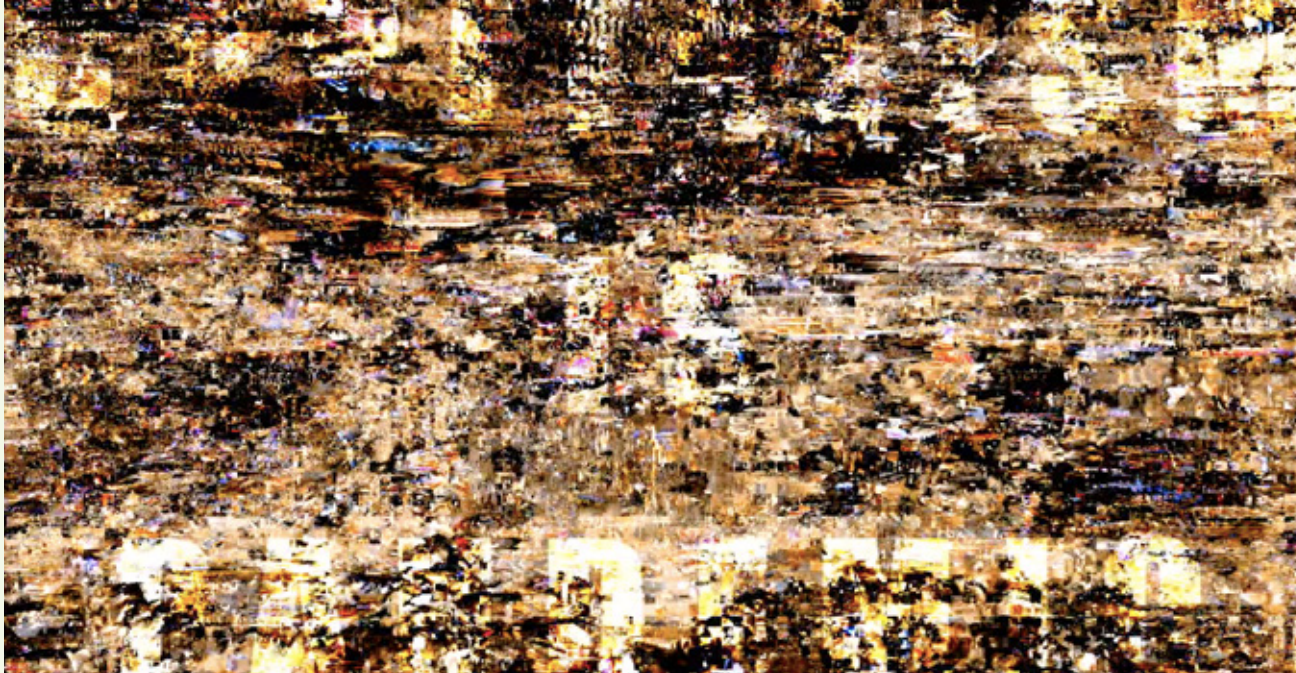
20h

23out

sex

00h





EL DORADO

DIREÇÃO DIRECTOR
COLECTIVO LOS INGRÁVIDOS
CONTATO CONTACT colectivolosingravidos@gmail.com

A suposta existência de um reino dourado motivou numerosas expedições na América que se mantiveram vigentes até o século XIX, à medida que avançava o processo de conquista e colonização do território sul-americano. Trajeto e deriva do colonialismo extrativista, que está longe de terminar.

The alleged existence of a golden kingdom motivated numerous expeditions in the Americas that remained active until the 19th century, as the process of conquest and colonization of the South American territory progressed. A journey and drift from extractivist colonialism that is far from over.

2020 4'
MEXICO



GENET PARLE D'ANGELA DAVIS

GENET TALKS ABOUT ANGELA DAVIS

GENET FALA DE ANGELA DAVIS

DIREÇÃO DIRECTOR

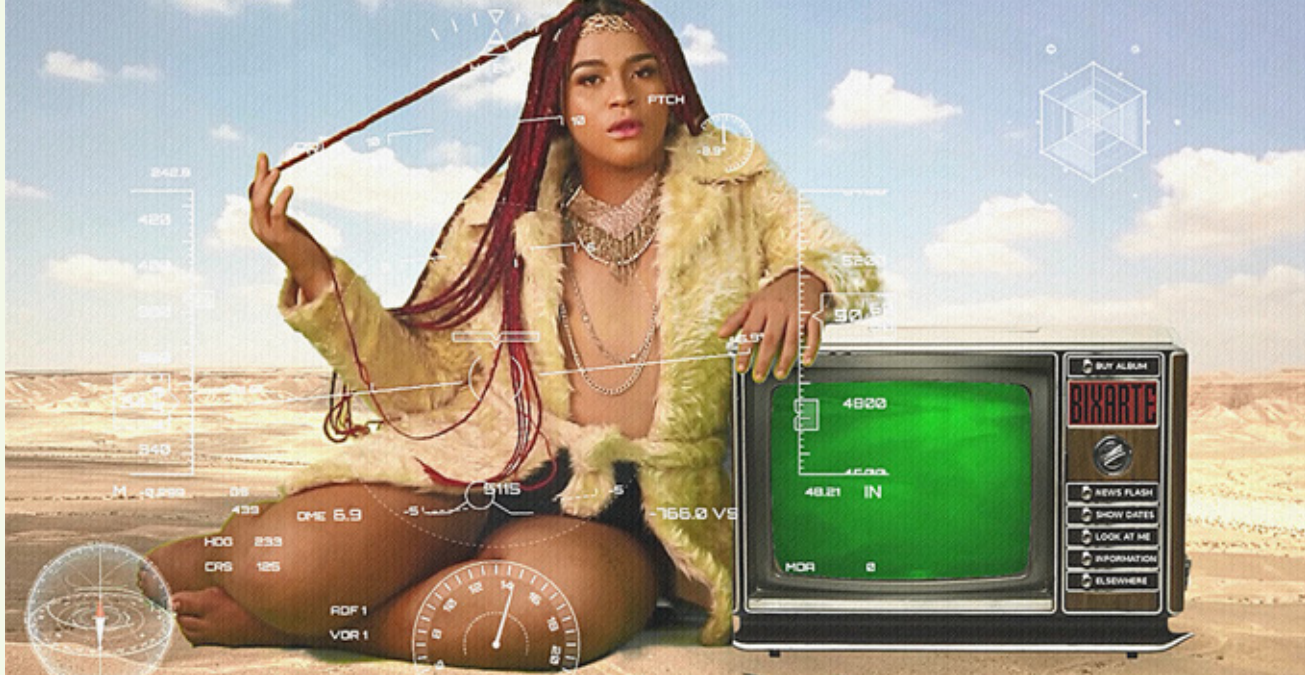
CAROLE ROUSSOPOULOS

CONTATO CONTACTT doc@centre-simone-de-beauvoir.com

No dia seguinte à prisão de Angela Davis, em outubro de 1970, Jean Genet lê, em três repetições, um texto denunciando a política racista dos Estados Unidos, em apoio ao partido dos Panteras Negras e à Angela Davis, para uma transmissão televisiva que acabaria censurada.

The day after Angela Davis' arrest, in October 1970, Jean Genet reads, three times repeatedly, a text denouncing the racist policy of the United States, in support of the Black Panther Party and Angela Davis, for a television broadcast that would end up being censored.

1970 7'
FRANÇA

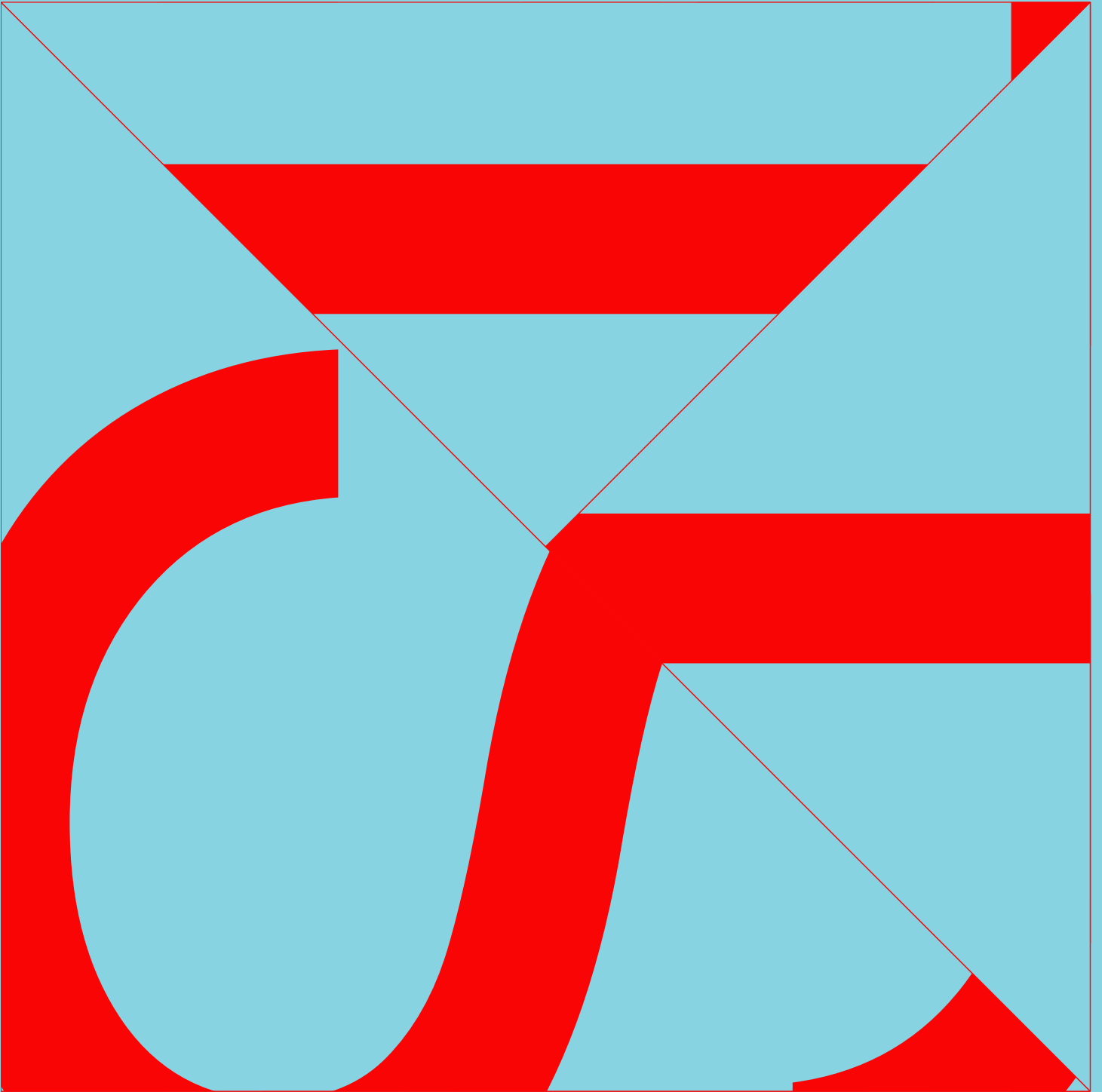


SHOW DE ABERTURA

BIXARTE

Cantora, compositora, poetisa e rapper são faces da arte que a Bixarte explora. Ela é bicampeã do Slam estadual da Paraíba e finalista do Slam Brasil. Aos 18 anos, lançou seu primeiro trabalho musical chamado *Revolução* e, aos 19, suas mixtapes *Faces* e *Faces Remix*. Bixarte canta e recita sobre o que vive e também sobre a urgência de falar sobre corpos invisibilizados.

Singer, composer, poet and rapper are facets of the art that Bixarte explores. She is two-time state champion of the Paraíba Slam and Slam Brazil finalist. At the age of 18, she released her first musical project called *Revolução* and at 19 she released her mixtape *Faces* and *Faces Remix*. Bixarte sings and recites about what she lives and also about the urgency of talking about invisibilized bodies.





COMPETITIVA INTERNACIONAL

INTERNATIONAL COMPETITION

COMPETITIVA INTERNACIONAL

INTERNATIONAL COMPETITION

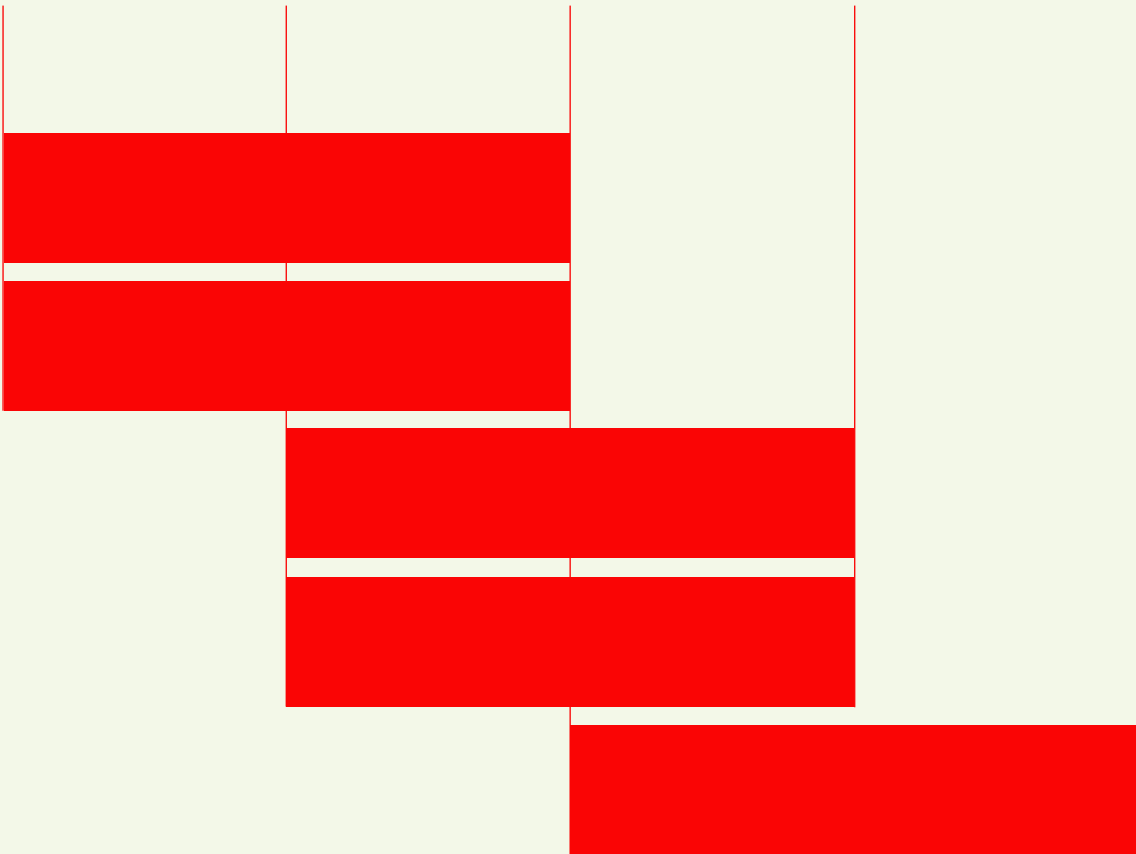
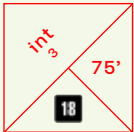
23out
sex
20h

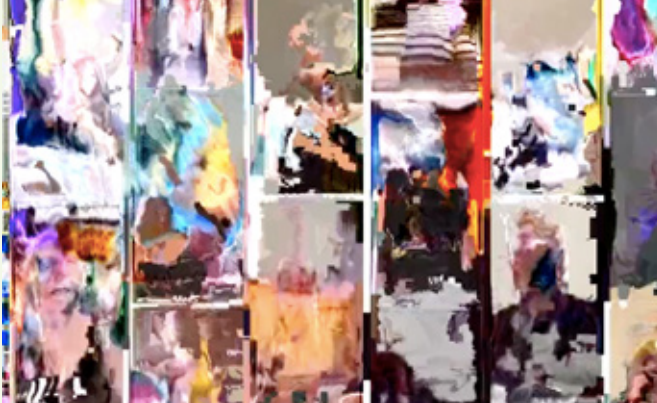
24out
sáb
20h

25out
dom
20h

26out
seg
20h

27out
ter
20h





int
+

PLAGUE (SCREEN 1)

PESTE (TELA 1)

2020 7,
MÉXICO

“Um sistema emergencial de transmissão”, uma proliferação de *lives*. O coletivo Los Ingrávidos realiza, em *Peste (TELA 1)*, um ensaio crítico sobre o isolamento social. Todos estão diante das telas, todos figuram nas imagens. Nessa montagem, vemos a interferência técnica como linguagem contestadora: imagens pixeladas, rostos deformados, falha no som. Nas legendas, quase como mensagem subliminar, as orientações: lave as mãos, fique em casa. Capitalismo e pandemia estão intimamente conectados. | JULIA FAGIOLI |

“An emergency transmission system”, a proliferation of live streaming. In *Plague (SCREEN 1)*, the collective Los Ingrávidos performs a critical essay on social distancing. Everyone is in front of screens, everyone appears in the images. In this montage we see technical interference as a defiant language: pixelated images, deformed faces, sound flaws. In the subtitles, almost as a subliminal message, the guidelines: wash your hands, stay at home. Capitalism and pandemic are closely linked. | JULIA FAGIOLI |

DIREÇÃO DIRECTOR

COLECTIVO LOS INGRÁVIDOS

ROTEIRO SCRIPT Colectivo Los Ingrávidos

PRODUÇÃO PRODUCTION Colectivo Los Ingrávidos

ANIMAÇÃO ANIMATION Colectivo Los Ingrávidos

MONTAGEM EDITING Colectivo Los Ingrávidos

SOM SOUND Colectivo Los Ingrávidos

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Colectivo Los Ingrávidos

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Colectivo Los Ingrávidos

CONTATO CONTACT colectivosingravidos@gmail.com

int
+

THE GOOD DEED

A BOA AÇÃO

2019 16,
AUSTRÁLIA

No imenso universo de um pequeno quintal, em um subúrbio australiano, o ativista aborígine Lucky ensina as técnicas do boxe a seu sobrinho Tyrone, jovem em situação de rua, com amplo histórico de conflitos com a polícia local. Realizado por ativistas pelos direitos dos povos aborígenes, *The Good Deed* propõe uma experimentação cosmológica carregada de ironia e de crítica em relação à incompreensão ocidental da constante reinvenção dos modos de vida tradicionais. | FELIPE CARNEVALLI |

In the gigantic universe of a small Australian suburban backyard, Aboriginal activist Lucky teaches boxing techniques to his nephew Tyrone, a homeless young boy with a long history of conflicts with the local police. Conducted by activists for the rights of Aboriginal people, *The Good Deed* offers a cosmological experience loaded with irony and criticism towards Western misunderstanding about the constant reinvention of the traditional ways of life. | FELIPE CARNEVALLI |

DIREÇÃO DIRECTOR

EUGENE E-NRG

ROTEIRO SCRIPT Eugene E-NRG, Ray Edgar, Robbie Thorpe

PRODUÇÃO PRODUCTION Garth Delon, Donato Di Giangregorio, Eugene E-NRG

ANIMAÇÃO ANIMATION Adem Jaffers

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Stelios Kokotos

MONTAGEM EDITING Jako Gonda

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Tasmin Pascal, Teresa Salamanca

SOM SOUND Christopher Armstrong, Yvon Mounier

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Gus Till

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Duran Bunajileenee, Robbie Thorpe, Kynan Riley-Brown

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Space Between The Gaps Films

CONTATO CONTACT natalia@spacebetweenthegaps.com,

eugene@spacebetweenthegaps.com



int
+

APIYEMIYEKÎ?

2019 27'
BRASIL / FRANÇA /
HOLANDA / PORTUGAL

Fações, motosserras e helicópteros são alguns dos elementos que aparecem nos desenhos de crianças Waimiri-Atroari, como vestígio do genocídio cometido contra seu povo pela Ditadura Militar durante a construção da BR-174, nos anos 1970. Ao revisitar esse arquivo reunido pelo educador Egydio Schwade na experiência de alfabetização com a aldeia, Ana Vaz confronta a resistência dos povos ameríndios com a permanente violência do progresso. | FELIPE

CARNEVALLI E LEONARDO CÂMARA |

Machetes, chainsaws and helicopters are some of the elements that appear in the drawings made by Waimiri-Atroari children depicting the genocide perpetrated against their people by the Brazilian Military Dictatorship, during the construction of the BR-174 highway in the 1970s. While revisiting these archives gathered by educator Egydio Schwade during a literacy experience with the village, Ana Vaz confronts the resistance of Indigenous people in Brazil with the permanent violence of progress. | FELIPE CARNEVALLI E LEONARDO CÂMARA |

DIREÇÃO DIRECTOR

ANA VAZ

PRODUÇÃO PRODUCTION Ana Vaz, Anze Persin, Olivier Marboeuf, Annemiek van Gorp, Rene Goossens

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ana Vaz

MONTAGEM EDITING Ana Vaz

SOM SOUND Ana Vaz, Nuno da Luz

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Guilherme Vaz

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Egydio Schwade, Keila Serruya

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Stenar Projects, Spectre Productions, De Productie

CONTATO CONTACT catarina@stenarprojects.com

int
+

FOUYÉ ZÉT WAL

PLOWING THE STARS

ARANDO AS ESTRELAS

2020 14'
GUADALUPE

O caminho de encontro ao pai conduz uma mulher a uma vigorosa e urgente reflexão sobre a vida. Cada passo manifesta-se como um gesto político de memória, a questionar o que é também a história de Guadalupe. A narração em crioulo indaga a violência sistêmica de certos símbolos, afronta o silêncio opressor e invoca forças de libertação. Do fruir intenso desta poesia fílmica, vem o convite decolonial a transmutar o real vivido para sonhar o futuro em conexão com a própria natureza. | VANESSA SANTOS |

The journey towards her father leads a woman to a vigorous and urgent reflection about life. Each step manifests itself as a political act of memory questioning what the history of Guadalupe means. The Creole narration investigates the systemic violence of certain symbols, confronts the oppressive silence and evokes liberation forces. From the intense enjoyment of this filmic poetry comes the decolonial invitation to transform the living reality in order to dream of a future connected to nature itself. | VANESSA SANTOS |

DIREÇÃO DIRECTOR

WALLY FALL

ROTEIRO SCRIPT Anyès Noël, Wally Fall

PRODUÇÃO PRODUCTION Cinemawon

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Wally Fall, Jean-Yves Bourgeois, Jeff Fidelin

MONTAGEM EDITING Wally Fall

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Anais Verspan

SOM SOUND Steve Lancastre

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Sonny Troupé

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Anyès Noël, Alain Verspan, Ovide Carindo

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Cinemawon

CONTATO CONTACT contact@cinemawon.net



int
2

SHEPHERDS
PASTORES

2020 27'
AFRICA DO SUL / FRANÇA /
ALEMANHA

Homem e gado, parceria longeva. E não por mera sobrevivência: caminham somando metabolismos e traqueias para mugir em uníssono. Um lombo aprende com a resiliência do outro. Companheiros de lida, esses vertebrados decidem-se pela vida ou pela morte, pelo extravio ou pela oferenda de sangue. *Pastores* apresenta retratos de pastores prisioneiros que a mesquinha noção de propriedade privada afastou de seu *ethos*. | ANNA FLÁVIA DIAS SALLES |

Men and cattle, a long lasting partnership. And not for mere survival: they walk alongside each other combining metabolisms and windpipes, mooing in unison. One learning from the other's resilience in carrying the load on its back. Labour partners, these vertebrates choose between life or death, straying or blood sacrifice. *Shepherds* presents portraits of imprisoned herdsmen, pushed away from their *ethos* by the petty notion of private property. | ANNA FLÁVIA DIAS SALLES |

DIREÇÃO DIRECTOR
TEBOHO EDKINS
ROTEIRO SCRIPT Teboho Edkins
PRODUÇÃO PRODUCTION Don Edkins
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Samuel Lahu
MONTAGEM EDITING Cédric Le Floch
SOM SOUND Julian Cropp
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Day Zero Films UG
CONTATO CONTACT tebohoedkins@gmail.com



int
3

LONELY RIVERS
RIOS SOLITÁRIOS

2019 28'
ESPANHA / FRANÇA

"Time can do so much" canta Elvis, karaokantam trabalhadores embarcados em cargueiros, a milhas de qualquer porto. O que pode o tempo, em *Rios Solitários*, senão dissolver-se e recompor-se como a superfície do mar? Pode, por exemplo, ouvir estrelas e homens embebidos em tequila e melodrama. Vozes trôpegas desafinam a monótona sobriedade dos alojamentos. | ANNA FLÁVIA DIAS SALLES |

"Time can do so much", as sung by Elvis, and also by cargo ship workers on karaoke, miles away from any port. What can time in *Lonely Rivers* do but dissolve and recompose itself like the surface of the sea? It can, for instance, hear the stars and men soaked in tequila and melodrama. Drunken voices untune the monotonous sobriety of the lodgings. | ANNA FLÁVIA DIAS SALLES |

DIREÇÃO DIRECTOR
MAURO HERCE
ROTEIRO SCRIPT Mauro Herce, Manuel Muñoz Rivas
PRODUÇÃO PRODUCTION Jose Alayon, Jasmina Sijercic, Mauro Herce
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Mauro Herce
MONTAGEM EDITING Manuel Muñoz Rivas
SOM SOUND Jonathan Darch, Daniel Fernández
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY El Viaje Films, Bocalupo Films
CONTATO CONTACT fest@marvinwayne.com

int
2**BABLINGA**2019 15'
FRANÇA / BURKINA FASO

Moktar vive na França, à espera de voltar para Burkina Faso quando seu bar Bablinga for fechado. O dia chegou, mas ele hesita. A noite onírica de despedida marca um transe que é também estético, iconográfico e musical. Tempo e espaço são suspensos e embaralham a experiência diaspórica da ida, da permanência e do retorno. O atravessamento de fronteiras, memórias e sentimentos evidencia um entrelugar de desejo e de apreensão, que reside no movimento de volta ao país de origem. | VANESSA SANTOS |

Moktar lives in France awaiting to return to Burkina Faso whenever his bar Bablinga is closed. The day has come, but he hesitates. The dreamy farewell night features an aesthetic, iconographic and musical trance. Time and space are suspended and shuffle the diasporic experience of departure, staying behind and returning. The crossing of borders, memories and feelings, highlights the in-betweenness of desire and apprehension which resides in the act of returning to one's native country. | VANESSA SANTOS |

DIREÇÃO DIRECTOR

FABIEN DAO

ROTEIRO SCRIPT Fabien Dao

PRODUÇÃO PRODUCTION Yannick Beauquis

ANIMAÇÃO ANIMATION Thibault Martegani, Mathieu Mazzoni, Romain Jaboulay

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Marine Atlan

MONTAGEM EDITING Marylou Vergez

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Clémence Janesky, Juliette Rivrin-Ricvez

SOM SOUND Benjamin Silvestre

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL soundtrack Agathe Poche

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Cissé Maims, Stephanie KoitA, Saidou Pacotogo,

Bintou Nakanabo, Magali Sawadogo, Ndeye Ndiaye

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Don Quichotte Films

CONTATO CONTACT contact@donquichottefilms.com

int
2**HAMPTON**2019 7'
ESTADOS UNIDOS

Black Voices, um coro gospel da Universidade de Virginia, prepara-se para uma apresentação fora do campus. Em um registro atento às emoções e aos gestos, vivenciamos o momento da ida, o retorno e a celebração dos jovens após uma performance triunfal. *Hampton* expressa os significados culturais e comunitários da música sacra nas experiências e na história de estudantes universitários negros nos EUA. O filme integra a série *Black Fire*, um extenso trabalho de pesquisa dos diretores. | VANESSA SANTOS |

Black Voices, a gospel choir from the University of Virginia, is preparing for an off-campus presentation. Through a careful recording of emotions and gestures, we experience the young singers' moments of departure, return and celebration after a triumphant performance. *Hampton* expresses the cultural and community significance of gospel music in the experiences and history of Black college students in the USA. The film is part of the *Black Fire* series, an extensive research work done by the directors. | VANESSA SANTOS |

DIREÇÃO DIRECTOR

KEVIN JEROME EVERSON, CLAUDRENA N. HAROLD

PRODUÇÃO PRODUCTION Claudrena N. Harold, Kevin Jerome Everson, Madeleine Molyneux

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Kevin Jerome Everson

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL soundtrack Garen D. Dorsey

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Sandy Williams, Dana Cypress, Rawda Fawaz, Nathan John, Kendall Jordan, Joshua King, Chiquita Melvin, Allison Mitchell, Carly Mulinda, Chloe Porsche, Tiara Sparrow, Gabrielle Stanfeld, Brianna Woody, Deja Wortham, Kibret Yohannes

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Picture Palace Pictures

CONTATO CONTACT picturepalacesale@yahoo.com



int
3

MAT ET LES GRAVITANTES

MAT AND HER MATES

MAT E AS GRAVITANTES

2019 25'
FRANÇA

Mat e suas amigas organizam uma oficina de autoginecologia e conversam sobre autocuidado, sexualidade e maneiras de conhecer os próprios corpos. A câmera de Pauline Pénichout passeia de maneira livre e atenta pelo ambiente e é convidada a participar de um raro momento de intimidade. A partilha de experiências faz aflorar novas e intensas sensações nas jovens mulheres. A voz da jovem Mat emerge, vívida e franca, ansiosa pelo encontro com o corpo, com as pessoas e com a câmera. | LETÍCIA BISPO |

Mat and her friends organize a self-gynecology workshop and talk about self-care, sexuality and ways of discovering their own bodies. Pauline Pénichout's camera strolls freely and carefully through the environment and is invited to participate in a rare moment of intimacy. The sharing of experiences blossoms into new and intense sensations from the young women. Vivid and frank, Mat's young voice emerges eager to encounter the body, the people, and the camera. | LETÍCIA BISPO |

DIREÇÃO DIRECTOR

PAULINE PENICHOUT

PRODUÇÃO PRODUCTION Marion Durin

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Pauline Penichout

MONTAGEM EDITING Sarah Dinelli

SOM SOUND Flavia Cordey

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Flavia Cordey

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY La Fémis

CONTATO CONTACT e.yamazaki@femis.fr

int
3

FOR YOUR SAKE

PARA O SEU BEM

2020 38'
ALEMANHA

As jovens Sushila e Sapana estão prestes a deixar o Nepal em busca de outras oportunidades, deixando para trás o cotidiano rural vivido por sua mãe e avó. Diante das incertezas de quem vai e das expectativas de quem fica, as imagens testemunham gestos de afeto entrelaçados aos conflitos, entre as inevitáveis mudanças geracionais e a persistência das tradições. Na iminente separação, algo une essas três gerações de mulheres: para se afastar, é preciso estar mais próximo. | FELIPE CARNEVALLI |

Young Sushila and Sapana are about to leave Nepal in search of new opportunities, leaving behind the rural daily life experienced by their mother and grandmother. Regarding the uncertainties of those who leave and the expectations of those who stay behind, the images bear witness to the gestures of affection intertwined with conflicts between the inevitable generational changes and the persistence of traditions. With the imminent separation, something unites these three generations of women: in order to move away, one needs to be closer. | FELIPE CARNEVALLI |

DIREÇÃO DIRECTOR

RONJA HEMM

ROTEIRO SCRIPT Ronja Hemm

PRODUÇÃO PRODUCTION Ronja Hemm

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Jonathan Brunner

MONTAGEM EDITING Ronja Hemm

SOM SOUND Daria Somesan

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Daria Somesan

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Family Tamang

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY University of Applied Science, Mainz

CONTATO CONTACT ronjahemm@yahoo.de



int
3

SPIT ON THE BROOM

CUSPE NA VASSOURA

2019 12'
ESTADOS UNIDOS

“Para mulheres que podem manter um segredo”: assim se apresenta a United Order of Tents, a mais antiga organização de mulheres negras dos Estados Unidos, que utilizava rotas clandestinas para libertar os escravizados do Sul, antes mesmo da Guerra Civil. A partir da leitura de documentos públicos, a cineasta Madeleine Hunt-Ehrlich compõe um tecido de imagens míticas e sugestivas e convida o espectador a construir, com o filme, um repertório contra o esquecimento e o colonialismo. | LETÍCIA BISPO |

“For women who can keep a secret” reads the introduction of the United Order of Tents, the oldest Black women organization in the United States, which used underground routes to free enslaved people from the South, even before the Civil War. By reading public documents, filmmaker Madeleine Hunt-Ehrlich conceives a fabric of mythical and suggestive imagery, inviting the viewer to assemble, along with the film, a repertoire against oblivion and colonialism.

| LETÍCIA BISPO |

DIREÇÃO DIRECTOR

MADELEINE HUNT-EHRLICH

ROTEIRO SCRIPT Madeleine Hunt-Ehrlich

PRODUÇÃO PRODUCTION Krystal Tingle

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Marine Atlan

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Madeleine Hunt Ehrlich

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Third Floor Walk Up

CONTATO CONTACT Madeleine.hunt.ehrlich@gmail.com

int
4

HÃY TỈNH THỨC VÀ SẴN SÀNG

STAY AWAKE, BE READY

FIQUE ACORDADO, ESTEJA PRONTO

2019 14'
VIETNÃ / COREIA DO SUL /
ESTADOS UNIDOS

Um plano fixo: armadilha numa esquina de bares em Saigon. Tudo é dragado por conversas fiadas. O extracampo atira suas pedras. Tudo pode mudar, só que não. Até que chove solvente na cena. | ANNA FLÁVIA DIAS SALLES |

A static shot: a trap set on a corner filled with bars in the streets of Saigon. Everything is dredged by small talk. The offscreen space throws its stones. Everything may change, but actually not. Not until it starts raining solvent on the scene. | ANNA FLÁVIA DIAS SALLES |

DIREÇÃO DIRECTOR

PHAM THIEN AN

ROTEIRO SCRIPT Pham Thien An

PRODUÇÃO PRODUCTION Pham Thien An, Tran Van Thi

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Dinh Duy Hung

MONTAGEM EDITING Pham Thien An

SOM SOUND Tamas Steger

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Le Quoc Bao Vi, Vu Trong Tuyen, Trung Dong Cao,

Be Hieu, Huynh Ngoc Hanh

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY JKFILM

CONTATO CONTACT lightson@lightsonfilm.org

int
4**LOS NIÑOS LOBO**

THE WOLF KIDS

OS MENINOS LOBO

2020 18'
CUBA

Vismán e Alejandro, dois irmãos pré-adolescentes, reencenam os episódios de guerra vivenciados pelo pai, um veterano do exército revolucionário cubano. Enquanto o ex-soldado tenta, em silêncio, deixar para trás os traumas e fantasmas que ainda o atormentam, seus filhos, através de fabulações e brincadeiras bélicas, continuam a fazer habitar no presente o imaginário de um passado em que violência, sonho, fantasia e desilusão se confundem. | *LEONARDO CÂMARA* |

Vismán and Alejandro, two pre-adolescent brothers, reenact the war episodes experienced by their father, a veteran from the Cuban revolutionary army. While the former soldier tries to silently leave behind the traumas and ghosts that still haunt him, his children, through fables and warlike games, maintain this imaginary of a past where violence, dreams, fantasy and disillusionment are mixed together, dwelling in the present. | *LEONARDO CÂMARA* |

DIREÇÃO DIRECTOR

OTÁVIO ALMEIDA

ROTEIRO SCRIPT Otávio Almeida**PRODUÇÃO** PRODUCTION Otávio Almeida, Julio Raúl Veja Garcés**FOTOGRAFIA** CINEMATOGRAPHY Amanda Cots Martínez**MONTAGEM** EDITING Alejandro Uzeda**SOM** SOUND Marisol Cao Milán, Nayuribe Montero Jiménez**ELENCO PRINCIPAL** MAIN CAST Alejandro Pacheco Linares, Visman Pacheco Linares, Visman Pacheco Rodriguez**EMPRESA PRODUTORA** PRODUCTION COMPANY Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV)**CONTATO** CONTACT otavion@gmail.comint
4**FORDLANDIA MALAISE**2019 41'
PORTUGAL

Em 1928, Henry Ford fundou o pequeno distrito de Fordlândia, no Pará, às margens do Rio Tapajós. Em *Fordlandia Malaise*, Susana de Sousa Dias recupera, por meio dos arquivos, o passado de uma cidade em ruínas. A montagem acompanha o ritmo dos sons, externos à imagem, em uma relação de lateralidade. Já no presente, em um sobrevoo em p&b, associado aos relatos das pessoas que ali vivem, a diretora evidencia o mal estar ligado às questões ambientais que hoje assombram o Brasil. | *JULIA FAGIOLI* |

In 1928, Henry Ford founded the small district of Fordlândia, in the state of Pará, Brazil, on the banks of the Tapajós River. In *Fordlandia Malaise*, Susana de Sousa Dias restores the past of a city in ruins through archival research. The montage follows the rhythm of sounds, external to the images, as in a lateral relationship. In present time, in a black & white flyby associated with the accounts of people who live there, the director reveals the uneasiness linked to the environmental issues that haunt Brazil nowadays. | *JULIA FAGIOLI* |

DIREÇÃO DIRECTOR

SUSANA DE SOUSA DIAS

ROTEIRO SCRIPT **PRODUÇÃO** PRODUCTION Ansgar Schaefer**FOTOGRAFIA** CINEMATOGRAPHY Susana de Sousa Dias**MONTAGEM** EDITING Susana de Sousa Dias**SOM** SOUND Susana de Sousa Dias**EMPRESA PRODUTORA** production company Kintop**CONTATO** CONTACT info@kintop.pt

int
5**JÍIBIE**2019 24'
COLÔMBIA / FRANÇA

O ritual de preparo do Jíibie, pó verde feito da folha de coca, é uma prática ancestral realizada de forma coletiva na comunidade Muina-Muruí. O consumo da planta é o que dá acesso às formas de pensar, trabalhar e educar que organizam seus modos de vida em comum. Laura Huertas Millán nos apresenta uma cosmologia em que “as coisas não são vistas rapidamente”, convocando a abertura de outros sentidos para os sons, os ritmos, as texturas e as linguagens que compõem essa experiência fílmica. | LEONARDO CÂMARA |

The ritual of preparing Jíibie, a green powder made from coca leaves, is an ancient practice performed collectively by the Muina-Muruí community. The plant's consumption is what grants access to the forms of thinking, working and educating that shape their common ways of life. Laura Huertas Millán introduces us to a cosmology where “things are not seen rapidly”, calling for the opening of the senses to sounds, rhythms, textures and languages that make up this filmic experience. | LEONARDO CÂMARA |

DIREÇÃO DIRECTOR

LAURA HUERTAS MILLÁN

ROTEIRO SCRIPT Laura Huertas Millán**PRODUÇÃO** PRODUCTION Laura Huertas Millán**FOTOGRAFIA** CINEMATOGRAPHY Mauricio Reyes**MONTAGEM** EDITING Laura Huertas Millán, Jocelyn Robert, Evy Roselet**SOM** SOUND Laura Huertas Millán, Jocelyn Robert**ELENCO PRINCIPAL** MAIN CAST Cristóbal Gómez Abel, Pedro Armando Sopín Morales, Harold Jeferson Gómez Florez, Gilber Olmedo Morales**CONTATO** CONTACT distribution.studioi1hm@gmail.comint
5**FACES IN THE CROWD 3:
PARALLAX**2019 5'
MÉXICO**ROSTOS NA MULTIDÃO 3:
PARALLAX**

No dia 2 de outubro de 1968, no México, ocorreu um dos maiores protestos contra a realização dos Jogos Olímpicos no país. Na ocasião, as forças armadas reagiram e centenas de estudantes morreram. Em *Parallax*, o coletivo Los Ingrávidos mescla imagens das manifestações de 1968 com outras de 2 de outubro de 2018, durante um protesto em homenagem aos 50 anos do massacre, numa montagem experimental e disruptiva. O filme questiona a linguagem audiovisual em uma passagem do político ao poético.

| JULIA FAGIOLI |

On October 2nd, 1968, Mexico, one of the largest protests against hosting the Olympic Games in the country took place. On this occasion, the army responded and hundreds of students were killed. In *Parallax*, the Los Ingrávidos collective combines images from the 1968 protests with others filmed on October 2nd, 2018, during a rally honoring the 50th anniversary of the massacre, through an experimental and disruptive montage. The film questions audiovisual language with a drift from the political to the poetic.

| JULIA FAGIOLI |

DIREÇÃO DIRECTOR

COLECTIVO LOS INGRÁVIDOS

ROTEIRO SCRIPT Colectivo Los Ingrávidos**PRODUÇÃO** PRODUCTION Colectivo Los Ingrávidos**ANIMAÇÃO** ANIMATION Colectivo Los Ingrávidos**FOTOGRAFIA** CINEMATOGRAPHY Colectivo Los Ingrávidos**MONTAGEM** EDITING Colectivo Los Ingrávidos**SOM** SOUND Colectivo Los Ingrávidos**TRILHA SONORA ORIGINAL** ORIGINAL SOUNDTRACK Colectivo Los Ingrávidos**EMPRESA PRODUTORA** PRODUCTION COMPANY Colectivo Los Ingrávidos**CONTATO** CONTACT colectivosingravidos@gmail.com



int
6

THE GIVERNY DOCUMENT

O DOCUMENTO GIVERNY

2019 42'
ESTADOS UNIDOS / FRANÇA

Ja'Tovia Gary pergunta às mulheres negras que atravessam o Harlem: "Pode uma mulher negra se sentir segura em seu corpo, neste mundo?". Da reflexão sobre a integridade de seus corpos, emergem vozes em multiplicidade que relacionam, de variadas maneiras, questões de raça, gênero, sexualidade, segurança e violência. Entrevistas, arquivos pessoais em 16mm e a voz de Nina Simone são algumas das camadas que se misturam na construção de um colorido poema audiovisual, repleto de texturas. | *LETÍCIA BISPO* |

Ja'Tovia Gary asks Black women crossing Harlem: "Can a Black woman feel safe in her own body, in this world?". Upon reflecting about the integrity of their bodies, a multiplicity of voices emerge while connecting, in various ways, issues such as race, gender, sexuality, safety and violence. Interviews, 16mm private footage and Nina Simone's voice are some of the layers that intertwine in the construction of a colorful audiovisual poem, filled with textures. | *LETÍCIA BISPO* |

DIREÇÃO DIRECTOR

JATOVIA GARY

PRODUÇÃO PRODUCTION Paige Wood, Artesia Balthrop, Ja'Tovia Gary

ANIMAÇÃO ANIMATION Ja'Tovia Gary

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Mia Cioffi Henry

MONTAGEM EDITING Ja'Tovia Gary

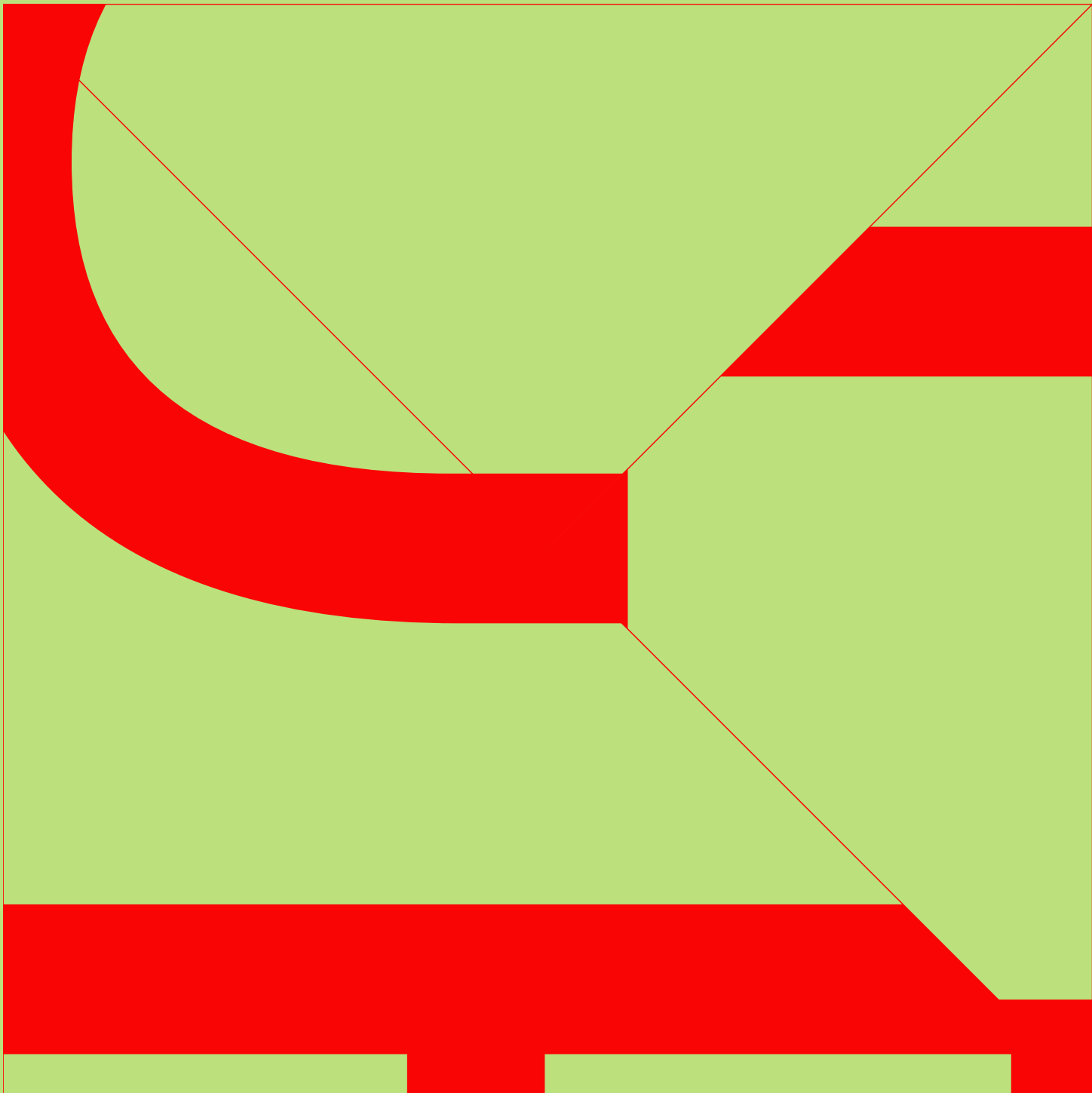
SOM SOUND Emily Strong

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Nelson Bandela, Dyani Douze

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Ja'Tovia Gary, Nina Simone, Fred Hampton, Claude Monet, Diamond Reynolds

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Spell Number Seven

CONTATO CONTACT jatovia@jatovia.com



COMPETITIVA BRASIL

BRAZILIAN COMPETITION

COMPETITIVA BRASIL

BRAZILIAN COMPETITION

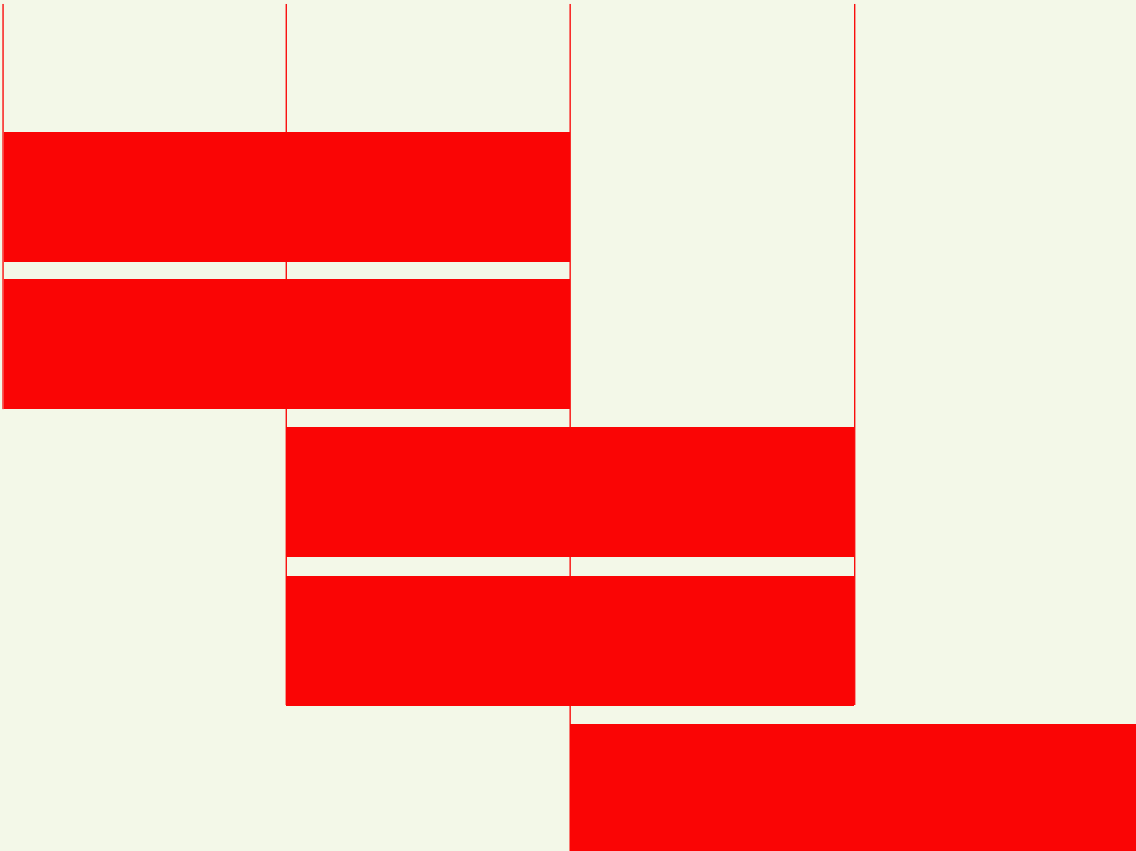
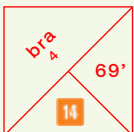
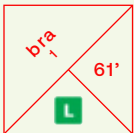
27out
ter
20h

28out
qua
20h

29out
qui
20h

30out
sex
20h

31out
sáb
20h





bra
+

OBATALA FILM

2019 7'
SÃO PAULO - BRASIL /
MINAS GERAIS - NIGERIA /
COLOMBIA

O reflexo do sol na superfície da água é a primeira imagem do curta. Pontos luminosos dançam com a correnteza ao ritmo dos tambores. A música embala também o movimento da câmera e da montagem quando passamos a ver a terra, a mata, o vento e a pele preta pintada de branco com os padrões da festa para Obatalá. A materialidade da película de Super-8, combinada à forma de filmar, amalgama diferentes elementos em um mesmo universo, fazendo pulsar a própria vida e a criação do mundo. | *CLARISSA CAMPOLINA* |

The sun reflecting on the water's surface is the film's first shot. Bright spots dance to the beat of the drums following the tide. The music also lulls the movement of the camera and the editing when we start seeing the land, the forest, the wind, and the Black skin painted white with the patterns from the feast dedicated to Obatalá. The materiality of Super 8mm film, combined with the film style, blends different elements in the same universe, making life and the creation of the world pulsate. | *CLARISSA CAMPOLINA* |

DIREÇÃO DIRECTOR

SEBASTIAN WIEDEMANN

ROTEIRO SCRIPT Sebastian Wiedemann

PRODUÇÃO PRODUCTION Sebastian Wiedemann

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Sebastian Wiedemann

MONTAGEM EDITING Sebastian Wiedemann

SOM SOUND Sebastian Wiedemann

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Oba Ojele Obatala

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Sebastian Wiedemann

CONTATO CONTACT wiedemann.sebastian@gmail.com

bra
+

ENRAIZADAS

ROOTED

2019 14'
RIO DE JANEIRO

Se trançar cabelos crespos é trama contínua, aqui o cinema documentário compreende que tal entrelaçamento se faz em sentidos múltiplos: as tranças e as histórias de vida, os saberes advindos da experiência e o conhecimento acadêmico, a ancestralidade e a atualidade viva das práticas e saberes. Aliás, o debate conduzido cumpre com destreza o papel de nos engajar no tema, jamais se dissociando de uma estética propositiva que se encontra expressa em corpos, palavras, estilos, cenas e vidas negras.

| *VINÍCIUS ANDRADE* |

If braiding curly hair is a continuous weave, here documentary cinema comprehends that such interweaving takes place in multiple senses: braids and life stories, wisdom derived from experience and academic knowledge, ancestry and the living topicality of practices and knowledge. In fact, the deftly conducted debate fulfills the role of engaging us in the subject without dissociating itself from meaningful aesthetics expressed in bodies, words, styles, scenes, and Black lives. | *VINÍCIUS ANDRADE* |

DIREÇÃO DIRECTOR

GABRIELE ROZA, JULIANA NASCIMENTO

ROTEIRO SCRIPT Gabriele Roza, Juliana Nascimento

PRODUÇÃO PRODUCTION Julia Paiva

ANIMAÇÃO ANIMATION Luana Cortes

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Lílís Soares

MONTAGEM EDITING Luana Corte

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Alex Reis, Jefferson Cunha

SOM SOUND Gustavo Andrade

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Letieres Leite

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Jussara Oliveira, Raquel Miranda, Jana Guinond, Luane Bento dos Santos

CONTATO CONTACT julianancosta9@gmail.com



bra

SEREMOS OUIDIDAS

WE WILL BE HEARD

2020 13'
PARANÁ

Lançando olhar ao silenciamento das mulheres surdas pelo sistema ouvinte, este filme articula os relatos de três mulheres, produzindo uma denúncia e uma contundente afirmação subjetiva. Em *Seremos Ouididas*, as entrevistas são costuradas às imagens de protestos na rua e ao gesto de esculpir, produzindo nessa articulação um comentário e um pensamento sobre a luta. O lema prospectivo no título do curta junto à construção fílmica fazem dele um filme de intervenção política que lança um chamado ético. | FABIO RODRIGUES |

Looking at the silencing of deaf women by the hearing community, this film combines the account of three women, producing a denouncement and a powerful subjective statement. In *We Will Be Heard*, the interviews are sewn together with images of street protests and the act of sculpting, resulting in a commentary and a thought on political struggle. The prospective motto in the short film's title along with the filmmaking style render it a work of political intervention that poses an ethical claim. | FABIO RODRIGUES |

DIREÇÃO DIRECTOR

LARISSA NEPOMUCENO

ROTEIRO SCRIPT Larissa Nepomuceno

PRODUÇÃO PRODUCTION Larissa Nepomuceno, Lucía Alonso, Lucas Veiga

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Lucía Alonso, Eduardo Sanches, Rodrigo Franco

MONTAGEM EDITING Larissa Nepomuceno, Fábio S. Thibes, Lucas Teixeira

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Lucas Veiga

SOM SOUND Carmen Agulham

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Celma Gomes, Klicia Campos, Gabriela Grigolom

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Beija Flor Filmes

CONTATO CONTACT larissanpmoreira@gmail.com, filmesbeijafior@gmail.com

bra

MA'E MIMIU HAW - A HISTÓRIA DOS CANTOS

MA'E MIMI'U HAW - THE STORY OF THE CHANTS

2019 27'
MARANHÃO / PERNAMBUCO

A imagem inicial, povoada pelos sons de diferentes pássaros, prepara o filme para os cantos e as palavras de Tachico Guajajara. Tachico caminha em silêncio no entorno da Aldeia Maçaranduba. Ele se detém por um momento e evoca *Tepetepen*, o dono dos cantos. Ao endereçar sua fala a quem está atrás da câmera, percebemos a intimidade que ele possui não só com o espaço, mas também com quem o filma. Os cantos existem ali desde sempre, mas se não forem lembrados, podem desaparecer. | CLARISSA CAMPOLINA |

The first image inhabited by the sounds of different birds prepares the film for the chants and words of Tachico Guajajara. Tachico walks silently around the Maçaranduba village. He pauses for a while and summons *Tepetepen*, the master of chants. When he addresses the person behind the camera, we sense his intimacy not only with the environment, but also with those who film it. The chants have always been there, but if they're not remembered, they may disappear. | CLARISSA CAMPOLINA |

DIREÇÃO DIRECTOR

JAMILSON GUAJAJARA, POLLYANA GUAJAJARA, JACILDA GUAJAJARA, LEMILDA GUAJAJARA

PRODUÇÃO PRODUCTION Ana Carvalho, Vincent Carelli

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Jamilson Guajajara, Pollyana Guajajara, Jacilda Guajajara, Lemilda Guajajara, Jocy Guajajara, Milson Guajajara

MONTAGEM EDITING Luisa Lanna, Joelton Ivson, Jamilson Guajajara, Pollyana Guajajara, Jacilda Guajajara

SOM SOUND Jamilson Guajajara, Pollyana Guajajara, Jacilda Guajajara, Lemilda Guajajara, Jocy Guajajara, Milson Guajajara

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Tachico Guajajara

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Video nas Aldeias

CONTATO CONTACT olinda@videonasaldeias.org.br



bra
2

2019 '22
PARANA

MEIA LUA FALCIFORME

HALF MOON IN ME

Importante documento de um estado de barbárie, de como a dimensão do humano se estreita ao ponto de não incluir algumas vidas. A vida com dor. Dor do preconceito e dor física, que não pode ser medida, pois a contagem disponível nos protocolos da medicina não consegue estimar. O requinte da necropolítica se traduz na medicina, que negligencia a doença hereditária mais comum no Brasil. Mas, apesar da dor, há a poesia, o desejo ardente de vida, a coragem para enfrentar os desafios cotidianos. | ALESSANDRA BRITO |

An important document of a condition of barbarism, of how human dimension narrows to the point of not comprising certain lives. A life filled with pain. Unmeasured prejudice and physical pain that are not estimated in medical protocols. The refinement of necropolitics translates into medical practices which neglect the most common hereditary disease in Brazil. However, despite the pain, there is poetry, a burning desire to live, and the courage to face daily challenges. | ALESSANDRA BRITO |

DIREÇÃO DIRECTOR

DÉBORA EVELLYN OLIMPIO, DÊ KELM

ROTEIRO SCRIPT Débora Evelyn Olimpio, Dê Kelm, Everlane Moraes

PRODUÇÃO PRODUCTION Jade Azevedo

ANIMAÇÃO ANIMATION Aristeu Araújo

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Flávio Rebouças

MONTAGEM EDITING Aristeu Araújo

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Bea Gerolin

SOM SOUND LUIZ LEPCHAK Tulio Borges

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Joice Aragão, Simone Peres, Felipe Alan Paixão,

Elvis Magalhães, Maria Vilela, Cássia Gomes

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Haver Filmes, Fiocruz Vídeo

CONTATO CONTACT d.kelmsoares@gmail.com

bra
2

2019 '17
SAO PAULO

ENTRE NÓS E O MUNDO

BETWEEN THE WORLD AND US

Com sensibilidade e cuidado, o filme nos diz da história para além das estatísticas, da vida vivida para além da morte matada. As fotografias nos conduzem por uma afetuosa apresentação de Theylor. Um bebê sorridente, o neto querido pela avó, sempre ali ao lado do irmão Nicolas. Sua mãe, Erika, divide-se entre a espera de Alicia – iminência de vida –, o luto por seu menino mais velho e a preocupação com Nicolas, pois a morte não cessa nas periferias, e a cada 23 minutos nasce uma nova saudade. | ALESSANDRA BRITO |

Sensibly and carefully, the film presents us the story beyond statistics, a life lived beyond murder. The photographs lead us through an affectionate presentation of Theylor. A smiling baby, dearly loved by his grandmother, Theylor is always by the side of his brother Nicolas. His mother, Erika, is torn between expecting Alicia – the imminence of a new life –, mourning her older boy, and worrying about Nicolas as death runs rampant in the outskirts of town where a new loss is born every 23 minutes. | ALESSANDRA BRITO |

DIREÇÃO DIRECTOR

FABIO RODRIGO

ROTEIRO SCRIPT Fabio Rodrigo

PRODUÇÃO PRODUCTION Jorge Guedes, Jorge Sabino, William Gomes

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Rodolfo Figueiredo, Eder Augusto, Marcelo Rodriguez

MONTAGEM EDITING Caroline Neves

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Caroline Neves

SOM SOUND Juliana Santana, Henrique Gentil, Luana Santos, Glauber Alves, Allan André

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Pedro Santiago

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Erika Cristina Felipe de Souza, Nicolas Rafael Felipe de Lima (MC Rafinha ZN)

CONTATO CONTACT producao@cinegramafilmes.com.br



bra
2

VIDEOMEMORIA

VIDEOMEMORY

2020 21'
PERNAMBUCO /
MINAS GERAIS

As trabalhadoras e os trabalhadores da Ocupação Eliana Silva, em Belo Horizonte, como de outros centros urbanos brasileiros, viram-se obrigadas(os) a enfrentar sucessivos processos de disputa para se estabelecerem no território. Três conjuntos heterogêneos de imagens nos revelam isso, formando um arco temporal que elabora e aponta para a construção coletiva de um movimento social, bem como suas conquistas na luta por moradia. | VINÍCIUS ANDRADE |

The workers of the Eliana Silva housing occupation, in Belo Horizonte, like those from other Brazilian urban cities, were forced to face a series of trials to establish themselves in the occupied territory. Three heterogeneous sets of images reveal that to us, while forming a temporal arc that elaborates and points to the collective construction of a social movement and its achievements in the struggle for housing. | VINÍCIUS ANDRADE |

DIREÇÃO DIRECTOR

AIANO BEMFICA, PEDRO MAIA DE BRITO

ROTEIRO SCRIPT Aiano Bemfica, Pedro Maia de Brito

PRODUÇÃO PRODUCTION Aiano Bemfica, Pedro Maia de Brito

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Pedro Maia de Brito, Raphael Malta Clasen, Rick Mello

MONTAGEM Pedro Maia de Brito

SOM SOUND Caio Domingues, Nicolau Domingues, Pedro Maia de Brito

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Poliana Souza, Cris Veríssimo e comunidade da Ocupação Eliana Silva

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Miúdo Cinematográfico, Amarillo Produções Audiovisuais

CONTATO CONTACT maiaapedro@gmail.com, miudocinematografico@gmail.com, aiano.bemfica@gmail.com, contato@amarillo.art.br

bra
3

MĀTĀNĀG, A ENCANTADA

MĀTĀNĀG, THE ENCHANTED ONE

2019 14'
MINAS GERAIS

Realizado com os Maxakali de Aldeia Verde (MG), este filme reconta, por meio da animação – com uma gama de cores, contornos e passagens –, uma história tradicional desse povo indígena. Mātānāg, seguindo os passos do espírito do seu companheiro morto, atravessa barreiras até chegar na aldeia dos mortos. O convívio neste outro plano faz ela escolher voltar à imanência. No entanto, a linha que separa os planos de existências é tênue, e rompê-la incide em transformações e retornos. | FABIO RODRIGUES |

Shot with the Maxakali from Aldeia Verde (MG), this animated film narrates – with a range of colours, contours and transitions – a traditional story of this native people. Following in the footsteps of her dead companion's spirit, Mātānāg crosses barriers until she reaches the village of the dead. Existence on this other world leads her choice to return to a state of immanence. However, there is a fine line separating the two worlds and breaking it results in transformations and returns. | FABIO RODRIGUES |

DIREÇÃO DIRECTOR

SHAWARA MAXAKALI, CHARLES BICALHO

ROTEIRO SCRIPT Pajé Totó Maxakali, Charles Bicalho

PRODUÇÃO PRODUCTION Charles Bicalho, Cláudia Alves, Marcos Henrique Coelho

ANIMAÇÃO ANIMATION Jackson Abacatu

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Jackson Abacatu

MONTAGEM EDITING Charles Bicalho, Jackson Abacatu, Marcos Henrique Coelho

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Charles Bicalho, Jackson Abacatu, Comunidade Maxakali de Aldeia VERDE

SOM SOUND Guilherme Bahia

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Cantos tradicionais maxakalis

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Alexandre Maxakali, Ariston Maxakali, Cassiano Maxakali, Eliana Maxakali, Erismar Maxakali, Evaldo Maxakali, Gerente Maxakali, Mamei Maxakali, Marcinho Maxakali, Marco Maxakali, Paulinho Maxakali, Shawara Maxakali

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Pajé Filmes

CONTATO CONTACT charlesbicalho@gmail.com



bra
3

REBENTO

SON

2019 18'
BAHIA

O que aparentava ser um banal mal-estar entre um jovem casal de namorados se ressignifica em razão de uma importante notícia: Jéssica está grávida e revela a novidade para Zói. Enquanto ela busca acolhimento e diálogo, ele adentra numa espiral reflexiva, potencializada pelas incertezas da busca por emprego. Mas as mulheres ao redor serão decisivas na tarefa de fazê-lo ver a raiz do problema: o ciclo de ausência paterna que ele mesmo viveu e agora pode transformar. | VINÍCIUS ANDRADE |

What seemed to be a young couple's trivial uneasiness is redefined as a result of important news: Jéssica is pregnant and reveals it to Zói. While she seeks warmth and dialogue, he turns to a reflective state of mind further enhanced by the uncertainties of job searching. Nonetheless, the women around him become decisive in the task of making him see the root cause of the problem: the cycle of paternal absence that he himself went through in the past but now is in a position to change. | VINÍCIUS ANDRADE |

DIREÇÃO DIRECTOR

VINÍCIUS ELIZIARIO

ROTEIRO SCRIPT Vinícius Eliziario

PRODUÇÃO PRODUCTION Edson Jr

ANIMAÇÃO ANIMATION João Reuter

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Vinícius Eliziario

MONTAGEM EDITING Vinícius Eliziario

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Roberjan Magalhães

SOM SOUND Icaro da Hora

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Pedro Riccardo, Jéssica Duarte, Gabriel Piedade, Juliette Nascimento, JP Santos

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Boca de Filmes

CONTATO CONTACT contato.bocadefilmes@gmail.com

bra
3

RUA AUGUSTA, 1029

1029 AUGUSTA STREET

2019 11'
SAO PAULO

Num local estratégico do centro de São Paulo, um conjunto de famílias de trabalhadores e trabalhadoras em luta por moradia digna ocupa um imóvel vazio e destituído de uso social. Se essa luta coletiva e a resistência para sustentá-la aparecem em plano destacado, seu enlace com as relações familiares cultivadas entre os ocupantes traz uma dimensão afetiva ao processo, nutrindo ainda mais a pedagogia (social, militante, imagética) de que o filme já se mostrava portador. | VINÍCIUS ANDRADE |

In a strategic location in downtown São Paulo, a group of working men and women struggling for decent housing occupies an empty property devoid of social usage. While this collective struggle and the resistance to sustain it appear in the forefront, family relationships cultivated by the occupants bring an affectionate dimension to the process, further nurturing the (social, militant, imaginary) pedagogy of which the film is a bearer. | VINÍCIUS ANDRADE |

DIREÇÃO DIRECTOR

MIRRAH IAÑEZ DA SILVA

ROTEIRO SCRIPT Mirrah Iañez da Silva

PRODUÇÃO PRODUCTION Mirrah Iañez da Silva

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Mirrah Iañez da Silva

MONTAGEM EDITING Eduardo Liron

SOM SOUND André Teles

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST F.L.M. – Frente de Luta por Moradia

CONTATO CONTACT mirrah_hotmail.com



bra
3

MINEIROS

MINERS

2019 23'
MINAS GERAIS

Quantas histórias as paisagens podem nos contar? *Mineiros* narra os assassinatos e a destruição causada pelos rompimentos das barragens das mineradoras em Brumadinho e Mariana. Carcaças de montanhas; casas destruídas ou abandonadas; lápides que enumeram ou nomeiam os que morreram; ruas esvaziadas. Paisagens que nos fazem imaginar a vida naqueles espaços e sentir a violência da atividade da mineração contra o ambiente e contra os corpos que ali constroem suas histórias. | CLARISSA CAMPOLINA |

How many stories can landscapes tell us? *Miners* narrates the killings and destruction caused by the rupture of mining dams in Brumadinho and Mariana. Mountain carcasses; destroyed or abandoned houses; gravestones numbering or naming those who died; empty streets. Landscapes which make us imagine life in those places and sense the violence of mining activity against the environment and the bodies that build their stories there.

| CLARISSA CAMPOLINA |

DIREÇÃO DIRECTOR

AMANDA DIAS

PRODUÇÃO PRODUCTION André Castro

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Amanda Dias

MONTAGEM EDITING Diogo Sousa

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Abu

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Amarair Paulo de Moraes

CONTATO CONTACT andre_rmc@msn.com, amanda.azevedodias@gmail.com

bra
4

MINHA HISTÓRIA É OUTRA

I HAVE ANOTHER STORY TO TELL

2019 22'
RIO DE JANEIRO

O título já nos aponta, de saída, que ali não se trata de qualquer história. Acompanhamos Niázia na intimidade de sua casa, com seus ritos e rituais de autoamor. Depois, na vivência de seu amor preto, Leilane partilha, dialoga, acolhe e é acolhida. Sabemos do risco, da violência, do preconceito, mas sabemos também do amor, não qualquer amor, este amor. Com uma fotografia cuidadosa, o filme convoca para dentro de campo as redes de cumplicidade tecidas pelos olhares que fazem desta uma outra história. | ALESSANDRA BRITO |

The title points out from the start that this is no ordinary story. We follow Niázia's rites and rituals of self-love in the privacy of her home. Afterwards, while experiencing her Black love, Leilane shares, dialogues, shelters, and is sheltered. We know of the risk, the violence, the prejudice, but also of the love - not any love, this one love. Through a careful cinematography, the film summons into the frame a network of complicity woven by the gazes that renders this another story. | ALESSANDRA BRITO |

DIREÇÃO DIRECTOR

MARIANA CAMPOS

ROTEIRO SCRIPT Lumena Aleluia, Mariana Campos

PRODUÇÃO PRODUCTION Ana Beatriz Silva

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Lílís Soares

MONTAGEM EDITING Raquel Beatriz

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Ana Clara Tito

SOM SOUND Pedro Soares, Ricardo Mansur

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Verônica Bonfim

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Leilane Ribeiro, Niázia Ferreira, Camila Muniz

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Agoya - Criação e Produção Audiovisual

CONTATO CONTACT agoyacontrato@gmail.com



bra
4

**PRECES PRECIPITADAS DE
UM LUGAR SAGRADO QUE
NÃO EXISTE MAIS**

A SACRED PLACE THAT
NEVER WAS

2020 24'
CEARÁ

Uma série de elementos concretos e simbólicos nos carregam de um ponto de ônibus na periferia de Fortaleza para uma existência paralela, nascida de um “paradoxo da descontinuidade” e formada por uma “miscigenação de realidades”. Nela, três jovens fazem a luta antirracista reverberar e atravessar passado, presente e futuro, sugerindo uma política pela interrupção do genocídio da juventude negra, na qual o chão onde pisam se torna o lugar possível de uma reimaginação de mundos. | VINÍCIUS ANDRADE |

A series of concrete and symbolic elements carry us from a bus stop on the outskirts of Fortaleza to a parallel existence born out of a “paradox of discontinuity” and formed by a “miscegenation of realities”. Immersed in it, three young people make the anti-racist struggle reverberate across past, present and future, suggesting an agenda against the genocide of Black urban youth through which the ground they stand on turns into a possible site for reimagining realities. | VINÍCIUS ANDRADE |

DIREÇÃO DIRECTOR

RAFAEL LUAN, MIKE DUTRA

ROTEIRO SCRIPT Rafael Luan

PRODUÇÃO PRODUCTION Gabi Trindade, Lia Mota, Malu Costa

EFEITOS ESPECIAIS SPECIAL EFFECTS Giovana Queiroz

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Lux Farr

MONTAGEM EDITING Gabi Trindade

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Sam Rosa, Lyna Lurex

SOM SOUND Sunny Maia, Briar, Lurie

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Briar, Mateus Fazeno Rock

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Mateus Henrique Ferreira do Nascimento, Muriel Cruz Phelipe, Amanda Monteiro, Noá Bonoba, Kaye Djamilla, Anderson Marques, Gabriel Gadelha

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Tarde na Rua Filmes

CONTATO CONTACT gabrielatclopes@gmail.com

bra
4

**OS ÚLTIMOS ROMÂNTICOS
DO MUNDO**

THE LAST ROMANTICS OF
THE WORLD

2020 23'
PERNAMBUCO

Nas últimas horas de 2050, um casal de mãos dadas revigora a promessa de irem juntos até depois do fim do mundo. Resta uma dúvida: é a apocalíptica nuvem rosa que ativa uma série de memórias nos dois ou são eles que, ao rememorar a vida que partilharam, formam uma nuvem capaz de encobrir de cores o mundo cinza? Neste filme, o primeiro romântico do mundo acena aos últimos, legando uma lição aos que virão. Aqui, múltiplas temporalidades e referências estéticas sonham uma vida plural porvir. | FABIO RODRIGUES |

In the last hours of 2050, while holding hands, a couple renews the promise to stay together until after the end of the world. One question remains: is the apocalyptic pink cloud responsible for bringing back a series of memories, or are they the ones who, in remembering the life they shared, form a cloud capable of coloring the gray world? In this film, the world's first romantic waves to the last ones, leaving behind a lesson for those to come. Here, multiple temporalities and aesthetic references dream of a diverse life to come. | FABIO RODRIGUES |

DIREÇÃO DIRECTOR

HENRIQUE ARRUDA

ROTEIRO SCRIPT Henrique Arruda

PRODUÇÃO PRODUCTION Anna Andrade

ANIMAÇÃO ANIMATION Creative Commons

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Breno César

MONTAGEM EDITING Sylara Silvério

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Carlota Pereira, Maria Esther Albuquerque

SOM SOUND Catharine Pimentel, Mago de Andrade

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Mateus Maia, Carlos Eduardo Ferraz, Gilberto Brito, Sóstenes Fonseca, Sharlene Esse, Raquel Simpson, Odilex Lins, Suelanny Carvalho e Andreia Valois

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Filmes de Marte, Portela Produções, Tarrafa Produções

CONTATO CONTACT hickarruda@gmail.com



bra
6

2019 8^o
DISTRITO FEDERAL

A CRISTALIZAÇÃO DE BRASÍLIA
THE CRYSTALLIZATION OF BRASÍLIA

Quando a estrutura de poder se vale de matéria e da concretude da edificação de uma cidade-monumento, uma narrativa se junta a tijolos, vidros, argamassa, paredes, gramados impecáveis para ostentar fronteiras meticulosamente traçadas. Fronteiras que agem sobre algumas vidas que são um diminutivo em relação à cidade. O filme nos oferece, com seu artifício, desejos de ruptura à implosão, passando pelo escracho, pelo deboche e pela ironia. Um exercício de desmonte, desordem, denúncia. | *ALESSANDRA BRITO* |

When the power structure makes use of the substance and of the concreteness of a monument-city, a narrative associates itself to bricks, glass, cement, walls, impeccable lawns to boast meticulously drawn borders. Borders which act on some lives deemed diminutive in regards to the city. With its artifice, the film offers us desires ranging from rupture and implosion up to mockery and irony. An exercise in dismantling, disorder, and denouncement.

| *ALESSANDRA BRITO* |

DIREÇÃO DIRECTOR

GUERREIRO DO DIVINO AMOR

ROTEIRO SCRIPT Guerreiro do Divino Amor

PRODUÇÃO PRODUCTION Guerreiro do Divino Amor

ANIMAÇÃO ANIMATION Guerreiro do Divino Amor

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Maurício Chades, Guerreiro do Divino Amor, Janine Moraes

MONTAGEM EDITING Guerreiro do Divino Amor

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Ventura Profana

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Artur Ferreira, Guerreiro do Divino Amor

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Guerreiro do Divino Amor, Neural Xolotl

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Sallisa Rosa

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Guerreiro do Divino Amor

CONTATO CONTACT guerreirodivinoamor@gmail.com

bra
6

2020 5^o
SÃO PAULO

HAIKU DE UM POETA MORTO
HAIKU FROM A DEAD POET

De modo singelo e precioso, neste filme a memória se expõe como ilha de edição e o haikai como epifania de um instante. Todo feito em um aparelho móvel, o curta se endereça ao ser amado: nada a dizer, muito a declarar. A partir de uma fagulha de semelhança projetada na imagem de uma janela qualquer, alguém constrói um recado que se pretende capaz de atravessar terra e mar. Porém, uma carta, como testemunho daquilo que foi, é também indício do tempo que a atravessa e transforma os laços. | *FABIO RODRIGUES* |

In a simple and precious way, memory presents itself in this film as an editing studio and the haikai as an epiphany of an instant. Shot on a mobile device, the short film is addressed to a loved one: nothing to say, much to declare. Through a spark of resemblance projected on the image of an ordinary window, someone leaves a message intended to cross land and sea. In spite of that, a letter, as a witness of what once was, is also an evidence of the time that pervades it and transforms bonds. | *FABIO RODRIGUES* |

DIREÇÃO DIRECTOR

AKIRA KAMIKI

ROTEIRO SCRIPT Akira Kamiki

PRODUÇÃO PRODUCTION Sofia Wickerhauser

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Julio Aracack

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY White Wolfy

CONTATO CONTACT sofiaawick@hotmail.com



bra
6

MENINOS RIMAM
CHIME ON TRILL

2019 20'
SÃO PAULO

Enquanto um aprende a filmar, o outro sonha com seu primeiro videoclipe. Entre os dois, a amizade e o aflorar do desejo. Ritmado pelos beats e improvisos do rap, este filme acompanha descobertas e reúne diferentes regimes de imagem, numa montagem igualmente impregnada de desejo. Do skate à câmera emprestada, tudo converge para o encontro entre os dois... Um beijo seria capaz de separá-los? Este curta brinca com o verbo rimar e amplifica ritmicamente as descobertas em curso. | *FABIO RODRIGUES* |

While one learns filmmaking, the other dreams of his first music video. Between the two, there's friendship and the emergence of desire. Through the rhythm of rap beats and freestyle, this film follows discoveries and bonds together different image regimes in a montage equally imbued with desire. From the skateboard to the borrowed camera, everything converges to a meeting between the two... Would a kiss be able to separate them? This short film toys with the verb rhyme and rhythmically amplifies the discoveries in progress. | *FABIO RODRIGUES* |

DIREÇÃO DIRECTOR
LUCAS NUNES
ROTEIRO SCRIPT Lucas Nunes
PRODUÇÃO PRODUCTION Priscila Porto
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ana Caroline de Oliveira, Malu Tinôco
MONTAGEM EDITING Ane Caroline de Oliveira, Murilo Morais
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Felipe Kuniyoshi, Rafael Bürger
SOM SOUND Priscila Porto, Rafaela Bustamante
TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Victor Loturco, Stevan
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Marcos Vinicius Maciel, Gabriel Almeida
CONTATO CONTACT mgorilo@gmail.com

bra
6

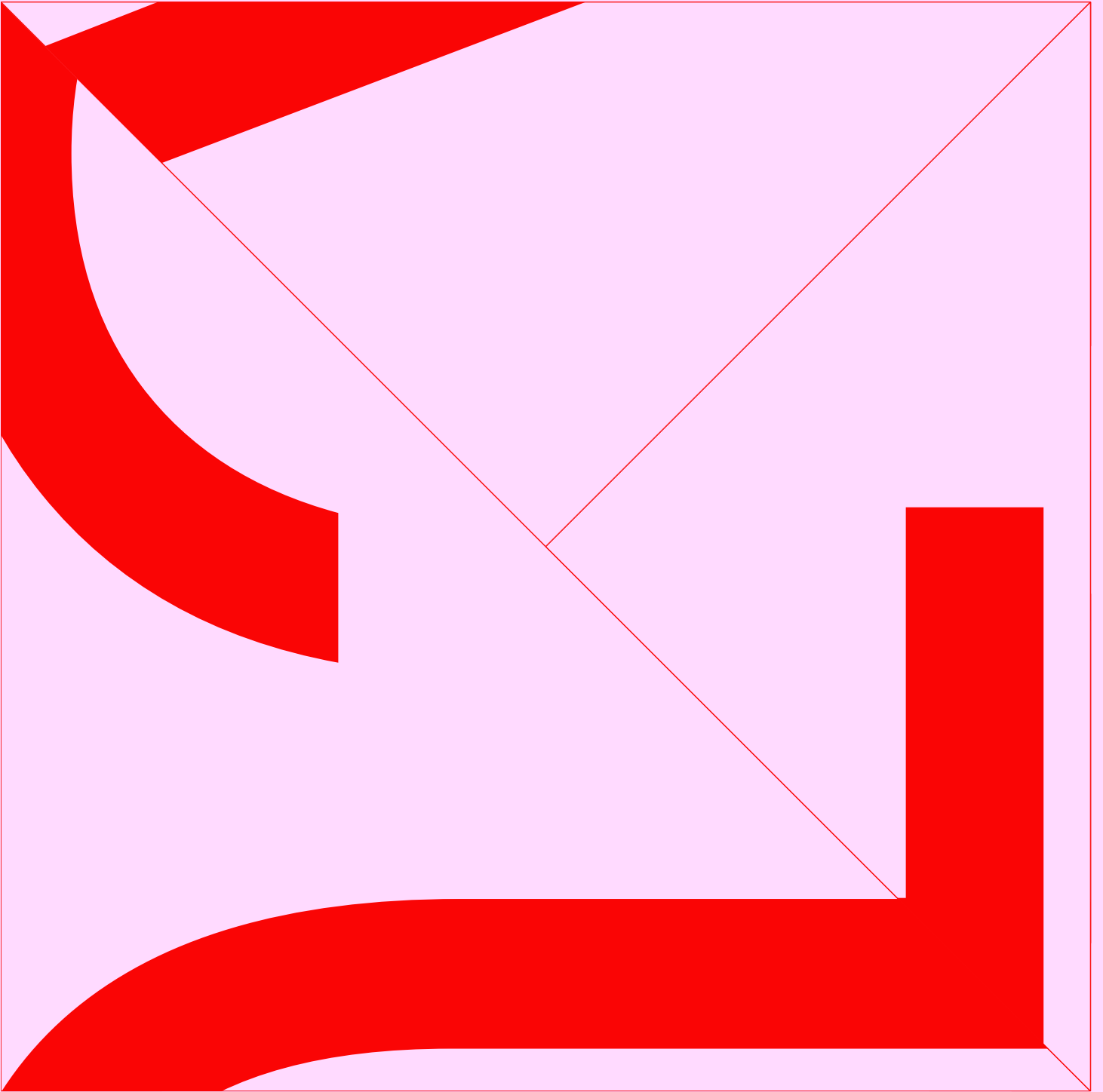
PERIFERICU

2019 20'
PERNAMBUCO

Em *Perifericu*, Luz fala olhando para nós, espectadores: “Dizem que sonhar é a certeza que você está viva, e esta anda sendo a minha maior preocupação.” A materialidade do deslocamento ao qual o filme nos convida se dá, também, quando acompanhamos o transitar que ela e Denise fazem pela cidade. As duas seguem compartilhando a festa, a dança, a alegria, o trabalho, as incertezas, a poesia e as dificuldades e preocupações enfrentadas em razão do preconceito contra pessoas LGBTQIA+. | *ALESSANDRA BRITO* |

In *Perifericu*, Luz says while looking at us, spectators: “They say that dreaming is the certainty that you are alive, and that has been my biggest concern.” The sense of displacement to which the film invites us also occurs when we follow her and Denise roaming about the city. The two of them continue to share the party, the dance, the joy, the work, the uncertainties, the poetry, the troubles and concerns resulting from prejudice against the LGBTQIA + community. | *ALESSANDRA BRITO* |

DIREÇÃO DIRECTOR
NAY MENDL, ROSA CALDEIRA, STEFFANY FERNANDA, VITA PEREIRA
ROTEIRO SCRIPT Winnie Carolina, Nay Mendl, Rosa Caldeira, Steffany Fernanda, Vita Pereira
PRODUÇÃO PRODUCTION Nayana Ferreira
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Nay Mendl, Rosa Caldeira, Wellington Amorim
MONTAGEM EDITING Samya Carvalho, Rosa Caldeira
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Arte Bruna Lima, Bea Gerolim, Nayla Tebas, Victor Maximiliano
SOM SOUND Evelyn Santos, Juliana Santana, Augusto Malaman
TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Alandson Silva, Carô Petersen
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Ingrid Martins, Vita Pereira
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Maloka Filmes
CONTATO CONTACT babadoperifericoofilm@gmail.com



An abstract geometric composition featuring a large, stylized red shape that resembles a thick letter 'A' or a similar character. This shape is set against a white background. The design is composed of several overlapping geometric forms, including triangles and curved shapes, creating a dynamic and layered visual effect. The overall aesthetic is clean and modern, with a strong emphasis on primary colors and geometric forms.

COMPETITIVA MINAS

MINAS COMPETITION

COMPETITIVA MINAS

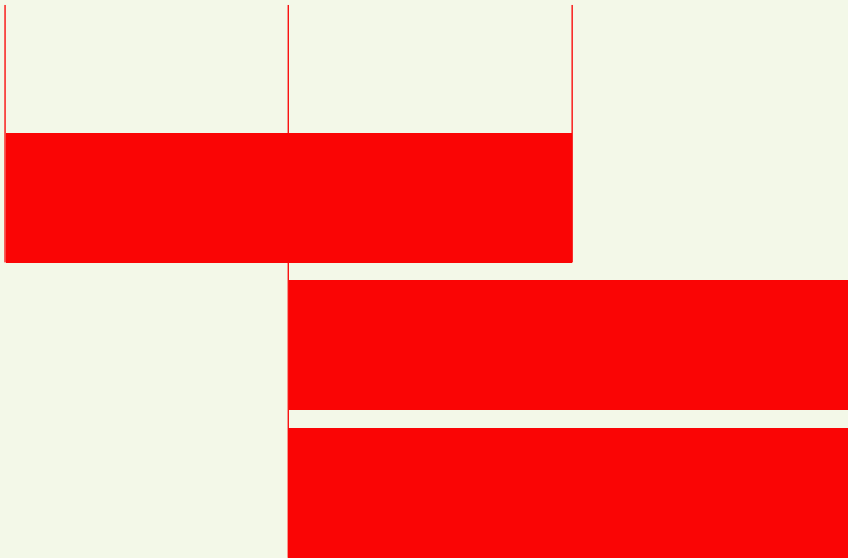
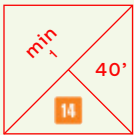
MINAS COMPETITION

25out
dom
20h

26out
seg
20h

27out
ter
20h

28out
qua
20h





min
+

O MUNDO MINERAL

THE MINERAL WORLD

2020 9'
BELO HORIZONTE

Quinto capítulo do projeto *Atlas Superficcional Mundial*, o filme cria uma superficção da mineiridade a partir de elementos da realidade contemporânea e histórica do estado. Com uma perspectiva satírica, o curta desconstrói a lógica colonial, civilizatória, econômica e higienista operada pelo discurso oficial. Utilizando-se da colagem e da performance, ele investiga os múltiplos mitos em torno da cultura mineira/mineral e aciona o imaginário coletivo dos seus habitantes. | CLARISSA CAMPOLINA |

As the fifth chapter of the *Superficcional World Atlas* project, the film creates a superfiction of the "Mineiro" regional identity by using elements taken from the state's contemporary and historical reality. Through a satirical perspective, it deconstructs the colonial, Western, economic and hygienist logic utilized by official discourse. The short film investigates multiple myths surrounding the "Mineiro"/mining culture and triggers the collective imagination of the state's inhabitants. | CLARISSA CAMPOLINA |

DIREÇÃO DIRECTOR

GUERREIRO DO DIVINO AMOR

ROTEIRO SCRIPT Guerreiro do Divino Amor

PRODUÇÃO PRODUCTION Guerreiro do Divino Amor

ANIMAÇÃO ANIMATION Guerreiro do Divino Amor

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Guerreiro do Divino Amor

MONTAGEM EDITING Guerreiro do Divino Amor

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Ventura Profana

SOM SOUND Guerreiro do Divino Amor

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Guerreiro do Divino Amor e Neural Xolotl

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Júlia Mesquita, Sallisa Rosa

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Guerreiro do Divino Amor

CONTATO CONTACT guerreirodivinoamor@gmail.com

min
+

CIDADE SUBMERSA

SUNKEN CITY

2020 6'
BELO HORIZONTE

Em um exercício de colagem e intervenção sobre imagens e sons coletados na internet, o filme retrata as chuvas que acontecem todos os anos em Belo Horizonte e suas consequências. Sua narrativa explícita o problema estrutural causado pela política de canalização dos rios que atravessam a cidade, a destruição ambiental em nome do progresso e, também, a distância e a insensibilidade do poder público em relação às populações das regiões periféricas.

| CLARISSA CAMPOLINA |

Through a collage and intervention exercise over images and sounds selected from the internet, the film portrays the yearly rainy season that takes place in Belo Horizonte and its consequences. It narrates the structural problem caused by the practice of channelizing the rivers that run through the city, the environmental destruction wielded in the name of progress, and also the distance and insensitivity of public institutions towards people living on the outskirts of town. | CLARISSA CAMPOLINA |

DIREÇÃO DIRECTOR

BÁRBARA LISSA

ROTEIRO SCRIPT Bárbara Lissa

PRODUÇÃO PRODUCTION Paisagens Móveis

ANIMAÇÃO ANIMATION Bárbara Lissa

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Bárbara Lissa, Maria Vaz (Coletivo Paisagens Móveis)

MONTAGEM EDITING Bárbara Lissa

SOM SOUND Bárbara Lissa

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Paisagens Móveis

CONTATO CONTACT barbaralissa@gmail.com



min
+

DOZE

12

2019 9'
BELO HORIZONTE

Registros familiares em VHS dotados de beleza singular, poemas vacilantes, inserções pontuais e fusões em tela, além de uma sugestiva trilha musical, forjam um tecido de memórias e afetos do mundo subjetivo da diretora, aqui trabalhados numa experimentação singular, motivada pela saudade e pelo amor por seu irmão mais velho. | VINÍCIUS ANDRADE |

VHS family recordings with unique beauty, wavering poems, timely insertions and superimpositions as well as a suggestive musical soundtrack, forge a fabric of memories and affections within the director's subjective world that is presented in a singular experimentation, driven by the love and longing for her older brother. | VINÍCIUS ANDRADE |

DIREÇÃO DIRECTOR
CLARA TEMPONE

ROTEIRO SCRIPT Clara Tempone

PRODUÇÃO PRODUCTION Yeska Ferber

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Hudson de Assis, Anna América, Clara Tempone

MONTAGEM EDITING Daniel Junqueira, Clara Tempone

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Gabriel Moura

SOM SOUND Anna América

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Lucas Tempone, Clara Tempone

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Iualunna prod.

CONTATO CONTACT lualunnaprod@gmail.com

min
+

23 MINUTOS

23 MINUTES

2020 16'
RIBEIRÃO DAS NEVES

A literalidade do genocídio é um dos elementos de *23 minutos*. Junto a isso, o filme se articula em meio à rede de solidariedade e amizade de jovens que vivem sob a ameaça letal do Estado. Certa vez, em uma entrevista, Mano Brown fez a pergunta: "O que um moleque de 20 anos poderia fazer de tão mal contra o sistema, fora aquele rap?". No esteio dessa questão, o filme se constrói como uma letra de rap, com a voracidade de uma resistência que se articula pela arte e pela denúncia. | ALESSANDRA BRITO |

The literalness of genocide is one of the elements of *23 minutes*. Along with it, the film sets itself in the midst of the solidarity and friendship network developed by young people living under the lethal threat of State power. Once, in an interview, Mano Brown asked the following question: "What could a 20-year-old kid do to badly hurt the system other than rap?" In the wake of this question, the film resembles rap lyrics with the voracity of a resistance articulated by art and denouncement. | ALESSANDRA BRITO |

DIREÇÃO DIRECTOR

RODRIGO BEETZ, WESLEY FIGUEIREDO

ROTEIRO SCRIPT Bryan Pinto de Oliveira, Daniel Filipe de Lima, Kelvin Anderson Cerqueira, Nikolas Oliveira Costa, Wesley Figueiredo

PRODUÇÃO PRODUCTION Helbert Gustavo, Guilherme Filipe

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Rodrigo Beetz

MONTAGEM EDITING Rodrigo Beetz, Thiago Soares, Wesley Figueiredo

SOM SOUND Helbert Gustavo, Sérgio Salum

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Contramão Records

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Agnaldo Pereira Santos, Bryan Pinto de Oliveira, Daniel Filipe de Lima, Nikolas Oliveira Costa

CONTATO CONTACT filme23m@gmail.com



min
2

2019 16'
BELO HORIZONTE

DIZ QUE É VERDADE

SAY THAT'S TRUE

Personagens pinçados do universo de frequentadores de karaokês de Belo Horizonte protagonizam algumas cenas em que suas performances cantadas ganham notabilidade. Mas, se essa predileção encontra um ponto alto no ambiente festivo dos bares, o canto também se faz presente no cotidiano dessas pessoas, animando, inclusive, os momentos de trabalho mais comuns.

| VINÍCIUS ANDRADE |

Characters from the Belo Horizonte karaoke community take center stage in certain scenes in which their performances gain notability. Yet, while this predilection finds its way in the joyful environment of bars, singing is also present in the daily lives of these people cheering up even the most ordinary work tasks. | VINÍCIUS ANDRADE |

DIREÇÃO DIRECTOR

CLARYSSA ALMEIDA, PEDRO ESTRADA

ROTEIRO SCRIPT Claryssa Almeida, Pedro Estrada

PRODUÇÃO PRODUCTION Baju Fernandes, Lila Castro

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Diego Lucas, Lucas Bortolini, Marcelo Soares

MONTAGEM EDITING Victor Cruz, Bruno Heleno

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Breno Henrique

SOM SOUND Bárbara Monteiro, João Pedro Rodrigues, Bárbara Monteiro, Nina Goulart e Diogo França

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Alexandre Omar, Sue Tayne, Gabriel Afonso, Eliane Gonçalves, Firmino Omar, Letícia Omar

CONTATO CONTACT pedroide@gmail.com, claryssaalmeida@gmail.com

min
2

2019 20'
BELO HORIZONTE

PIETÀ

A textura e o brilho da água desvelam um batismo. Tecidos cobrem e reverenciam a Santa Padroeira do Brasil, ela endereça um alerta e uma ordem àquele que ocupa o cargo de presidente da nação. *Pietà* repropõe a famosa escultura de Michelangelo: agora ela é uma santa desobediente de gênero, adornada com o manto da bandeira do Brasil, que acolhe nos braços sua filha negra. Neste curta, a subversão da imagem se alia aos *stories* que confrontam a História e lágrimas de cristal transformam dor em luta. | FABIO RODRIGUES |

The texture and glow of the water reveal a baptism in the making. Fabric covers and reveres the Patron Saint of Brazil as she sends an alert and gives an order to the occupant of the nation's presidential office. *Pietà* reinvents Michelangelo's famous sculpture: this time, she's a gender disobedient saint adorned with the Brazilian flag mantle holding her Black daughter in her arms. In this short film, sacred imagery subversion is combined with *stories* confronting History while crystal tears transform pain into struggle.

| FABIO RODRIGUES |

DIREÇÃO DIRECTOR

PINK MOLOTOV

PRODUÇÃO PRODUCTION Gabriela Luíza, As Talavistas.

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Gabriela Luíza

MONTAGEM EDITING Gabriela Luíza

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Pink Molotov, Marli Ferreira, Helena Vanucci

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Gabriela luíza, André Baumecker

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Darlene Valentin, Cafézim

CONTATO CONTACT eladegabriela@gmail.com



min
2

PODE ME CHAMAR

YOU CAN CALL ME

2019 27'
BELO HORIZONTE

Organizado a partir de cinco palavras, este filme produz um retrato (dentre tantos outros possíveis) da cena Drag Queen de Belo Horizonte. Por meio das entrevistas, as singularidades de cada artista e as questões comuns da luta vão emergindo. Aqui, o corpo é visto como uma festa, um lugar para invenção e fabulação de si, e a festa aparece em sua força política. Da montagem às performances, o curta nos convoca a um mergulho na poética, nas falas e no esmero de cada elaboração Drag. | *FABIO RODRIGUES* |

Based on five words, this film offers a portrayal (one among many other possibilities) of Belo Horizonte's Drag Queen scene. Throughout the interviews, the common issues of struggle and the singularities of each performing artist emerge. Here, the body is seen as a party, a place for invention and self-fabulation where the celebration reveals its political strength. From the preparations to the actual performances, the short film invites us to dive into the poetics, words and the minuteness of each Drag production.

| *FABIO RODRIGUES* |

DIREÇÃO DIRECTOR

VICTOR HUGO MACHADO DE OLIVEIRA

ROTEIRO SCRIPT Victor Hugo Machado de Oliveira

PRODUÇÃO PRODUCTION Victor Hugo Machado de Oliveira

ANIMAÇÃO ANIMATION Victor Hugo Machado de Oliveira

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Victor Hugo Machado de Oliveira

MONTAGEM EDITING Victor Hugo Machado de Oliveira

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Acervo pessoal dos artistas
Artists's personal collections

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Charlotte (Matheus Brisola), Francis Glam Glam (Francis Figueiredo Ferreira), Kaila (Kaique Brandão Pereira), Stefany Leafar (Rafael Costa Dias), Rafa Mártir (Rafael Martir Alves Silva)

CONTATO CONTACT victor.vhmo@gmail.com, projetopodemechamar@gmail.com

min
9

พุกเอยชลุ่มเงือยเคสุเอก

SOB A SOMBRA DA PALMEIRA

UNDER THE SHADE OF A
PALM TREE

2020 17'
BELO HORIZONTE-MG /
CAMBOJA

Chheangly Yeng escreve poemas e os canta. As palavras dele nos apresentam seu pai, Chea Yeng, um trabalhador rural de Phnom Penh, capital do Camboja. Enquanto partilha um pouco da história da família, seu olhar busca uma palmeira que cresceu no terreno em que seu pai cultivava arroz. O filme acompanha de modo sensível o relato e o poema. Um convite a pensarmos: quanta poesia há impregnada nas paisagens que habitam nossa memória, para as quais olhamos novamente envoltos pelo filtro da saudade?

| *ALESSANDRA BRITO* |

Chheangly Yeng writes poems and sings them. His words introduce us to his father, Chea Yeng, a rural worker from Phnom Penh, the capital of Cambodia. As he shares a little of his family's history, his eyes search for a palm tree that grew on the land where his father cultivated rice. The film sensitively follows this story and the poem. It offers us an opportunity to wonder: how much poetry permeates the landscapes inhabiting our memory to which we look again enveloped by the lenses of longing? | *ALESSANDRA BRITO* |

DIREÇÃO DIRECTOR

TOMYO COSTA ITO

PRODUÇÃO PRODUCTION Chheangly Yeng

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Tomyo Costa Ito

MONTAGEM EDITING Tomyo Costa Ito

SOM SOUND Tomyo Costa Ito

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Chheangly Yeng

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Projetos de Cinema

CONTATO CONTACT tomyocostaito@gmail.com



min
3

VITÓRIA
VICTORY

2020 14'
MIRAI

O filme se inicia com imagens de várias máquinas e mulheres trabalhando em uma fábrica de tecidos. A agilidade dos corpos e das mãos tecendo e desembolando os fios são acompanhadas de um barulho intenso, ritmado e constante. Vitória, uma das trabalhadoras interpretada por Rejane Faria, sente seu corpo “falhar”. Nesse momento, ela percebe a possibilidade de agir em conjunto com suas colegas e alterar a ordem vigente. | *CLARISSA CAMPOLINA* |

The film begins with images of machinery and women working in a textile factory. The agility of bodies and hands weaving and unraveling threads of cloth are accompanied by an intense, rhythmic and constant noise. Vitória, one of the workers played by Rejane Faria, feels her body “failing” her. At that moment, she becomes aware of the possibility of taking action alongside her colleagues in order to transform the established system. | *CLARISSA CAMPOLINA* |

DIREÇÃO DIRECTOR

RICARDO ALVES JR

ROTEIRO SCRIPT Germano Melo

PRODUÇÃO PRODUCTION Gabriel Nunes Tupinambás

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Alice Andrade

MONTAGEM EDITING Henrique Zanonni

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Margarerh Amorim

SOM SOUND Vitor Brandão, Pablo Lamar

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Rejane Farias e trabalhadoras da Fabrica têxtil da cidade de Mirai (female workers from Mirai's textile factory)

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY EntreFilmes

CONTATO CONTACT contato@entrefilmes.com

min
3

O DUQUE DE CAPULETO
THE DUKE OF CAPULET

2019 24'
SÃO JOSÉ DOS LOPES,
LIMA DUARTE

Um grupo intergeracional de São José dos Lopes (MG) se engaja na montagem de uma tragédia shakespeariana. Enquanto ordenha as vacas no curral, Júlio César ensaia para sua estreia no teatro. “Se puder mudar alguma coisa pelo menos na ficção, eu quero mudar, né?”, nos diz Julinho, resignificando-se na vida pela arte. Entre ensaios do coro na porta de casa e ajustes nos figurinos, este filme registra com leveza a mobilização, os dilemas e as provocações do fazer teatral na vida das pessoas. | *FABIO RODRIGUES* |

An intergenerational group from São José dos Lopes (MG) is engaged in the adaptation of a Shakespearean tragedy. While milking the cows in the stable, Júlio César rehearses his theater debut. “If I could change anything, at least in fiction, I would want to change it, you see?”, says Julinho reimagining himself through art. Between outdoor choir practices and costume adjustments, this film lightheartedly registers the engagement, dilemmas and challenges of theater making in people’s lives. | *FABIO RODRIGUES* |

DIREÇÃO DIRECTOR

EDWIGE DE MONTALEMBERT

ROTEIRO SCRIPT Edwige de Montalembert, Joelson Gomes

PRODUÇÃO PRODUCTION Edwige de Montalembert, Comuna do Ibitipoca

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Edwige de Montalembert

MONTAGEM EDITING Edwige de Montalembert

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Joelson Gomes

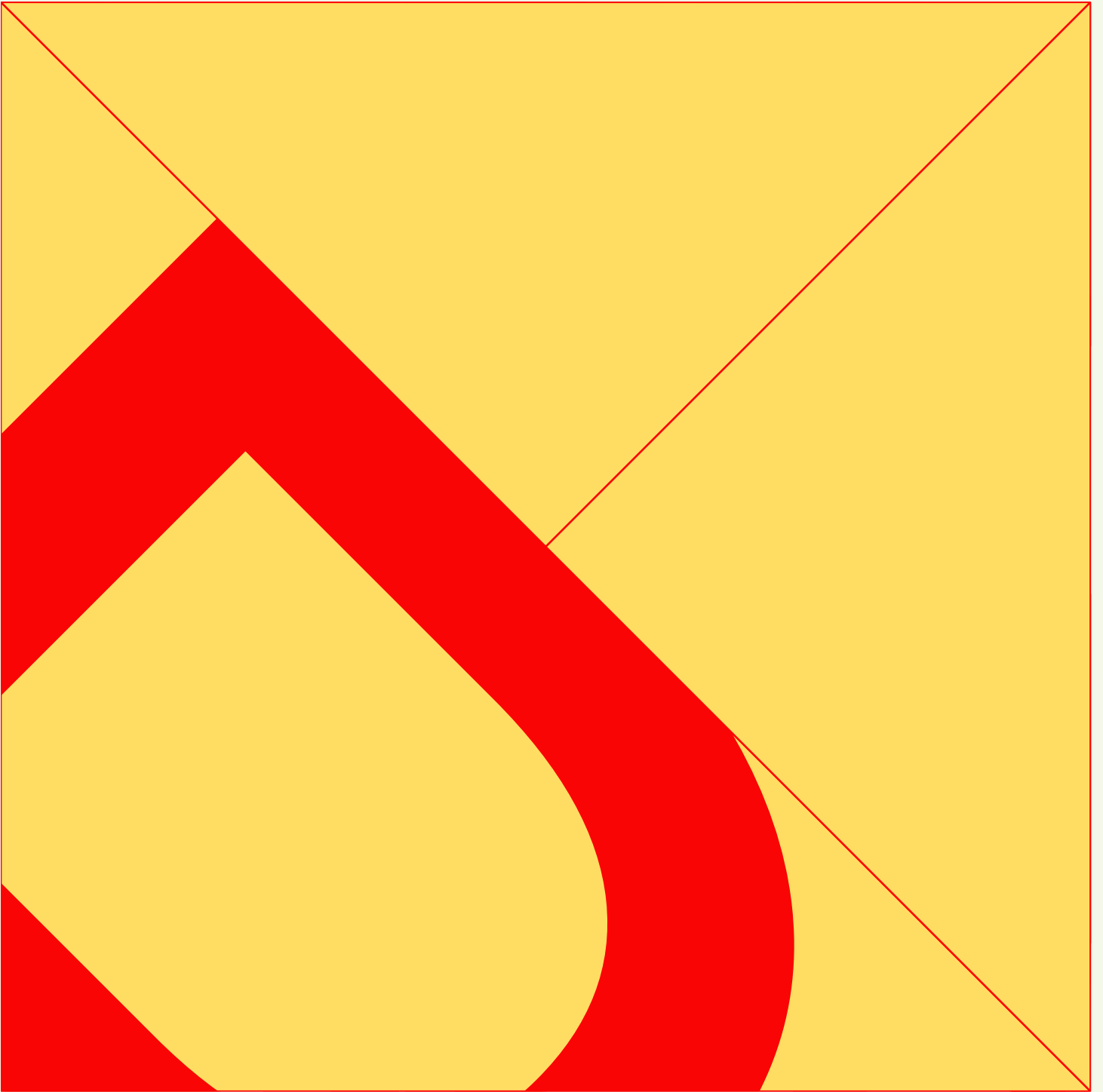
SOM SOUND Edwige de Montalembert

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Daniel Carlomagno, Marcelo Jeneci

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Joelson Gomes, Julio César de Paula Campos

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Playing & reality Films

CONTATO CONTACT edwigedem@hotmail.com



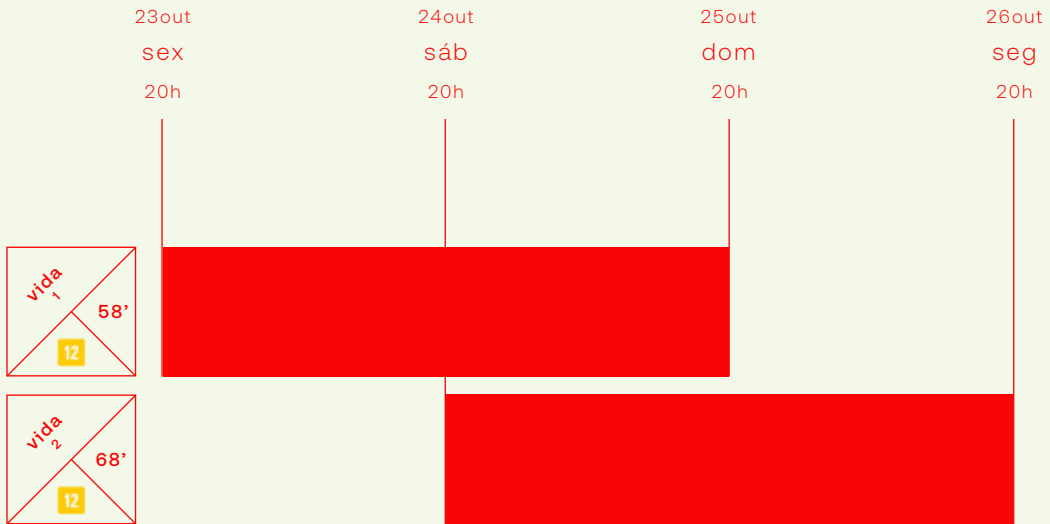
THE LIFE OF THINGS

A VIDA DAS COISAS



A VIDA DAS COISAS

THE LIFE OF THINGS



RECONHECER

A VIDA

NAS COISAS

ACKNOWLEDGING

THE LIFE

IN THINGS

// Fabio Rodrigues Filho e

Felipe Carnevali

Translation / Pedro Veras

“Seria a árvore um objeto?”, pergunta-se o antropólogo Tim Ingold (2012) ao questionar o ímpeto funcionalista da sociedade ocidental de tudo transformar em recurso a ser explorado. Para uma pequena, mas sem dúvida destrutiva, parcela da humanidade — essa que caracteriza o “antropos” da atual e catastrófica era geológica conhecida como Antropoceno —, o mundo existe para servir: águas, minerais, peixes, plantas, tudo é objeto inanimado dentro do equivocado sonho moderno dos recursos infinitos. Em nossa mesquinha pretensão de criar desertos onde pulsa a vida, esquecemo-nos de que, assim como nós, pedras também escutam, rios também falam, vírus também ditam tendências. Hoje — na obrigação de nos haver com pandemias, catástrofes climáticas e desigualdades de várias ordens —, sabemos os perigos da ideia de soberania do homem sobre a natureza, ou sobre as coisas do mundo. Como indaga Ingold em sua crítica à nossa assombrosa capacidade de inanimar as coisas para transformá-las em objetos, é preciso lembrar que “coisa” é um agregado de fios vitais, “um lugar onde vários aconteceres se entrelaçam” (INGOLD, 2012). Nesse exercício diminuto de reconhecer a vida nas coisas, o emaranhado de filmes apresentado aqui evidencia como o cinema é capaz de revelar as agências do fora, de um extracampo da modernidade que hoje, mais do que nunca, sabemos estar no centro das discussões. São seres, vidas e sistemas outros que rompem a invisibilidade para reaparecer nas imagens com suas inúmeras estratégias de persistência.

“Is the tree, then, an object?”, asks anthropologist Tim Ingold (2012) while questioning the functionalist impetus of Western society to transform everything into exploitable resources. For a small, but undoubtedly destructive portion of humanity – the one which defines the “antropos” of the current and catastrophic geological era known as Anthropocene – the world only exists in order to provide: water, minerals, fish, plants, everything is an inanimate object inside the mistaken modern dream of infinite resources. In our petty attempt to create deserts where life pulsates, we forget that just like us, stones also hear, rivers also speak, viruses also dictate trends. Nowadays – faced with the accountability to deal with pandemics, climatic catastrophes and inequalities from all sorts of kinds – we acknowledge the dangers of the idea of man’s sovereignty over nature, or over the things of the world. As Ingold inquires in his criticism of our astonishing ability to inanimate things in order to transform them into objects, it is necessary to remember that “thing” is an aggregate of vital threads, “a place where several goings on become entwined” (INGOLD, 2012). By means of this tiny exercise of acknowledging the life in things, the array of films presented here showcases how cinema is capable of revealing outside agencies, from the offscreen spaces of modernity, which we know, nowadays, to be in the center of discussions more than ever. These are outer beings, lives and systems that break through invisibility to reappear in the images with their numerous strategies of persistence.

POR ENTRE RUÍNAS

Em sua ruidosa e maquinica intervenção estética, *El Dorado* (Los Ingrávidos, 2020) pronuncia por um recado direto à insuficiência de um sistema de morte, expondo a exploração intrínseca ao capitalismo. O programa do curta articula texturas de desfigurações, travando nessa interrupção no domínio da visibilidade seu tecnomolecular confronto com o capital. Este embate segue em *Inabitável* (Loic Ronsse, 2020), em que os registros da paisagem de Brumadinho (MG), captados por um drone, são montados através da perspectiva de um ser extraterrestre que analisa as condições de vida ali. Se o título do filme adianta o diagnóstico da sondagem, a imagem, no entanto, expõe em absurdo os “objetos primitivos que se movem pela superfície”: caminhões de mineradoras que seguem em sua sanha cadavérica pelo lucro. Em *Notícias da Capital do Antimônio* (Liu Guangli, 2019), a distopia de um ambiente explorado à exaustão também já habita o presente, mesmo que o negacionismo das imagens institucionais não cesse de tentar provar o contrário. Ao revelar a produção de um programa de TV local de Lengshuijiang, na China, o curta confronta o discurso publicitário que insiste em apagar um passado de exploração massiva da terra com cenas de uma atual paisagem miserável, na tentativa de testemunhar a memória ainda presente da destruição.

MEMÓRIAS BIOLÓGICAS

“De onde emerge o que a memória elabora? Emerge do esquecimento”, aponta Vivian Castro ao mostrar como os rios urbanos e as pessoas afetadas por suas águas são constantes alvos de apagamento em um sistema avesso à presença da natureza. Em *Rio Desborde* (2019), a diretora tece relações entre os problemas ambientais ligados aos rios Tietê, em São Paulo, e Mapocho, em Santiago do Chile, a partir das memórias de inundação marcadas nas paredes das casas de quem habita suas margens. Cedo ou tarde, aquilo que a modernidade quis apagar transborda, emerge da invisibilidade para nos lembrar que a soberania do homem sobre as coisas. Numa

AMID RUINS

With its blatant and machinic aesthetic, *El Dorado* (Los Ingrávidos, 2020) expresses through a direct message the insufficiency of a death system, exposing the exploitation intrinsic to capitalism. The short film's agenda articulates textures of disfigurement, engaging in a techno-molecular battle against capitalism during an interruption of visibility's power structure. This clash continues in *Uninhabitable* (Loic Ronsse, 2020), in which the footage, filmed by a drone, of the landscape of Brumadinho (MG), is edited through the perspective of an extraterrestrial being who analyzes the local's living conditions. If the film's title advances the outcome of that analysis, the image, however, reveals with bewilderment “the primitive objects moving on the surface”: mining trucks continue their cadaverous quest for profit. In *Antimony Capital News* (Liu Guangli, 2019), the dystopia of an environment exploited to exhaustion already inhabits present times, even if the denialism of institutional imagery doesn't cease trying to prove the opposite. By revealing the backstage of a local TV program in Lengshuijiang, China, the short film confronts the advertising discourse which insists on erasing the history of massive land exploitation with scenes from the current miserable landscape, in an attempt to witness the present memory of destruction.

BIOLOGICAL MEMORIES

“Where do things elaborated by memory emerge from? From oblivion?”, points out Vivian Castro when showing how urban rivers and the people affected by their waters are constant targets of erasure in a system averse to the presence of nature. In *River overflow* (2019), the director weaves relationships between the environmental issues linked to the rivers Tietê, in São Paulo, Brazil, and Mapocho, in Santiago, Chile, based on flood memories marked on the walls of houses located in their banks. Sooner or later, what modernity wished to erase overflows, emerging from invisibility to remind us of how deceptive man's sovereignty over things is.

outra mirada para a dialética entre o esquecimento e a elaboração memorialística, em *Ex-Humanos* (Mariana Porto, 2019) cápsulas de memórias alheias alimentam um ser laboratorial. Nessa distopia, um jovem interceptador revira lixos em busca de vestígios de memória, enquanto uma velha feiticeira produz as tais cápsulas, coletando pelo apagamento as memórias inscritas nas fotografias. Pouco a pouco, o conflito entre a dependência da memória e o desejo de ser mais caminha para um colapso irreversível. Baseado na canção xamânica de mesmo nome, *Gujiga* (Kim Sunjha, 2019) propõe uma ode às tartarugas, tomadas ao mesmo tempo como espécie em risco de extinção e como símbolo sagrado. A partir de uma atmosfera sensitiva que se inscreve na imagem por texturas e sons dos movimentos desses animais, o filme dá forma às ligações mitológicas entre humanos e não humanos, fazendo-nos interagir com os modos pelos quais esses entrelaçamentos se expressam.

ENTRANHAS DO MUNDO

Gesto similar é percebido no vertiginoso *Trabalho de Amor* (Sylvia Schedelbauer, 2020), um exercício abstrato e feminista de interpretação sobre o amor — esse sentimento escorregadio —, para além da natureza humana, sempre em curso de renovação. Em um hibridismo entre a película e o digital, entre corpo e paisagem, o filme opera uma experiência alucinógena na qual a imagem é solicitada como algo que está ao mesmo tempo dentro de nós e dentro do mundo. O deslocamento sensorial também incide em *Memby* (Rafael Parrode, 2020), em que sombras, luzes e texturas interagem, nos fazendo mergulhar numa experiência onírica, de múltiplos devires, fluindo por camadas de existências. Do ultrassom ao movimento cromático dos corpos, da imagem microscópica à telescópica, formas de vidas e de seres se emaranham e jorram no curta. Por fim, no ritmo tempestuoso e estroboscópico de *Pirâmide Erodida* (Los Ingrávidos, 2019), coisas se movem, colidem e expõem-se enquanto vivas. Seja na fusão ou na colisão, um dos jogos deste filme é o contrastar, a exemplo da paisagem sonora jazzística, improvisada com uma multiplicidade

Through another gaze upon the dialectics between oblivion and memorialistic elaboration, in *Ex-humans* (Mariana Porto, 2019) capsules of others' memories feed a laboratory being. In this dystopia, a young interceptor rummages through garbage looking for traces of memory, while an old sorceress fabricates such capsules by collecting erased memories inscribed in photographs. Little by little, the conflict between memory addiction and the desire to become more heads toward an irreversible collapse. Based on the homonymous shamanic song, *Gujira* (Kim Sunjha, 2019) offers an ode to the turtles, simultaneously considered an endangered species and a sacred symbol. In a sensitive atmosphere carved in the images through the textures and sounds of these animals' movements, the film gives form to the mythical connections between humans and non-humans, making us interact with the expressions of these intertwinings.

THE BOWELS OF THE EARTH

A similar gesture can be seen in the vertiginous *Labor of Love* (Sylvia Schedelbauer, 2020), an abstract and feminist effort to interpret love – this slippery feeling –, beyond human nature, always under constant renovation. Through a hybrid elaboration involving film negative and digital images, body and landscape, the short film delivers a hallucinogenic experience in which the image is requested as something that is both within us and within the world. The sensory displacement is also perceived in *Memby* (Rafael Parrode, 2020), in which shadows, light and textures interact, making us dive in a dreamlike experience, of multiple becomings, flowing through layers of existences. From ultrasound imaging to the chromatic movement of bodies, from microscopic images to telescopic ones, forms of life and types of beings intertwine and gush out from the short film. Finally, in the tempestuous and stroboscopic rhythm of *Eroded pyramid* (Los Ingrávidos, 2019), things move, collide and expose themselves while alive. Whether through fusion or collision, one of the frolics in this film is to contrast, just like its jazzy soundscape, improvised

de instrumentos — desde os propriamente musicais aos sons de ferramentas de trabalho. Essa experiência rítmica atonal radicaliza o que poderia ser visto como inanimado ou imóvel.

Repropondo arranjos para os nove filmes selecionados, os dois programas que compõem a mostra se enredam nos *fiões vitais* que constituem as coisas do mundo. Em alguma medida, a própria mostra é também uma coisa, lugar de múltiplos acontecimentos. Gestada na relação entre o conjunto de filmes inscritos nesta edição do festival — essa floresta de possibilidades existenciais —, *A vida das coisas* acolhe e reafirma a interligação do que poderíamos chamar de tendências que emergiram no conjunto: especulações distópicas, humanidades ampliadas, colapsos no/do capitalismo e interações microbiológicas. Abrigando vários procedimentos formais, a mostra, sendo coisa e recorte, surge em interação com tantos e diversos modos de existência.

REFERÊNCIAS

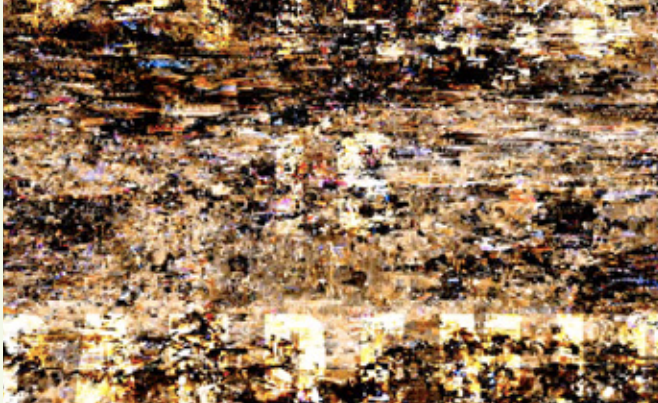
INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, 25-44, jan./jun. 2012.

with a multiplicity of instruments – ranging from musical ones to the sounds of working tools. This rhythmic and atonal experience radicalizes elements that could be seen as inanimate or immobile.

Rearranging the nine selected films, the two programs that make up the section are entangled in the *vital strings* that shape the things of the world. To a certain extent, the section itself is also a thing, a place of multiple happenings. Brought about by the connections within the array of films submitted to this year's Festival – a forest of existential possibilities –, *The life of things* welcomes and reaffirms the interconnection of what we could call “trends”, that emerged from the array: dystopian speculations, amplified humanities, collapses in/of capitalism and microbiological interactions. Displaying various formal methods, the section, in a simultaneous state of thing and excerpt, surfaces in interaction with countless and diverse ways of existence.

REFERENCES

INGOLD, Tim. Bringing things to life: creative entanglements in a world of materials. *NCRM Working Paper Series*. ESRC National Centre for Research Methods, Manchester, jul. 2010. Available at <<http://eprints.ncrm.ac.uk/1306/>>



vida
+

EL DORADO

2020 4'
MÉXICO

A suposta existência de um reino dourado motivou numerosas expedições na América que se mantiveram vigentes até o século XIX, à medida que avançava o processo de conquista e colonização do território sul-americano. Trajeto e deriva do colonialismo extrativista, que está longe de terminar.

The alleged existence of a golden kingdom motivated numerous expeditions in the Americas that remained active until the 19th century, as the process of conquest and colonization of the South American territory progressed. A journey and drift from extractivist colonialism that is far from over.

DIREÇÃO DIRECTOR

COLECTIVO LOS INGRÁVIDOS

ROTEIRO SCRIPT Colectivo Los Ingrávidos

PRODUÇÃO PRODUCTION Colectivo Los Ingrávidos

ANIMAÇÃO ANIMATION Colectivo Los Ingrávidos

MONTAGEM EDITING Colectivo Los Ingrávidos

SOM SOUND Colectivo Los Ingrávidos

CONTATO CONTACT colectivosingravidos@gmail.com

vida
+

RIO DESBORDE

RIVER OVERFLOW

2019 15'
BRASIL / CHILE

Qual é a imagem do rio? E qual é a visão oferecida pelos rios das grandes cidades latino-americanas? *Rio desborde* é um ensaio audiovisual que segue as margens do rio Tietê, em São Paulo, Brasil, e do rio Mapocho, em Santiago, Chile, no seu perímetro urbano. Uma observação e um registro de pessoas e lugares afetados pelas águas, e esquecidos, assim como esses rios. Memórias do cotidiano e parte da história política recente aparecem.

What is the image of the river? And what is the view offered by the rivers of big Latin American cities? *River overflow* is an audiovisual essay that follows the banks of the Tietê River in São Paulo, Brazil, and the Mapocho River in Santiago, Chile, in its urban perimeter. An observation and recording of the effects of the water on the people and places, which are abandoned just like these rivers. Memories of everyday life and part of recent political history emerge .

DIREÇÃO DIRECTOR

VIVIAN CASTRO

ROTEIRO SCRIPT Vivian Castro

PRODUÇÃO PRODUCTION Vivian Castro

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Vivian Castro, Lucas Eskinazi

MONTAGEM EDITING Vivian Castro

SOM SOUND Rodrigo Gomes, Cláudia Sul (Loudness Films)

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Sebastián Vergara

CONTATO CONTACT vivian.javiera@gmail.com



vida
+

GUJIGA

2019 19'
ALEMANHA / COREIA DO SUL

Baseado em uma canção xamânica, "GUJIGA", mitos, símbolos e vislumbres dos fenômenos naturais das tartarugas estão entrelaçados ao longo deste filme, revelando violentas intervenções humanas na vida destes répteis. Este filme é uma ode à tartaruga e um lembrete da conexão entre animais e humanos.

Based on a shamanic song, "GUJIGA", myths, symbols and glimpses into the natural phenomenon of turtles are interlaced throughout this film, revealing violent human interventions into the life of these reptiles. This film is an ode to the turtle and a reminder of the connection between animals and humans.

DIREÇÃO DIRECTOR

SUNJHA KIM

ROTEIRO SCRIPT Sunjha Kim

PRODUÇÃO PRODUCTION Sunjha Kim

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Rikisaburo Sato

MONTAGEM EDITING Sunjha Kim

SOM SOUND Lucas Coelho de Carvalho, Judith Nordbrock

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Minhee Park

CONTATO CONTACT tjswhk83@hotmail.com

vida
+

MEMBY

2020 18'
BRASIL

Vislumbres e brilhos de luz nos conduzem a um caminho onírico, através de um lugar atemporal, imerso na natureza primordial. Lá, os ancestrais se movem pela escuridão, buscando criar um outro mundo (im)possível.

Glimpses and sparkles of light lead us to a dreamlike path through a timeless place, immersed in the primordial nature. There, ancestors move through the darkness, seeking to create another (im)possible world.

DIREÇÃO DIRECTOR

RAFAEL C. PARRODE

PRODUÇÃO PRODUCTION Camilla Margarida, Carinna Sousa, Henrique Borela, Marcela Borela

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Rafael C. Parrode

MONTAGEM EDITING Rafael C. Parrode

SOM SOUND Rafael C. Parrode, Belém de Oliveira

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Barroca Filmes

CONTATO CONTACT barrocafilmes@gmail.com



Vida
2

LABOR OF LOVE
TRABALHO DE AMOR

2020 11'
ALEMANHA

Um sentimento em expansão, revelando novas inflexões – para sempre diferente, para sempre em mudança.

An expanding feeling, unfolding new inflections — forever different, forever changing.

DIREÇÃO DIRECTOR
SYLVIA SCHEDELBAUER
ROTEIRO SCRIPT Sylvia Schedelbauer
PRODUÇÃO PRODUCTION Sylvia Schedelbauer
MONTAGEM EDITING Sylvia Schedelbauer
SOM SOUND Sylvia Schedelbauer
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Sylvia Schedelbauer
CONTATO CONTACT sylvia.schedelbauer@gmail.com

Vida
2

PIRÂMIDE EROSIONADA
ERODED PYRAMID
PIRÂMIDE ERODIDA

2019 9'
MÉXICO

A pirâmide costumava ser uma montanha.

The pyramid used to be a mountain.

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
TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Gustavo Nandayapa
CONTATO CONTACT colectivosingravidos@gmail.com



Vida
2

INABITÁVEL
UNINHABITABLE

2019 3.
BRASIL

Docuficção que trata do encontro de uma raça extraterrestre com o planeta Terra num futuro próximo, após a devastação causada por mineradoras.

Docu-fiction that deals with the encounter of an extraterrestrial race with the planet Earth in a near future, after the devastation caused by mining companies.

DIREÇÃO DIRECTOR

LOÏC RONSSE

ROTEIRO SCRIPT Loïc Ronsse

PRODUÇÃO PRODUCTION Loïc Ronsse

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Loïc Ronsse

MONTAGEM EDITING Loïc Ronsse

SOM SOUND Ramon Modenesi

CONTATO CONTACT loic.ronsse@gmail.com

Vida
2

EX-HUMANOS
EX-HUMANS

2019 17.
BRASIL

No Brasil de outrora, ex-humanos se alimentam de uma droga fugaz.

In Brazil of yore, ex-humans feed on a fleeting drug.

DIREÇÃO DIRECTOR

MARIANA PORTO

ROTEIRO SCRIPT Mariana Porto

PRODUÇÃO PRODUCTION Gustavo Montenegro, Daniela Barros

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ernesto de Carvalho

MONTAGEM EDITING Caio Sales, Mariana Porto

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Lia Ietícia, Andrea Monteiro

SOM SOUND Nicolas Hallet, Simone Dourado, Caio Domingues, Nicolau Domingues

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Cláudio Marinho, Vera Valdez, Arthur Schmidt

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Videia Filmes

CONTATO CONTACT videafilmes@gmail.com



Vida
2

**NOUVELLES DE LA CAPITALE
D'ANTIMOINE**

ANTIMONY CAPITAL NEWS

NOTÍCIAS DA CAPITAL DO
ANTIMÔNIO

2019 27'
FRANÇA

Notícias da capital do antimônio capta a mentalidade de um programa de TV atípico, em tom de realidade virtual. Equilibrado em um espaço formado por imagens oficiais, o filme se apresenta como uma testemunha taciturna de momentos rígidos, modulados e até aberrantes, nos quais a China constantemente tentou demonstrar seu sucesso por meio do seu próprio afresco. Em uma sociedade espetacular, o diretor tentou explorar uma realidade possível, por meio de uma consideração condensada.

Antimony Capital News captures the mentality of an atypical TV show with a virtual reality tone. Balanced in a space made up of official images, the film presents itself as a taciturn witness of rigid, modulated, even aberrant moments in which China constantly tried to demonstrate its success through its own fresco. In a spectacular society, the director tried to explore a possible reality through condensed consideration.

DIREÇÃO DIRECTOR

GUANGLI LIU

PRODUÇÃO PRODUCTION Guylaine Huet

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Guangli Liu, Hao Liu, Zhipeng Zhou

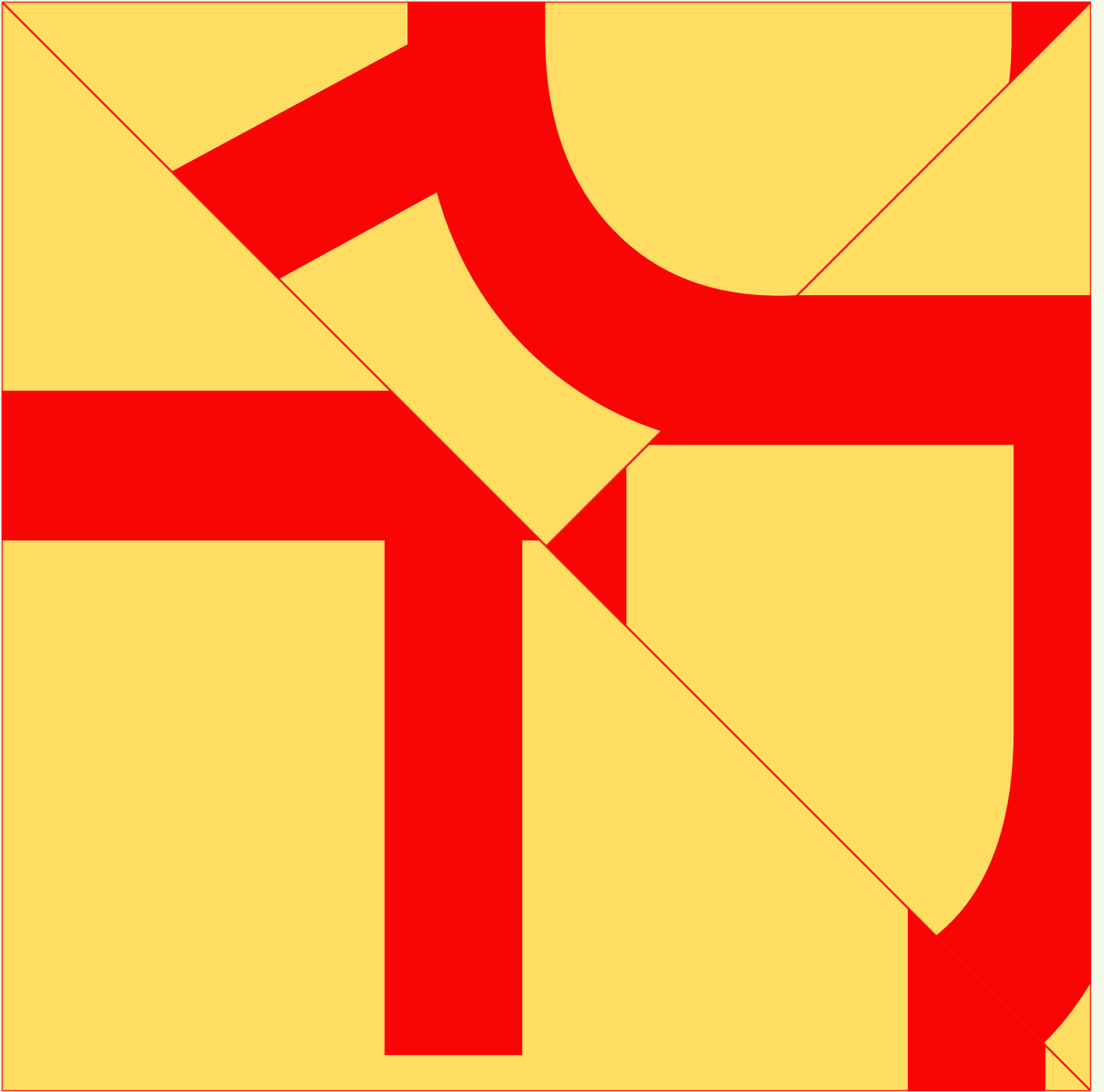
MONTAGEM EDITING Benoit Méry, Guangli Liu

SOM SOUND Wei Fang, Haolei Wu

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Bai Li

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Le Fresnoy - Studio national des Arts contemporains

CONTATO CONTACT liuguangliz013@gmail.com





CORPO POLÍTICO

POLITICAL BODY

CORPO POLÍTICO

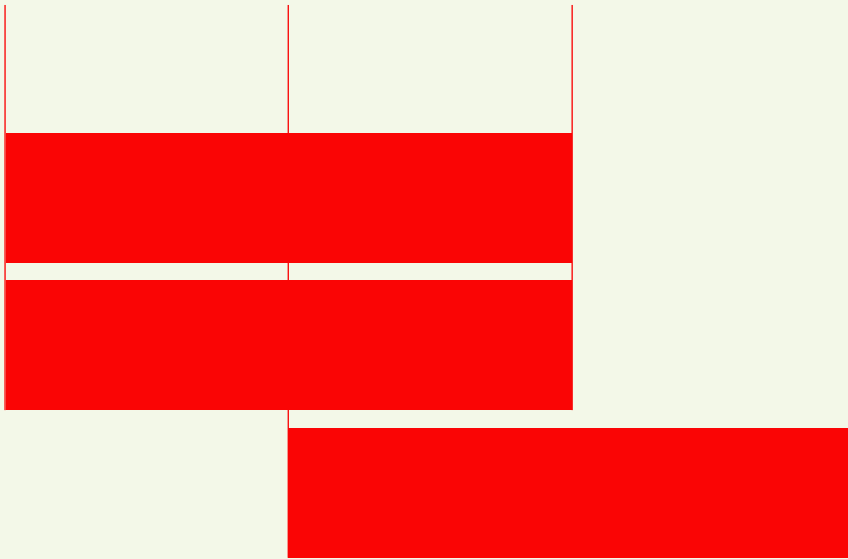
POLITICAL BODY

29out
qui
20h

30out
sex
20h

31out
sáb
20h

1nov
dom
20h



“É DA CARNE QUE ESTOU
FALANDO AQUI. CARNE QUE
PRECISA SER AMADA.”¹

“THIS IS FLESH I’M TALKING
ABOUT HERE. FLESH THAT
NEEDS TO BE LOVED.”¹

// Alessandra Brito e

Letícia Bispo

Translation / Pedro Veras

Mas nem tudo é palavra.
Nem a palavra pode tudo.
Porque também somos imagem
(em ininterrupta, mas descontínua
movência): rastro de coisas i/móveis
que nenhum nome,
palavra nenhuma designa

Ricardo Aleixo

A mostra *Corpo Político* retorna ao festival carregada pelo peso de uma temporalidade que tem nos provocado sufocamento. A pandemia da Covid-19 tornou ainda mais evidente a dimensão política dos corpos que, em suas realidades e visibilidades múltiplas, estão sujeitos à exclusão, à doença e à morte, uns bem mais do que outros, em uma ordem hegemônica que esmaga e aprisiona o dissidente. Somos, no entanto, provocados pelos filmes a pensar além dessa dimensão trágica. Diante de um presente que parece tão delimitado, marcado pelo isolamento e falta de ar, os filmes que centram corporeidades oferecem a possibilidade viva de movimento e intervenção. Podemos vislumbrar, então, aparições que provocam os sentidos a tomar caminhos contrários ao esquecimento, à inação e à conformidade.

But not everything is words.
Nor can words do everything .
For we are also images
(in uninterrupted, but discontinuous
movement): traces of im/mobile things
which no name,
no word could designate.

Ricardo Aleixo

The *Political Body* section returns to the festival drawn by the weight of a temporality that has caused us to suffocate. The Covid-19 pandemic has made even more evident the political dimension of bodies which, in all their multiple realities and visibilities, are subject to exclusion, illness and death, some much more often than others, following a hegemonic order that crushes and imprisons the dissident ones. We are, however, moved by films to think beyond such a tragic dimension. Faced with a present time that seems so narrow, marked by social distancing and breathlessness, films centered on corporealities offer a living possibility for movement and intervention. Therefore, we can catch a glimpse of apparitions that instigate the senses to take paths contrary to oblivion, inaction and conformity.

CORPO E ESPAÇOS

Corpos que ressignificam espaços, movimentam-se e, portanto, modificam paisagens naturais e urbanas. Em *Then Comes The Evening* (2019), a cineasta bósnia Maja Novaković repousa o olhar sobre a pele-terra de duas senhoras que guardam no corpo um tempo que convida, ao mesmo tempo, ao vagar e ao dinamismo do trabalho com a terra. Um corpo velho que zela por um outro ainda mais velho, em uma relação de similitude e continuidade, entre si e com a natureza. Em *Inabitáveis* (2020), de Anderson Bardot, o espaço urbano de Vitória (ES) é expandido pela presença de corpos pretos, bichas e transgêneros, que deslocam por meio da performance os limites e possibilidades de uma realidade violenta, marcada por processos coloniais não encerrados. A expansão das corporeidades através da dança é também foco de *Swinguerra* (2019), de Barbara Wagner e Benjamin de Burca. Movimentos evocados por diversas sonoridades — como funk, swing, brega e suas misturas — transformam as ruas das cidades brasileiras em palcos de pulsantes disputas e dão rosto(s) e corpo(s) aos mais variados desejos.

CORPO E AFETOS

Aqui neste lugar, nós somos carne; carne que chora, ri; carne que dança descalça na relva. Amem isso. Amem forte. Lá fora não amam sua carne.

Toni Morrison

Em *Carne* (2019), Camila Kater opera com a animação para acolher os testemunhos da multiplicidade de existências do feminino. É dos corpos que emergem o violento e o sensível que permeiam a experiência vivida na carne em várias etapas das vidas das personagens. Também pela chave do testemunho de si surge *O que pode um corpo?* (2020), de Victor Di Marco e Márcio Picoli. Defrontamo-nos aqui com o verbo **poder**: *ter a faculdade ou a possibilidade de. Possuir força*

BODY AND SPACES

Bodies that reinvent spaces, move around and, therefore, modify natural and urban landscapes. In *Then Comes The Evening* (2019), Bosnian filmmaker Maja Novaković rests her gaze over two old ladies' earthlike skins, keeping in their bodies a time which invites, at the same time, to wander and to the dynamism of farm work. An old body that looks after an even older one, in a relationship of similarity and continuity, between themselves and also between them and nature. In *The Uninhabitable Ones* (2020), by Anderson Bardot, the urban area of Vitória (Espírito Santo, Brazil) is expanded by the presence of Black, gay and transgender bodies, which, through performances, shift the limits and possibilities of a violent reality, marked by unfinished colonial processes. The expansion of corporealities through dance is also the main focus of *Swingwars* (2019), by Barbara Wagner and Benjamin de Burca. Movements evoked by different sounds – such as funk, swing, brega and their mixes – transform the streets of Brazilian cities into stages of pulsating disputes, giving face(s) and body(ies) to the most varied desires.

BODY AND AFFECTIONS

In this here place, we flesh; flesh that weeps, laughs; flesh that dances on bare feet in grass. Love it. Love it hard. Yonder they do not love your flesh.

Toni Morrison

In *Flesh* (2019), Camilar Kater uses animation to eagerly embrace testimonies regarding the multiplicity of feminine existences. What emerges from the bodies is the violence and sensibility imbued in the living experience of the flesh, throughout various moments of the characters' lives. From this sphere of testimony also comes *Victor's body* (2020), by Victor Di Marco and Márcio Picoli. Here, we are faced with the term **to have the power to**: *to have the faculty or*

física ou moral; ter influência, valimento. E com o questionamento: quais corpos podem conjugá-lo? A dimensão do humano a partir da ótica de capacidade produtiva impõe limites a existências que ultrapassam essa perspectiva. Da medicina que diz “apesar de tudo, você ainda funciona”, passamos ao sensível do corpo que não é uma máquina. A escolha de Victor pelo gesto performático amplia e intensifica a palavra corpo, que passa a ser sentimento, arte, amor.

A iraniana Amina Maher compõe em *Letter to my mother* (2019) uma complexa montagem que reúne relato autobiográfico, linguagem epistolar, arquivo e performance. A cineasta atravessa arquivos das próprias sessões de terapia e imagens de *Dez* (2002), de Abbas Kiarostami, do qual participou na infância, em busca da criação de um corpo autônomo, não definido pelo abuso. Liberto da fixidez.

Apesar das estatísticas de morte e violência que recaem sobre as vidas negras e trans, em *Inabitável* (Matheus Farias e Enock Carvalho, 2020) nos movemos pelo amor de uma mãe e por uma rede de afetos, que por sua vez move a busca por Roberta, a filha desaparecida. O filme aponta para a possibilidade de habitar tempos e mundos em que caibam todas as corpos e vidas, e para invenção de um imaginário que não limite as imagens de pessoas trans às políticas de representação.

CORPO E FRONTEIRAS

O que a ideia colonial de fronteira impõe aos corpos? O filósofo camaronês Achille Mbembe,² em “A ideia de um mundo sem fronteiras”, convida-nos a pensar: como o aperfeiçoamento da necropolítica, das limitações sobre as liberdades pessoais e coletivas afeta “não apenas na vida social, mas também no corpo, o corpo que não é meu”. O diretor Luiz Carlos de Alencar propõe, em *Homens Invisíveis* (2019), um exercício de alteridade: escutar vozes de homens trans em situação de encarceramento. “A prisão é por si só uma fronteira”, afirma Angela Davis³, “Existe uma economia política bastante específica da prisão que traz à luz a interseção de gênero e raça, co-

the possibility of doing something. Posses physical or moral strength; to have influence, validity. We also face the question: Which bodies can assimilate power? When seen from the perspective of productive capacity, the human dimension imposes limits on existences, which go beyond such notion. From the medicine that dictates that “despite everything, you are still functioning”, we move on to the sensitivity of a body that cannot be reduced to a machine. Victor’s choice for the performative gesture amplifies and intensifies the word body, which now signifies feeling, art, love.

In *Letter to my mother* (2019), Iranian Amina Maher conceives a complex montage assembling autobiographical report, epistolary language, archives and performance. The filmmaker goes through archives of her own therapy sessions and images from *Ten* (2002), by Abbas Kiarostami, in which she participated when she was a child, in search of the creation of an autonomous body, one not defined by abuse. One that is free from restraint.

Despite the rates of death and violence affecting Black and trans lives, in *Unliveable* (Matheus Farias and Enock Carvalho, 2020), we are touched by a mother’s love and by a chain of affections which drives the search for Roberta, the missing daughter. The film points to the possibility of inhabiting times and worlds which comprise all bodies and lives, and to the creation of an imaginary that does not confine the images of trans people to a politics of representation.

BODY AND BORDERS

What does the colonial idea of a border impose on bodies? In “The idea of a borderless world”, Cameroonian philosopher Achille Mbembe² invites us to think: how does the progress of necropolitics, of the limitations on personal and collective freedoms affect “not only social life, but also the body, a body that is not mine.” In *Invisible men* (2019), filmmaker Luiz Carlos de Alencar proposes an exercise in otherness: listening to the voices of incarcerated trans men. “Prison is itself a border”, says Angela Davis³, “There is a very specific

lonialismo e capitalismo”. No centro dessa intersecção, esses homens reivindicam o direito à integridade de seus corpos.

Em *Image of Victory* (2019), a israelense Adi Mishnayot filma o próprio irmão, um soldado israelense que, ferido em combate com a Palestina, é hospitalizado e celebrado como herói. Em meio a visitas de artistas, ex-soldados e condecorações, a fronteira emerge aqui como um elemento invisível e amargo, que do extracampo surge para permear a cena indagando: qual é o valor do corpo israelense em relação aos corpos do fora de campo? Se há um herói, onde estão os vencidos? O cineasta palestino Mahdi Fleifel nos oferece uma possibilidade de contracampo em *3 Logical Exits* (2020). “O mundo está se fechando em mim”, diz Reda, palestino que vive em um campo de refugiados no sul do Líbano. Aprisionado por uma fronteira que, aqui, é material e visível, Reda desafia o espectador a confrontar seu olhar, a se colocar diante da narrativa oficial que já escolheu um “herói”, a despeito da contínua desumanização do corpo palestino.

NOTAS

¹ MORRISON, Toni. *Amada*. Companhia das Letras: São Paulo, 2007.

² MBEMBE, Achile. A ideia de um mundo sem fronteiras. *Revista Serrate*. Trad. Stephanie Borges. 2019. Disponível em: <<https://www.revistaserrate.com.br/2019/05/a-ideia-de-um-mundo-sem-fronteiras-por-achille-mbembe/>> Acesso em: 13 set. 2020

³ DAVIS, Angela; DENT, Gina. A prisão como fronteira: uma conversa sobre gênero, globalização e punição. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 11(2): 360, Jul.-dez./2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2003000200011&script=sci_arttext> Acesso em 13 set. 2020.

political economy of the prison that brings the intersections of gender and race, colonialism and capitalism, into view.” At the center of this intersection, these men claim the right to have the integrity of their bodies respected.

In *Image of Victory* (2019), Israeli Adi Mishnayot films her own brother, an Israeli soldier wounded in battle against Palestine, who is hospitalized and celebrated as a war hero. In the midst of visiting artists, former soldiers and decorations, the border emerges as an invisible and bitter element, which appears from the offscreen space to imbue the scene with a question: how much are Israeli bodies worth in relation to the bodies offstage? If there’s a hero, where are the defeated ones? Palestinian filmmaker Mahdi Fleifel offers us the possibility of a reverse shot in *3 Logical Exits* (2020). “The world is closing in on me”, says Reda, a Palestinian living in a refugee camp in the South of Lebanon. Trapped by a border which is material and visible, Reda challenges the viewer to confront his gaze, to stand before the official narrative that has already chosen a “hero” despite the continuous dehumanization of the Palestinian body.

NOTES

¹ MORRISON, Toni. *Beloved*. Alfred A. Knopf, Inc.: New York, 1987.

² MBEMBE, Achile. The idea of a borderless world. In: *Chimurenga Chronic*, Cape Town, Oct./2018. Available at: <<https://chimurengachronic.co.za/the-idea-of-a-borderless-world/>>

³ DAVIS, Angela; DENT, Gina. Prison as a Border: A Conversation on Gender, Globalization, and Punishment. *Signs*, Chicago, vol. 26, n. 4, Summer/2001. Available at: <<https://www.jstor.org/stable/3175363?seq=1>>



corpo
1

A SAD SE SPUŠTA VEČE

THEN COMES THE EVENING
ENTÃO CHEGA A NOITE

2019 27'
SÉRVIA / BÓSNIA E
HERZEGOVINA

A poesia amarga da vida cotidiana nas colinas isoladas da Bósnia Oriental mostra o cuidado e a intimidade de duas avós, tanto em suas relações mútuas quanto na relação com a natureza. O filme enfatiza uma herança cultural intangível, por meio de cantos e rituais para domar o clima adverso, grizo e tempestade. A natureza é a entidade com a qual as avós falam, escutam e respeitam.

Bitter poetry of everyday life in the isolated hills of Eastern Bosnia shows the care and intimacy of two grannies, both in their mutual relations and in relationship with nature. The film emphasizes intangible cultural heritage, through chants and rituals for taming the adverse weather, hail, and storm. Nature is the entity with which grannies speak, listen to and respect.

DIREÇÃO DIRECTOR
MAJA NOVAKOVIĆ

ROTEIRO SCRIPT Maja Novaković

PRODUÇÃO PRODUCTION Maja Novaković, Milan Milosavljević

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Jasna Prolić

MONTAGEM EDITING Marija Kovačina

SOM SOUND Luka Barajević

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Vinka Radić, Obrenija Radić

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Academic Film Center of "Students' City" Cultural Center

CONTATO CONTACT milemicamalimjau@yahoo.com

corpo
1

INABITÁVEIS

THE UNINHABITABLE ONES

2020 25'
BRASIL

Uma companhia brasileira de dança contemporânea está prestes a estrear *Os inabitáveis*, o seu mais novo espetáculo, que aborda como tema a homoafetividade negra. Paralelamente aos ensaios, o coreógrafo constrói uma amizade com Pedro, um jovem menino negro que não se identifica como menino.

A Brazilian contemporary dance company is about to debut *The Uninhabitable Ones*, its newest performance, which addresses Black homosexuality as its theme. Running parallel to the rehearsals, the choreographer builds a friendship with Pedro, a Black boy who does not identify himself as a boy.

DIREÇÃO DIRECTOR
ANDERSON BARDOT

ROTEIRO SCRIPT Anderson Bardot

PRODUÇÃO PRODUCTION Anderson Bardot, Paulo Gois, Juane Vaillant, Karolina Lopes, Lucas Silva

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Igor Pontini

MONTAGEM EDITING Carol Covre

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Khalil Rodor

SOM SOUND Natália Dornelas, Marcus Neves

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Marcus Neves

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Castiel Vitorino Brasileiro, Markus Konká, Lucciano Coelho, Mauro Marques, Gil Mendes e Lorena Lima.

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Vale Encantado Filmes

CONTATO CONTACT andersonbardot@gmail.com



corpo
1

SWINGUERRA

SWINGWARS

2019 23'
BRASIL

Na quadra de uma escola pública, dançarinos têm uma rotina altamente disciplinada e ensaiam sob o olhar atento do seu coreógrafo. Tensões assombram desejos pessoais, enquanto eles são observados por uma trupe rival.

On the court of a public school, dancers have a highly disciplined routine and rehearse under the watchful eye of a choreographer. Tensions haunt personal desires as they are observed by a rival troupe.

DIREÇÃO DIRECTOR

BARBARA WAGNER, BENJAMIN DE BURCA

ROTEIRO SCRIPT Barbara Wagner, Benjamin de Burca

PRODUÇÃO PRODUCTION Dora Amorim, Julia Machado, Thaís Vidal

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Pedro Sotero

MONTAGEM EDITING Eduardo Serrano

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN André Antonio, Rita Azevedo

SOM SOUND Lucas Caminha, Catharine Pimentel, Nicolau Domingues, Caio Domingues

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Carlos Sá

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Eduarda Lemos, Clara Santos, Diego Matarazzo, Edlys Rodrigues, Henrique Sena (MC Fininho), Clara Damaceno, Kinha do Tamburete

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Ponte Produtoras

CONTATO CONTACT dora.a.amorim@gmail.com, julimachado4@gmail.com, vidalathais@gmail.com

corpo
2

CARNE

FLESH

2019 12'
BRASIL / ESPANHA

Crua, Mal Passada, Ao Ponto, Passada e Bem Passada. Através de relatos íntimos e pessoais, cinco mulheres compartilham suas experiências em relação ao corpo, desde a infância até a terceira idade.

Rare, medium rare, medium, medium well and well done. Through intimate and personal stories, five women share their experiences in relation to their bodies, from childhood to old age.

DIREÇÃO DIRECTOR

CAMILA KATER

ROTEIRO SCRIPT Camila Kater, Ana Julia Carneiro

PRODUÇÃO PRODUCTION Chelo Loureiro, Livia Perez

ANIMAÇÃO ANIMATION Camila Kater, Giovana Affonso, Flavia Godoy, Cassandra Reis, Leila Monsegur

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Samuel Mariani

MONTAGEM EDITING Samuel Mariani

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Camila Kater

SOM SOUND Xabier Ferreira, Julia Teles, Luis Felipe Labaki

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Sofia Oriana Infante, Julia Teles

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Rachel Patricia, Larissa Rahal, Raquel Virginia, Valquiria Rosa, Helena Ignez

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Abano Produções, Doctela

CONTATO CONTACT internacional@agenciafreak.com



corpo
2

O QUE PODE UM CORPO?

VICTOR'S BODY

2020 14'
BRASIL

Um bebê nasce, mas não chora. Um corpo grita e não é ouvido. As tintas que escorrem em um futuro prometido não chegam em uma pessoa com deficiência. Victor faz de si mesmo a tela, em um universo de pintores ausentes.

A baby is born, but does not cry. A body screams and is not heard. Paints that run in a promised future, do not reach a person with disability. Victor makes himself the canvas in a universe of absent painters.

DIREÇÃO DIRECTOR

VICTOR DI MARCO, MÁRCIO PICOLI

ROTEIRO SCRIPT Victor Di Marco, Márcio Picoli

PRODUÇÃO PRODUCTION Laura Moglia, Márcio Picoli, Aline Gutierrez, Victor Di Marco

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Bruno Polidoro

MONTAGEM EDITING Victor Di Marco, Márcio Picoli

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Valeria Verba

SOM SOUND Guilherme Cássio, Jonts Ferreira

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Casemiro Azevedo, Vitório O. Azevedo

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Victor Di Marco

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Proa Cultural, Balde de Tinta Filmes

CONTATO CONTACT marcio.picoli@gmail.com

corpo
2

نامه ای به مادرم

LETTER TO MY MOTHER

CARTA PARA MINHA MÃE

2019 19'
ALEMANHA / MALÁSIA / IRA

Um filho ultrapassa os limites de seu relacionamento com sua mãe ao desvendar as consequências psicológicas da violência que sofreu.

A son pushes the limits of his relationship with his mother as he unveils the psychological consequences of the violence he has suffered.

DIREÇÃO DIRECTOR

AMINA MAHER

ROTEIRO SCRIPT Amina Maher

PRODUÇÃO PRODUCTION Amina Maher

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Mamoun Abufarha

MONTAGEM EDITING Amina Maher

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Jayson Idee

SOM SOUND Adam Asnan, Ali Nikkhoy, Benedikt Ludwig, Alex Feldman

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Ynez de Zilón

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Dariush Baradari, Amina Maher

CONTATO CONTACT aminamaherfilm@gmail.com



corpo
2

INABITÁVEL
UNLIVEABLE

2020 20'
BRASIL

Pouco antes da pandemia, o mundo experimenta um fenômeno nunca antes visto. Marilene procura por sua filha Roberta, uma mulher trans que está desaparecida. Enquanto corre contra o tempo, ela descobre uma esperança para o futuro.

Shortly before the pandemic, the world experiences a phenomenon never seen before. Marilene looks for her daughter Roberta, a trans woman who is missing. As she races against the clock, she discovers a hope for the future.

DIREÇÃO DIRECTOR

MATHEUS FARIAS, ENOCK CARVALHO

ROTEIRO SCRIPT Matheus Farias, Enock Carvalho

PRODUÇÃO PRODUCTION Matheus Farias, Enock Carvalho, Gatopardo Filmes

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Gustavo Pessoa

MONTAGEM EDITING Matheus Farias

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Luca da Cruz, Libra

SOM SOUND Lucas Caminha, Nicolau Domingues

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Nicolau Domingues

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Luciana Souza, Sophia William, Erlene Melo

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Gatopardo Filmes

CONTATO CONTACT gatopardofilmes@gmail.com

corpo
3

HOMENS INVISÍVEIS
INVISIBLE MEN

2019 25'
BRASIL

Um olhar para a situação da população de transmasculinos nas prisões, a partir dos problemas gerados pelo desconhecimento, pela transfobia, pelo preconceito e pela discriminação.

A look at the situation of the transmasculin population in prisons, regarding problems generated by ignorance, transphobia, prejudice and discrimination.

DIREÇÃO DIRECTOR

LUIS CARLOS DE ALENCAR

ROTEIRO SCRIPT Luis Carlos de Alencar

PRODUÇÃO PRODUCTION Andiana Ramos, Vladimir Seixas

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Paula Monte

MONTAGEM EDITING Calí dos Anjos

VIDEOGRAFISMO VIDEOGRAPHY Julia Lima, Maia Moon

SOM SOUND Gustavo Ruggeri

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Malka

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Couro de Rato, em parceria com

Vídeo Saúde Distribuidora da Fiocruz

CONTATO CONTACT contato@couroderato.com.br



corpo
3

TMUNAT NITZACHON

תמונת ניצחון

IMAGE OF VICTORY

IMAGEM DA VITÓRIA

2019 30'
ISRAEL / PALESTINA

Julho de 2014. Israel está novamente em guerra em Gaza. Dentro de um hospital israelense, centenas se reúnem para elevar a moral nacional, e Uri, um soldado israelense ferido, se vê involuntariamente transformado em um herói de guerra. Uma dificuldade familiar privada vira espetáculo público, oferecendo uma visão crítica interna da sociedade israelense e da forma como a guerra enquanto um estado de espírito está moldando-a como uma nação.

July 2014. Israel is at war in Gaza again. Inside an Israeli hospital, hundreds gather to boost national morale, and Uri, a wounded Israeli soldier, finds himself unwillingly turned into a war hero. A private family hardship turned into a public spectacle, offers an inside critical look into Israeli society and the way war as a state of mind is shaping it as a nation.

DIREÇÃO DIRECTOR

ADI MISHNAYOT

ROTEIRO SCRIPT Adi Mishnayot

PRODUÇÃO PRODUCTION Adi Mishnayot

ANIMAÇÃO ANIMATION Yoav Weinfeld

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Adi Mishnayot, Ze'ev Girsh

MONTAGEM EDITING Ido Chen

SOM SOUND DESIGN Keren Or Biton

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Gal Lev

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Uri Mishnayot, Itzik Mishnayot, Hadas Wiseman

CONTATO CONTACT adimishnayot@gmail.com

corpo
3

3 LOGICAL EXITS

3 SAÍDAS LÓGICAS

2020 14'
DINAMARCA /
REINO UNIDO / LIBANO

Uma meditação sociológica sobre as diferentes "saídas" que os jovens Palestinos escolhem para lidar com a vida nos campos de refugiados.

A sociological meditation on the different "exits" that young Palestinians choose, in order to cope with life in the refugee camps.

DIREÇÃO DIRECTOR

MAHDI FLEIFEL

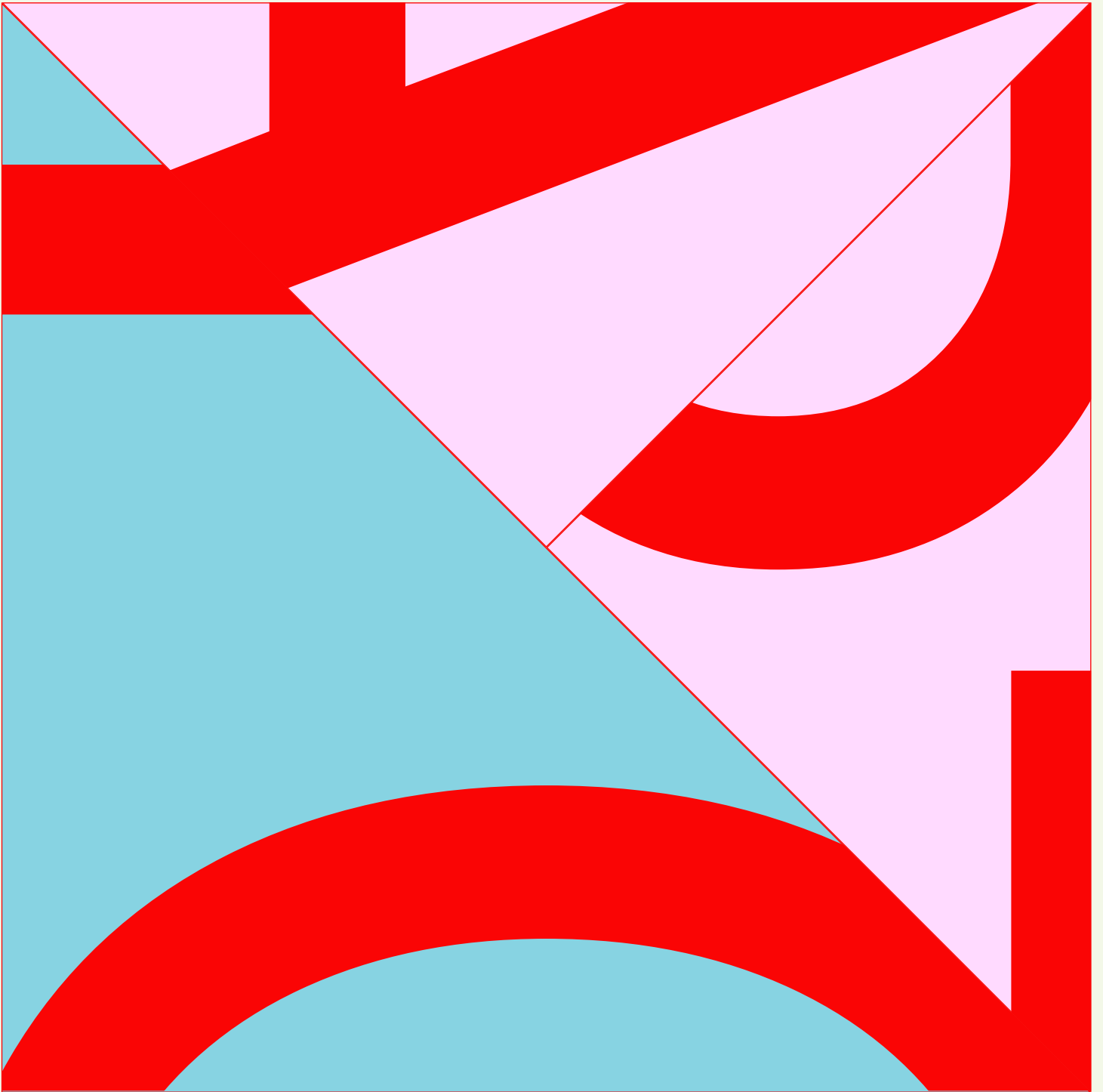
PRODUÇÃO PRODUCTION Mahdi Fleifel, Walid Taha, Amal Alaeddine, Patrick Campbell

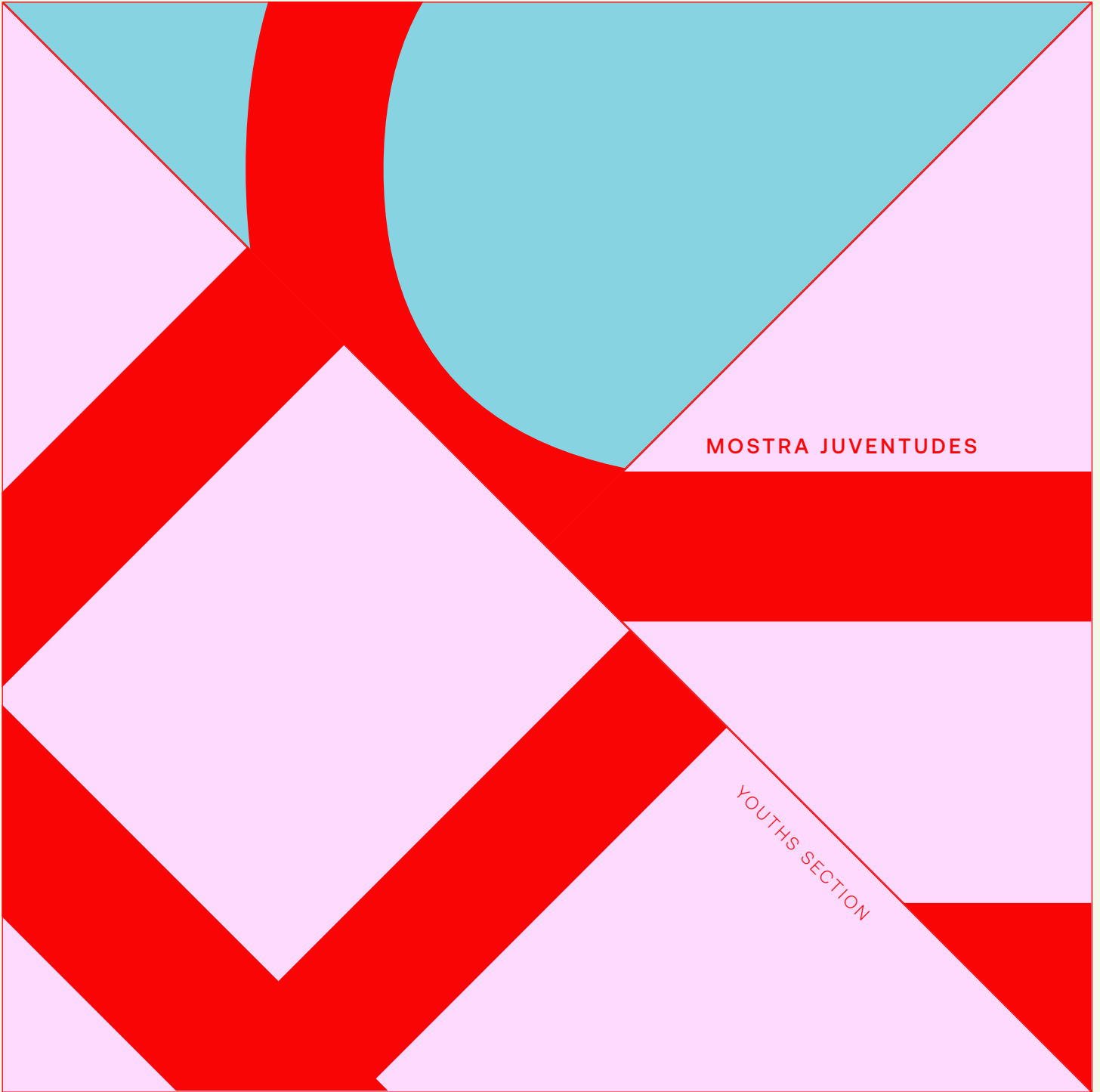
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Mahdi Fleifel, Talal Khoury

MONTAGEM EDITING Michael Aaglund

SOM SOUND Dario Swade

CONTATO CONTACT info@squareeyesfilm.com





MOSTRA JUVENTUDES

YOUTHS SECTION

MOSTRA JUVENTUDES

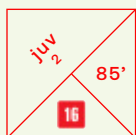
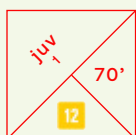
YOUTHS SECTION

30out
sex
20h

31out
sáb
20h

1nov
dom
20h

2nov
seg
20h





juv
+

ICI C'EST PARIS

PARIS IS HERE

PARIS É AQUI

2020 17'
GUIANA FRANCESA

A vida tranquila de Georges, um adolescente introvertido da Guiana Francesa, fica complicada quando ele se apaixona por Gisele, uma garota sonhadora que deseja ver Paris mais do que tudo.

The peaceful life of Georges, an introverted French Guyanese teenager, gets complicated when he falls in love with Gisele, a dreamy girl who hopes to see Paris more than anything.

DIREÇÃO DIRECTOR

LÉA MAGNIEN, QUENTIN CHANTREL

ROTEIRO SCRIPT Léa Magnien, Quentin Chantrel

PRODUÇÃO PRODUCTION Jil Servant

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Quentin Chantrel

MONTAGEM EDITING Léa Magnien, Quentin Chantrel

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Debby Othily

SOM SOUND Camille Schirmer

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Amine Slimani, Emmanuella Lalois

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Palavire Productions

CONTATO CONTACT palavire@gmail.com

juv
+

EL SILENCIO DEL RIO

THE SILENCE OF THE RIVER

O SILÊNCIO DO RIO

2020 14'
PERÚ

Juan, um garoto de 9 anos, mora com seu pai em uma casa flutuante sobre o rio Amazonas. Através de uma jornada onírica pela floresta tropical, ele descobrirá a verdade sobre seu pai.

Juan, a 9 year-old kid, lives with his dad in a floating house across the Amazon river. Through an oniric journey into the rainforest jungle, he will discover the truth about his dad.

DIREÇÃO DIRECTOR

FRANCESCA CANEPA

ROTEIRO SCRIPT Francesca Canepa

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Christian Valera

MONTAGEM EDITING Gino Moreno

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Aaron Rojas

SOM SOUND Raul Astete

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Karin Zielinski

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Wilson Isminio Cruz, Roover Mesia, Luis Mesia

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Candú Films

CONTATO CONTACT lightson@lightsonfilm.org



juv
+

RECEITA DE CARANGUEJO

CRAB RECIPE

2019 2019
BRASIL

Após a morte do pai, Lari e sua mãe vão passar alguns dias na praia. Elas resolvem cozinhar e caranguejos. E os bichos, aos poucos, transformam-se em seres luminosos.

After her father's death, Lari and her mother spend a few days at the beach. They decide to cook crabs. And the animals gradually become luminous beings.

DIREÇÃO DIRECTOR
ISSIS VALENZUELA

ROTEIRO SCRIPT Issis Valenzuela

PRODUÇÃO PRODUCTION Brenno Brunette

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Nuna Nunes

MONTAGEM EDITING Vinicius Prado Martins

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Fernanda Selva

SOM SOUND Isadora Torres

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Thiago Liguori

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Thais Melo, Preta Ferreira

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Tabuleiro Filmes

CONTATO CONTACT issis@tabuleirofilmes.com.br

juv
+

A FOOL GOD

UM DEUS TOLO

2019 1919
FRANÇA

A mãe de Mesi acabou de morrer. Sua avó culpa a menina que não deveria ter atuado em um ritual reservado aos homens. Mesi decide reinterpretar um conto para provar à avó que quem a considera culpada por tentar o seu melhor é um tolo – inclusive Deus.

Mesi's mom has just died. Her grandmother blames it on the little girl who shouldn't have performed a ritual reserved for men. Mesi decides to reenact a tale to prove her grandmother that whoever considers her guilty for trying her best is a fool – God included.

DIREÇÃO DIRECTOR

HIWOT ADMASU GETANEH

ROTEIRO SCRIPT Hiwot Admasu Getaneh

PRODUÇÃO PRODUCTION Marie Dubas, Sylvain Rapaud

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Julia Mingo

MONTAGEM EDITING Nicola Sbrulati

SOM SOUND Tristan Pontécaille

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Haimanot Mulugeta, Alemayehu Maremi, Naif

Feysel, Seble Tirfe, Merid Tadio, Bekele Assefa

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION Deuxième Ligne Films

CONTATO CONTACT festivals@deuxiemeligne.fr



Juv
2

ABRAÇO

HUG

2019 16'
BRASIL

No subúrbio do Rio de Janeiro, um grupo de amigos prepara uma festa de aniversário.

In the suburb of Rio de Janeiro, a group of friends organizes a birthday party.

DIREÇÃO DIRECTOR

MATHEUS MURUCCI

ROTEIRO SCRIPT Matheus Murucci

PRODUÇÃO PRODUCTION Pê Moreira

ANIMAÇÃO ANIMATION Lucas Bileski

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ramon Vellasco

MONTAGEM EDITING Barbara Ripper

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Flora Reghelin, Matheusa Alexandre

SOM SOUND Caro Petersen, Victor Oliver

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Fernanda Albuquerque

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Ane Dilei Marcelino, Fernanda Albuquerque, Larissa Porto, Matheus Macena, Saulo Rocha

CONTATO CONTACT contatmatheusmurucci@gmail.com



Juv
2

ALINE

2019 31'
FRANÇA / SUÍÇA

Alban vive em uma estação de esqui com sua mãe. Todas as noites, o adolescente foge para estar com Julien – o garoto que, estranhamente, compartilha o primeiro nome com o herói do romance que ele está lendo avidamente.

Alban lives in a ski station with his mother. Every night, the teenager runs off to be with Julien – the boy who, strangely, shares a first name with the hero of the novel he's avidly reading.

DIREÇÃO DIRECTOR

SIMON GUÉLAT

ROTEIRO SCRIPT Simon Guélat, Caroline Steff

PRODUÇÃO PRODUCTION Aurélien Deseez, Justin Taurand, Elodie Brunner, Elena Tatti

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Augustin Barbaroux

MONTAGEM EDITING Louise Narboni

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Caroline Spieth, Tania Cresta

SOM SOUND Gaël Eléon, Lucas Héberlé, Clément Laforce

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Paulin Jaccoud, Schemci Lauth, Jocelyne Desverchère, Viviane Pavillon

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Les films du béliet, Aurélien Deseez

CONTATO CONTACT contact@lesfilmsdubeliet.fr



juv
2

ILHAS DE CALOR
ISLANDS OF HEAT

2019 2018
BRASIL

Na escola, Fabrício anda com as meninas e com elas cria um grupo de rap onde entoam rimas provocadoras para os meninos. Ele está apaixonado e guarda esse segredo só pra si, mas logo logo o muro invisível da paixão vai se estilhaçar.

At school, Fabrício hangs out with the girls and creates a rap group with them where they sing provocative rhymes to the boys. He is in love and keeps this secret to himself, but soon the invisible wall of passion will shatter.

DIREÇÃO DIRECTOR
ULISSES ARTHUR

ROTEIRO SCRIPT Ulisses Arthur

PRODUÇÃO PRODUCTION Thamires Vieira, Bruna Maria

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Lílís Soares

MONTAGEM EDITING Ulisses Arthur

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Lucas Cardoso, Jailma Bomfim

SOM SOUND Léo Conceição, David Aynan

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Bruno Brandão - VulgoBr

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Vyctoria Tenório, Vitor Santos, Anny Santos, Fernanda Monalisa, Edilene da Silva, Adriana da Silva, Carleane Alves, Alyston dos Santos

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Céu Vermelho Fogo Filmes
CONTATO CONTACT ceuvermelhofogo@gmail.com

juv
2

BONDE

2019 2018
BRASIL

Três jovens negros da favela de Heliópolis saem em busca de refúgio na vida noturna LGBT+ do centro da cidade de São Paulo.

Three young Black friends from the Heliopolis slum set out to seek refuge in the LGBT+ nightlife of downtown São Paulo.

DIREÇÃO DIRECTOR

ASAPH LUCCAS

ROTEIRO SCRIPT Coletivo Gleba do Pêssego (Asaph Luccas, Carol Santos, Gabriel Soares, Guilherme Candido, Joyce Santos, Leonardo Domingos, Oliv Barros, Tatiane Ursulino)

PRODUÇÃO PRODUCTION Carol Santos, Leonardo Domingos

ANIMAÇÃO ANIMATION Ivano

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Tatiane Ursulino

MONTAGEM EDITING Gabriel Soares, Guilherme Candido

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

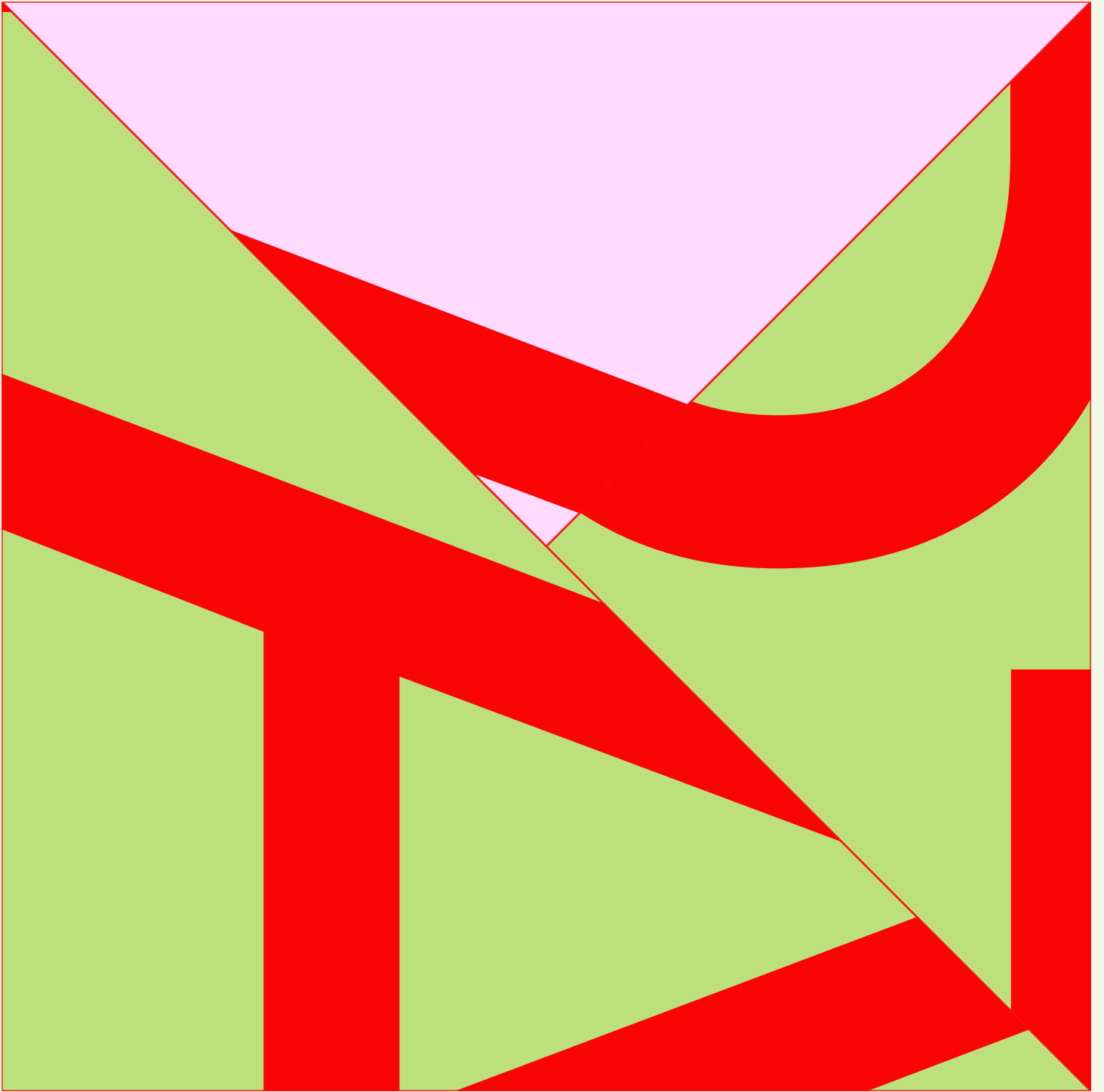
SOM SOUND Juliana Santana, Isadora Torres, LOUD

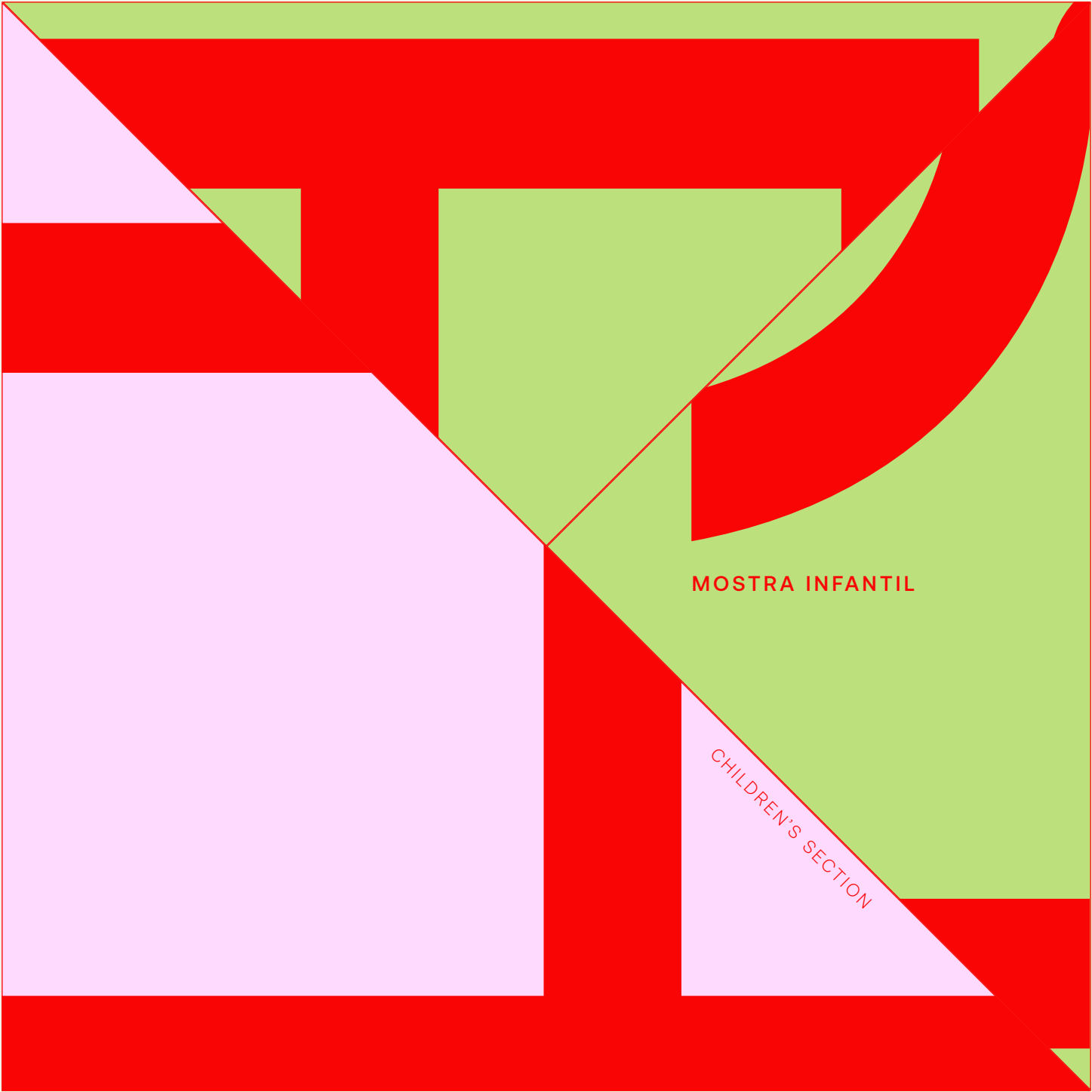
TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK enzo

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Alice Marcone, Eric Oliveira, Joyce Brito

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Gleba do Pêssego

CONTATO CONTACT coletivoglebadopesego@gmail.com





MOSTRA INFANTIL

CHILDREN'S SECTION

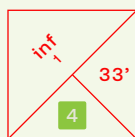
MOSTRA INFANTIL

CHILDREN'S SECTION

24out
sáb
10h

25out
dom

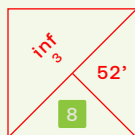
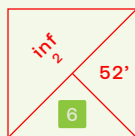
26out
seg
10h



31out
sáb
10h

1nov
dom

2nov
seg
10h





inf
+

2019 1.
FRANÇA

ATTENTION AU LOUP

BEWARE THE WOLF!

CUIDADO COM O LOBO

Mais uma vez, Chapeuzinho Vermelho tem que levar um bolo, um pote de geléia e manteiga para sua avó. Mas, desta vez, o Lobo não está presente no encontro.

Once again, Little Red Riding Hood has to bring a cake, a jar of jam and butter to her grandmother. But this time, the wolf is not at the meeting.

DIREÇÃO DIRECTORS

NICOLAS BIANCO-LEVRIN, JULIE REMBAUVILLE

ROTEIRO SCRIPT Nicolas Bianco-Levrin, Julie Rembauville

PRODUÇÃO PRODUCTION Nicolas Bianco-Levrin, Julie Rembauville

ANIMAÇÃO ANIMATION Nicolas Bianco-Levrin

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Nicolas Bianco-Levrin, Julie Rembauville

MONTAGEM EDITING Julie Rembauville

SOM SOUND Julie Rembauville

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Maxence Camelin

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Prototypes Associés

CONTATO CONTACT productions@festival-prototype.com

inf
+

2019 3.
FRANÇA

ATCHOUM!

ATCHOO!

ATCHIM!

Uma garota vive sozinha no coração das montanhas e passa os dias coletando insetos e plantas. Uma noite, ela se depara com um animalzinho resfriado. Ele está com medo e doente, mas ela consegue agarrá-lo e levá-lo para casa para cuidar dele.

A girl lives alone in the heart of the mountains and spends her days collecting insects and plants. One evening, she comes across a little animal with a cold. He is afraid and sick, but she manages to seize him and brings him home to look after him.

DIREÇÃO DIRECTOR

LISE CHANCEL

ROTEIRO SCRIPT Lise Chancel

ANIMAÇÃO ANIMATION Lise Chancel

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Lise Chancel

MONTAGEM EDITING Lise Chancel

SOM SOUND Lise Chancel

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Rosemary J. Champ

CONTATO CONTACT festival@miyu.fr, inscription@sevefilms.com



inf
+

FIRMAMENT

FIRMAMENTO

2019 6.
FRANÇA

Num planeta rodeado por nuvens, dois pequenos robôs sonham em ver o céu.

On a planet surrounded by clouds, two little robots dream about seeing the sky.

DIREÇÃO DIRECTOR

ADRIEN FRAYSSE, ANTHONY FEUILLET, JOHANNE BARON, LAURA LÉVÊQUE, PHILIP GOUILLON, THOMAS DELARIVIERE

PRODUÇÃO PRODUCTION ESMA

SOM SOUND José Vicente, Yoann Poncet, Alexis Laugier

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Emmanuel Cavallo

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION company ESMA

CONTATO CONTACT coline@ecolectives.com

inf
+

TOPARIUM

2019 4.
FRANÇA

Enquanto as colheitas estão ruins, um aldeão percebe uma anomalia muito distante na paisagem. Acompanhado por seu companheiro, eles percorrem terras cada vez mais áridas até encontrar a razão de seus problemas.

While harvests are scarce, a villager notices an anomaly far off in the landscape. Accompanied by his comrade, they travel through increasingly arid lands until they find the reason for their problems.

DIREÇÃO DIRECTOR

AMÉLIE LAVILLE

ROTEIRO SCRIPT Amélie Lavoie

ANIMAÇÃO ANIMATION Amélie Lavoie

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Amélie Lavoie

MONTAGEM EDITING Amélie Lavoie

SOM SOUND Amélie Lavoie

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Mickaël Bernard

CONTATO CONTACT festival@miyu.fr, inscription@sevefilms.com



inf
+

**DER KLEINE VOGEL UND
DIE BIENEN**

THE LITTLE BIRD AND
THE BEES

O PASSARINHO E
AS ABELHAS

Lá em cima, o passarinho aprecia as flores do seu bordo. Um zumbido misterioso que precisa ser compreendido o envia em uma jornada em um mundo mágico de flores. Naturalmente, a impetuosa raposa vermelha logo fica no encalço do passarinho. Perseguida pelo azar, a raposa topa com as abelhas trabalhadoras. O encontro final com a colmeia resulta em uma surpresa bastante desagradável para a encrenqueira. No final, o passarinho é mais uma vez enriquecido com uma experiência e oferece uma recepção colorida para seus novos amigos.

High above, the little bird enjoys the flowers of its maple tree. A mysterious humming that needs to be fathomed sends him on a journey into a magical world of flowers. Of course, the fiery red fox is soon on the little bird's heels. Trailed by bad luck the fox makes acquaintance with the hard-working bees. The final encounter with the beehive results into a rather unpleasant surprise for the troublemaker. In the end, the little bird is once again enriched with an experience and offers a colorful welcome to his new friends.

DIREÇÃO DIRECTOR

LENA VON DÖHREN

ROTEIRO SCRIPT Lena von Döhren

PRODUÇÃO PRODUCTION Schattenkabinett Gmbh

ANIMAÇÃO ANIMATION Lena von Döhren, Nils Hedinger

MONTAGEM EDITING Fee Liechti

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Lena von Döhren

SOM SOUND Christof Steinmann

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Martin Waespe

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Schattenkabinett Gmbh

CONTATO CONTACT MAIL@LENALENA.ORG

2020 5'
SUÍÇA



inf
+

SOUVENIR

LEMBRANÇA

Lembrança é a história de um pai e uma filha e a extraordinária jornada através de suas memórias.

Souvenir is the story of a father and daughter and the extraordinary journey through their memories.

DIREÇÃO DIRECTOR

CRISTINA VILCHES ESTELLA, PALOMA CANONICA

ROTEIRO SCRIPT Cristina Vilches, Paloma Canonica, Alicia Bayona Casas

PRODUÇÃO PRODUCTION Cristina Vilches, Paloma Canonica

ANIMAÇÃO ANIMATION Cristina Vilches Estella, Paloma Canonica

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Cristina Vilches, Paloma Canonica, Alicia Bayona Casas

MONTAGEM EDITING Cristina Vilches Estella

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Cristina Vilches, Paloma Canonica, Alicia Bayona Casas

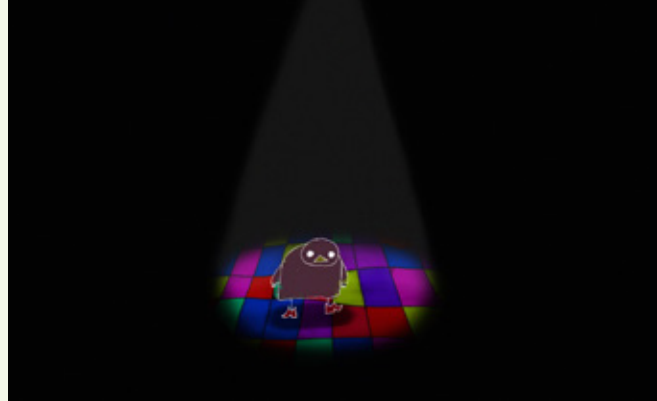
SOM SOUND Eric Martín Álvarez, Cristina Vilches Estella

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Sofia Oriana Infante

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Cristina Vilches, Paloma Canonica

CONTATO CONTACT internacional@agenciafreak.com

2020 14'
ESPANHA / SUÍÇA



inf
2

SENSES

SENTIDOS

2019 6'
FRANÇA

Um lado é brilhante, colorido e completamente silencioso. O outro lado está cheio de sons, mas apenas em preto e branco. Uma manhã, a linha entre os dois mundos fica cada vez mais tênue. Nossos personagens se viram sobrecarregados por novas sensações que mudam seu cotidiano de uma vez por todas.

One side is shiny, colorful and completely silent. The other side is full of sounds, yet, everything is in black and white. One morning, the line between both worlds becomes thinner and thinner. Our characters found themselves overwhelmed by new sensations which change their daily lives once and for all.

DIREÇÃO DIRECTOR

CHLOÉ BARBET, THOMAS CAPUTO, LÉONIE CLÉMENT, BRUNO CRAPANZANO, MANON CROUZET, SOLENE GAUDU

PRODUÇÃO PRODUCTION ESMA

SOM SOUND José Vicente, Yoann Poncet, Alexis Laugier

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Baptiste Leblanc

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY ESMA

CONTATO CONTACT coline@ecolescreatives.com

inf
2

KARHUPUMPPU

2019 8'
FINLÂNDIA

Timotei está indo para casa. O trem para em uma misteriosa estação de trem em que ele nunca esteve antes. Timotei vê uma bela fita azul e começa a persegui-la. Finalmente, depois de três tentativas ele consegue pegá-la. Isso o envia para os seus sonhos.

Timotei is heading home. The train stops at a mysterious train station he has never been before. Timotei sees a beautiful blue ribbon and he starts to chase it. Finally, after three times he is able to catch it. This sends him out to his dreams.

DIREÇÃO DIRECTOR

LAURI KETONEN, KONSTA VERTA

ROTEIRO SCRIPT Lauri Ketonen, Konsta Verta

PRODUÇÃO PRODUCTION Lauri Ketonen, Konsta Verta

ANIMAÇÃO ANIMATION Lauri Ketonen

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Lauri Ketonen, Konsta Verta hy

MONTAGEM EDITING Lauri Ketonen, Konsta Verta

SOM SOUND Konsta Verta

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Konsta Verta

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Aalto University, ELO Film School Finland

CONTATO CONTACT saara.toivanen@alto.fi



inf
2

**A INCRÍVEL AVENTURA DAS
SONHADORAS CRIANÇAS
CONTRA LIXEIRA FURADA E
CAPITÃO SUJEIRA**

THE AMAZING ADVENTURE
OF THE DREAMING CHILDREN
AGAINST PUNCTURED TRASH
AND CAPTAIN DIRT

Quando o lixo só cresce e os adultos não dão conta do problema, João Pedro, Sophia e as crianças do QG dos Sonhadores entram em ação para derrotar os inimigos do bairro: O atrapalhado Lixeira Furada e seu comparsa, Capitão Sujeira. Uma aventura repleta de imaginação e fantasia, que apresenta o olhar de crianças sobre o lugar em que vivem.

When garbage keeps growing and adults are not able to cope with the problem, João Pedro, Sophia and the children of the Dreamer's Headquarters take action to defeat the enemies of the neighborhood: The Ripped Trash Bag and his partner, Captain Dirt. An adventure full of imagination and fantasy, which presents the gaze of children on the place they live in.

DIREÇÃO DIRECTOR
BEATRIZ OHANA

ROTEIRO SCRIPT Diogo Oliveira

PRODUÇÃO PRODUCTION Beatriz Ohana

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Mariana Rocha

MONTAGEM EDITING Beatriz Ohana

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Sophia Ázara

SOM SOUND Ricardo Mansur

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Maicon Douglas Ribeiro, João Pedro Gomes

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Gilmar Miguel dos Santos, Dafini França, Maicon Douglas Ribeiro, Ryan Teixeira, Daniel Maia dos Reis, Rafael Moura, Ruan Teixeira, Anna Ester da Silva, Ana Kelly Lopes, Gabrielle Tavares, Ana Carolina Lima, Lucas Cassiano

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Engenhoca Filmes

CONTATO CONTACT engenhocafilmes@gmail.com

2019 15'
BRASIL

inf
2

TEMPO DA FLOR
FLOWER SEASON

No quilombo da Mata dos Crioulos, no alto da Serra do Espinhaço, a família de Jandira vive os primeiros dias da estação de colheita das flores sempre-vivas.

In the quilombo of Mata dos Crioulos, at the top of the Espinhaço Mountains, Jandira's family experiences the first days of the harvest season of evergreen flowers.

DIREÇÃO DIRECTOR
TIAGO CARVALHO

ROTEIRO SCRIPT Tiago Carvalho, Claudio Tammela

PRODUÇÃO PRODUCTION Toquim Tatu

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Paulo Castiglioni

MONTAGEM EDITING Claudio Tammela

SOM SOUND Guilherme da Luz

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Banda Filmes e Canoa Filmes

CONTATO CONTACT filmesdacanoa@gmail.com, bandafilmes.contato@gmail.com

2020 24'
BRASIL



inf
3

DICIONÁRIO DE AFETOS #1

DICTIONARY OF AFFECTIONS #1

2020 15'
BRASIL

Partimos de 6 palavras e ao final cada participante poderia adicionar uma. O resultado é a definição coletiva feita por crianças de 10 e 11 anos do Bairro Pocinho em Ouro Preto para 13 palavras: Amigos/as, Bairro, Brincadeira, Caminho, Criança, Escola, Família, Impossível, Patrimônio, Professor/a, Sonho, Vídeo e Vontade. Claire Parnet e Gilles Deleuze inspiraram Adriana Fresquet e o Cinead. Nós nos inspiramos neles para produzir (aos moldes dos Abecedários de Cinema) esse filme dispositivo que é um dicionário de afetos.

We started with 6 words and at the end each participant could add one. The result is the collective definition made by children aged 10 and 11, from the Pocinho neighborhood in Ouro Preto, for 13 words: Friends, Neighborhood, Game, Way, Child, School, Family, Impossible, Heritage, Teacher, Dream, Video and Will. Claire Parnet and Gilles Deleuze inspired Adriana Fresquet and Cinead. We were inspired by them to produce (similar to the ABCs of Cinema) this film-dispositif, which is a dictionary of affections.

DIREÇÃO DIRECTOR

ARTHUR MEDRADO

PRODUÇÃO PRODUCTION André Nascimento, Raquel Salazar, Arthur Medrado

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY André Nascimento, Arthur Medrado

MONTAGEM EDITING Arthur Medrado

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Alan Júnior, Cauã Arthur Lopes P. Rodrigues, Gustavo Henrique, Warlem Francisco das Dores, Hugo Roberto Apolinário Camilo, Julio Cezar, Júnio Alberto Gomes Moitinho, Mariana Luisa Santos, Paola Fernanda, Ramon Moises Virgilio das Dores, Vanessa Yara Santos da Paz, Wilson Júnio Silva Rodrigues

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Olhares (Im)Possíveis

CONTATO CONTACT arthur@olharesimpossiveis.com.br

inf
3

ROUNDABOUT

ROTATÓRIA

2020 4'
ALEMANHA

Um quarto espaçoso, dourado e vermelho, sem janelas nem portas. 22 pessoas, de diferentes gêneros, idades e etnias localizam-se neste espaço fechado, em círculo, inquietas entre si. Suas identidades, diferenças e representações se liquefazem em um espelho de armário de banheiro. Tudo se reflete em um espaço de absoluta autossuficiência. As marionetes de stop trick incorporam o fantasma da identidade total (coletiva).

A spacious, golden and red room, without windows and doors. 22 people, of different genders, ages and ethnicities locate in this closed space, standing in a circle, regarding each other uneasily. Their identities, differences, representations liquefy in a mirror cabinet. Everything is reflected in a space of absolute self-sufficiency. Stop-trick puppets embody the phantasm of total (collective) identity.

DIREÇÃO DIRECTOR

ANNA IRMA HILFRICH

ROTEIRO SCRIPT Anna Irma Hilfrich

PRODUÇÃO PRODUCTION Anna Irma Hilfrich

ANIMAÇÃO ANIMATION Anna Irma Hilfrich

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Anna Irma Hilfrich

MONTAGEM EDITING Anna Irma Hilfrich

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Anna Irma Hilfrich

SOM SOUND Anna Irma Hilfrich, Max Walter

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Fachhochschule Dortmund

CONTATO CONTACT annairmahilfrich@web.de



inf
3

TRINCHEIRA
TRENCH

2019 15'
BRASIL

Num aterro de lixo, um garoto observa o imponente muro de um condomínio de luxo. Gabriel usa de sua imaginação para construir seu mundo fantástico.

In a garbage dump, a boy observes the imposing wall of a luxury condominium. Gabriel uses his imagination to build his fantastic world.

DIREÇÃO DIRECTOR
PAULO SILVER

ROTEIRO SCRIPT Paulo Silver, Rafael Barbosa

PRODUÇÃO PRODUCTION Viviane Araújo

ANIMAÇÃO ANIMATION Marcos André

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Henrique Oliveira

MONTAGEM EDITING Paulo Silver

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Nina Magalhães

SOM SOUND Emmanuel Miranda, Pedro Macedo

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Pedro Macedo

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Gabriel Nunes Xavier

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Selva Independente

CONTATO CONTACT paulo_andrei204@hotmail.com

inf
3

BAILE
SUMMER BALL

2019 18'
BRASIL

Há dias que nos amadurecem mais. Andréa tem só dez anos e talvez ainda não perceba que seu dia foi assim.

There are days that make us more mature. Andréa is only ten years old and may not yet realize that her day was like that.

DIREÇÃO DIRECTOR

CÍNTIA DOMIT BITTAR

ROTEIRO SCRIPT Cíntia Domit Bittar

PRODUÇÃO PRODUCTION Ana Paula Mendes, Cíntia Domit Bittar

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Gabriel Rinaldi

MONTAGEM EDITING Cíntia Domit Bittar

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Dicezar Leandro, César Martins

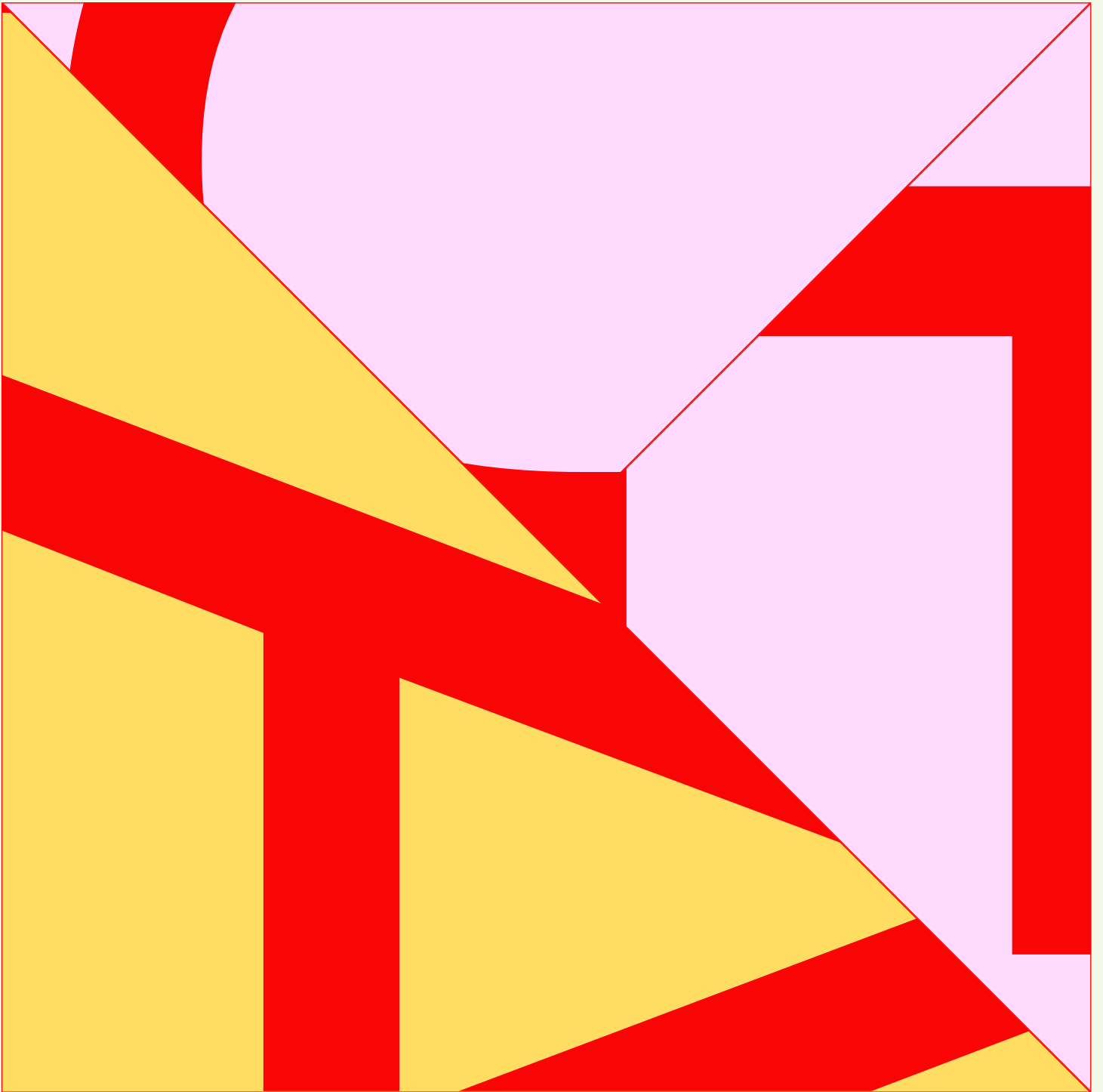
SOM SOUND Gustavo Canzian

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Brunno Ogibowski

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Emilly de Jesus, Patricia Saravy, Adélia Domingues Garcia, Elaine Sallas

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Novelo Filmes

CONTATO CONTACT contato@novelofilmes.com.br



MOSTRA ANIMAÇÃO

ANIMATION SECTION

MOSTRA ANIMAÇÃO

ANIMATION SECTION

25out
dom
20h

26out
seg

27out
ter
20h





ani

THE FOURFOLD

O QUÁDRUPLO

2020 7'
CANADA

Baseado nas antigas crenças animistas e rituais de adoração à natureza na Mongólia e na Sibéria, o filme é sobre a visão de mundo e a sabedoria indígenas: a natureza é a pátria do ser humano, Tengri é a divindade e o pai céu, a Terra é a mãe com os rios nutrindo todos os seres, deuses pagãos e panteístas coexistem com todos os mortais. Contra o pano de fundo da moderna crise existencial, há uma necessidade de recuperar as ideias do animismo para a saúde planetária e as materialidades não humanas.

Based on the ancient animistic beliefs and nature-worshipping rituals in Mongolia and Siberia, the film is about the indigenous worldview and wisdom: Nature is the homeland of human being, Tengri is the deity and the father sky, Earth is the mother with rivers nourishing all beings, paganist and pantheist gods co-exist with all mortals. Against the backdrop of the modern existential crisis, there is a necessity to reclaim the ideas of animism for planetary health and non-human materialities.

DIREÇÃO DIRECTOR

ALISI TELENGUT

ROTEIRO SCRIPT Alisi Telengut

PRODUÇÃO PRODUCTION Alisi Telengut

ANIMAÇÃO ANIMATION Alisi Telengut

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Alisi Telengut

MONTAGEM EDITING Alisi Telengut

SOM SOUND Alisi Telengut, Olivier Calvert

CONTATO CONTACT alisi.telengut@gmail.com

ani

MUEDRA

2019 9'
ESPAÑA

A vida pode surgir em qualquer lugar, a natureza se comporta de maneira estranha e os dias podem durar minutos. Embora tudo nos seja familiar, nada é o que parece neste lugar. O ciclo da vida visto de uma perspectiva diferente.

Life can grow anywhere, nature behaves strangely and days may last for minutes. Although everything is familiar to us, nothing is what it seems in this place. The cycle of life seen from a different perspective.

DIREÇÃO DIRECTOR

CESAR DÍAZ MELÉNDEZ

ROTEIRO SCRIPT César Díaz Meléndez

PRODUÇÃO PRODUCTION Pedro Collantes de Terán Bayonas

ANIMAÇÃO ANIMATION César Díaz Meléndez

MONTAGEM EDITING César Díaz Meléndez

SOM SOUND Ramon Rico Elias

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Mizunonaka

CONTATO CONTACT mail@madridencorto.es



ani

WARUM SCHNECKEN KEINE BEINE HABEN

WHY SLUGS HAVE NO LEGS

POR QUE AS LESMAS NÃO
TÊM PERNAS

As lesmas têm dificuldades em acompanhar o ritmo da vida na cidade dos insetos. Quando ela é atingida por uma crise financeira, as abelhas trabalhadoras veem apenas uma solução...

Slugs have a hard time keeping up with the pace of life in the city of insects. When a financial crisis hits, the industrious bees only see one solution...

DIREÇÃO DIRECTOR

ALINE HÖCHLI

ROTEIRO SCRIPT Aline Höchli

PRODUÇÃO PRODUCTION Marcel Derek Ramsay, Michèle Wannaz

ANIMAÇÃO ANIMATION Aline Höchli, Helen Woolston, Anaïs Voirol

MONTAGEM EDITING Marcel Derek Ramsay

SOM SOUND Peter Bräker

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Gurpreet Kaur

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Cinéma Copain

CONTATO CONTACT info@cinemacopain.com

2019
AUSTRIA
7.

ani

APFELMUS

APPLESAUCE

PURÊ DE MAÇÃ

Enquanto dois pássaros falam sobre sua existência, uma pequena maçã entra nas profundezas de uma caverna sob olhares vigilantes.

While two birds talk about their existence, a small apple makes its way into the depths of a cave under vigilant eyes.

DIREÇÃO DIRECTOR

ALEXANDER GRATZER

ROTEIRO SCRIPT Alexander Gratzter

PRODUÇÃO PRODUCTION Alexander Gratzter

ANIMAÇÃO ANIMATION Alexander Gratzter

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Alexander Gratzter

MONTAGEM EDITING Alexander Gratzter

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Alexander Gratzter

SOM SOUND Alexander Gratzter

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Alexander Gratzter

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Alexander Gratzter

CONTATO CONTACT Alex_gratzter@gmx.at

2019
AUSTRIA
7.



ani

REVOLYKUS

2020 12'
ALEMANHA / MÉXICO

Vários anos atrás, eu emigrei para a Alemanha. Aqui, moro em uma casa velha e pequena que necessita, urgentemente, de uma modernização, e que, teoricamente, me protege do vento, da chuva e do frio.

Several years ago I immigrated to Germany. Here, I live in a small old house, which urgently needs a modernization and that, theoretically, protects me from wind, rain and cold.

DIREÇÃO DIRECTOR
VICTOR OROZCO RAMIREZ
ROTEIRO SCRIPT Victor Orozco Ramirez
PRODUÇÃO PRODUCTION Victor Orozco Ramirez
ANIMAÇÃO ANIMATION Victor Orozco Ramirez
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Victor Orozco Ramirez
MONTAGEM EDITING Victor Orozco Ramirez, Pablo Narezo
SOM SOUND Pablo Narezo
CONTATO CONTACT revolykus@victororozco.com

ani

VIDA DENTRO DE UM MELÃO

LIFE INSIDE A MELON

2020 18'
BRASIL

Uma garota filma o seu entorno. Fantasiada de bicho, o desconhecido lhe assopra quando o coração quer voar.

A girl films her surroundings. In an animal costume, the unknown blows you when your heart wants to fly.

DIREÇÃO DIRECTOR
HELENA FRADE
ROTEIRO SCRIPT Helena Frade
PRODUÇÃO PRODUCTION Mariana Martins
ANIMAÇÃO ANIMATION Ana Paula Romero
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Caroline Netto
MONTAGEM EDITING Helena Frade
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Ana Paula Romero
SOM SOUND Stella Maria Flor, Pedro Baapz
TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Stella Maria Flor, Pedro Baapz
CONTATO CONTACT helena.neves.frade@gmail.com



ani

WALTER TOURNIER

2020 11'
BRASIL

Um retrato do maior cineasta de animação da América Latina.

A portrait of the greatest animation filmmaker in Latin America.

DIREÇÃO DIRECTOR

SÁVIO LEITE

ROTEIRO SCRIPT Sávio Leite

PRODUÇÃO PRODUCTION Leite Filmes

ANIMAÇÃO ANIMATION Clécio Rodrigues

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Sávio Leite e material de arquivo de Walter Tournier

MONTAGEM EDITING Sávio Leite

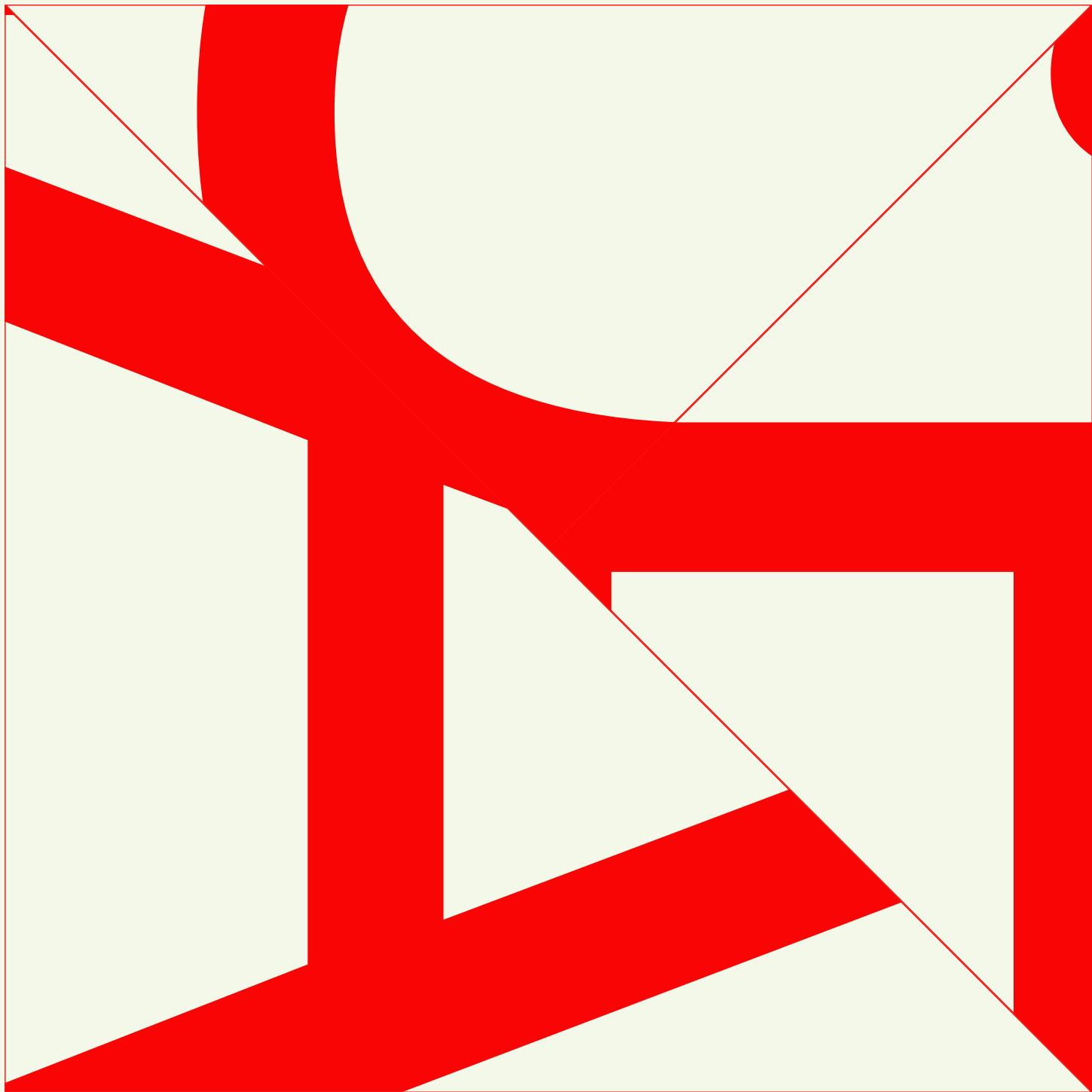
SOM SOUND Walter Tournier

TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Walter Tournier

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Walter Tournier

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Leite Filmes

CONTATO CONTACT leitefilmes@gmail.com



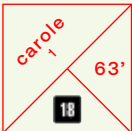
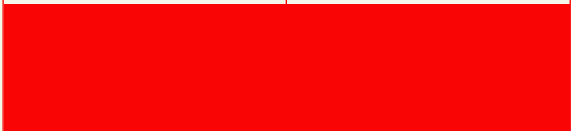




An abstract graphic design featuring a white background with several large, bold red shapes. A diagonal line runs from the top-left to the bottom-right, dividing the composition. The red shapes include a thick diagonal band, a curved shape on the left, and a curved shape on the right. Two text blocks are positioned along the diagonal line, one above and one below the center.

CAROLE ROUSSOPOULOS:
CAMERA IN HAND, BODY IN FIGHT

CAROLE ROUSSOPOULOS:
CÂMERA NA MÃO, CORPO NA LUTA

CAROLE ROUSSOPOULOS: CÂMERA NA MÃO, CORPO NA LUTA

CAROLE ROUSSOPOULOS: CAMERA IN HAND, BODY IN FIGHT

	30 out sex 20h	31 out sáb 20h	1 nov dom 20h	2 nov seg 20h
CAROLE 1 Corra, camarada, o velho mundo está atrás de você Run comrade, the old world is behind you				
CAROLE 2 Não me liberte, eu cuido disso Don't liberate me, I'll take care of that				
CAROLE 3 É com o vídeo que nós nos narraremos It is with video that we will tell our story ourselves				

Os filmes deste programa são distribuídos pelo Centro Audiovisual Simone de Beauvoir (Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir). *A Lição de Cinema de Carole Roussopoulos* foi produzido pela AFIFF (Association du Festival International de Films de Femmes) em parceria com o INA (Institut National de L'audiovisuel).

The films in this programme are distributed by the Simone de Beauvoir Audiovisual Center (Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir). *The Cinema Lesson of Carole Roussopoulos* was produced by AFIFF (Association du Festival International de Films de Femmes) in partnership with INA (Institut National de L'audiovisuel).

CAROLE ROUSSOPOULOS -
CÂMERA NA MÃO, CORPO
NA LUTA

CAROLE ROUSSOPOULOS -
CAMERA IN HAND, BODY
IN FIGHT

// Ana Siqueira

Translation / Michele Campos

É mais uma questão de energia do que de estética. E uma questão de cólera, palavra de que gosto muito. Acho que a cólera é algo extremamente positivo. É o que não nos deixa dormir (...)¹

Se energia e cólera se manifestam como motor e mote do trabalho da realizadora franco-suíça Carole Roussopoulos (1945-2009), é a alegria da luta que parece fazer a liga nessa obra militante que se estendeu por 40 anos e cerca de 150 filmes como realizadora e montadora.

Pioneira do vídeo, Carole Roussopoulos se lança nesse meio ainda sem “escola, nem passado, nem história”² no final dos anos 1960, engajando-se em várias lutas, de maneira cada vez mais diversa e inclusiva:³ anti-imperialistas, homossexuais, operárias e, especialmente, feministas. E se, em seu discurso, ela desloca a dimensão estética para o segundo plano (assim como não se reivindica artista, tampouco cineasta, mas antes “técnica” ou “escrivã pública”), nada disso vem como afeição ou desprezo pela forma. O trabalho demonstra, antes, que com essa então nova ferramenta havia uma forma a ser inventada. E é justamente o que ela faria, no contexto das práticas coletivas que logo se multiplicaram e das quais sua obra, sobretudo nos anos 1970, foi parte.

Carole Roussopoulos empunhava a câmera de maneira ágil e intuitiva⁴, guiada por uma atenção aguda à palavra — situada e posicionada — de quem é filmado, e que se expressaria frequentemente nos filmes em sua quase inteireza.

It's a matter of energy rather than aesthetics. And a matter of anger, a word I love very much. I think that anger is something extremely positive. It's what prevents us from falling asleep (...)¹

If energy and anger both manifest as the driving motifs of the work of French-Swiss director Carole Roussopoulos (1945-2009), it is the joy of the fight that seems to bond everything together in her militant work that spanned over 40 years and about 150 films as a director and editor.

A pioneer in video making, Carole Roussopoulos places herself in this environment with “no school, no past, no history”² of the late 1960s, engaging in several struggles in an increasingly diverse and inclusive way³: anti-imperialist, homosexual, workers and, especially, feminist struggles. And in her discourse she displaces the aesthetic dimension to the background (in the same way that she does not claim to be an artist, nor a filmmaker, but rather a “technician” or “public scrivener”), none of this comes as despise or lack of modesty towards the form. The work rather demonstrates that, with this new tool, there was a form to be invented. And this is exactly what she would do, in the context of the collective practices that soon multiplied and of which Carole Roussopoulos' work, especially in the 1970s, was part of.

Carole Roussopoulos held the camera in an agile and intuitive way⁴, guided by a keen attention to the voice — situated and positioned — of those who are filmed, which would

Dá-se tempo, assim, para que pensamento e argumento sejam elaborados em cena, muitas vezes sem cortes, nunca através de comentários em voz over. A energia, a cólera e a alegria se tornam de fato efetivas para a luta, na medida em que se aguça o sentido de urgência e ocasião, e “estar exatamente ali onde sopra a história, onde nascem as fagulhas que inflamam os campos, saber observar as chamas de tal modo que elas adentrem o quadro no momento oportuno, requer uma capacidade de análise ímpar da qual Carole e Paul Roussopoulos⁵ se mostraram capazes durante décadas de ativismo com as imagens.”⁶

Com o novo meio, novos modos de registrar a palavra do outro. E Carole Roussopoulos irá considerar que as imagens e sons (“essas fatias de concentração ou de verdade”) pertencem a quem é filmado, não a quem filma. Uma ética da confiança é criada, o que, no caso da realizadora, significava sempre mostrar as imagens ao sujeito filmado, apagando se não estivessem de acordo. O que nunca impediu que a força das palavras irrompesse em cena, e o vídeo portátil se afirmaria “como uma ferramenta particularmente adaptada para desbloquear e liberar as palavras das mulheres, até então abafadas, de modo a despertar e amplificar ‘aquilo que existe de incontrolável, de subversivo [...] quando as pessoas falam em seu nome próprio’”.⁸

Agir depressa diante dos acontecimentos prestes a eclodir ou em curso, mas também contribuir “para outras realizações feministas menos diretamente ancoradas em uma atualidade imediata e notáveis pela sua inventividade formal, humor e impertinência”⁹ é o que faz Carole Roussopoulos sobretudo nas produções realizadas no seio do coletivo Les Insumuses, “As Insubmusas”.

Era também preciso ir além do registro da imagem, e “sobretudo, ensinar a captá-la, a utilizá-la, e dar-lhe os meios de se fazer escutar”¹⁰. Essa ideia levaria Carole Roussopoulos a atuar em outras frentes além da produção, dedicando-se em particular à formação de militantes e movimentos, da França e do exterior, para o uso do vídeo como instrumento

often be expressed in the films in its near totality. This gives time for thought and argument to be elaborated on the scene, often without cuts, never through narrations in voice-over. The energy, the anger and the joy become effective for the struggle as the sense of urgency and opportunity sharpens, and “being exactly where history blows, there where sparks are born that will set the fields ablaze, knowing how to look at the flames so that they enter the frame at the right time, requires an unparalleled analytical capacity of which Carole and Paul Roussopoulos⁵ have shown themselves capable for decades of activism in images.”⁶

With the new medium, new ways to record the word of others emerge. And Carole Roussopoulos will consider that the images and sounds (“these moments of concentration or truth”) belong to those who are filmed, not to the ones who film. An ethic of trust is created which, in the case of the director, meant always showing the recording to the filmed subjects, erasing the images in case of disagreement. This never prevented the force of words from erupting on the scene, and portable video would assert its power as “a tool particularly adapted to unlock and liberate the voices of women, suffocated until then, in order to wake up and amplify ‘what is uncontrollable, subversive [...] when people speak for themselves’”⁸.

To act quickly in the face of events about to emerge or in progress, but also to contribute “to other feminist accomplishments less directly anchored in an immediate period of time, which were remarkable for their formal inventiveness, humor and impertinence.”⁹ is what Carole Roussopoulos does especially in the productions made within the collective Insumuses, the “Defiant Muses”.

It was also necessary to go beyond the image recording, and, above all, “teach them to take it, to use it and give them the means to be heard”¹⁰. This idea would lead Carole Roussopoulos to act on other fronts besides production, dedicating herself in particular to the formation of militants and movements, from France and abroad, for the use of video as an instrument for the struggle. She would also dedicate

de luta. Ela se dedicaria, ainda, à conservação e difusão de filmes (logo, da história), criando em 1982, junto a Delphine Seyrig e Iona Wieder, o primeiro centro de preservação de uma memória audiovisual de mulheres, o Centro Audiovisual Simone de Beauvoir. Mas, antes mesmo da criação do centro, Carole Roussopoulos já lançava mão de maneiras alternativas e independentes de circulação, como a exibição regular em mercados, com o acompanhamento musical de Brigitte Fontaine e Julie Dassin.¹¹

Com esse tão breve quanto significativo recorte do trabalho de Carole Roussopoulos, voltado para a produção dos anos 1970, o FestCurtasBH procura compartilhar um pouco dessa obra imensa, dar-lhe visibilidade, pensá-la com os olhos de hoje, sem, contudo, negligenciar seu contexto. Em um momento que apresenta renovadas e fundamentais questões para o campo das lutas, a pertinência de trazer à tona essa obra se reforça, com a necessidade de se pensar historicamente os processos de militância em sua relação com as imagens. Uma obra que nos faz perguntar sobre as razões que a fizeram levar tanto tempo até começar a ganhar o recente e crescente reconhecimento. O que não vem sem novos desafios e contradições, como aquele de singularizar a autoria num contexto que foi e se reivindicou, em grande medida, coletivo. O uso do vídeo, a militância e o fato de se tratar de uma realizadora (e ainda abertamente feminista) não parecem aspectos menores entre as razões dessa retomada tardia.

Contra-informação, intervenção, mobilização, diversão. Se o último termo parece à primeira vista destoar dos demais, Carole Roussopoulos demonstra de forma inequívoca em sua obra que luta e alegria podem ir de par como forças políticas de subversão.

A realização desta mostra não teria sido possível sem a contribuição fundamental de várias mulheres.

Teve participação central a pesquisadora e professora

herself to conservation and diffusion (of films and, therefore, of history), creating in 1982, along with Delphine Seyrig and Iona Wieder, the first center for the preservation of an audiovisual memory of women, the Simone de Beauvoir Audiovisual Center. But even before the creation of the center, Carole Roussopoulos used alternative and independent ways of circulation, such as the regular exhibition in markets, with the musical accompaniment of Brigitte Fontaine and Julie Dassin.¹¹

With this brief and significant selection within Carole Roussopoulos' body of work, focused on her 1970s production, FestCurtasBH intends to share part of this immense work, give it visibility, and reflect upon it with the present-day perspective, without neglecting its original context. In a moment that presents renewed and fundamental questions for the field of struggles, the pertinence of bringing this work to the surface is reinforced, with the need to think historically about the processes of militancy in its relationship with images. A work that makes us wonder about the reasons why it took so long for it to start gaining recent and growing recognition. Such acknowledgement does not come without new challenges and contradictions, like that of singling out authorship in a context that was and claimed, to a large extent, as a collective one. The use of video, the militancy and the fact of being a woman director (and still openly feminist) do not seem to be minor aspects among the reasons for this late acknowledgement.

Counter-information, intervention, mobilization, laughter. If the last term seems at first to contradict the others, Carole Roussopoulos demonstrates unequivocally in her work that struggle and joy can go hand in hand as political forces of subversion.

This exhibition would not have been possible without the fundamental contribution of several women.

Researcher and professor H el ene Fleckinger held a

Hélène Fleckinger, que colaborou na programação, propondo a organização dos filmes em ordem cronológica e por títulos que retomam slogans do período: *Corra camarada, o velho mundo está atrás de você* (*Cours camarade, le vieux monde est derrière toi*, slogan de 68), *Não me liberte, eu cuido disso* (*Ne me libère pas, je m'en charge*, slogan feminista) e *É com o vídeo que nós nos narraremos* (*C'est avec la vidéo que nous nous raconterons*, slogan do vídeo). Hélène Fleckinger contribuiu ainda com um ensaio de fôlego que apresenta a obra de Carole Roussopoulos em relação ao recorte da mostra; com a permissão de publicação da excelente entrevista que realizou com a cineasta/videasta em 2007; e com uma conferência *online* gravada especialmente para a mostra.

A curadora e pesquisadora Nicole Brenez, amiga querida do FestCurtasBH desde sua marcante participação em 2013, contribuiu apontando caminhos e permitindo a publicação de seu primoroso texto da mostra que programou em 2007, na Cinemateca Francesa, dedicada a Carole Roussopoulos, e que constituiu uma das primeiras iniciativas de reconhecimento da envergadura desse trabalho. O texto foi atualizado e republicado no livro *Manifestations: écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*, lançado em 2020 por Nicole Brenez.

Jackie Buet, diretora e co-fundadora do Festival International de Films de Femmes — o primeiro e mais antigo festival do mundo dedicado ao cinema de mulheres —, nos cedeu para exibição a “Lição de cinema”, que realizou em 2000 com Carole Roussopoulos, um dos raros documentos audiovisuais em que a realizadora compartilha suas questões e processos. Jackie Buet contribuiu também com uma conversa gravada em que conta um pouco da trajetória do Festival e da relação deste com Carole Roussopoulos.

Um conjunto de mulheres admiráveis contribuiu com a seção Fotogramas Comentados (inspirada numa experimentação que a *Revista Devires/UFMG* traz em suas edições), contemplando os oito filmes da mostra em contribuições valiosas que ressituaam as obras numa discussão do presente. São elas,

central part collaborating on the programs, proposing the organization of the films in chronological order and by titles drawn from slogans of that period: *Run comrade, the old world is behind you* (*Cours camarade, le vieux monde est derrière toi*, '68 slogan), *Don't liberate me, I take care of that* (*Ne me libère pas, je m'en charge*, feminist slogan) and *It is with video that we will tell our story ourselves* (*C'est avec la vidéo que nous nous raconterons*, video slogan). Hélène Fleckinger also contributed with a strong essay that presents the work of Carole Roussopoulos in regards to the selection of the Festival; by giving permission to publish the excellent interview she conducted with the filmmaker / video director in 2007; and with an online conference recorded especially for the exhibition.

The curator and researcher Nicole Brenez, a dear friend of FestCurtasBH since her remarkable participation in 2013, contributed by pointing out paths and allowing the publication of her superb text for the exhibition she programmed in 2007, at the French Cinematheque, dedicated to Carole Roussopoulos, and which was one of the first initiatives to recognize the magnitude of this work. The text was republished in the book *Manifestations: écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*, released in 2020 by Nicole Brenez.

Jackie Buet, director and co-founder of the Festival International de Films de Femmes — the first and oldest festival in the world dedicated to women's cinema —, gave us permission to include in the program the “Cinema Lesson” that she made in 2000 with Carole Roussopoulos, one of the rare audiovisual documents in which the director shares her thoughts and working process. Jackie Buet also contributed with a recorded conversation in which she tells us a little about the trajectory of the Festival and its relationship with Carole Roussopoulos.

A group of amazing women contributed to the Commented Frames section of the catalog (inspired by an experiment that the *Devires Journal/UFMG* has featured in its editions), encompassing all eight films of the show in valuable

pela ordem dos filmes: Lorena Rocha, Carol Almeida, Patrícia Machado, Ingá, Julia Fagioli, Carla Italiano e Camila Vieira.

Serão realizados, ainda no contexto da mostra, dois debates *online* com curadoras, pesquisadoras e críticas com trabalhos notáveis em suas respectivas atuações. O primeiro, *O corpo é um campo de batalha* (título que se inspira na obra quase homônima da artista Barbara Kruger) conta com a participação de Ingá, Lorena Rocha, Rayanne Layssa e Roberta Veiga (mediadora). O segundo, intitulado *Cinema militante de mulheres, com mulheres*, conta com Amaranta César, Carla Maia, Patrícia Machado e Glaura Cardoso Vale (mediadora).

Agradecemos ainda ao Centro Audiovisual Simone de Beauvoir, que dá continuidade ao legado de suas fundadoras e distribui a obra de Carole Roussopoulos.

contributions that reposition the works in a current discussion. They are, in the order of the films: Lorena Rocha, Carol Almeida, Patrícia Machado, Ingá, Julia Fagioli, Carla Italiano and Camila Vieira.

Two webinars will also be held in the context of the exhibition, with curators, researchers and critics with outstanding works in their respective activities. The first one, *The body is a battleground* (a title inspired by the work of artist Barbara Kruger) with the participation of Ingá, Lorena Rocha, Rayanne Layssa and Roberta Veiga (moderator). The second one, entitled *Militant cinema of women, with women*, featuring Amaranta César, Carla Maia, Patrícia Machado and Glaura Cardoso Vale (moderator).

We also thank the Simone de Beauvoir Audiovisual Center, which continues the legacy of its founders and distributes the work of Carole Roussopoulos.

NOTAS

1 Cf. Entrevista com Carole Roussopoulos - Uma revolução do olhar, por Hélène Fleckinger. Tradução: Luís Flores (catálogo 22º FestCurtasBH).

2 Idem.

3 Cf. SAVIRÓN, Mónica. In: The very eye of the night: Carole Roussopoulos, por Mónica Savirón. Disponível em: < <https://mubi.com/pt/note-book/posts/the-very-eye-of-night-carole-roussopoulos>>. Acesso em: 16/10/2020

4 Idem.

5 Paul Roussopoulos foi companheiro de vida e de luta de Carole.

6 Cf. Carole Roussopoulos, gigante do cinema político, por Nicole Brenez. Tradução: Luís Flores (catálogo 22º FestCurtasBH).

7 Cf. Entrevista com Carole Roussopoulos - Uma revolução do olhar, por Hélène Fleckinger. Tradução: Luís Flores (catálogo 22º FestCurtasBH).

8 Cf. Carole Roussopoulos, videasta dos primeiros tempos e feminista, por Hélène Fleckinger. Tradução: Marina Romagnoli Bethonico (catálogo 22º FestCurtasBH).

9 Idem.

10 Cf. Carole Roussopoulos, gigante do cinema político, por Nicole Brenez. Tradução: Luís Flores (catálogo 22º FestCurtasBH).

11 Cf. Carole Roussopoulos, videasta dos primeiros tempos e feminista, por Hélène Fleckinger. Tradução: Marina Romagnoli Bethonico (catálogo 22º FestCurtasBH).

NOTES

1 Cf. Interview with Carole Roussopoulos - A revolution of the gaze, by Hélène Fleckinger. Translation: Ana Helena Souza (22nd FestCurtasBH catalog).

2 Idem.

3 Cf. SAVIRÓN, Mónica. In: The very eye of the night: Carole Roussopoulos, by Mónica Savirón. Available at: <<https://mubi.com/en/note-book/posts/the-very-eye-of-night-carole-roussopoulos>>. Access in: 10/16/2020

4 Idem.

5 Paul Roussopoulos was Carole's partner in life and struggle.

6 Cf. Carole Roussopoulos, giant of political cinema, by Nicole Brenez. Translation: Ana Helena Souza (22nd FestCurtasBH catalog).

7 Cf. Interview with Carole Roussopoulos - A revolution of the gaze, by Hélène Fleckinger. Translation: Ana Helena Souza (22nd FestCurtasBH catalog)

8 Cf. Carole Roussopoulos, video director of the early days and feminist, by Hélène Fleckinger. Translation: Michele Campos and Pedro Veras (22nd FestCurtasBH catalog).

9 Idem.

10 Cf. Carole Roussopoulos, giant of political cinema, by Nicole Brenez. Translation: Ana Helena Souza (22nd FestCurtasBH catalog).

11 Cf. Carole Roussopoulos, video director of the early days and feminist, by Hélène Fleckinger. Translation: Michele Campos and Pedro Veras (22nd FestCurtasBH catalog).



carole
1

GENET PARLE D'ANGELA DAVIS

GENET TALKS ABOUT ANGELA DAVIS

GENET FALA DE ANGELA DAVIS

1970 7'
FRANÇA

No dia seguinte à prisão de Angela Davis, em outubro de 1970, Jean Genet lê, em três repetições, um texto denunciando a política racista dos Estados Unidos, em apoio ao partido dos Panteras Negras e à Angela Davis, para uma transmissão televisiva que acabaria censurada.

The day after Angela Davis' arrest, in October 1970, Jean Genet reads, three times repeatedly, a text denouncing the racist policy of the United States, in support of the Black Panther Party and Angela Davis, for a television broadcast that would end up being censored.

DIREÇÃO DIRECTOR

CAROLE ROUSSOPOULOS

CONTATO CONTACT doc@centre-simone-de-beauvoir.com



carole
1

MUNICH

MUNIQUE

1972 13'
FRANÇA

Em setembro de 1972, um grupo de combate palestino chamado Setembro Negro toma como refém a delegação israelense dos Jogos Olímpicos de Munique. Este filme, que denuncia a hipocrisia da ilusória "paz olímpica", é uma montagem de imagens da televisão oficial e de filmagens feitas nos campos de refugiados palestinos na Jordânia, em setembro de 1971 (Setembro Negro), em meio à repressão das populações palestinas pelos exércitos do rei Hussein.

In September 1972, a Palestinian militant group called Black September took the Israeli delegation of the Munich Olympic Games as hostage. This film, which denounces the hypocrisy of the illusory "Olympic peace", is a montage of official television footage and images from the Palestinian refugee camps in Jordan, made in September 1971 (Black September), amid the repression of the Palestinian populations by the armies of King Hussein.

DIREÇÃO DIRECTOR

CAROLE ROUSSOPOULOS, PAUL ROUSSOPOULOS

CONTATO CONTACT doc@centre-simone-de-beauvoir.com



carole
1

**LE FHAR (FRONT HOMOSEXUEL
D'ACTION RÉVOLUTIONNAIRE)**

THE FHAR (HOMOSEXUAL FRONT
FOR REVOLUTIONARY ACTION)

A FHAR (FRENTE HOMOSSEXUAL DE
AÇÃO REVOLUCIONÁRIA)

Paris, 1971. Este filme mostra imagens da primeira manifestação homossexual no tradicional desfile do 1º de maio (Dia do Trabalho), e a discussão que ocorreu algumas semanas depois, na Universidade de Vincennes, no âmbito de um seminário de filosofia. Em meio a militantes da recém-criada Frente Homossexual de Ação Revolucionária, encontramos a feminista Anne-Marie Fauret e Guy Hocquenghem.

Paris, 1971. This film presents images of the first homosexual rally at the traditional First of May parade (Labour Day), and the discussion that took place a few weeks later, at the University of Vincennes, as part of a philosophy seminar. Among the militants of the recently created Homosexual Front for Revolutionary Action, we see the feminist Anne-Marie Fauret and Guy Hocquenghem.

DIREÇÃO DIRECTOR

CAROLE ROUSSOPOULOS

CONTATO CONTACT doc@centre-simone-de-beauvoir.com

1971 26'
FRANÇA

carole
1

Y'A QU'A PAS BAISER!

JUST DON'T FUCK!

É SÓ NÃO TREPARI!

Documento militante a favor do aborto e da contracepção de forma livre e gratuita. O filme alterna imagens da primeira grande manifestação feminista ocorrida em Paris no dia 20 de novembro de 1971, com imagens de um aborto ilegal, realizado segundo o método Karman.

Militant document in favor of abortion and free of charge contraception. The film alternates images from the first major feminist rally held in Paris, on November 20, in 1971, with images of an illegal abortion, performed according to the Karman method.

DIREÇÃO DIRECTOR

CAROLE ROUSSOPOULOS

CONTATO CONTACT doc@centre-simone-de-beauvoir.com

1971-17'
-1973
FRANÇA



Carole
2

1973 25'
FRANÇA

LIP I: MONIQUE

Agosto de 1973, em Besançon. Após a ocupação da fábrica da LIP pela polícia, uma operária, Monique Piton, fala dos seus quatro meses de luta, sublinha o lugar decisivo das mulheres no Comitê de Ação e denuncia o papel desempenhado pela televisão.

August 1973, in Besançon. After the occupation of the LIP factory by the police, a worker, Monique Piton, talks about her four months struggle, highlights the decisive participation of women in the Action Committee and denounces the role played by television.

DIREÇÃO DIRECTOR
CAROLE ROUSSOPOULOS
CONTATO CONTACT doc@centre-simone-de-beauvoir.com

Carole
2

1976 30'
FRANÇA

LIP V: CHRISTIANE ET MONIQUE

LIP V: CHRISTIANE AND MONIQUE

LIP V: CHRISTIANE E MONIQUE

No ano de 1976, em Besançon, operárias e operários da LIP ocupam novamente a fábrica onde trabalham e reativam a produção de relógios. Monique e Christiane testemunham sobre a dificuldade de ser mulher diante dos figurões da luta sindical. Para evidenciar o racismo de gênero, conhecido como sexismo, Monique propõe trocar, em seu relato, "homem" por "branco" e "mulher" por "árabe". Desenrola-se um depoimento eloquente e engraçado.

In 1976, in Besançon, LIP's workers occupied once again the factory where they worked and reactivated the production of watches. Monique and Christiane testify about the difficulty of being a woman in face of the leaders of the trade union fight. In order to highlight gender racism, known as sexism, Monique proposes to change, in her narrative, "man" for "white" and "woman" for "Arab". An eloquent and funny testimony unfolds.

DIREÇÃO DIRECTOR
CAROLE ROUSSOPOULOS
CONTATO CONTACT doc@centre-simone-de-beauvoir.com



carole
2

SCUM MANIFESTO

1976 27'
FRANÇA

Uma leitura encenada de trechos do “SCUM Manifesto”, de Valerie Solanas, editado em 1967 e rapidamente esgotado em francês. Delphine Seyrig traduz algumas passagens para Carole Roussopoulos, que as digita na máquina de escrever. Ao fundo, uma televisão transmite imagens ao vivo do telejornal, no qual ouvimos, em certos momentos, notícias apocalípticas. Assim como o livro, o filme é um panfleto contra a sociedade dominada pela imagem “masculina” e pela ação “viril”.

A staged reading of passages from the “SCUM Manifesto”, by Valerie Solanas, published in 1967, which quickly sold out in French. Delphine Seyrig translates some passages for Carole Roussopoulos, who types them on the typewriter. In the background, a television channel broadcasts live images from the news, on which we hear, at certain points, apocalyptic news. Like the book, the film is a pamphlet against the society dominated by the “masculine” image and the “virile” action.

DIREÇÃO DIRECTOR

CAROLE ROUSSOPOULOS, DELPHINE SEYRIG

CONTATO CONTACT doc@centre-simone-de-beauvoir.com

carole
3

MASO ET MISO VONT EN BATEAU

MASO AND MISO GO BY BOAT

MASO E MISO VÃO DE BARCO

1976 55'
FRANÇA

No dia 30 de dezembro de 1975, após assistirem, no canal *Antenne 2*, ao programa gentilmente misógino de Bernard Pivot intitulado “Mais um dia e o ano da mulher... Ufa! Acabou”, que tinha como convidada Françoise Giroud, quatro feministas subvertem o programa por meio de intervenções humorísticas e irreverentes, chegando à conclusão de que “a Secretaria de Estado da Condição da Mulher é uma mistificação”.

On December 30, 1975, after watching, on *Antenne 2* channel, Bernard Pivot's gently misogynous TV show entitled “One more day and the year of the woman... Phew! It's over”, which had Françoise Giroud as a guest, four feminists subvert the program through humorous and impertinent interventions, concluding that “the Secretary of State for Women's Condition is a mystification”.

DIREÇÃO DIRECTOR

CAROLE ROUSSOPOULOS, IOANA WIEDER, DELPHINE SEYRIG, NADJA RINGART (LES MUSES SAMUSENT)

CONTATO CONTACT doc@centre-simone-de-beauvoir.com

Maso et Miso vont en bateau foi restaurado pelo ZKM de Karlsruhe, em parceria com o Centro Pompidou.

Maso et Miso vont en bateau was restored by the ZKM of Karlsruhe, in partnership with the Pompidou Center.



carole
3

**LA LEÇON DE CINÉMA DE
CAROLE ROUSSOPOULOS**

THE CINEMA LESSON OF
CAROLE ROUSSOPOULOS

A LIÇÃO DE CINEMA DE
CAROLE ROUSSOPOULOS

2000 40'
FRANÇA

O princípio de *Lição de cinema* é oferecer a cada diretora um momento de confiança e cumplicidade com sua biografia, seu itinerário profissional, seus segredos de fabricação, sua filmografia e seu estilo. Cada uma responde à sua maneira, dando uma resposta radical à questão da existência de um cinema de mulheres: há tantos estilos quanto personalidades.

The principle of *The Cinema Lesson* is to offer each director a moment of confidence and complicity with her biography, her professional path, her production secrets, her filmography and style. Each one responds in her own way, giving a radical answer to the question about the existence of a women's cinema: there are as many styles as there are personalities.

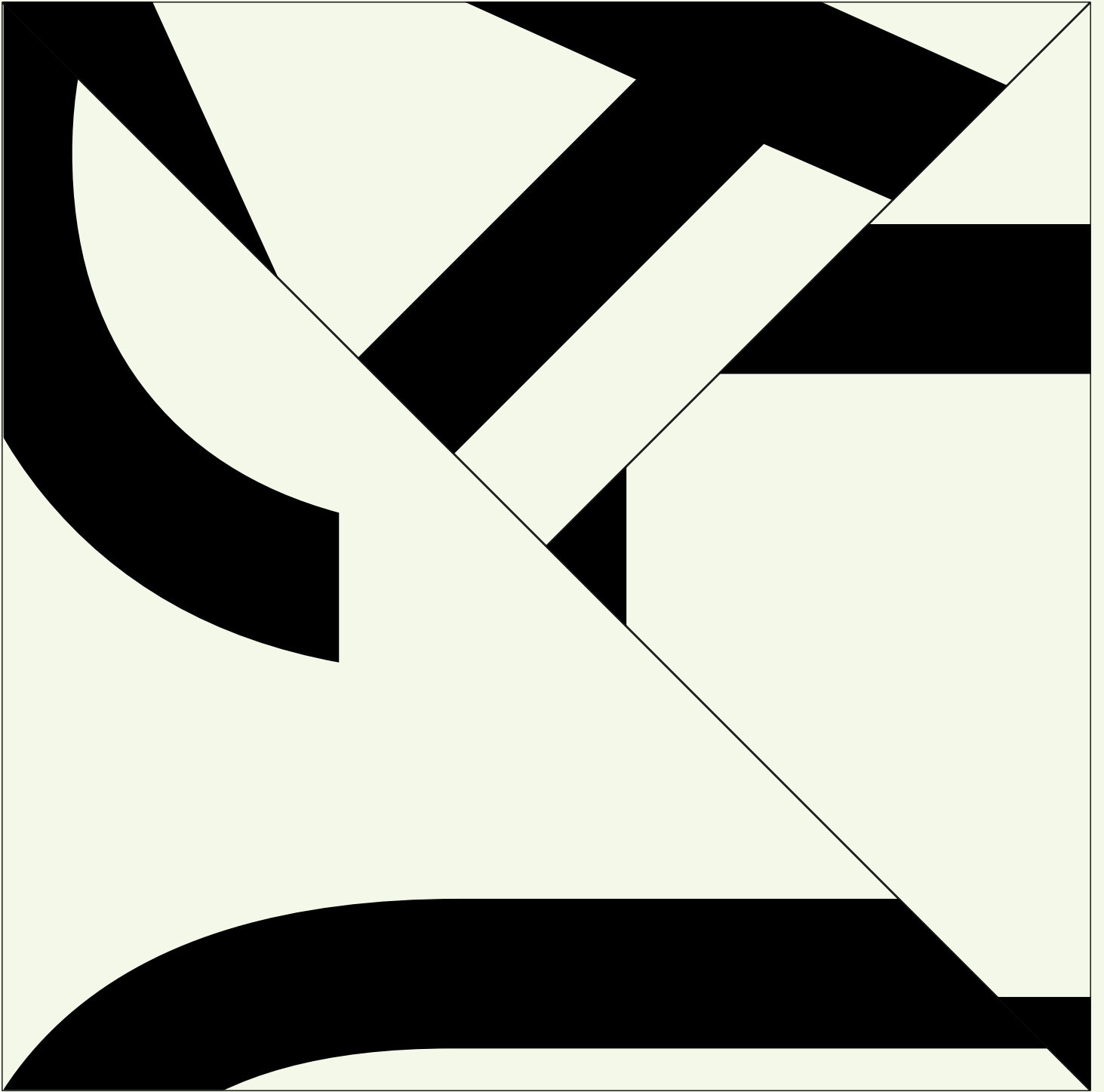
DIREÇÃO DIRECTOR

JACKIE BUET

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Patricia Godal

PRODUÇÃO PRODUCTION Festival international de films de femmes de Créteil

CONTATO CONTACT filmsfemmes@wanadoo.fr



An abstract geometric composition featuring a white background with several large, irregular black shapes. The shapes are defined by straight lines and curves, creating a complex, layered effect. Two lines of red text are placed within the white areas, following the orientation of the shapes they inhabit. The text is in a clean, sans-serif font.

ENSAIOS E ENTREVISTA

ESSAYS AND INTERVIEW



CAROLE ROUSSOPOULOS, VIDEASTA DOS PRIMEIROS TEMPOS E FEMINISTA

// Hélène Fleckinger

Tradução a partir do francês / Marina Romagnoli Bethonico

Foi no final dos anos 60 que chegaram os primeiros equipamentos para vídeo leve no mercado francês: Os industriais vangloriam essa então nova tecnologia, que se sucede ao cinema 8mm e super 8, visando sobretudo o grande público, suscetível de adquiri-la para filmar a família e as férias. Entretanto, o equipamento é ainda muito caro para corresponder a esse mercado, e são principalmente os grupos informais, movidos por práticas de intervenção social e política enraizadas nos subúrbios, e depois as instituições socioculturais, que irão se equipar. A carreira e o trabalho de Carole Roussopoulos, pioneira do vídeo leve e feminista, são exemplares dessa apropriação militante do “vídeo dos primeiros tempos”² que se desenvolve na França dentro de experimentações coletivas políticas, sociais, técnicas e formais, à semelhança de outros lugares, como os Estados Unidos, o Québec ou a Alemanha.

UMA PRÁTICA COLETIVA DE CONTRAINFORMAÇÃO E INTERVENÇÃO

Nascida com o nome de família *de Kalbermatten*, em 1945, na cidade de Lausanne (Suíça), Carole Roussopoulos se muda para Paris em 1967, onde ela participa dos eventos de Maio de 68. Logo no início de 1970, ela é demitida da revista *Vogue* após ali ter trabalhado três anos como redatora. Com o cheque de indenização que recebeu, a conselho de Jean

Genet e graças a um amigo dele, Patrick Prado, ele próprio um “videasta dos primeiros tempos”,³ ela compra sua primeira câmera de vídeo, uma Sony “Portapak”. “É exatamente isso que você precisa para ser a partir de agora uma mulher livre”, teria dito o escritor: é a “cena primitiva” da história do vídeo leve na França, segundo a fórmula de Jean-Paul Fargier, um mito fundador.

Maio de 68 abriu o caminho para uma renovação do cinema militante através da multiplicação de coletivos que se atribuem “uma função de contrainformação, de intervenção ou de mobilização”.⁴ Instrumento de luta, esse cinema é geralmente filmado à margem do sistema comercial de produção e distribuição, com poucos meios de financiamento: o vídeo logo se insere ao lado do 16 mm e do super 8. Seduzido pela leveza e pela facilidade de manuseio do aparelho de vídeo, o cineasta Jean-Luc Godard defende a ideia de que “os não profissionais” se apoderem desta “nova arma de guerrilha”.⁵ “Venham se munir de um dos instrumentos do poder”,⁶ ele teria declarado diante de estudantes de cinema da Universidade de Vincennes, no início do ano letivo de 1969, lançando um convite para se expressarem com o equipamento que ele havia trazido.

A prática do vídeo, autodidata, de Carole Roussopoulos se inscreve nessa linhagem. Já em 1970, em pleno “setembro negro”, ela vai para a Jordânia, nos campos palestinos, com Mahmoud Al Hamchari, principal representante da OLP

(Organização para a Libertação da Palestina) em Paris, Jean Genet e Paul Roussopoulos, e grava uma fita, hoje desaparecida, *Hussein le Néron d'Amman* (*Hussein, o Nero de Amã*, da qual uma sequência, no entanto, é reproduzida em *Munich*, de 1972). Ao retornar, ela dirige *Genet parle d'Angela Davis* (*Genet fala de Angela Davis*, 1970), a primeira das fitas atualmente preservadas, que consiste em uma filmagem paralela de uma declaração de Jean Genet a favor da libertação da militante e do Partido dos Panteras Negras, para um programa da ORTF (Ofício de Radiodifusão Televisão Francesa). Essa gravação é, por fim, censurada pela televisão.

Muito rapidamente, Carole Roussopoulos cria com seu companheiro de vida e luta, Paul Roussopoulos, o coletivo “Vidéo Out”, assim batizado na primavera de 1971, embora eles já tivessem realizado uma dezena de fitas e começado a ensinar vídeo a diferentes movimentos de libertação (Panteras Negras, Vietcongue, Angolano...). Esse nome malicioso foi adotado em decorrência de um conjunto de circunstâncias, provindo de uma reação hostil, ao mesmo tempo em que evoca as conexões de vídeo e lembra das dificuldades técnicas enfrentadas por essas figuras pioneiras. A partir de um convite de Pierre Schaeffer, para que apresentassem algumas de suas produções ao Departamento de Pesquisa da ORTF, o grupo descobriu em seus folhetos que a palavra “out” havia sido acrescentada ao lado da palavra “vidéo”, provavelmente por militantes da Esquerda Proletária,⁷ para mostrar sua desaprovção política. Carole Roussopoulos acabara de dedicar uma fita de vídeo à Frente Homossexual de Ação Revolucionária (FHAR), em um contexto no qual os movimentos feministas e homossexuais são percebidos pela extrema esquerda como “pequenos burgueses” e acusados de dividir a classe trabalhadora.

O Vidéo Out torna-se assim o primeiro grupo de vídeo criado na França, uma espécie de nebulosa informal constituída em torno do casal Roussopoulos, na qual gravitam outros pioneiros do vídeo leve como Ned Burgess, Hélène Châtelain ou Marielle Burkhalter, e ativistas que se reúnem para

projetos pontuais. Em 1973, eles explicam que, de fato, não eram “um grupo de especialistas ou profissionais do vídeo, mas ativistas políticos envolvidos em pé de igualdade com outras pessoas na produção de fitas de vídeo”.⁸ Suas fitas não são descritas primordialmente como sendo do Vidéo Out, mas como provenientes “de grupos efêmeros e informais reunidos para uma determinada prática”.⁹ É uma questão de “estar diretamente ligado às pessoas envolvidas e ser uma das dinâmicas da luta”.¹⁰ A militância de Carole Roussopoulos no âmbito do Vidéo Out está em plena consonância com a corrente de contestação cultural que surgiu em Maio de 68: ela questiona a noção de autoria e preconiza o princípio da criação coletiva, ao mesmo tempo em que se distingue das práticas do cinema militante analógico: “1968, é perceber que as pessoas têm coisas a dizer, entender que a história não é feita apenas por dirigentes e reescrita por historiadores oficiais, mas também vivida por homens”.¹¹

Na mesma época, a imprensa contracultural populariza a ideia de que o vídeo leve encarna a ferramenta ideal para a livre expressão: “Graças ao vídeo, faça você mesmo sua TV”, sua leveza devendo ser compreendida de um ponto de vista técnico, mas também ideológico, por oposição à televisão. VTR (*Video Tape Recorder*) vs TV: várias fitas de Carole Roussopoulos e Vidéo Out se apropriam inclusive de imagens televisivas, misturando-as com outras imagens, gravadas em vídeo, e jogam com um tipo de hibridização crítica, de reciclagem e de reutilização muitas vezes irônico.

O funcionamento do Vidéo Out é emblemático de uma prática militante em vídeo leve que se desenvolve ao longo da década, com o surgimento de grupos financeiramente independentes e politicamente autônomos.¹² Em relação às técnicas analógicas, as condições de produção se mostram favoráveis: o investimento inicial na compra de uma unidade de vídeo portátil (“não mais caro do que um automóvel”¹³) é substancial, mas rapidamente liquidado. Uma câmera eletrônica, um monitor de televisão, um gravador de fita magnética são suficientes, sem a necessidade de recorrer a um laboratório

para a revelação, as fitas sendo ademais relativamente baratas. Muito versátil, a técnica do vídeo não requer um longo aprendizado, torna possível conceber uma produção do início ao fim, da filmagem à montagem, e controlar todo o processo. A divisão de trabalho entre a equipe técnica e a equipe de concepção-realização é abolida e a alternância de funções evita a hierarquia habitual entre trabalho manual e intelectual.

Em vídeo, Carole Roussopoulos elabora uma ética de trabalho baseada na confiança: mostrar sistematicamente suas imagens às pessoas filmadas, apagar e recomeçar caso elas não lhes convenham. Diferentemente do cinema analógico que tende a fazer dos testemunhos uma “palavra instituída”, esse novo meio permite que as pessoas filmadas exerçam um controle direto sobre o que acaba de ser gravado. As possibilidades de releitura imediata e transmissão direta também oferecem uma integração instantânea desse meio nas lutas: ele se torna sua caixa de ressonância. As fitas de vídeo de Carole Roussopoulos e de seus parceiros nunca se apresentam, portanto, como simples reportagens, elas se afirmam como expressões diretas das lutas, apreendidas de um ponto de vista interno e não externo.

LIBERTAR A FALA, A IMAGEM E A CRIAÇÃO DAS MULHERES

Ao longo da década de 70, câmera na mão, apoiada tecnicamente por Paul Roussopoulos, Carole Roussopoulos acompanha e populariza as lutas contestatórias e as diversas correntes de resistência que lhe foram contemporâneas, com uma notável acuidade política e histórica. Se o Vidéo Out intervém em campos muito variados, as lutas feministas se colocam no entanto como o eixo privilegiado de intervenção de Carole Roussopoulos, que se junta ao Movimento de Libertação das Mulheres (MLF) a partir da primavera de 1971. No mês de março, na Escola de Belas Artes de Paris, onde se encontra a primeira mesa de edição de vídeo, mas também onde são realizadas as primeiras assembléias gerais do Movimento de Libertação das Mulheres, ela conhece o grupo de feministas

por trás de *Grève de femmes à Troyes (Greve de mulheres em Troyes, 1971)*¹⁴ e as ajuda a editar o vídeo. É na sequência desse encontro fundador, levada pela força coletiva do MLF, que ela faz, entre outros, um vídeo a favor do aborto, *Ya a qu'a pas baisser (É só não trepar!, 1973)*, do qual existirão várias versões, filma a FHAR, se interessando pelo surgimento de uma voz lésbica, apóia a luta das prostitutas em Lyon em 1975 e co-dirige, em 1978, um filme contra o estupro.

O feminismo também conduz Carole Roussopoulos quando ela filma as lutas operárias ou internacionais: nas fábricas de relógios Lip em Besançon entre 1973 e 1976, em Hendaye e na Espanha no final da ditadura franquista, ou ainda no Chipre em 1975, por exemplo. Quando ela vai pela primeira vez a Besançon, em 1973, é o rosto e a voz ainda desconhecidos – então fora de campo – de uma mulher, Monique Piton, que ela percebe. Três anos mais tarde, *Lip V: Christiane et Monique (Lip V: Christiane e Monique, 1976)* apresenta uma encenação da militante baseada em uma analogia entre sexismo e racismo, na qual ela substitui a palavra “homem” pela palavra “branco” e “mulher” por “árabe”, especialmente escrito para explicar a situação que enfrentam as mulheres no meio sindical e militante, enquanto o segundo conflito Lip acabara de estourar. Gravar em vídeo essa sequência de um humor cáustico se torna para Monique Piton um meio de fazer-se ouvir, de forçar seus camaradas homens a escutá-la sem interrupções, contrariamente ao que acontece em assembleias gerais – longe das vaias, assobios e começos malsucedidos.

O vídeo leve de Carole Roussopoulos se afirma como uma ferramenta particularmente adaptada para desbloquear e libertar as palavras das mulheres, até então abafadas, de modo a despertar e amplificar “aquilo que existe de incontrollável, de subversivo [...] quando as pessoas falam em seu nome próprio”.¹⁵ A iniciativa de Carole Roussopoulos encontra assim outros coletivos feministas de vídeo, tais quais “Vidéa”, criado em 1974 em torno de Anne-Marie Faure, Syn Guérin e Catherine Lahourcade, que enfatiza a necessidade das mulheres se apoderarem da câmera a fim de exprimir-se e de criar

suas próprias imagens, não mais impostas por um modelo masculino:

Castrada desde sempre pela sociedade patriarcal, moldada pelo desejo do homem, “a mulher” é apenas uma imagem cortada de sua própria identidade. É através da luta, pelos conhecimentos adquiridos sobre elas mesmas, que as mulheres estão criando sua própria história e sua própria cultura. [...] O vídeo é para nós uma intervenção feminista. Mulheres junto com outras mulheres, nós filmamos nossas lutas, nossas vidas, nossos sonhos... [...] Tudo o que nos diz respeito deve ser dito por nós.¹⁶

Se a vontade de agir rapidamente em campo é central para Carole Roussopoulos, ela também contribui para outras realizações feministas menos diretamente ancoradas em uma atualidade imediata e notáveis pela sua inventividade formal, humor e impertinência.

Em 1974, no âmbito de um curso de formação em vídeo que ela organiza para mulheres, ela conhece Delphine Seyrig e sua amiga de infância Ioana Wieder que, no mesmo ano, fundam com Claude Lefèvre-Jourde, Monique Duriez e Josée Constantin, uma associação nomeada “Les Muses s’amusent” (“As Musas se divertem”).¹⁷ Desse encontro e colaboração de Carole Roussopoulos com esse “grupo de mulheres determinadas a denunciar a imagem e o papel estereotipado das mulheres veiculado pelas mídias, e a responder a isso através de produções audiovisuais (realizações em vídeo, fotografias, montagens sonoras de slides, fitas-cassete de som),¹⁸ nasce uma nova assinatura de vídeo, “Les Insoumuses” (“As Insubmusas”),¹⁹ destinada a destacar-se do trabalho desenvolvido dentro do grupo misto Vidéo Out. Associando os termos “insubmissas” e “musas”, esse neologismo significa ironicamente sua recusa às imagens estereotipadas reduzindo as mulheres aos papéis de inspiradoras passivas, ícones silenciosos, mas as permite também de se afirmar como mulheres revoltadas, rebeldes frente à ordem patriarcal. Juntas, Les Insoumuses realizam vários vídeos, incluindo dois panfletos emblemáticos: *SCUM*

Manifesto (1976) e *Maso et Miso vont en bateau* (*Maso e Miso vão de barco*, 1976), que termina com uma fórmula exemplar de sua abordagem política de auto-representação: “Nenhuma imagem da televisão quer nem pode nos representar. É com o vídeo que nós nos narraremos”.

De “uma mordacidade sem igual e decerto inigualável”,²⁰ a fita de vídeo *Maso et Miso vont en bateau*, dirigida por Nadja Ringart, Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig e Ioana Wieder, consiste em um desvio e um desmonte humorístico e sem concessão de um programa de televisão de Bernard Pivot com Françoise Giroud, então Secretária de Estado da condição feminina. Intitulada *Mais um dia e o ano da mulher... Ufa! Acabou*, gravada no dia 30 de dezembro de 1975 no canal *Antenne 2*, o princípio dessa emissão era exibir personalidades públicas conhecidas por serem “misóginas incorrigíveis” e solicitar à Françoise Giroud sua reação. O vídeo é a resposta de quatro feministas radicais que decidem “não mais ficar passivas frente à TV e expor as mentiras, o sexismo e o desleixo daqueles e daquelas que pretendem falar em seu lugar”.²¹ Elas se empenham em dissecar a emissão original, citando longos trechos, interrompendo-a a cada manifestação de anti-feminismo e se dedicando a um trabalho bastante preciso de desarticulação, parasitando a imagem, o som, acrescentando seus próprios comentários. As diretoras se comprometem “a perscrutar a ideologia das propostas mantidas na televisão, seguindo-as de perto, entregando-se a uma observação impiedosa *in vivo*”.²² O riso desmistificador e o jogo coletivo operam com uma enorme eficácia política, semelhante àquela praticada pelo MLF desde o seu princípio.

Outro vídeo corrosivo, *SCUM Manifesto* coloca em cena trechos do manifesto de Valerie Solanas, lidos por Delphine Seyrig e digitados à máquina por Carole Roussopoulos, todas duas enquadradas de perfil em frente a um televisor que transmite imagens da atualidade. Em *SCUM*, acrônimo de “Society for Cutting Up Men”, Valerie Solanas ataca diretamente os homens, todos os homens, que ela considera responsáveis pela sociedade patriarcal, hierárquica, competitiva,

exploradora, imperialista, e utiliza deliberadamente a agressividade das palavras. Colocando em perspectiva passagens do panfleto original e extratos do jornal televisivo, jogando em contraponto fragmentos literários e fragmentos televisivos, o dispositivo videográfico traz distância e relevo ao texto, oferecendo uma atualização desconcertante deste. A violência fantasmagórica de uma língua estranha que arranha os ouvidos não é nada mais do que uma resposta a ameaças que são bem reais: as violências, os estupros, as guerras dos homens.²³

MODOS DE DIFUSÃO E USOS DOS VÍDEOS

Desde o início, Carole Roussopoulos concebe as fitas que ela realiza ou co-realiza como um meio de discussão, as peças de um debate, a partir dos problemas concretos que as suscitaram, e, se possível, como catalisadores, ponto de partida de novas tomadas de consciência. Nos anos 70, ela e Paul Roussopoulos declaram, através da prática do vídeo, situar seu combate no campo da luta ideológica.

Na França, as fitas militantes não são jamais exibidas nos canais de televisão nacionais, que as negam sob o pretexto de amadorismo, de falta de qualidade e de não-conformidade às normas. Paul Roussopoulos evoca “uma vontade de bloquear através de uma censura tecnológica”,²⁴ que mascara na realidade uma hostilidade política, pois basta refazer a montagem com aparelhos profissionais, a partir dos originais em meia-polegada, para obter um resultado adaptado à televisão. No entanto, essa proibição não é vista como problemática por Carole Roussopoulos e Vidéo Out: enquanto “mídia de grupo”,²⁵ o impacto do vídeo leve não se situa no nível de uma transmissão em massa, individualizada (televisão hertziana ou à cabo), ou de um consumo coletivo, mas isolado (cinema). O grupo insiste:

Por que vocês querem que um milhão de pessoas ao voltar para casa, às 6h da tarde, em frente a sua pequena tela, privada, veja

o tipo de programas que nós fazemos. Para se interessar, é necessário estar implicado.²⁶

Os primeiros anos da década de 70 são, portanto, aqueles do “vídeo-carriola”: militantes assumem de maneira independente a distribuição das fitas com seu próprio material e, mais comumente, a participação do grupo na origem da realização. Carole Roussopoulos as exhibe regularmente nos mercados, acompanhada da cantora Brigitte Fontaine e de Julie Dassin, no acordeom, a fim de alcançar um novo público. As ativistas confiam então no fenômeno de atração que provoca a tela da televisão, um objeto familiar que de repente se torna estranho devido ao seu deslocamento a um lugar inesperado e pelas imagens e palavras subversivas que ele transmite. O dispositivo cria surpresa e intriga em uma época na qual as imagens em movimento não são ainda banalizadas, e na qual a sua multiplicação e nomadismo não são a regra. Essas ações, mesmo que modestas e limitadas, não deixam de ser “alfinetadas” significativas, segundo Jean-Paul Fargier:

Uma alfinetada em um oceano de doxa? Quando se sustenta discursos minoritários, acredita-se na virtude das alfinetadas. Alegremente. Sobretudo se não se procura tornar-se majoritário, através de um golpe de estado, mas apenas mudar duas ou três coisas em trinta ou trezentas cabeças, depois duas ou três outras ainda em algumas cabeças a mais.²⁷

Para superar os complicados problemas logísticos da distribuição, um coletivo é criado, no outono de 1974, por diversos grupos de vídeo independentes, batizado “Mon œil” (“Meu olho”) por Delphine Seyrig e conduzido por Marcque e Marcel Moiroud, que se encarregam das questões materiais. Assim, as fitas são alugadas para reuniões militantes e festivas, em centros da juventude e da cultura (MJC – *Maisons des jeunes et de la culture*), universidades, casas de cultura, comitês de empresas etc., enviadas pelos Correios ou, ainda, levadas junto com os equipamentos técnicos.

Nos anos 70, algumas raras fitas de vídeo foram exibidas em salas de cinema, muito excepcionalmente, devido a razões técnicas óbvias, pois exigiam um arranjo específico dos espaços. Assim, *Les Prostituées de Lyon parlent (As prostitutas de Lyon falam, 1975)* e *Maso et Miso vont en bateau* são exibidos no *Olympic-Entrepôt*, em Paris, e vários vídeos de Carole Roussopoulos são apresentados no quadro da programação “Une bande de femmes présente des bandes de femmes” (“Uma fita de mulheres apresenta fitas de mulheres”), na *Action République*, em maio de 1978. *Maso et Miso vont en bateau* é o vídeo mais distribuído da década: cerca de 300.000 espectadores e espectadoras o teriam visto no final de 1980, um número considerável para um filme rodado e difundido em vídeo. E ele ainda é popular nos dias de hoje.

Se os vídeos militantes realizados no auge dos anos 70, na França, foram por muito tempo desprezados, julgados indignos de atenção, se eles sofreram uma falta de legitimidade histórica, cultural e estética, o olhar sobre eles foi recentemente transformado. O interesse das instituições “patrimoniais” e museus, inicialmente quase inexistente, inverteu-se claramente nos últimos anos. O trabalho de preservação e restauração realizado principalmente pela Biblioteca Nacional da França, assim como as exposições e programações cada vez mais regulares, são um testemunho. Vídeos ativistas, em particular alguns de Carole Roussopoulos, se unem progressivamente, nas coleções dos museus, às primeiras realizações do campo já “legitimado” e autonomizado da videoarte. Esse movimento de reconhecimento, o “tornar-se obra” dos vídeos militantes, não é no entanto desprovido de ambiguidade quando a ele se acompanha um fenômeno de “atribuir autoria” a realizações reivindicadas como coletivas na época de sua produção, ou quando essa “artificalização” conduz a uma descontextualização política e histórica.

Recordaremos assim as afiadas propostas do grupo Vidéo Out sobre uma abordagem puramente formalista do vídeo, e do discurso no encontro de Carole et Paul Roussopoulos com membros do *The Kitchen*, em Nova Iorque, em

1972. Quando eles chegam para mostrar sua fita gravada em Amman, a primeira reação de seus anfitriões teria sido querer utilizar a máquina para colorir imagens: “A única preocupação dos caras era de saber se nós queríamos bombardeamentos em azul, em amarelo ou em vermelho”;²⁸ “Crianças queimadas de napalm em vermelho ou verde!! O conteúdo para eles não tinha nenhuma importância”.²⁹ Nos anos 70, o coletivo Vidéo Out nega a existência de qualquer “família” do vídeo e se opõe com virulência a aproximações que tendem a fazer do meio um *gadget* eletrônico. Meio de comunicação, o vídeo leve deveria se colocar ao lado dos panfletos e dos cartazes: “quando nossa prática social nos projeta em uma situação, uma luta por exemplo, nós nos inserimos com o vídeo, como outros com o seu mimeógrafo, ou sua cabeça”.³⁰

Carole Roussopoulos confirmava essa visão ainda em junho de 2004, na ocasião de uma programação organizada na Cinemateca francesa, quando ela declarou a respeito de sua participação no Movimento de Libertação das Mulheres: “Cada uma fazia aquilo que sabia fazer. [...] Nós não éramos nem cineastas, nem fotógrafas, nem escritoras... Nós estávamos em uma história comum e utilizávamos nossos meios”. Ressituar o trabalho de Carole Roussopoulos em uma história das práticas coletivas e não ceder a uma abordagem “autoral” ou, ao menos, “personalizadora” (isto é, retendo apenas um nome que ocultaria a implicação de inúmeras outras pessoas, mais ou menos conhecidas, e mascararia um procedimento coletivo): essa exigência foi regularmente lembrada pela principal interessada.

Nos anos 70, período escolhido para esta retrospectiva, as fitas de vídeo de Carole Roussopoulos não são assinadas com seu nome próprio, mas pelos coletivos Vidéo Out ou Les Insoumuses, aos quais geralmente se adicionam seu nome próprio e aqueles de suas colegas. A mudança, a partir dos anos 80, para uma assinatura individual atesta a profissionalização da videasta, Paul Roussopoulos se retirando da direção e se posicionando a partir de então como técnico.

Na segunda metade dos anos 70, com a chegada de um novo material, três-quartos de polegada, em cores, mais caro e inacessível em uma escala individual (“do preço de um carro popular, passamos ao de um Rolls”³¹), as limitações financeiras pesam cada vez mais sobre os grupos independentes. Carole Roussopoulos e suas companheiras do MLF continuam a trabalhar com seu equipamento de “velha geração” até o início dos anos 80, quando dão início à criação do primeiro centro de produção e de arquivamento de uma memória audiovisual das mulheres. Fundado por Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig e Ioana Wieder, graças ao financiamento do Ministério dos direitos da mulher de Yvette Roudy, o Centro Audiovisual Simone de Beauvoir (*Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir*) abre suas portas em junho de 1982, em um contexto no qual o próprio feminismo tende a se institucionalizar.³² Paralelamente, Carole Roussopoulos dá uma guinada profissional: em 1984, o grupo Vidéo Out se transforma em uma “sociedade limitada” (SARL – *société à responsabilité limitée*)³³ e se engaja em produções economicamente rentáveis, na base de contratos assinados com diversas instituições ou estruturas públicas e privadas. Se, nos anos 80, humor e leveza se atenuam, Carole Roussopoulos continua a trabalhar, até a sua morte prematura em 2009, nas tomadas de consciência coletiva, fazendo surgir no espaço público e muitas vezes político assuntos ignorados, relativos às mulheres (incesto, estupro conjugal, excisão, casamentos forçados...) ou não (sem-tetos, toxicomania, prisões, cuidados paliativos...). Entre 1998 e 1999, primeiramente sem nenhum financiamento, ela realiza *Debout! Une histoire du Mouvement de libération des femmes (1970-1980)*[*De pé! Uma história do Movimento de libertação das mulheres (1970-1980)*, 1999], um documentário de longa-metragem que homenageia as mulheres que sustentaram o MLF na França e na Suíça, a sua audácia e o seu humor.

Carole Roussopoulos dirigiu, filmou e editou cerca de cento e cinquenta documentários em quarenta anos de atividade: uma filmografia substancial, a ser descoberta e redescoberta, fiel aos princípios de seu início e guiada pelo

mesmo refrão: “fazer as pessoas entenderem que lutar é uma grande alegria e uma grande diversão”.³⁴

/

Hélène Fleckinger é historiadora de cinema e vídeo, professora e pesquisadora na Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, autora de uma tese sobre as relações entre cinema, vídeo e feminismo. Especialista no “vídeo dos primeiros tempos”, ela se interessa igualmente pelo aporte das humanidades digitais para os estudos cinematográficos. Em colaboração com Nadja Ringart, iniciou o projeto editorial digital “Bobines féministes” (“Bobinas feministas”), em torno do Movimento de Libertação das Mulheres.

NOTAS

1 N.T.: O termo francês “video légère” se refere a um estado tecnológico que começa a difundir-se na segunda metade dos anos 1960, sendo caracterizado por um sistema de gravação “mais leve”, por assim dizer, conjugado à utilização de materiais mais acessíveis financeiramente aos amadores e às amadoras. Uma unidade de “vídeo leve” é composta, basicamente, por uma câmera, um magnetoscópio e um monitor que reproduz as imagens simultaneamente ou após a realização das filmagens.

2 N.T.: O termo francês “vidéo des Premiers Temps” se refere ao período dos princípios da prática do vídeo na França, nos anos 70. Desde que se tornaram “leves”, as técnicas de vídeo deram origem a diversas apropriações para usos sociais (vídeo militante) e criativos (videoarte), sempre assumindo um caráter experimental. Da mesma forma que o “cinema dos primeiros tempos” remete ao “primeiro cinema”, transformando seu objeto, a ideia de vídeo dos primeiros tempos considera os primórdios do “vídeo leve”, em sua diversidade e abrangência.

3 Vide a sessão do seminário “Vidéo des Premiers Temps” dedicada a ele: <<https://earlyvideo.hypotheses.org/1145>>.

4 Guy Hennebelle, « Cinéma militant : ce qu'en parler veut dire », *Cinéma d'aujourd'hui*, nº5-6, março-abril 1976, p. 12.

5 Guy Gauthier, « Les militants : dix ans de fièvres et de mirages », *Autrement*, nº17, fevereiro 1979, p. 73.

6 *Ibid.*

7 N.T.: A Esquerda Proletária (*Gauche Prolétarienne*) foi uma organização de extrema esquerda de orientação maoísta, criada em 1968, na França.

8 *Vidéo-info*, nº2, janeiro 1973.

9 *Ibid.*

10 «La vidéo : un moyen de lutte idéologique », *Tribune socialiste*, nº633, 8 de novembro de 1974.

11 «Vidéo Out», *Impact. Revue du cinéma direct*, nº8-9, maio 1978, p. 25.

12 Entre os pioneiros estavam dois outros grupos formados por casais: *Vidéo 00* (Yvonne Mignot e Michel Lefebvre), em 1971, e *Les Cent Fleurs* (Danielle Jaeggi e Jean-Paul Fargier), em 1973.

13 « Vidéo Out », *Vidéo-info*, nº6, abril-maio 1974, p. 23.

14 Vídeo coletivo dirigido por Cathy Bernheim, Ned Burgess, Catherine Deudon, Suzanne Fenn e Annette Lévy-Willard, sobre uma greve das trabalhadoras, com ocupação das instalações de uma fábrica de artigos de malha.

15 *Alternatives*, nº1, junho 1977, p. 137.

16 Vidéa, « Vidéa : filmer les luttes, les vies, les rêves des femmes », *Cinéma d'aujourd'hui*, nº 5-6, março-abril 1976, p. 147-148.

17 N.T. Em francês, *Les Muses s'amuse* faz um jogo de som pelo fato da pronúncia de “muses” ser a mesma de “-muse”, o que não acontece na tradução para o português.

18 Projeto do Centro Audiovisual Simone de Beauvoir (Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir), 1981. Arquivos Carole Roussopoulos.

19 N.T.: Em francês, *Les Insoumuses* se forma pela junção da palavra “insoumises” (insubmissas) e “muses” (musas).

20 Jean-Paul Fargier, « La vidéo militante contre la télévision », in Hélène Fleckinger (dir.), *Caméra militante. Lutte de libération des années 1970*, Genève, MétisPresses, 2010, p. 27.

21 Texto de apresentação do vídeo pelas diretoras, 1976. Arquivos Carole Roussopoulos.

22 Anne-Marie Duguet, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris, Hachette, 1981, p. 74.

23 Vide Julien Bézille, Hélène Fleckinger, Callisto McNulty (dir.), *SCUM Manifesto*, Paris, Naima éditions, 2018.

24 Entrevista filmada com Paul Roussopoulos por Gérard Poitou, 1983.

25 « Vidéo Out : les implications de la vie quotidienne », *Sonovision*, n°78, julho 1974, p. 40.

26 *Ibid.*

27 Jean-Paul Fargier, « TV/VTR. À propos de quelques bandes vidéo », *Cahiers du cinéma (petit journal)*, n°288, maio 1978, p. 70.

28 « Vidéo sauvage », *Actuel*, n°36, outubro-novembro 1973, p. 37.

29 « Vidéo Out », *Vidéo-Info*, n°6, abril-maio 1974, p. 21.

30 Vidéo Out dans « Les “groupes” vidéo », *Vidéo-info*, n°6, abril-maio 1974, p. 20.

31 «Flash back sur Vidéo Out», inédito, 1985 (?). Arquivos Carole Roussopoulos.

32 Ele fecha suas portas em 1994, antes de ressurgir com uma nova equipe dez anos mais tarde.

33 Estatuto de empresa que corresponderia no Brasil ao termo “LTDA.”, abreviação de “limitada”, para as sociedades empresariais nas quais a responsabilidade dos sócios é “limitada” ao quanto investiram no negócio.

34 Entrevista com Carole Roussopoulos por Hélène Fleckinger, agosto de 2007.

**PRENEZ
UNE CAMERA
ET
DESCENDEZ
DANS
LA RUE**

CAROLE ROUSSOPOULOS, VIDEO DIRECTOR OF THE EARLY DAYS AND FEMINIST

// H  l  ne Fleckinger

Tranlation / Michele Campos and Pedro veras

It was in the late 1960's that the first light video equipment arrived on the French market.¹ At that moment, industrialists were boasting about this new technology, which succeeded the 8mm and super 8 cinema, aiming mainly at the general public, susceptible of acquiring it to record family and vacations. However, the equipment was still too expensive to sustain that market, and it was mainly the informal groups, driven by social and political intervention practices rooted in the suburbs, and then the socio-cultural institutions, that would equip themselves. The career and work of Carole Roussopoulos, a pioneer of light and feminist video, are examples of this militant appropriation of the "video of the early days",² that developed in France within political, social, technical, and formal collective experimentations, as in other places, such as the United States, Quebec or Germany.

A COLLECTIVE PRACTICE OF COUNTERINFORMATION AND INTERVENTION

Born under the surname of Kalbermatten, in 1945, in the city of Lausanne (Switzerland), Carole Roussopoulos moved to Paris in 1967, where she participated in the events of May '68. In early 1970, she was dismissed from Vogue magazine after having worked there for three years as an editor. With the compensation check she received, she bought her first video camera, a Sony "Portapak", following Jean Genet's

advice and also thanks to a friend of his, Patrick Prado, who was himself a "video artist of the early days".³ "This is exactly what you need in order to be a free woman from now on", the writer would have told her: it's the "primitive scene" of the history of light video in France, according to the formula of Jean-Paul Fargier, a founding myth.

May '68 paved the way for a renewal of militant cinema through the multiplication of collectives that attributed to themselves "a function of counterinformation, intervention or mobilization".⁴ As an instrument for the struggle, this cinema is generally made outside the commercial system of production and distribution, with few financial resources: the video soon was inserted alongside the 16mm and the super 8. Seduced by the lightness and ease of handling of the video set, filmmaker Jean-Luc Godard defends the idea that "non-professionals" should take control of this "new guerrilla weapon".⁵ "Come equip yourself with one of the instruments of power"⁶ he would have stated in front of film students at the University of Vincennes at the beginning of the 1969 academic year, inviting them to express themselves using the equipment he had brought.

Carole Roussopoulos' self-taught video making is part of that lineage. In 1970, in the midst of "Black September", she went to Jordan, in the Palestinian camps, with Mahmoud Al Hamchari, first PLO (Palestine Liberation Organization) representative in Paris, Jean Genet and Paul Roussopoulos,

and recorded a tape, which is now lost, *Hussein, the Nero of Aman* (of which a sequence, however, is reproduced in *Munich*, of 1972). Upon returning, she directs *Genet parle d'Angela Davis* (*Genet talks about Angela Davis*, 1970), the first of the currently preserved tapes, which consists of a parallel filming of a statement made by Jean Genet in favor of the liberation of the militant and of the Black Panther Party, for an ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française) TV show. This recording was then censored by the channel.

Quickly after, Carole Roussopoulos creates, alongside her partner in life and struggles, Paul Roussopoulos, the collective Vidéo Out, so named in the spring of 1971, although they had already made a dozen tapes and started teaching video to different liberation movements (Black Panther Party, Vietnamese, Angolan...). This malicious name was chosen due to a combination of circumstances, originated from a hostile reaction, while evoking video connections and remembering the technical difficulties experienced by the pioneer figures. Following an invitation from Pierre Schaeffer, to present part of their production to the ORTF's Research Department, the group discovered, in its small posters, that the word "out" had been added alongside the word "vidéo", probably by militants from the Proletarian Left,⁷ to show their political disapproval. Carole Roussopoulos had indeed just dedicated a videotape to the Homosexual Front for Revolutionary Action (FHAR), in a context in which feminist and homosexual movements are perceived by the extreme left as "petit-bourgeois" and accused of dividing the working class.

Vidéo Out thus becomes the first video group created in France, a sort of informal and loose conglomeration formed around the couple Roussopoulos, in which other light video pioneers gravitated, such as Ned Burgess, Hélène Châtelain or Marielle Burkhalter, and activists who gathered together for specific projects. In 1973, they explained that, in fact, they were not "a group of experts or video professionals, but political activists as equally involved in videotape production as other people".⁸ Their tapes are not mainly

credited to Vidéo Out, but rather as coming "from ephemeral and informal groups gathered for a certain practice".⁹ It's a matter of "being directly connected to the people involved and becoming one of the dynamics of the struggle".¹⁰ Carole Roussopoulos' militancy in Vidéo Out is fully in line with the flux of cultural contestation that emerged from May '68: it challenges the notion of authorship and advocates the principle of collective creation, while distinguishing itself from the practices of analog militant cinema: "1968, it's about realizing that people have things to say, understanding that history is not only made by leaders and rewritten by official historians, but also lived by men".¹¹

At the same time, the counterculture press popularized the idea that light video embodies the ideal tool for freedom of expression: "Thanks to video, make yourself your own TV", its lightness should be understood from a technical but also ideological point of view, as opposed to television. VTR (Video Tape Recorder) vs TV: several tapes of Carole Roussopoulos and Vidéo Out actually make use of television images, mixing them with other images, recorded on video, and play with an often ironic kind of critical hybridization, recycling and reuse.

Vidéo Out's operation is emblematic of a militant light video practice that developed over the decade, with the emergence of financially independent and politically autonomous groups.¹² When compared to analog techniques, the production conditions are favorable: the initial investment in the purchase of a portable video unit ("no more expensive than an automobile")¹³ is substantial, but quickly amortized. An electronic camera, a television monitor and a magnetic tape recorder are sufficient, with no need to use a laboratory for film development, and the tapes are also relatively inexpensive. Being very versatile, the video technique does not require long learning, it makes it possible to conceive a production from beginning to end, from filming to montage, and to control the whole process. The division of work between the technical team and the conception-execution team is

abolished and the alternation of functions avoids the usual hierarchy between manual and intellectual work.

On video, Carole Roussopoulos elaborates a work ethic based on trust: systematically showing her images to the filmed people, erasing and starting over if they do not suit those people. Unlike analog cinema, which tends to turn testimonies into an “establishing word”, this new medium allows filmed people to exercise direct control over what has just been recorded. The possibilities of immediate re-reading and direct transmission also offer an instantaneous inclusion of this medium into the struggles: it becomes their resonance box. Carole Roussopoulos’ and her partners’ videotapes are never presented as simple reports, they affirm to be direct expressions of struggles, perceived from an internal and not an external point of view.

LIBERATE WOMEN’S VOICE, IMAGE AND CREATION

Throughout the 1970s, camera in hand, with Paul Roussopoulos’ technical support, Carole Roussopoulos follows and popularizes the anti-establishment struggles and the various movements of resistance contemporary to her, with a remarkable political and historical accuracy. If Vidéo Out intervenes in very different fields, feminist struggles are nevertheless the privileged focus of Carole Roussopoulos’ intervention, who joins the Women’s Liberation Movement (MLF) in the spring of 1971. In March, at the Paris School of Fine Arts, where the first video editing set was located, but also where the first general assemblies of the Women’s Liberation Movement were held, she meets the group of feminists behind the *Grève de femmes à Troyes (Women’s Strike in the City of Troyes, 1971)*¹⁴ and helps them to edit the video. After this founding meeting, led by the collective forces of MLF, she makes, among others, a video in favor of abortion, *Y a qu’à pas baiser! (Just don’t Fuck!, 1973)* – of which there will be several versions –, she films the FHAR becoming concerned about the emergence of a lesbian voice, supports the strug-

gle of prostitutes in Lyon in 1975, and in 1978 co-directs a film against rape.

Feminism also drives Carole Roussopoulos when she films workers’ or international struggles: in the Lip watch factories in Besançon between 1973 and 1976, in Hendaye and in Spain at the end of the Franco dictatorship, or in Cyprus in 1975, for example. When she goes to Besançon for the first time in 1973, it is the face and voice yet unknown – then in the offscreen space – of a woman, Monique Piton, that she perceives. Three years later, *Lip V: Christiane et Monique (Lip V: Christiane and Monique, 1976)* brought into the scene an episode with the militant, based on an analogy between sexism and racism, in which she replaces the word “man” with the word “white” and “woman” with “Arabic,” especially written to explain the situation faced by women in the union and militant environments, while the second conflict at Lip had just broken out. Recording this sequence of caustic humor becomes a way for Monique Piton to make herself heard, to force her male comrades to listen to her without interrupting, contrary to what actually happens in general assemblies – far from the boos, whistles and bad starts.

Carole Roussopoulos’ light video is a tool particularly adapted to unlock and liberate the voices of women, suffocated until then, in order to wake up and amplify “what is uncontrollable, subversive [...] when people speak for themselves”.¹⁵ Carole Roussopoulos’ initiative thus encounters other video-feminist collectives such as “Vidéa”, created in 1974 by Anne-Marie Faure, Syn Guérin and Catherine Lahourcade, which emphasizes the need for women to take over the camera in order to express themselves and create their own images, no longer imposed by a male model:

Historically castrated by patriarchal society, shaped by man’s desire, “the woman” is just a chopped image of her own identity. It is through the struggle, for the knowledge acquired about themselves, that women are creating their own his-

tory and their own culture. [...] The video is for us a feminist intervention. Women together with other women, we film our struggles, our lives, our dreams... [...] Everything that concerns us must be said by us.¹⁶

If the desire to act quickly in the field is crucial for Carole Roussopoulos, she also contributed to other feminist accomplishments less directly anchored in an immediate period of time, which were remarkable for their formal inventiveness, humor and impertinence.

In 1974, as part of a video training course that she organized for women, Carole met Delphine Seyrig and her childhood friend Ioana Wieder who, in the same year, had founded an association named “Les Muses s’amusent” (“Muses have fun”)¹⁷ alongside Claude Lefèvre-Jourde, Monique Duriez and Josée Constantin. From Carole Roussopoulos’ encounter and collaboration with this “group of women determined to denounce the image and the stereotyped role of women conveyed by the media, and to respond to it through audiovisual works (video productions, photographs, sound slideshows, audio cassettes)”,¹⁸ a new video signature was born, “Les Insoumuses”,¹⁹ intended to stand out from the work developed within the mixed group Vidéo Out. By associating the terms “insubmissive” and “muses”, this neologism ironically indicates its refusal to stereotyped images which reduced women to the role of passive inspirations, silent icons, while also allowing them to assert themselves as revolted, rebellious women against the patriarchal order. Together, “Les Insoumuses” make several videos, including two emblematic pamphlets: *SCUM Manifesto* (1976) and *Maso et Miso vont en bateau* (*Maso and Miso go by boat*, 1976), which ends with an exemplary formula of their political approach to self-representation: “No image on television wants to or can reflect us. It is with video that we will tell our story ourselves”.

With “a different and unequaled mordancy”,²⁰ the videotape *Maso et Miso vont en bateau*, directed by Nadja Ringart, Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig and Ioana

Wieder, consists of a humorous deviation and dismantling, without concession, of a television show hosted by Bernard Pivot with Françoise Giroud, then French Secretary of State for Women’s Condition, as a guest. Titled “One more day and the year of the woman... Phew! It’s over”, recorded on December 30, 1975, on *Antenne 2* channel, this broadcast’s purpose was to show public figures known to be “downright misogynistic” and ask Françoise Giroud her opinion. The video is a response of four radical feminists who decide to “no longer be passive in front of TV and to expose the lies, the sexism and the sloppiness of those who intend to speak in their place”.²¹ They engage into a dissection of the original broadcast, inserting long excerpts from it, interrupting it every time an anti-feminist statement is said, while dedicating themselves to a very precise work of disarticulation, parasitizing the image, the sound, adding their own comments. The directors commit themselves “to scrutinize the ideology behind the television show, paying close attention to it, indulging in a ruthless observation *in vivo*”.²² The demystifying laughter and the collective play operate with enormous political efficacy, similar to that practiced by the MLF since its inception.

SCUM Manifesto, another corrosive video, features excerpts from Valerie Solanas’ manifesto read by Delphine Seyrig and typed by Carole Roussopoulos, both framed in profile, in front of a television screen broadcasting the news. In “SCUM”, an acronym for “Society for Cutting Up Men”, Valerie Solanas directly attacks men (all men) whom she considers responsible for society’s patriarchal, hierarchical, competitive, exploitative, imperialist basis, and deliberately uses the aggressiveness of words. By putting in perspective passages from the original pamphlet and excerpts from the television news broadcast, by placing literary fragments in counterpoint to television fragments, the videographic device brings distance and relief to the text, offering it a disconcerting update. The ghostly violence of a strange language that irritates the ears is nothing more than a response to very real threats: violence, rape, and men’s wars.²³

DIFFUSION METHODS AND VIDEO USES

Since the beginning, Carole Roussopoulos conceived the tapes that she directed or co-directed as means of discussion, as pieces of a debate, based on the concrete problems that originated them in the first place, and, if possible, as catalysts, as a starting point for awareness. In the 1970s, she and Paul Roussopoulos declared, through the practice of video, to position their combat in the field of ideological struggles.

In France, militant tapes are never exhibited on national television channels, which deny them on the pretext of amateurism, lack of quality and non-compliance with standards. Paul Roussopoulos evokes “a desire to block through technological censorship”,²⁴ which in reality masks political hostility, since all it takes is to remake the montage with professional devices, from the original footage in half an inch, to obtain a result adapted for the antenna format. However, this prohibition is not seen as problematic by Carole Roussopoulos and Vidéo Out: as a “group media”,²⁵ the impact of light video is not close to the one of a mass, individualized transmission (analog or cable television), or to a consumption that is collective but isolated (cinema). The group insists: “Why would you want a million people coming home, at 6 pm, to be in front of their small, private screen, and watch the type of programs we make? To be interested, first you need to be involved.”²⁶

The first years of the 70's are, therefore, those of the “wheelbarrow-video”: militants independently take over the distribution of tapes with their own material and, more commonly, the participation of the group that was in the tapes' conception origin. Carole Roussopoulos regularly exhibits them in the markets, accompanied by singer Brigitte Fontaine and Julie Dassin playing the accordion, in order to reach a new audience. Thus, activists trust the phenomenon of attraction provoked by the television screen, a familiar object that suddenly becomes strange due to its displacement to an unexpected location, and to the subversive images and words it displays.

The device generates surprise and intrigue at a time when moving images are not yet trivialized, when their multiplication and nomadism are not yet the norm. Even if modest and limited, those actions are still significant “pokes”, according to Jean-Paul Fargier:

A poke amid an ocean of doxa? When you support minority speeches, you believe in the virtue of pin-pricks. Joyfully. Especially if you don't try to become the majority, through a coup d'état, but just change two or three things in thirty or three hundred minds, then two or three others in a few more minds.²⁷

To overcome the heavy logistical problems of distribution, in the fall of 1974, a collective is created by several independent video groups, named “Mon œil” (“My Eye”) by Delphine Seyrig and led by Marcque and Marcel Moiroud, who took charge of material matters. Thus, the tapes are rented for militant and festive meetings, at Youth and Cultural Centers (MJC - *Maisons des jeunes et de la culture*), universities, cultural houses, companies' committees, etc., sent through the Post Office or even taken alongside the technical equipment.

In the 1970s, some rare videotapes were very exceptionally exhibited in movie theaters due to obvious technical reasons, as they required a specific arrangement of the venues. In this way, *Les Prostituées de Lyon parlent* (*The Prostitutes of Lyon speak*, 1975) and *Maso et Miso vont en bateau* are shown at the Olympic-Entrepôt, in Paris, and several videos by Carole Roussopoulos are exhibited as part of the program “Une bande de femmes présente des bandes de femmes” (“A women's tape presenting women's tapes”²⁸), at Action République, in May 1978. *Maso et Miso vont en bateau* is the most widely disseminated video of the decade: around 300,000 spectators would have seen it in the late 1980s, a considerable number for a film shot and distributed on video. And it is still popular to this day.

If militant videos made in the height of the 70s in France were long dismissed, deemed unworthy of attention,

if they suffered from a lack of historical, cultural and aesthetic legitimacy, the views about them have recently been changed. The interest from “heritage” institutions and museums, initially almost nonexistent, has clearly been reversed in recent years. The preservation and restoration work carried out particularly by the National Library of France, as well as the increasingly regular exhibitions and schedules, are a testament to that. Activist videos, in particular some by Carole Roussopoulos, progressively join the first achievements of the already “legitimized” and autonomous field of video art amid museum collections. This recognition movement, of militant videos “becoming works of art”, is not, however, without ambiguity, for it is accompanied by a phenomenon of “authorship claim” of achievements considered as collective at the time of their makings, or when this “artification” leads to a political and historical decontextualization.

We shall thus recall the sharp ideas of the Vidéo Out group on a purely formalistic approach to video, and to the account of the meeting of Carole and Paul Roussopoulos with members of The Kitchen, in New York, in 1972. As they came to show their tape recorded in Amman, their hosts’ first reaction was wanting to use the machine to color the images: “The only concern from the guys was to know if we wanted bombings shown in blue, yellow or red”²⁹ “Napalm-burnt children in red or green!! The content was of no importance to them.”³⁰ In the 1970s, the Vidéo Out collective denies the existence of any “video family” and stands virulently against approaches that tend to turn the medium into an electronic gadget. As a means of communication, light video should be placed next to pamphlets and posters: “when our social practice projects us into a situation (a struggle for example), we insert ourselves with video, like others with their mimeograph, or their heads”.³¹

Carole Roussopoulos confirmed this view once more in June 2004, on the occasion of a program organized at the French Cinematheque, when she talked about her participation in the Women’s Liberation Movement: “Each one did

what she knew. [...] We were neither filmmakers, nor photographers, nor writers... We shared a common history and used our means.” To situate the work of Carole Roussopoulos in a history of collective practices and not give in to an “authorial” or, at least, a “personalizing” approach (that is, retaining only one name that would hide the involvement of countless other people, more or less known, and mask a collective process): such requirement was regularly remembered by the main interested party.

In the 1970s, the period of time chosen for this retrospective, Carole Roussopoulos’ videotapes were not signed under her own name, but by the collectives Vidéo Out or “Les Insoumuses”, to which her own name and those of her co-conspirators are usually added. The shift, starting from the 1980s, to an individual signature, attests to the videomaker’s professionalization, and to Paul Roussopoulos retiring from the direction and positioning himself as a technician from then on.

In the second half of the 1970s, with the arrival of a new form of material, three-quarters of an inch, in color, more expensive and inaccessible on an individual scale (“from the price of an economy car, we jumped to the price of a Rolls”),³² the financial limitations increasingly weighed on independent groups. Carole Roussopoulos and her MLF partners continued to work with their “old school” equipment until the early 1980s, when they created the first production and archiving center for a women’s audiovisual memory. Founded by Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig and Ioana Wieder with funding from Yvette Roudy’s Ministry of Women’s Rights, the Simone de Beauvoir Audiovisual Center (*Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir*) opened its doors in June 1982, in a context in which feminism tended to become institutionalized.³³ Parallel to that, Carole Roussopoulos took a professional turn: in 1984, the Vidéo Out group becomes a “limited company” (SARL - *société à responsabilité limitée*),³⁴ and engaged in economically profitable productions, on the basis of contracts signed with various public and private in-

stitutions or structures. If, in the 1980s, humor and lightness are mitigated, Carole Roussopoulos continues to work, until her premature death in 2009, to raise collective awareness, introducing previously ignored topics in the public and often political spheres regarding women (incest, marital rape, excision, forced marriages...) or not (homeless people, drug addiction, prisons, palliative care...). Between 1998 and 1999, at first without any kind of funding, she directed *Debout! Une histoire du Mouvement de libération des femmes (Arise! A History of the Women's Liberation Movement, 1970-1980)*, a feature-length documentary that pays tribute to the women who carried the MLF in France and Switzerland, to their audacity and their humor.

Carole Roussopoulos thus directed, filmed and edited almost one hundred and fifty documentaries during her forty years of work: a substantial filmography to be discovered and rediscovered, which is faithful to the principles of its beginning and guided by the same motto: "making people understand that fighting is a great joy and great fun".³⁵

/

Cinema and video historian, Hélène Fleckinger is a professor and researcher at Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, author of a thesis on the relationship between cinema, video and feminism. Specialized in "early video", she's also interested in the contribution of digital humanities to film studies. With Nadja Ringart, she founded the digital editorial project "Bobines féministes", which revolves around the Women's Liberation Movement.

NOTES

1 T.N.: The French term “video légère” refers to a technological status that began to spread in the second half of the 1960s and is characterized by a “lighter” recording system, so to speak, combined with the use of materials more affordable to amateurs. A “lightweight video” unit is basically composed of a camera, a magnetoscope and a monitor that displays the images simultaneously or after the shooting.

2 T.N.: The French term “vidéo des Premiers Temps” refers to the period of the beginning of video practice in France, in the 1970s. Since they became “lightweight”, video techniques have given rise to several appropriations for social uses (video militant) and creative (video-art), always assuming an experimental character. In the same way that the “cinema of the early days” refers to the “first cinema”, transforming its object, the idea of video of the early days considers the beginnings of “lightweight video”, in its diversity and scope.

3 Available at seminar “Vidéo des Premiers Temps” dedicated to him: <https://earlyvideo.hypotheses.org/1145>

4 Guy Hennebelle, « Cinéma militant : ce qu'en parler veut dire », *Cinéma d'aujourd'hui*, n°5-6, March-April 1976, p. 12.

5 Guy Gauthier, « Les militants : dix ans de fièvres et de mirages », *Autrement*, n°17, feveireiro 1979, p. 73.

6 *Ibid.*

7 T.N.: The Proletarian Left (Gauche Prolétarienne) was a Maoist-oriented extreme left organization created in 1968, in France.

8 *Vidéo-info*, n°2, January 1973.

9 *Ibid.*

10 “La vidéo : un moyen de lutte idéologique “, *Tribune socialiste*, n°633, 8 November 1974.

11 «Video Out», *Impact. Revue du cinéma direct*, n°8-9, May 1978, p. 25.

12 Among the pioneers were two other groups formed by couples: *Vidéo 00* (Yvonne Mignot and Michel Lefebvre), in 1971, and *Les Cent Fleurs* (Danielle Jaeggi and Jean-Paul Fargier), in 1973.

13 “Vidéo Out”, *Vidéo-info*, n°6, April-May 1974, p. 23.

14 Collective video directed by Cathy Bernheim, Ned Burgess, Catherine Deudon, Suzanne Fenn and Annette Lévy-Willard, about a workwomen’s strike, with the occupation of the facilities of a hosiery factory.

15 *Alternatives*, n°1, June 1977, p. 137.

16 Vidéa, “Vidéa : filmer les luttes, les vies, les rêves des femmes “, *Cinéma d'aujourd'hui*, n° 5-6, March-April 1976, p. 147-148.

17 T.N.: In French, *Les Muses s’amusent* creates a pun because the pronunciation of “muses” is the same as “-musent”, which does not occur in the English translation.

18 Project of the Simone de Beauvoir Audiovisual Center (Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir), 1981. Carole Roussopoulos Archives.

19 T.N.: In French, *Les Insoumuses* is formed by the combination of the words “insoumises” (unsubmissive) and “muses” (muses).

20 Jean-Paul Fargier, “La vidéo militante contre la télévision”, IN Hélène Fleckinger (dir.), *Caméra militante. Lutte de libération des années 1970*, Genève, MétisPresses, 2010, p. 27.

21 Presentation piece for the video, written by the directors. Carole Roussopoulos Archives.

22 Anne-Marie Duguet, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris, Hachette, 1981, p. 74.

23 Vide Julien Bézille, Hélène Fleckinger, Callisto McNulty (dir.), *SCUM Manifesto*, Paris, Naima éditions, 2018.

24 Filmed interview with Paul Roussopoulos conducted by Gérard Poitou, 1983.

25 “Vidéo Out : les implications de la vie quotidienne”, Sonovision, n°78, July 1974, p. 40.

26 Ibid.

27 Jean-Paul Fargier, “TV/VTR. À propos de quelques bandes vidéo”, *Cahiers du cinéma (petit journal)*, n288°, May 1978, p. 70.

28 T.N.: In French, the original “Une bande de femmes présente des bandes de femmes” creates a play of words because “bande” has a double meaning, signifying both “a group, band” and also “film, or any magnetic tape intended for recording and reproduction of sounds and/or images”, which does not occur in the English translation.

29 “Vidéo sauvage”, *Actuel*, n°36, October-November 1973, p. 37.

30 “Vidéo Out”, *Vidéo-Info*, n°6, April-May 1974, p. 21.

31 Vidéo Out dans “Les “groupes” vidéo”, *Vidéo-info*, n°6, April-May 1974, p. 20.

32 “Flash back sur Vidéo Out”, unpublished, 1985 (?). Carole Roussopoulos Archives.

33 It closed its doors in 1994, before resurging with a new staff ten years later.

34 T.N.: Company status that corresponds to the term “LTD.”, short for “limited”, for business companies in which the partners’ liability is “limited” to how much they have invested in that business.

35 Interview with Carole Roussopoulos conducted by Hélène Fleckinger, August 2007.



CAROLE ROUSSOPOULOS, GIGANTE DO CINEMA POLÍTICO

// Nicole Brenez

Tradução a partir do francês / Luís Flores

Com uma energia inesgotável, um senso de humor devastador, uma pertinência histórica que se confirma a cada dia e que, desde 1969, nunca se interrompeu, Carole Roussopoulos de Kalbermatten, sozinha ou coletivamente, não cesou de reinventar as formas do ensaio e da análise visual, ao documentar as lutas feministas, homossexuais, operárias e anti-imperialistas. Sua importante obra cobre quarenta anos de lutas, quarenta anos de combates sempre ganhos por força da inteligência e da habilidade política, sempre vitoriosos no campo legislativo, nunca garantidos no terreno mais movediço das mentalidades e dos comportamentos.

Em 1979, Jean-Luc Godard realizou uma de suas obras mais belas, o número 300 da revista *Cahiers du Cinéma*. Nela, em particular, ele publicou cartas para algumas amigas, incluindo uma para Carole Roussopoulos, na qual escreveu: “Me pergunto por que as pessoas do cinema têm tanto desejo de filmar os outros com tamanho frenesi. Não podemos ter necessidade de todo mundo, dessa maneira”.¹

Godard tinha comprado a primeira câmera de vídeo na França, e Carole a segunda. Vinte e cinco anos depois, por ocasião de um catálogo dedicado a Godard para sua exposição no Centro Pompidou, intitulada *Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006 - À la recherche d'un théorème perdu* (de 11 de maio a 14 de agosto de 2006), perguntamos a Carole Roussopoulos se ela gostaria de responder à carta de Godard, algo que ela aceitou com prazer. Como todos os colaboradores

do livro, ela enviou um pequeno CV que constitui a melhor introdução à sua vida e obra.

“CURRICULUM VITAE

Sobrenome: Roussopoulos de Kalbermatten

Nome: Carole

Nascida em: 25 de maio de 1945, em Lausanne

Estado civil: casada – 2 filhos

Nacionalidade: suíça – francesa – grega

Profissão: realizadora de vídeo

Atividade geral:

Realizadora e montadora com mais de 80 filmes (de vídeo).

Por mais de trinta anos, ela favorece a abordagem dos “sem voz”, dos anônimos que marcaram a história e apoiou, com seu trabalho, a luta das mulheres.

Exemplos de realizações:

- *Chroniques des LIP* (Crônicas da LIP, 1973 - 1976)
- *Profession Agricultrice* (Profissão agricultora, 1982)
- *Les Travailleuses de la Mer* (As trabalhadoras do mar, 1985)
- *Y a vraiment des gens qui vivent avec très peu* (Realmente existem pessoas que vivem com muito pouco, 1985)
- *La Prison de Mauzac* (A prisão de Mauzac, 1987)

- *L'Inceste, la conspiration des oreilles bouchées* (O incesto, a conspiração das orelhas tapadas, 1988)

- *Mort des malades, souffrance des soignants* (Morte dos doentes, sofrimento dos cuidadores, 1991)

- *Les Hommes Invisibles* (Os homens invisíveis, 1993)

- *Jour après jour* (Dia após dia, 2000), cuidados paliativos no hospital de Gravelone, em Sion

- *Donner c'est aimer* (Dar é amar, 2002), crianças transplantadas

- *Il faut parler: Portrait de Ruth Fayon* (É preciso falar: Retrato de Ruth Fayon, 2003)

- *L'écoute! Une aventure: La Main Tendue* (A escuta! Uma aventura: A mão estendida, Suíça, 2004)

- *Le jardin de Lalia: Des microcrédits pour les femmes maliennes* (O jardim de Lalia: Microcréditos para as mulheres do Mali, Suíça, 2004)

- *Des fleurs pour Simone de Beauvoir* (Flores para Simone de Beauvoir, França, 2005)

1964 - 1967: Estudos de Letras em Lausanne

1969: Criação do **Vidéo Out**, um dos primeiros grupos de vídeo da França

1973 - 1976: Professora em **Vincennes (Paris VIII)**, nas ciências da Educação, seção audiovisual

1982: Fundadora, em Paris, com avec Delphine Seyrig e Ioana Wieder, do Centro Audiovisual Simone de Beauvoir (Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir)

1987 - 1994: Diretora, em Paris, do **L'Entrepôt** (três salas de cinema "de arte", uma livraria, um restaurante, um bar)

1995: Mudança para Mollignon

2001: Cavaleira da Legião de Honra (Légion d'Honneur)

2004: Prêmio da Ville de Sion."

"Favorecer a abordagem dos 'sem voz': nesse sentido, seria preciso operar uma aproximação metodológica entre essa obra, de história imediata, e aquela que Arlette Farge

realizou, durante as mesmas décadas, em história retrospectiva, ambas baseadas nas proposições teóricas de Michel Foucault. No caso de Carole Roussopoulos, esse polêmico trabalho de coleta se faz no presente dos conflitos, da opressão e da injustiça. Ora, estar exatamente ali onde sopra a história, onde nascem as fagulhas que inflamarão os campos, saber observar as chamas de tal modo que elas adentrem o quadro no momento oportuno, requer uma capacidade de análise ímpar da qual Carole e Paul Roussopoulos se mostraram capazes durante décadas de ativismo com as imagens. Desde 1970, *Genet parle d'Angela Davis* (*Genet fala de Angela Davis*, 1970) fornece o próprio protocolo da "atenção criadora" valorizado por Simone Weil:² primeiro, estar onde é preciso; depois, preservar com amor cada segundo do acontecimento, as três tomadas do discurso de Genet a favor de Angela Davis, prisioneira, são preciosas, como também as hesitações e balbucios do autor, porque, como diz o próprio Genet, "cometo cada vez mais deslizos, primeiro porque estou velho, depois porque estou emotivo e, principalmente, bêbado de Nembutal"³ por fim, contra uma intervenção prometida à censura, opor a força empática do registro e da preservação, isto é, o próprio gênio da videografia.

Uma criatividade como essa dá origem a uma série de filmes com formas inventivas, ancoradas nas necessidades da luta. Mencionemos as três principais formas desenvolvidas por Carole Roussopoulos, sublinhando a diversidade delas:

- a documentação estrita do acontecimento, como no caso das reuniões militantes e manifestações em *Le FHAR* (*Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire*) [A *FHAR* (*Fronte Homossexual de Ação Revolucionária*), 1971], ou, no terreno do anti-imperialismo em *La marche du retour des femmes à Chypre* (*A marcha do retorno das mulheres ao Chipre*, 1975);

- o ensaio crítico sobre as imagens dominantes, como no hilário *Maso et Miso vont en bateau* (*Maso e Miso vão de Barco*, 1976), que comenta uma emissão televisiva particularmente misógina, ou na pesquisa conduzida por Delphine Seyrig com atrizes profissionais famosas, em *Sois belle et tais-toi* (*Seja bela e cale-se*, 1976);

- a *mise en scène*, como aquela milagrosa de *SCUM Manifesto* (1976), em que, atrás de Carole e Delphine reacendendo as linhas incendiárias de Valerie Solanas, chegam, pela tela da televisão, justamente imagens de notícias que comprovam a veracidade factual das proposições dementes de Solanas, os homens explodindo o mundo em Beirute, enquanto as mulheres marcham pela paz em Belfast... (Carole Roussopoulos garante que as imagens não foram gravadas de antemão, mas captadas ao vivo, aleatoriamente).

Mas “não se deve dar o peixe ao pobre, e sim ensiná-lo a pescar”: não se trata apenas de registrar a palavra do outro, é preciso, sobretudo, ensinar a captá-la, a utilizá-la, e dar-lhe os meios de se fazer escutar. Além de seu trabalho manifesto como videastas, Carole e Paul, de maneira mais secreta, ensinaram vídeo a um bom número de combatentes: os Panteras Negras, os revolucionários palestinos, os revolucionários irlandeses... Devemos a eles mais imagens emancipatórias do que pensamos. Nesse sentido, seu trabalho permanece à frente de nós.

“O humor, a subversão, a irreverência”: as três qualidades fundamentais que Carole Roussopoulos atribui a Delphine Seyrig, sua amiga e cúmplice de todo momento, para quem ela faz as imagens de *Sois belle et tais-toi* – investigação polêmica sobre a imagem das mulheres conforme a redução e a caricatura do cinema industrial – essas três qualidades, que explicam de onde provém tanta energia, empregada ao longo de tantos conflitos, são claramente as suas também. Eis as linhas que Carole nos enviou, por ocasião de uma homenagem a Delphine Seyrig:

“No início dos anos 70, quando Delphine Seyrig bateu à minha porta para se inscrever em uma oficina de vídeo, não sabia quem ela era. Então, a descobri e amei enquanto feminista, apaixonada por vídeo.

‘Nenhuma imagem da televisão não quer nem pode nos refletir. É com o vídeo que nós nos narraremos’. Essa conclusão de *Maso et Miso vont en bateau* tornou-se nossa profissão de fé e durante uma década fizemos várias ‘fitas’ de vídeo.

Então, em 1981, com Ioana Wieder, criamos o Centro Audiovisual Simone de Beauvoir (Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir), conscientes da fragilidade da história audiovisual das mulheres. Mas, pouco a pouco, ficamos presas nas limitações cotidianas e administrativas e eu saí do Centro.

Alguns anos mais tarde, nos reencontramos, Delphine e eu, com a promessa de nos recolocarmos em marcha, da maneira que começamos, independentes, com poucos meios técnicos. Mas Delphine morreu. De sua morte, nunca me recuperei realmente. O senso de humor, a subversão, a irreverência, três qualidades que eu amava nela, me fazem falta até hoje”.⁴

Atriz de verve artística e engajada, Delphine Seyrig formulava da seguinte forma o projeto que viria a se tornar *Sois belle et tais-toi*: “Há uma coisa que eu queria fazer, um tipo de filme, com outras atrizes da minha geração. Porque o denominador comum que tenho com todas as mulheres é ser atriz. Acho que todas as mulheres são obrigadas a serem atrizes. No fundo, as atrizes fazem aquilo que se exige de todas as mulheres. Fazemos ainda mais a fundo, temos um desejo maior de fazê-lo mais a fundo (esse disfarce). Queria conversar com outras atrizes e ver como elas chegaram a isso”.⁵

Esse ensaio fílmico foi rodado por Delphine Seyrig e Carole Roussopoulos em Los Angeles, em 1975, e depois em Paris, em 1976. Nele, podemos ouvir particularmente Jill Clayburgh, Juliet Berto, Anne Wiazemsky, Maria Schneider, Viva, Barbara Steel, Ellen Burstyn... falarem sobre diferentes aspectos de suas profissões. Figura emblemática na luta contra a guerra do Vietnã e a favor dos direitos civis, Jane Fonda descreve com precisão as técnicas de despersonalização e transformação de uma individualidade em produto de consumo, conforme desenvolvidas pela indústria do cinema:⁶

“Jane Fonda: Jamais me esquecerei do primeiro dia em que estive na Warner Brothers, para fazer o teste de maquiagem. Era a minha primeira vez diante da câmera. Como todas as atrizes sabem, eles te colocam em uma cadeira que se parece um pouco com uma cadeira de dentista: muita luz no rosto

e os homens todos como cirurgiões, homens, um monte de caras como cirurgiões ao seu redor. Sim, você vê pessoas, chefes de departamentos de maquiagem dos maiores estúdios de Hollywood, figuras muito, muito conhecidas, que criaram todas as grandes vedetes, Garbo, Lombard, e todas as outras. Então, trabalharam no meu rosto, a seguir me endireitaram, e olhei-me no espelho e não sabia mais quem eu era. Eu era como alguém saída de uma cadeia de montagem... As sobrançelas levantadas para todos os lados, os lábios como uma águia, enormes. Me disseram que eu precisava tingir o cabelo de loiro porque era assim que tinha que ser. Queriam que eu tivesse minha mandíbula quebrada, ter a mandíbula quebrada por um dentista, para cavar as bochechas. Cavar as bochechas... Eu tinha belas bochechas de adolescente, um pouco... Joshua Logan, que era o diretor – e que é também meu padrinho! – me disse: ‘com esse seu nariz, você nunca poderá fazer tragédia, pois não dá para levá-lo a sério’. E então, derradeiramente, chegou um recado de cima, que Jack Warner, o chefe do estúdio, queria que eu colocasse seios falsos, ele não gostava de mulheres com seios pequenos. Assim, ficou muito claro que eu era um produto do mercado e tinha que dar um jeito de me tornar comercial, porque iam investir dinheiro em cima de mim. A mandíbula, então, de todo jeito, ele não a consertou, nem o nariz, mas usei seios falsos e cabelos loiros e cílios postiços por... dez anos. O que significa que eu, Jane Fonda, estava lá [grande gesto dos dois braços para a esquerda] e essa imagem estava lá [grande gesto dos dois braços para a direita], e havia uma alienação entre as duas coisas.

Fui escolhida para um papel principal, meu primeiro filme era como vedete em Hollywood,⁷ e achei isso tão dramático, não tinha nada a ver com minha experiência no Actors Studio. De repente, toda a importância foi colocada no lado físico, e de repente todas as minhas inseguranças vieram à tona e tomaram a dianteira. Era um grande filme de Hollywood, uma comédia: fui obrigada a interpretar uma mulher ridícula, o tipo de mulher que aliás não existe. Uma mulher, veja, por volta de 1958, 1959, na época em que fazíamos filmes

– ainda fazemos, mas felizmente menos – nos quais as garotas buscavam o Homem. Uma comédia hollywoodiana ridícula, na qual eu era uma ‘cheerleader’, como se diz ‘cheerleader’ [‘líder de torcida’]?

Delphine Seyrig (off): Ah, isso não existe.

Jane Fonda: Garotas, torcedoras dos times de atletas, de esportistas, quando os atletas jogavam partidas importantes. São garotas que usam vestidos muito curtos e fazem [gesto de líder de torcida, com pompons] assim! Era esse o meu papel”.

Entre seus últimos projetos, Carole Roussopoulos montou um filme de homenagem dedicado à Delphine Seyrig, que morreu em 1990. O conjunto de suas obras respectivas e comuns se levanta contra as imagens mutiladoras e nos oferece um dos mais belos retratos de mulheres já realizados, especialmente mulheres em combate, cuja energia e dignidade nos deixam sem fôlego de admiração. É o caso, em particular, dos retratos comoventes das mães dos militantes bascos executados pelo regime franquista, em *Les mères espagnoles (As mães espanholas, 1975)*, testemunhando com uma precisão e uma calma impressionantes logo após a morte de seus filhos. É o caso das operárias Monique Pitton e Christiane, nos filmes sobre a greve da fábrica da LIP, em Besançon (*Lip V: Christiane et Monique, 1976*), dando testemunho de suas condições de trabalho, da misoginia no meio operário e das lutas em curso.

Uma grande fidelidade a seus combates e às protagonistas das lutas caracteriza também o percurso de Carole Roussopoulos. Estas são as linhas que ela endereça a seu ilustre vizinho de Rolle, Jean-Luc Godard:

“25 de agosto de 2005

Em respostas à sua carta de 12 de abril de 1979, continuo a fazer meu trabalho de ‘escrivã pública’, sempre com uma câmera Sony, hoje colorida e ainda menor do que no passado.

Mantive relações, frequentemente de luta, com a maior parte das pessoas que filmei.

Correndo o risco de lhe decepcionar, ainda me escondo como sempre atrás da imagem do outro, talvez porque simplesmente eu a ache mais interessante do que a minha.

Quanto à proposta que você fez há 26 anos, estou pronta, quando você quiser!”⁸

As imagens dos outros, as imagens dela mesma que ela nos lega, na luta contra a injustiça, a censura e o esquecimento, por meio da generosidade, humanidade, elegância e espírito (em todos os sentidos deste termo) que congregam, não mais cessarão de irradiar, de inspirar e de fertilizar a história. A obra de Carole Roussopoulos deve ser situada nessa linhagem literária, filosófica e plástica que inclui Louise Michel, Emma Goldman ou Simone Weil. Sua aura não mais cessará de crescer, Carole Roussopoulos, morta em 2009 e enterrada, a pedido dela mesma, em um caixão cor-de-rosa, na presença em particular de Jean-Luc Godard, o qual, em sinal fraternal, saudou sua sepultura com o gesto ancestral de rodar a manivela de uma câmera, estará cada vez mais presente.

Pioneira do vídeo, virtuose do panfleto fílmico, gigante do documentário político, à maneira de Joris Ivens, René Vautier, Chris Marker ou Robert Kramer, para citar alguns daqueles que batalharam nas imagens e no presente, em todas as frentes, ela talvez não tenha necessidade de todo mundo, como Jean-Luc Godard questionou, mas todos aqueles que realizarão uma história popular terão necessidade dela.

/

Nicole Brenez é professora da Universidade Paris 3/Sorbonne Nouvelle, curadora, desde 1996, da série de filmes de vanguarda da Cinemateca Francesa e diretora do departamento de Análise e Cultura da Fémis. O texto “Carole Roussopoulos, gigante do cinema político” foi originalmente publicado em *Manifestations: écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques* (Nicole Brenez, De l’incidence éditeur, 2020), gentilmente cedido pela autora para o catálogo do 22º FestCurtasBH.

NOTAS

1 Jean-Luc Godard, “Lettre à Carole Roussopoulos”, 12 de abril de 1979, em *Cahiers du Cinéma* n. 300, p. 30.

2 Simone Weil, “Formes de l’amour implicite de Dieu” (1943), em *Œuvres* (Paris, Éditions Gallimard, 1999, p. 726).

3 Citado por François-Marie Banier em um artigo do *Le Monde* gentilmente disponibilizado por Yolande e Janet du Luart.

4 Carole Roussopoulos, carta à autora, em 25 de outubro de 2006.

5 Delphine Seyrig, em *Marguerite Duras tourne un film* (Paris, Éditions Albatros, 1974, p. 98), de Nicole Lise Bernheim.

6 Jane Fonda se expressa em francês, portanto, reproduzimos as particularidades de sua sintaxe.

7 *Tall Story* (1960), de Joshua Logan, com Anthony Perkins.

8 Carole Roussopoulos, “Réponse à Jean-Luc”, em *Jean-Luc Godard: Documents* (Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 299).





CAROLE ROUSSOPOULOS, GIANT OF THE POLITICAL CINÉMA

// Nicole Brenez

Translation from the French / Ana Helena Souza

With inexhaustible energy, devastating humor, a historical relevance that is confirmed every day and since 1969 has never ceased, Carole Roussopoulos de Kalbermatten, alone or collectively, did not stop reinventing the forms of visual essays and analyses when documenting feminist, homosexual, labor and anti-imperialist struggles. Her considerable work covers forty years of struggles, forty years of battles always won by dint of intelligence and political know-how, always victorious in the legislative field, never acquired in the more changing field of mentalities and behaviors.

In 1979, Jean-Luc Godard produced one of his most beautiful works, number 300 of the *Cahiers du Cinéma*. In particular he published a few letters to some friends, including one to Carole Roussopoulos, where he wrote: “I wonder why people in the cinema want so much to film others with such frenzy. We can’t need everyone like this”.¹

Godard bought the first video camera in France, and Carole the second. Twenty-five years later, on the occasion of a catalog dedicated to Godard for his exhibition at the Centre Pompidou entitled *Voyage(s) en utopie. JLG, 1946-1966. À la recherche d’un théorème perdu* (11 May - 14 Aug), we asked Carole Roussopoulos if she wanted to answer Godard’s letter, what she gladly accepted. Like all contributors to the book, she sent a short CV, which is the best introduction to her life and work.

“CURRICULUM VITAE

Name: Roussopoulos de Kalbermatten

First name: Carole

Born: May 25, 1945 in Lausanne

Family situation: married – 2 children

Nationality: Swiss – French – Greek

Profession: video director

General activity:

Director and editor of more than 80 video films.

For more than thirty years she has favored the approach of ‘voiceless’ people, anonymous people who have marked history and supported the struggle of women through their work.

Examples of achievements:

- *Chronique des LIP* (1976 – 1973)

- *Profession Agricultrice* (1982)

- *Les Travailleuses de la Mer* (1985)

- *Y a vraiment des gens qui vivent avec très peu* (1985)

- *La Prison de Mauzac* (1987)

- *L’Inceste, la conspiration des oreilles bouchées* (1988)

- *Mort des malades, souffrance des soignants* (1991)

- *Les Hommes Invisibles* (1993)

- *Jour après jour* (2000) Soins palliatifs à l’hôpital de

Gravelone à Sion

- *Donner c'est aimer* (2002) Enfants transplantés
- *Il faut parler* (Portrait de Ruth Fayon) (2003)
- *L'écoute... une aventure!* (La Main Tendue) Suisse

2004

- *Le jardin de Lalia* (Des microcrédits pour les femmes maliennes) Suisse 2004
- *Des fleurs pour Simone de Beauvoir* France 2005

1964 - 1967: Language and Literature Studies in Lausanne

1969: Creation of **Vidéo Out**, one of the first video groups in France

1973 - 1976: Teacher at Vincennes (Paris VIII) in Educational Sciences, audio-visual section

1982: Founder in Paris, with Delphine Seyrig and Ioana Wieder, of the Audiovisual Center Simone de Beauvoir

1987 - 1994: Director in Paris of **L'Entrepôt** (three "art house" cinemas, a bookstore, a restaurant, a bar)

1995: Move to Molignon

2001: Chevalier of the Legion of Honor

2004: City of Sion Prize".

"Favor the approach of 'voiceless' people": in this regard, it would be necessary to bring about a methodological parallel between this work of immediate history and that which Arlette Farge accomplished during the same decades in retrospective history, both on the basis of the theoretical propositions of Michel Foucault. In Carole Roussopoulos' case, this controversial collection work takes place in the present of conflicts, oppression, and injustice. Now, being exactly where history blows, there where sparks are born that will set the fields ablaze, knowing how to look at the flames so that they enter the frame at the right time, requires an unparalleled analytical capacity of which Carole and Paul Roussopoulos have shown themselves capable for decades of activism in images. Since 1970, *Jean Genet parle d'Angela Davis* provides the very protocol of "creative attention" valued by

Simone Weil:² first, to be there where needed; then, to lovingly preserve every second of the event, the three takes of Genet's speech in favor of imprisoned Angela Davis are precious, and so are the author's hesitations and babblings because, as Genet himself says, "I make more and more slips, first because I'm old, then I'm moved, and what's more I'm drunk on Nembutal";³ finally, to oppose the empathic force of recording and preservation to an intervention promised to censorship, that is to say the very genius of videography.

Such creativity gives rise to a series of films with inventive forms, anchored in the needs of the struggle. Let us mention the three main forms developed by Carole Roussopoulos, emphasizing their diversity:

- strict documentation of the event, as in the case of the activist meetings and demonstrations of the *F.H.A.R.* (1971 – Front Homosexuel d'Action révolutionnaire), or, in the field of anti-imperialism, in *La marche du retour des femmes à Chypre* (1975);

- critical essay on dominant images, as in the hilarious *Maso et Miso vont en bateau* (1976), which comments on one particularly misogynistic television program, or in the survey conducted by Delphine Seyrig with famous professional actresses in *Sois belle et tais-toi* (1976);

- staging like the miraculous one of the *S. C. U. M. Manifesto* (1976) where, behind Carole and Delphine rekindling the incendiary lines of Valerie Solanas, there arrive through the television screen exactly the news images arguing the factual veracity of Solanas' demented proposals, men blowing up the world in Beirut while women march for peace in Belfast... (Carole Roussopoulos assures that the images were not recorded beforehand but captured live by chance).

But, "one shouldn't give fish to the poor, one should teach them to fish": it's not only a matter of recording the words of others, one should teach them to take it, to use it and give them the means to be heard. Besides their visible work as videographers, Carole and Paul Roussopoulos, more secretly, taught video to a good number of fighters... We own

them even more emancipatory images than we think. In this regard, their work remains ahead of us.

“Humor, subversion, disrespect”: the three fundamental qualities that Carole Roussopoulos attributes to Delphine Seyrig, her lifelong friend and accomplice for whom she shoots the images of *Sois belle et tais-toi*, polemical investigation into the image of women such as caricatured and reduced by the cinema industry, these three qualities that explain where so much energy shown during so many conflicts comes from are of course also hers. Here are the lines which Carole sent us on the occasion of a tribute to Delphine Seyrig:

“In the beginning of the 70s when Delphine Seyrig rang at my door to sign up for a video workshop, I didn’t know who she was. So I discovered and loved her as a feminist passionate about videomaking.

‘No image on television wants to or can reflect us. It is with video that we will tell our story ourselves’. This conclusion of *Miso et Maso vont en bateau* became our profession of faith and for a decade we made several video ‘tapes’.

Then in 1981, with Ioana Wieder, we created the Audiovisual Center Simone de Beauvoir, aware of the frailty of the audiovisual history of women. But little by little we got stuck in daily and administrative constraints and I left the Center.

Some years later, we met again, Delphine and I, we promised to get going again as in our beginnings, with small technical means. But Delphine died. From her death I have really never gotten over. Humor, subversion, disrespect, these three qualities that I loved in her, I still miss today”.⁴

Committed actress and artist, Delphine Seyrig formulated the project that became *Sois belle et tais-toi* like this: “There’s one thing I’d like to do, a kind of film, with other actresses of my generation. Because the common denominator that I have with all women is to be an actress. I think all women are required to be actresses. Basically, actresses do what all women are asked to do. We do it more thoroughly, we have a greater desire to do this thing more thoroughly (this disguise). I’d like to talk with other actresses

and see how they came to this”.⁵

This film-essay was shot by Delphine Seyrig and Carole Roussopoulos in Los Angeles in 1975, then in Paris in 1976. We can hear there in particular Jill Clayburgh, Juliet Berto, Anne Wiazemsky, Maria Schneider, Viva, Barbara Steel, Ellen Burstyn... express themselves in different dimensions of their profession. An emblematic figure in the fight against the Vietnam war and in favor of the Civil Rights, Jane Fonda accurately describes the techniques of depersonalization and transformation of an individuality in a consumer product developed by the film industry:⁶

“Jane Fonda: I will never forget the first day I was at Warner Brothers to do a makeup trial. It was the first time I was in front of a camera. They put you, as all actresses know, in a chair that kind of looks like a dentist chair: lots of light on the face, and all the men like surgeons, men, lots of guys like surgeons around you. Yeah, you see people, heads of makeup departments of the biggest Hollywood studios, very, very well-known guys who made all the great stars, Garbo, Lombard, and all the others. So they worked my face and then they straightened me up and I looked at myself in the mirror and I didn’t know who I was anymore. I was like someone that came out of a production line... With eyebrows sticking out everywhere, lips, like an eagle, which were huge. They told me that I had to dye my hair blond because that was the way it had to be. They wanted me to get my jaw broken, my jaw broken by a dentist to dig my cheeks. Dig the cheeks... I had beautiful teenage cheeks a bit... Joshua Logan, who was the director – and who is also my godfather! – told me: ‘with your nose, you’ll never be able to play tragedy, because you can’t take that nose seriously’. And then eventually a word came from above that Jack Warner, the head of the studio, wanted me to put fake breasts, he didn’t like women with small breasts. So it was clear that I was a product of the market and I had to manage to go commercial, because they were going to invest money on my back. So the jaw anyway, he didn’t fix

it, nor the nose, but I wore fake breasts and blond hair and eyelashes for... ten years. Which means that I, Jane Fonda, was there [big gesture of both arms to the left] and then this image was there [big gesture of both arms to the right] and there was an alienation between the two.

I was taken for a lead role, my first movie as a star in Hollywood⁷ and I found it so dramatic, it had nothing to do with what I had at Actor's studio. Suddenly, all the importance was on the physical side, and suddenly all my insecurities came to light and took the lead. It was a great Hollywood movie, a comedy: I had to play a ridiculous woman, the kind of woman that doesn't exist anywhere. A woman, you see, around 1958, 1959, the time we made – we still make but less, fortunately – movies in which girls look for the Man. A ridiculous Hollywood comedy where I was 'cheerleader', how do you say 'cheerleader'?

Delphine Seyrig (off): Oh, that doesn't exist.

Jane Fonda: Girls, supporters of sports teams, sports-women when the athletes played important games. They are the girls in very short dresses and that do [cheerleader gesture] that! That was what I played".

Among her latest projects, Carole Roussopoulos edited a tribute film dedicated to Delphine Seyrig, who died in 1990. All their respective and common works stand up against mutilating images and offer us some of the most beautiful portraits of women ever made, specially of women in combat, whose energy and dignity leave us breathless with admiration. This is particularly the case with the moving portraits of mothers of Basque activists executed by the Franco regime in *Les mères espagnoles* (1975), testifying with astounding precision and calmness in the wake of their children's deaths. This is the case of workers Monique Pitton and Christiane in the films about the LIP factory strike in Besançon (*Christiane et Monique* (LIP V), 1976), testifying to their working conditions, the misogyny in the working class and their ongoing struggles.

A great loyalty to her fights and to the protagonists of struggles also characterizes Carole Roussopoulos' career. Here are the lines she addresses her illustrious neighbor of Rolle, Jean-Luc Godard:

"August 25, 2005

In response to your letter of April 12, 1979, I continue to do my work as 'public writer', always with a Sony camera, color today and even smaller than in the past.

I have kept the relationships, often of combat, with most of the people I have filmed.

At the risk of disappointing you, I still and always hide behind someone else's image, maybe simply because I find it more interesting than mine.

As to your proposal made 26 years ago, I am ready, whenever you want to!"⁸

The images of others, the images of herself that she leaves us, in the fight against injustice, censorship, and oblivion, with their generosity, their humanity, their elegance, and their wit (in all senses of this term), will no longer cease to radiate, inspire, and fertilize history. The work of Carole Roussopoulos is to be placed in this literary, philosophic, and plastic lineage which includes Louise Michel, Emma Goldman, or Simone Weil. Her aura will not stop growing anymore, Carole Roussopoulos, who died in 2009 and was buried at her request in a pink coffin, in the presence in particular of Jean-Luc Godard, who, as a fraternal sign, saluted her grave with the ancestral gesture of turning the crank of a camera, will be more and more present.

Pioneer of the video, virtuoso of the film pamphlet, giant of political documentary like Joris Ivens, René Vautier, Chris Marker, or Robert Kramer, to cite some of those who fought in images and in the present on all fronts, she may not need everyone, as Jean-Luc Godard asked her, but all those who undertake a popular history will need her.

/

Nicole Brenez is professor at the University of Paris 3 /Sorbonne Nouvelle, curator of the Cinémathèque française's avant-garde film series since 1996 and director of the Analysis & Culture Department at La Fémis. The text "Carole Roussopoulos, giant of the political cinema" was originally published in *Manifestations: écrits politiques sur le cinéma et d'autres arts filmiques* (Nicole Brenez, De l'incidence éditeur, 2020) and was kindly provided by the author for the 22Fest-CurtasBH catalog.

NOTES

1 Jean-Luc Godard, “Lettre à Carole Roussopoulos”, April 12, 1979, in *Cahiers du Cinéma* n300°, p. 30.

2 Simone Weil, *Formes de l’amour implicite de Dieu* (1943), in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1999, p. 726.

3 Quoted by François-Marie Banier in a *Le Monde* article kindly provided by Yolande and Janet du Luart.

4 Carole Roussopoulos, letter to the author, October 25, 2006.

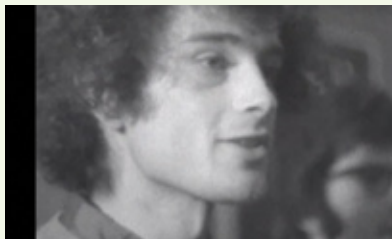
5 Delphine Seyrig in Nicole Lise Bernheim, *Marguerite Duras tourne un film*, Albatros, 1974, p. 98.

6 Jane Fonda speaks in French, so we reproduced the peculiarities of her syntax.

7 *Tall Story* by Joshua Logan (1960), with Anthony Perkins.

8 Carole Roussopoulos, “Réponse à Jean-Luc”, in *Jean-Luc Godard : Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 299.

PARIS
MAI-JUIN 1971
VIDEO-OUT
(CAROLE)



Le F.H.A.R.
Front
Homosexuel
d'Action
Révolutionnaire

Carole
Delphine
Ivana
Nadja

20 NOVEMBRE
71
CAROLE.
VIDEO-OUT.

LES INSOUMUSES
PRESENTENT

S.C.U.M. manifesto
1967

SEPTEMBRE NOIR
MUNICH 1972

Christiane
et
Tonique

LIP V

LES

INSOUMUSES

PRESENTENT

ENTREVISTA COM CAROLE ROUSSOPOULOS

UMA REVOLUÇÃO DO OLHAR

// Hélène Fleckinger

Tradução a partir do francês / Luís Flores

Hélène Fleckinger: O que você fez quando chegou a Paris e como começou a realizar vídeos?

Carole Roussopoulos: Cheguei a Paris em 1967, com uma transferência para a Sorbonne, sob o pretexto de continuar os estudos de Letras iniciados em Lausanne. Parti durante a noite, em um Citroën 2CV, com alguns livros, discos e três mudas de roupa no porta-malas. Meu pai cortou meu sustento. Me instalei em um quitinete minúsculo e comecei a fazer faxinas. Um amigo do meu pai acabou me arrumando um estágio de três meses na revista *Vogue*. Eu deveria voltar à Suíça em seguida, para fazer meus exames. Mas, ao fim de três meses, uma das redatoras, Bettina, sofreu um grave acidente de carro, e de um dia para o outro me pediram para ficar e substituí-la. Fiquei lá por vários anos.

Independente do conteúdo, era uma revista com excelente qualidade de fotografia e impressão. Aprendi muitas coisas lá. Havia nove redatoras, tudo era feito internamente, e foi a primeira vez que conheci mulheres independentes que precisavam trabalhar, que cuidavam de si mesmas e tinham vidas interessantes. Para mim, que vinha de uma família notável do Valais (meu pai era banqueiro), na qual as mulheres nunca haviam trabalhado, foi uma grande descoberta. Convi com os maiores fotógrafos do mundo, as maiores estrelas, as mais belas modelos. Percebi o sofrimento dessas mulheres que nos faziam sonhar e que, em suas vidas cotidianas,

enfrentavam terríveis problemas de insegurança, já naquela época, por causa de uma ruga ou de um quilo a mais. Achava isso estarrecedor, e me permitiu desmistificar todo um meio. Frequentemente, ia visitar Bettina no hospital. Quando ela saiu do coma, eu lhe disse: “Coragem. No dia em que você ficar boa, vou pedir demissão e você vai recuperar seu emprego”. Três anos depois, ela estava bem melhor e comecei a visitar o conselho da empresa e conversar com as diferentes redatoras, dizendo-lhes: “Vocês concordam, vamos batalhar e reintegrar Bettina! Aprendi o que tinha que aprender, vou arrumar outro emprego”. O diretor ficou sabendo e foi terrível. Fui convocada, continuei a batalhar e fui despedida de um dia para o outro, sob outro pretexto, totalmente insignificante e de má-fé. Bettina nunca chegou a ser reintegrada.

Mas essa injustiça, no fim das contas, foi útil para mim. No dia em que fui demitida, Paul Roussopoulos estava almoçando com Jean Genet. Eu estava totalmente desesperada por ter sido despejada como lixo, de repente, pois não havia nem sequer passado nos exames e não tinha planejado partir naquele momento! Então, cheguei chorando e Genet, ao me ver desse jeito, disse: “Acredite, não vale à pena ficar desse jeito! Você pelo menos pensou em pedir um cheque de demissão?” De fato, eu havia lutado para receber três meses de salário. Ele tomou o cheque das minhas mãos e disse: “É exatamente disto que você necessita para ser uma mulher livre. Daqui em diante, não precisa de diretor nem de redator-chefe! Há uma

máquina revolucionária que acaba de ser lançada...” Um tal de Patrick Prado havia lhe mostrado a famosa “Portapack”, da Sony, uma câmera de vídeo portátil totalmente inédita. Nós três, Paul, Genet e eu, fomos ao número 1 do boulevard Sébastopol. Depositamos o cheque direto na loja – algo que podia ser feito na época – e saímos de lá carregando a câmera e o videocassete. Foi o segundo aparelho desse tipo vendido na França. De volta para casa, não sabíamos como funcionava! Lembro-me de descer a rua com Genet para fazer alguns testes, seguindo os gatos e os transeuntes... Não fazia ideia de como filmar e nunca havia pensado em trabalhar com vídeo! Ainda que eu amasse a fotografia, era sobretudo o jornalismo escrito que me interessava, não o tipo de jornalismo praticado hoje, mas dar voz às pessoas, viajar, descobrir coisas que eu não conhecia. Tinha a impressão de que era uma maneira de propiciar encontros, de conhecer países e situações. Depois da experiência na *Vogue*, trabalhei como freelancer para a *Jeune Afrique*. Entramos em greve, fiz um filme sobre o movimento e, evidentemente, fui demitida em seguida... Ainda não havia o *Libération*, logo, o futuro estava muito bloqueado no campo do jornalismo. Não sei que tipo de trabalho teria feito sem esse encontro com Genet. O vídeo foi uma chance extraordinária para mim.

HF: Após comprar a câmera, de que modo você a usou? Quais foram suas primeiras filmagens?

CR: Em Paris, fiz esse vídeo sobre a *Jeune Afrique*, um outro sobre a *Vogue* e a estupidez do mundo da moda, e mais um com Brigitte Fontaine e Areski. Então, um dia, Genet pediu a Paul e eu que fôssemos aos campos palestinos com ele e Mahmoud Al Hamchari, principal representante da OLP em Paris. Foi no momento em que o rei Hussein, da Jordânia, jogava napalm nos palestinos. Ele havia decidido liquidá-los, neutralizá-los. Partimos, nós quatro, em setembro, e esse foi o famoso “Setembro Negro”. Fiquei muito abalada ao conhecer a vida dos palestinos. Diante do sofrimento e da pobreza, fui tomada pela revolta. Não estava nada familiarizada com

aquela situação. Hussein havia obtido napalm estadunidense, o mesmo usado contra os vietnamitas. Crianças e mulheres ficavam cobertas por esse tipo de mel pegajoso, que não pode ser removido e causa queimaduras de segundo ou terceiro grau. Era terrível.

Quando voltamos à França, exibimos o filme, que se chamava *Hussein, le Néron d’Aman* (*Hussein, o Nero de Amã*)¹ e tudo foi acontecendo muito rápido. Um dia, um membro dos Panteras Negras que havia ouvido falar do vídeo nos contactou, pois tinham ficado com o aparelho NTSC de uma equipe de jornalistas estadunidenses que os entrevistou e não sabiam como usá-lo. Passamos um mês em Argel para ensinar vídeo aos Panteras Negras, mas também a todos os movimentos de libertação: angolanos, vietnamitas, etc. O vídeo portátil permitia dar voz às pessoas diretamente envolvidas, que não eram mais obrigadas a passar pelo crivo dos jornalistas e das mídias, e podiam construir suas próprias informações.

Depois, toda nossa vida foi uma sucessão de encontros, porque as pessoas queriam aprender a trabalhar com vídeo. Chamavam-nos para ajudá-las, seja para montar as filmagens que elas mesmas haviam feito, seja para ensinar a usar os aparelhos. No início, quase todas eram militantes que usavam essa mídia para fortalecer as lutas nas quais estavam envolvidas. Os movimentos revolucionários percebiam esse poder da imagem como uma força. Era possível, assim, utilizar essa força – essa credibilidade – a serviço das lutas, a partir do nosso ponto de vista. Por isso, as pessoas nos chamavam prontamente. Todos os primeiros grupos independentes de “vídeo leve”,² estadunidenses, quebequenses, franceses, italianos ou alemães, usaram o vídeo da mesma maneira que nós. Não se tratava, em absoluto, de fazer arte. Os grupos de vídeo militante não tinham nada a ver com o meio cinematográfico. Tratava-se, na verdade, de fazer atividades com as pessoas nos bairros para falar dos problemas sociais.

HF: Como você conheceu as integrantes do então novíssimo Movimento de Libertação das Mulheres?

CR: Foi um golpe de sorte, precisamente graças ao vídeo... Um certo Alain Jacquet era o responsável da estrutura de Belas-Artes na UP6, onde havia uma instalação de vídeo e, especialmente, uma grande mesa de edição IVC de 1 polegada, bastante sofisticada para a época, com a qual Jean-Luc Godard montou seus primeiros filmes. Nos conhecíamos, porque éramos pouquíssimos a trabalhar com vídeo, e ele me disse que eu podia trabalhar durante a noite nos aparelhos. Foi evidentemente o que fiz. Lá, conheci as garotas que tentavam montar o primeiro vídeo feminista da França, *Grève de femmes à Troyes* (*Greve de mulheres em Troyes*, Cathy Berheim, Ned Burgess, Catherine Deudon, Suzanne Fenn e Annette Levy Willard, 1971), sobre a primeira greve de operárias, que ocupou as instalações de uma fábrica de artigos de malha. Elas me pediram para ajudá-las. Inicialmente, falamos sobre vídeo, e então elas disseram que se reuniam todas as quartas-feiras à noite. Me chamaram para ir e não fui mais embora. Esse encontro foi decisivo para mim.

Eu não estava, portanto, entre as pioneiras do Movimento de Libertação das Mulheres. Cheguei cerca de seis meses após as primeiras reuniões no famoso anfiteatro das quartas-feiras. No início, ficava paralisada, escutava, sentada na parte de trás, muito discretamente. Achava essas mulheres geniais. Todo mundo falava ao mesmo tempo. Era uma bagunça incrível, mas muito alegre. Consegui formalizar tudo o que eu sentia. Tínhamos intuições, não nos sentíamos bem em certas situações, mas sem compreender exatamente o porquê. Pensávamos que estávamos sozinhas e, de repente, descobrimos que as coisas que líamos, o que as mulheres diziam, era exatamente o que sentíamos. Portanto, isso nos deu uma confiança formidável, nos reconciliou com nós mesmas e fez com que nos amássemos. Em *Debout!* (*De pé!*, 1999),³ uma mulher suíça, Marie-Jo Glardon, diz uma frase belíssima sobre as relações entre homossexuais e heterossexuais no movimento: “Amando as mulheres, aprendemos a amar a nós mesmas”.

As assembleias gerais, depois as refeições no restaurante, as manifestações, as ações eram pura solidariedade

e diversão. As garotas eram tão engraçadas! Era uma festa contínua e uma criatividade totalmente desenfreada. Eu era muito feliz. Uma das ações mais geniais para mim e que ainda hoje me faz rir foi a colocação da coroa de flores em memória da esposa do soldado desconhecido. Não participei dela porque, na época, nem sabia quem eram as garotas e não cheguei sequer a ler nos jornais. Mas todo o movimento está resumido no humor e na justeza dessa ação. O Movimento de Libertação das Mulheres, que, a meu ver, durou pouquíssimo tempo, estava realmente ligado a essa subversão e a esse senso de humor. É assim que podemos ganhar lutas, não fazendo ativismo enfadonho, nos sacrificando nas reuniões... E a verdade é que no dia em que paramos de rir foi o fim do movimento, virou uma outra coisa.

HF: Quando você era criança, já tinha uma consciência feminista, ainda que não conhecesse a palavra? Os elementos da sua vida pessoal e familiar favoreceram isso?

CR: Meus pais foram o segundo casal a se divorciar em Valais, minha mãe havia perdido a guarda minha e do meu irmão, então fomos criados por nosso pai. Era uma situação muito rara. Apontavam o dedo para nós. Nas escolas religiosas da época, nos diziam que os pais divorciados iam para o inferno. Quando criança, não me faltava nada, a não ser o carinho de uma mãe (o que não é uma coisa qualquer), além de cultura. Em casa, não havia discussões interessantes, livros – Maurice Druon, no melhor dos casos – e nem mesmo música. Quando cheguei a Paris, achava que ser de esquerda era dirigir à esquerda. Isso para você entender a enormidade do desastre. Inacreditável! Minha família assinava um jornal local de direita, para não dizer extrema-direita. Não lamento por ter tido uma família atípica, pelo contrário, acho que isso inclusive me impulsionou. Mas, infelizmente, não recebi uma educação interessante ou inteligente, ao menos não aberta para o mundo. Assim, eu estava atrasada em relação à maior parte das jovens francesas ou dos jovens. Quando cheguei a Paris, tinha a

impressão de estar praticamente vinte e dois anos atrasada...

Não sei se dá para dizer que eu já tinha uma consciência feminista, mas era muito afetada pelas injustiças cometidas contra as mulheres. As mulheres da minha família eram fortíssimas, as irmãs de meu pai não deixavam que batessem nelas e tinham bastante personalidade dentro de suas casas. Mas compreendi bem depressa que as mulheres vulneráveis eram as domésticas, as chamadas criadas. Podia-se explorá-las à vontade e elas viviam em quartos sem aquecimento, ao contrário dos nossos... Também compreendi depressa que os casamentos eram arrançados, ainda que, certamente, não fossem casamentos forçados, mas essa foi uma das razões pelas quais parti. Achava completamente odiosa toda essa energia gasta nas famílias para organizar os casamentos, isso que chamavam de bons partidos. As famílias do meu meio consideravam que as garotas não precisavam estudar. Na melhor das hipóteses, as mulheres da minha geração faziam Letras ou Enfermagem... Provavelmente, muitas coisas me tornaram vigilante: era preciso não se deixar esmagar. As pessoas que me conheceram nessa época dizem que eu já era completamente atípica quando pequena e quando jovem. Eu mesma não sentia isso... Não me lembro mais com que vida eu sonhava: provavelmente, não ficar confinada nesse universo enfadonho. Não tinha vontade de fazer nenhum trabalho em particular, não sabia o que ia fazer da minha vida, nem onde, nem quando, nem com quem.

HF: Quais mulheres em particular marcaram seu percurso? Leituras como as de Simone de Beauvoir te influenciaram?

CR: Quando eu era jovem, estava completamente alheia ao circuito, não tinha nenhuma referência. Não te direi que li Simone de Beauvoir aos 15 ou 18 anos, não citarei Andrée Michel ou as sufragistas inglesas e estadunidenses. É claro que certas leituras me marcaram. Fiz até um filme, em 1975, com prostitutas, porque havia lido um panfleto de Kate

Millet quinze dias antes... Mas o que mais me interessou e influenciou foi a experiência e o contato com as pessoas. São as pessoas que me dão energia. Aprendi mais discutindo com as próprias mulheres – observando-as, fazendo filmes com elas, realizando ações conjuntas – do que lendo seus escritos. Tinha lido *O segundo sexo*, gostava muito de *Memórias de uma moça bem-comportada*, mas não era a parte mais importante para mim. Ver a vida que Simone de Beauvoir levava, sua modéstia em relação às feministas, me fazia crescer mais. Delphine Seyrig também me ensinou enormemente. Era uma pessoa muito irreverente. Só porque uma pessoa era conhecida, importante, não significava que precisávamos nos abaixar, nos colocar de joelhos e agradecer. Pelo contrário, devíamos manter a cabeça sempre erguida e colocar nossas convicções em primeiro lugar. Delphine tinha senso de humor, imaginação e energia inacreditáveis, e ela sempre queria fazer um protesto, uma ação, um vídeo. Era completamente bilíngue e costumava nos trazer, dos Estados Unidos, livros que ainda não tinham sido traduzidos, como o livro de Susan Brownmiller sobre o estupro. Descobri uma enormidade de coisas escutando Delphine. Líamos juntas, ela traduzia capítulos para nós e falava sobre o que tinha lido na véspera.

Meus exemplos são, na verdade, as pioneiras do Movimento de Libertação das Mulheres na França e na Suíça, onde vivi, e são minhas amigas! Fico muito emocionada e feliz por ter tido a chance, vinda do buraco de onde vim, de conhecer todas essas mulheres excepcionais. Achava as coisas que elas diziam formidáveis, então colocava a câmera a seu serviço, a serviço das causas que elas tinham iniciado. Simples assim. Quando vivemos com as pessoas que fazem a história, quando podemos aprender as coisas enquanto fazemos torradinhas com geleia pela manhã, bebendo algo ou passeando, é algo extraordinário! É uma real simbiose entre a reflexão e os prazeres da vida...

HF: Nos anos setenta, você fez vários vídeos feministas com Delphine Seyrig e Ioana Wieder. Como você as conhe-

ceu? Por que assinar com o nome “Insoumuses” (“Insubmussas”)?⁴

CR: Para ganhar a vida, eu dava oficinas no fim de semana para ensinar vídeo às mulheres, já que não havia professoras. Um dia, Delphine Seyrig bateu à minha porta acompanhada de uma amiga, Ioana. Elas se inscreveram para a oficina. Inculca como era, eu não sabia quem era Delphine, nunca tinha ouvido falar dela nem visto nenhum de seus filmes. Na Suíça, na época, não podíamos ir ao cinema antes dos 18 anos. Em seguida, ficamos muito amigas. Quando trabalhava com Delphine e Ioana, era mais coerente assinar com um nome que não fosse Vídeo Out, porque elas não eram integrantes do grupo. Elas não discutiam com o grupo o que devíamos ou não fazer. Era mais justo termos nossa própria identidade, de três companheiras que faziam curtas-metragens exclusivamente feministas, enquanto o Vídeo Out podia tratar de outros temas. A dinâmica não era a mesma. Juntas, éramos muito criativas, e realizamos, notadamente, o *SCUM Manifesto* (1976), uma encenação do texto de Valerie Solanas cuja radicalidade eu adorava, e *Maso et Miso vont en bateau* (*Maso e Miso vão de barco*, 1976), que sempre faz as pessoas morrerem de rir... Delphine havia gravado a famosa emissão de Bernard Pivot com Françoise Giroud, no fim do ano de 1975, que fora declarado o ano internacional “da” mulher pela ONU. Ficamos tão chocadas e escandalizadas que decidimos fazer uma resposta! O filme foi lançado no cinema Olympic-Entrepôt. Era a primeira vez, em Paris, que uma sala de cinema estava corretamente equipada para vídeo. Paul tinha feito um plano sagaz para que todo mundo na sala pudesse ver uma ou duas telas. Removemos os assentos, construímos pequenas estruturas de metal e instalamos telas nelas. O vídeo foi projetado durante várias semanas e ganhamos um longo artigo na revista *Nouvel Observateur*. A chefe de gabinete de Françoise Giroud veio me ver, dizendo que ela estava arrasada pelo vídeo e pronta para falar conosco, a fim de que parássemos de mostrar o filme. Era a única coisa que não se devia propor a

alguém como Delphine, que disse: “Já que ela nos ameaçou, vamos manter o filme pelo dobro do tempo!”. O filme foi a prova dos nove de que era necessário ser radical e era inútil jogar com a sedução. Françoise Giroud tinha muitas virtudes, era uma grande jornalista, mas não era feminista... Eis outra mulher que não confiava em si mesma, que era muito dependente dos homens, inclusive afetivamente, e não tinha solidariedade com as mulheres...

HF: Como você vê, hoje, a década de 70, e como foi para você a experiência do declínio do Movimento de Libertação das Mulheres nos anos 80?

CR: Acho que foi a década mais feliz da minha vida. Tudo era formidável. O mundo nos pertencia e nós o recriávamos. Estávamos cheias de esperança quanto às mudanças da sociedade. As coisas pareciam possíveis, eram os “gloriosos trinta”. Tudo ia bem, o desemprego não era um problema, a AIDS ainda não existia, a contracepção, usamos e às vezes abusamos. Havia guerras, mas fazíamos parte de uma grande esperança coletiva.

Depois, precisamos continuar a viver em um cotidiano mais banal e isso não foi sempre fácil. Achei os anos 80 terríveis: a falta de senso de humor, a institucionalização, os escritórios de igualdade. Esse termo de igualdade entre homens e mulheres, jamais o tínhamos usado. Por que tentar ser igual a alguém que confrontamos? É evidente que, para ancorar nossas ideias, era preciso passar por estruturas algo maçantes. As transformações sociais também têm que passar por aí. Mantive minhas boas amigas, continuei evidentemente a fazer meu trabalho, mas não era mais festa, risos, sororidade. Não era mais o sonho, era outra coisa.

No início da década de 1980, fundamos o Centro Audiovisual Simone de Beauvoir (Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir), com Delphine e Ioana, graças ao auxílio de Simone Iff e ao apoio financeiro do Ministério de Yvette Roudy. O projeto articulava arquivamento e produção. Com efeito,

me parecia sensato associar as duas coisas, estar no presente, e não apenas no passado, mesmo que fosse para enriquecer os arquivos. Era um belo projeto. Reuníamos documentos de homens e mulheres a respeito das mulheres. E eu cuidava da produção: elaborar orçamentos, filmar projetos encomendados e tomar iniciativas, fazer o que tínhamos vontade...

Foi também nos anos 80 que comecei a ser paga pelo que fazia, a ganhar dinheiro, a elaborar produções e, logo, a tratar de assuntos mais “monótonos”, porque que preciso conseguir comer. Como não estava mais associada com as feministas divertidas e subversivas, adentrei em temas mais convencionais. Os filmes que fizemos são menos engraçados do que os dos anos 70. Mesmo assim, tentamos achar coisas interessantes para filmar. Fizemos um retrato de Flo Kennedy, uma mulher extraordinária. Falamos pela primeira vez das agricultoras, das marisqueiras e de outras trabalhadoras do mar, todas essas mulheres cujas atividades não estavam definidas, que não tinham direitos, e que, contudo, trabalhavam dez horas por dia. Elas finalmente conseguiram que suas profissões fossem reconhecidas, o que era fundamental. Durante esses anos, também comecei a investigar o incesto, que era o tabu dos tabus... Tive momentos de muita saudade dos anos 70, mas então criamos nosso universo, nosso imaginário. Ou nos deixamos abater, já que não acontece muita coisa coletivamente, ou, pelo contrário, dizemos a nós mesmas que é preciso continuar e tentamos encontrar pessoas que também queiram fazer avanços, ainda que pequenos. Foi assim que passei por isso. Ainda sinto, todos os dias, vontade de quebrar tudo!

HF: Você voltou a viver na Suíça em 1994. Qual foi o motivo do seu retorno?

CR: Saí da França por diversas razões. A experiência de ser “empresária” no L’Entrepôt foi extenuante. Além disso, eu passava horas e horas na minha mesa de montagem e, de certa maneira, tinha vontade de voltar ao meu país natal, de reencontrar essa natureza muito envolvente, mas também de

ver se eu conseguia resolver meus problemas com uma infância que não havia sido muito feliz nem fácil. Então, decidi confrontar a situação e ver se conseguia me reconciliar com o país. Foi o que tentei fazer, e deu certo, pois hoje me sinto como um peixe dentro d’água! Agora sou muito feliz, de um jeito que não era até os vinte anos... É formidável trabalhar com minhas máquinas em meio às montanhas! É importante para mim, porque abordo temas difíceis e sou confrontada com a dor dos outros. Tenho necessidade de uma vida bem organizada, calma, clara e ensolarada. De modo algum, mudei de vida, minha maneira de funcionar e meus interesses são os mesmos, minha cólera permanece intacta. Mas recompus minha rede. Mantenho muita amizade por todos os meus contatos em Paris, mas, no presente, é aqui que eu vivo...

Em 1999, filmei *Debout!*, e foi um momento decisivo para mim. Conhecia bem as garotas francesas, mas as suíças, nem um pouco. No começo, não foi fácil. Acredito que elas não me viram com simpatia, me acharam tagarela. As relações eram bastante tensas, até o dia em que mostrei a elas o esboço do filme. E pronto. Agora, são minhas melhores amigas na Suíça, simples assim! É isso que acho formidável no meu trabalho...

HF: Como você definiria a prática de vídeo feminista? Em uma apresentação do Vídeo Out, Paul Roussopoulos explica, de maneira bem esclarecedora, a concepção do grupo de militância com as imagens, que parece adequada ao seu trabalho, notadamente feminista, até os dias de hoje: trata-se de “atacar a sociedade pelos telhados”, quer dizer, no nível da ideologia, “mais do que nas fundações”.

CR: Não queríamos trabalhar em uma fábrica. Poderíamos ter feito isso. Estava muito na moda entre os maoístas: os filhos da burguesia, como nós, iam trabalhar na fábrica durante um ou dois anos. Era motivo de riso para os operários, que diziam: “É fácil vir trabalhar na fábrica quando se pode abandoná-la e virar um médico, um advogado, ou

voltar a ser sustentado pelo papai e a mamãe”. Eu não tinha nenhuma vontade de ir trabalhar com os operários. Mas admirávamos suas posições, sua coragem, suas análises. Nossa possibilidade de intervenção consistia, então, em lhes dar a palavra, colocá-los em evidência.

É preciso manter a modéstia. Acho que os movimentos, as mudanças da sociedade, ocorreram porque pessoas convictas, cada uma em sua área, fizeram o que tinham que fazer. Foi isso que o feminismo nos ensinou. No movimento, havia mulheres que escreviam canções, juristas, juízas, deputadas, ativistas... Eu tentava fazer vídeos com outras mulheres. Cada uma fazia o que sabia fazer, todas juntas e ao mesmo tempo. As intelectuais escreviam e formulavam teorias. Eu nunca fui capaz de formular uma ideia de vanguarda e documentá-la intelectualmente. Não acho, de modo algum, que devemos mistificar o papel das imagens nos avanços sociais. Elas fazem parte da luta, ponto final.

O motor da minha revolta e, logo, o motor dessa energia que emprego ainda hoje para denunciar as injustiças, é simplesmente a falta de respeito pelos outros. Um dia qualquer, acordo e sinto vontade de abordar um tema, tomando conhecimento de uma situação nova ou encontrando pessoas, homens ou mulheres... Por exemplo, posso falar do meu último filme, sobre mutilações sexuais, *Femmes mutilées plus jamais!* (*Mulheres mutiladas nunca mais!*, Fatxiya Ali Aden, Sahra Osman, Carole Roussopoulos, 2007). Não havia percebido que isso continuava a acontecer no Egito e aqui, achava que a situação tinha melhorado. Aconteceu um colóquio e descobri que havia muita gente. Mulheres haviam testemunhado, me contaram o que haviam dito, e que ficariam muito contentes de me encontrar. Então, fui beber algo com elas e descobri o horror do problema, ainda muito atual de maneira global, mas, também, em suas vidas cotidianas, com as limitações físicas e psicológicas. Já sabia disso tudo, mas não tinha prestado atenção suficiente. Como era possível que, em 2007, essas coisas ainda existissem? Perguntei se elas desejavam usar a câmera para elaborar essas questões e fazer as coisas

se moverem. Elas responderam: “Sim”. Pronto, bem simples. É assim que opero uma ligação entre o meu feminismo e a estética, com o vídeo! As imagens que mais se aproximam daquilo que sinto são as do levantador de vôleibol – você pega a bola e passa – ou do escrivão público.

Não tenho um discurso teórico sobre meu trabalho. São coisas que vivo, sem necessidade de formular. O grande avanço das feministas foi não fatiar nossa vida em pedaços de língua: nossa vida pessoal, nossa vida política, nossa vida afetiva, nossa vida profissional, tudo estava interligado. Dávamos às coisas uma perspectiva global. O mesmo vale para meus interesses, minhas relações com as pessoas... Me levanto de manhã e penso: “Isso tem que parar”. O que me interessa é ter uma pequena alavanca de ação sobre a realidade, com toda a modéstia, pois nunca pensei que um vídeo fosse mudar o mundo. É a conjuntura, o encontro das pessoas em determinado momento, que faz as coisas mudarem. E, assim, a imagem e a minha energia podem intervir efetivamente.

É mais uma questão de energia do que de estética. É uma questão de cólera, palavra de que gosto muito. Acho que a cólera é algo extremamente positivo. É o que não nos deixa dormir em uma cadeira, assistindo à televisão. O problema não é assistir à televisão, mas aceitar tudo o que nos dizem, armazenar toda essa desinformação. As pessoas tendem a aceitar tudo, porque não ousam protestar. Estamos cercados por tecnocratas que decidem sobre as vidas dos outros. E nós, feministas, humanistas, não estamos ferradas se os enfrentarmos e vencermos. Parei de acusar os outros e comecei a adotar o mesmo discurso a respeito das mulheres. As mulheres devem se erguer, não poderão acusar sempre os homens por todos os males... As mulheres que fazem lipoaspiração e botox, são centenas, milhares, mas não fazem isso pelos rapazes! É uma escolha das mulheres em relação a elas mesmas – e às outras mulheres.

HF: Como você explica o fato das mulheres terem se apoderado tão particularmente do vídeo?

CR: É verdade que em todos os grupos de vídeo dos anos 70, as mulheres ocuparam um lugar muito importante. Mas não foi só porque as câmeras eram leves que as mulheres se apoderaram do vídeo, ao contrário do que ouvimos às vezes. Nurith Aviv, que foi umas das primeiras cinegrafistas feministas e fez filmes magníficos, é pequena, mas carregava câmeras enormes de 16mm ou 35mm! Não creio que esteja ligado ao peso da câmera, mas ao fato de ser uma mídia virgem. Não havia nem escola, nem passado, nem história. Os homens não haviam tomado conta dela. Quando as mulheres descobriram essa máquina, como no meu caso, disseram a si mesmas que bastava tentar: apagar, recomeçar, aprender trabalhando. As câmeras não eram muito caras. Mesmo que o investimento inicial fosse significativo, as fitas eram relativamente baratas depois, como as fitas de mini-DV hoje. Assim, podíamos dar tempo aos nossos erros... Recomeçar não era um drama.

Nos grupos de vídeo, inclusive os mistos, não percebi nenhum sexismo, era extremamente satisfatório. As mulheres ocupavam um lugar bastante igualitário em relação aos homens. Ao contrário do cinema, as mulheres não eram apenas montadoras, eram realizadoras. De fato, éramos artesãs, mais que realizadoras e montadoras. Fazíamos de tudo e cada uma sabia fazer tudo. As mulheres assumiram todos os empregos. Não havia divisão entre trabalho intelectual e manual/técnico e, portanto, não havia hierarquia, inclusive entre os sexos. Eu nunca teria feito cinema, mesmo que fosse milionária. Não era algo que me atraía. Não teria conseguido estabelecer as mesmas relações de confiança com as pessoas. Pois é formidável poder mostrar a elas o que foi filmado e apagar se não estiverem de acordo. Fazíamos isso sistematicamente e ainda hoje fazemos. Trabalho exatamente da mesma maneira.

HF: Você poderia falar mais sobre sua ética de filmagem? Você costuma dizer que as imagens pertencem às pessoas filmadas, e não àquela(s) que filma(m)...

CR: Sim, porque em meus filmes, peço às pessoas para

se entregarem com o máximo de sinceridade possível, para se aproximarem da verdade, porém sem serem exibicionistas. Meus filmes são baseados em momentos de concentração durante alguns minutos com a câmera. Desde o princípio, senti que era preciso me aproximar das pessoas com a câmera para que elas ficassem próximas dos espectadores também. Entendi depressa que, quando eu fazia perguntas, quando as pessoas me olhavam e, portanto, olhavam para a lente, também olhavam para os espectadores, e havia algo forte nisso. Porque, apesar de tudo, é bem raro que a pessoa atrás da câmera também faça perguntas. Considero que essas imagens e esses sons, essas fatias de concentração ou de verdade, pertencem mais às pessoas entrevistadas do que a mim. O que quero é fazer filmes com elas, de algum modo, sou a maestra – é verdade que os filmes não existiriam se eu não criasse a ocasião para eles serem feitos – mas são as pessoas filmadas que se entregam. É a vida delas, e os temas que abordo, em geral, são delicados. É preciso uma grande coragem para testemunhar pessoalmente as mutilações sexuais, como Fatxiya, Sahra ou Halima fizeram recentemente, ou, até mesmo, para se declarar homossexual na época da FHAR (Frente Homossexual de Ação Revolucionária),⁵ porque todo mundo ainda estava no armário. A garota que aceitou que filmássemos seu aborto, em *Ya qu'a pas baiser! (É só não trepar!, 1973)*, sendo que era uma prática ilegal na França, também demonstrou uma grande dose de coragem!

O mínimo, então, é mostrar as imagens e entrevistas para as pessoas filmadas, dar a elas o direito de assistir até o fim. Porque a montagem não passa de uma grande manipulação, podemos mudar completamente as intenções. A maioria das pessoas que filmei passaram por coisas difíceis. São pessoas que sofreram enormemente – seja incesto, estupro, conjugal, mutilações sexuais, pouco importa... Portanto, acima de tudo, é importante que o trabalho que fazemos juntos não corra o risco de contribuir para uma perda de identidade. Acredito que, quase sempre, as pessoas que filmei estão melhores depois do que antes. Não ofereço terapia, não sou

psicóloga, mas são pessoas que aceitaram ser filmadas diante da câmera, para ajudar outras pessoas na mesma situação que elas. Se o filme é respeitoso com o que elas quiseram dizer, isso lhes dá crédito, coloca-as em relação com os espectadores, e elas se tornam pioneiras nas causas que defendem. Uma vez que elas são boas nessa defesa, eu diria, muito modestamente, que se tornam heroínas. Elas são as figuras anônimas que fazem a história.

Ao denunciar na tela o que acontece, elas poupam anos de luta. Foi assim no caso do incesto. Também há advogadas, deputadas, e sobretudo as ruas e as militantes feministas. Mas o vídeo, por meio dos testemunhos de mulheres que falam, permite uma identificação mais direta do que a escrita. O filme sobre as mutilações sexuais foi exibido, recentemente, em uma pequena cidade aqui perto. Uma mulher africana estava presente, com suas amigas. Uma refugiada política há mais de dez ou quinze anos, ela conhecia muito bem seu grupo de amigas, mulheres, mas jamais havia dito que foi mutilada. Naquela noite, após assistir ao filme, ela se levantou de repente e conseguiu retomar os termos usados por Fatxiya, Sahra e Halima, para falar de si mesma. É uma das possibilidades que o vídeo oferece e, por isso, é tão importante que os filmes sejam acompanhados de debates.

HF: Seu enfoque como diretora parece inteiramente fundado em uma tomada de consciência – das pessoas filmadas, mas também do público, que não é reduzido a uma posição passiva. A meu ver, um ponto recorrente em seus filmes é não colocar as mulheres filmadas em situação de vítimas e incentivar nossa reflexão ativa...

CR: A chave de todo o meu trabalho é filmar pessoas que não estão no fundo do poço ou em um período de terrível perda de identidade, mas que entenderam o que se passa com elas. Em meus filmes, todas as mulheres, todas as vítimas de violências sexuais, analisaram os mecanismos que as levaram ao lugar onde estão e desejam ajudar outras a encontrar uma

saída. Elas têm em comum uma forma de consciência sobre a situação delas próprias e a convicção de que o audiovisual é um meio de sensibilizar o público sobre os horrores que elas viveram. Eu não poderia filmar pessoas desorientadas que não tivessem entendido o que se passava com elas, acharia isso indecente, e consideraria mais útil que elas fizessem um trabalho pessoal para compreender o que se passa. A prioridade, nesse caso, não seria fazer um filme e se endereçar às outras. Ao denunciar o que se passa, abandonamos a situação de vitimização na qual, com frequência, estamos confinadas. Nos tornamos o motor de nossa própria vida.

Nos documentários que vemos hoje na televisão, parece que o trabalho mais importante é o do jornalista. É ele que propõe um tema, escreve seu texto e, em seguida, o ilustra. Meu enfoque é completamente oposto. Sei onde quero chegar quando escolho abordar um tema ou quando tenho uma encomenda – mas quando me pedem para escrever um texto de apresentação, sou incapaz de fazê-lo. Muitas vezes, as pessoas entrevistadas me levam em direções que eu não havia cogitado, e temas inteiros são desenvolvidos nos meus filmes sobre os quais eu simplesmente não havia pensado. Por que, então, engessar as situações, quando podemos manter uma postura aberta?

Para mim, o vídeo não é da ordem da precisão nem da emoção – pois detesto mostrar pessoas que choram e não faço sentimentalismo. Tento mostrar imagens que não são nem violentas demais nem fortes demais, pois acho que isso impede as pessoas de refletirem. Por exemplo, no filme sobre as mutilações sexuais, precisei especificar na capa que não havia imagens de mutilação. Era importante mostrá-las há vinte ou trinta anos atrás, assim como era necessário filmar um aborto em sua duração real, para desdramatizar o ato. Mas, na atualidade, sabemos o que são mutilações sexuais, e é necessário deixar as pessoas refletirem e compreenderem por que é algo extremamente humilhante e doloroso para uma mulher. Não é exibindo imagens terríveis que colocaremos as pessoas do nosso lado e que elas tomarão consciência do sistema de

opressão no qual essas mutilações estão inseridas. O que a televisão não gosta é justamente o fato de eu não mostrar imagens violentas e, sobretudo, de meus documentários não apresentarem o tema desde o início, trazendo todas as perguntas que as pessoas têm, com “soluções” prontas... É verdade que não facilito o trabalho do espectador. Jamais faço uso de comentários em voz *over* nos meus filmes. Não creio que os espectadores e as espectadoras sejam completos idiotas!

HF: Em quais temas você está trabalhando atualmente e quais são seus próximos projetos?

CR: Tenho um projeto bastante concreto sobre casamentos forçados, que é ainda mais difícil do que o das mutilações, porque não estou encontrando mulheres que aceitem testemunhar na frente da câmera. Há milhares de mulheres suíças, de origem turca, kosovar, africana etc., casadas à força. Devido à repressão de suas comunidades e de seus ex-maridos, testemunhar seria colocar a vida em risco, portanto, é muito complicado. Mas vou realizá-lo, de uma maneira ou outra. Também gostaria de fazer um filme sobre o tráfico de mulheres. Acho que os três temas estão ligados (tráficos, casamentos forçados, mutilações). Ainda não entendi por completo todas as peças, mas percebo claramente a base comum: o controle das mulheres.

Também estou começando a trabalhar com uma garota por quem nutro uma admiração sem limites, Claudine Le Bastard. Ela foi a primeira mulher a denunciar o incesto na França e incentivou decisivamente na criação do primeiro grupo de apoio às mulheres vítimas de violências sexuais. Foi graças a ela que realizei meu primeiro filme, sobre o incesto. Gostaria de fazer um balanço com ela, suas amigas e as mulheres do coletivo, vinte anos depois. O que aconteceu? Onde estamos hoje? Falamos com frequência do incesto, mas de que modo falamos? Quando as mulheres compartilham suas vivências, são realmente levadas em consideração e acolhidas? De fato, soube que há psicanalistas que estupram

suas pacientes. Dezenas de mulheres foram abusadas assim, na França e na Suíça.

O que eu mais queria hoje era não ter problemas financeiros (mas isso não é para amanhã) e trabalhar somente com homens. Nesse campo, tenho poucas aliadas e muitos mal-entendidos. Mas, para ser sincera, acho que nós, feministas dos anos 70, não iremos muito além. Primeiro, porque estamos ficando velhas e, logo, cansadas. Cabe às jovens ter ideias originais, viver a luta e a autonomia delas, de uma maneira diferente da nossa, e, portanto, conduzir outras mulheres em direções que não havíamos cogitado. Mas acho também que as mulheres disseram o que tinham para dizer e agora os homens precisam falar. Refletimos sobre isso há muito tempo, mas dizíamos: “Não é nossa tarefa fazer os homens falarem, eles que falem!”; “Isso não é prioridade! Os homens violentos, que se virem, eles que criem seus próprios grupos, que tomem conta de si mesmos”. Evidentemente, eles até hoje não falam muito, nem sobre si mesmos nem sobre seus impulsos.

Dedicamos parte de nossas vidas às vítimas – por exemplo, criando lugares – e algumas mulheres da minha geração estão cansadas de curar as feridas das vítimas. As mulheres já foram atingidas, quando as conhecemos, e o que interessa é interromper a cadeia das injustiças, as relações violentas entre homens e mulheres. Os serviços sociais, hoje, recebem preparação e podem muito bem se ocupar das vítimas, acolhê-las, fazê-las falar. Mas, para quebrar essa cadeia e para que não haja mais vítimas, é preciso compreender e analisar antecipadamente a violência dos homens – nós a conhecemos, sabemos que ela existe, somos testemunhas dela. Mas o que fazer, então, para neutralizá-la? Acho que, hoje, é trabalhando com os homens que podemos encontrar uma abordagem e descobrir coisas diferentes daquilo que já foi dito.

Queria, por exemplo, enviar para os homens imagens feitas por mim ou por outras mulheres sobre as vítimas. Gostaria de trabalhar em uma prisão para adolescentes, mas isso não foi possível. Queria fazer um trabalho a longo prazo com jovens que já têm sangue nas mãos, aos quatorze ou

quinze anos, e tentar entender se eles sabem o que fizeram, mas, sobretudo, por que o fizeram.

HF: O que o feminismo mudou em sua vida pessoal? E como você o definiria?

CR: O feminismo, em primeiro lugar, me ajudou a me reconciliar com minha mãe, que me abandonou quando eu era pequena. Não tenho nenhuma lembrança da minha mãe em casa. Ela nunca cozinhou um ovo frito, ela sempre teve empregados. Ela não nos beijava para não estragar a maquiagem. Nossas relações eram muito estranhas e, com certeza, sofri enormemente por não ter sido criada e amada por uma mãe de maneira tradicional. Mesmo que ainda não tenhamos uma relação próxima, compreendi, graças às feministas, que o instinto materno não é algo inato. Antes, achava que meu caso era isolado. Sempre pensamos que somos as únicas a passar por certas situações. Naquelas famosas reuniões das quartas-feiras, escutava as mulheres falarem de suas experiências, e de seus desejos de ter ou não ter filhos. Então, entendi que minha mãe não era de todo atípica, que muitas mulheres não tinham um instinto maternal e, sobretudo, que era um direito delas.

Diria, também, que o feminismo me ensinou a erguer a cabeça e a “caminhar com o nariz ao vento”, como dizem belamente os beduínos do deserto. Ganhei confiança em mim mesma e me convenci de que podemos ter relações igualitárias com os homens e devemos lutar por isso. Compreendi que nunca devemos desistir, que podemos alcançar qualquer coisa na vida privada, nas relações com os outros, mas que não devemos nos limitar a uma sedução estúpida nem à necessidade de ser amada o tempo todo. Agora, não faço concessões. Nenhuma.

O feminismo me deu uma visão global do mundo. As feministas francesas, e as feministas suíças que conheci depois, tinham uma verdadeira análise política da sociedade. Nos anos 70, nunca chamávamos nossos vídeos de “vídeos de

mulheres”, não havia risco de diferencialismo. Nos recusávamos a pertencer – e ainda bem que foi a nossa decisão – a grupos de extrema-esquerda ou partidos políticos para continuarmos independentes em nossas próprias reflexões. Não obstante, éramos todas muito politizadas. As feministas sempre foram internacionalistas. O feminismo foi reduzido a uma luta de poder entre homens e mulheres, a problemas ligados ao direito de voto e, depois, ao aborto, mas isso é completamente falso. O feminismo implica uma diversidade de preocupações. Em *Des fleurs pour Simone de Beauvoir* (*Flores para Simone de Beauvoir*, 2007), Kate Millett explica muito bem que as feministas sempre foram contra as guerras, sempre denunciaram as condições de detenção nas prisões, sempre se preocuparam com a classe trabalhadora e com as injustiças sociais. Elas defenderam as crianças e a educação. Talvez, falassem menos de relações sexuais, lesbianismo, homossexualidade. Mas analisaram todos os problemas da sociedade. O feminismo, portanto, é o maior dos humanismos, como diz Franceline Dupenloup, em *Debout!* Eu concordo com essa definição.

HF: Você sempre teve consciência da importância de preservar a memória das mulheres e das lutas feministas. Você acha que houve uma transmissão da experiência decisiva dos anos 70?

CR: Provavelmente não. As mulheres, as companheiras, fizeram o que precisavam fazer, o melhor que podiam. Elas mesmas dizem, com muito bom humor, que quando começaram a escrever textos em 1969-70, pensavam que estavam inventando conceitos, e mais tarde, quando historiadoras feministas escreveram sobre as sufragistas, quando reencontraram cartas, textos, panfletos, perceberam que tudo já havia sido dito, que, na verdade, não haviam inventado nem sequer uma linha, uma palavra, um conceito. Na época, então, a transmissão não ocorreu, e é verdade que é terrível ter que recomeçar do zero a cada vez. Efetivamente, é necessário preservar as fotos, os escritos, os panfletos, os cartazes, os

livros, acredito que isso facilita a transmissão. Nos anos 70, na França e na América, as mulheres enfatizaram a escrita, e não me espantaria que isso fosse negado, outra vez, apagado, esquecido. Não há muitos programas de televisão sobre essas mulheres que fizeram história, a imprensa não publicou artigos. Essas mulheres não são, de modo algum, recompensadas e colocadas em destaque como deveriam. Mas esse não é um fenômeno clássico? No fim das contas, temos vontade de agradecer às pessoas que se dão ao trabalho de nos tirar do lugar de conforto? Prestamos homenagem, com frequência, às pessoas, na maioria mortas, pelo que nos deram? Infelizmente, acredito que não. Éramos ridicularizadas, chamadas de mal-comidas, históricas, feias, e isso não dava vontade de se identificar conosco.

O feminismo ficou tão caricaturado que mulheres profundamente feministas de fato o rejeitam. Quantas mulheres começam suas frases dizendo: "Não sou feminista, mas..."! Isso é horrível. No entanto, se discutirmos as questões com elas calmamente, no geral elas reconhecem que, se as coisas estão melhores, é graças a nós, e que esse termo foi tão depreciado que elas ficam com receio de empregá-lo para falar de si mesmas. Nem todas estão empenhadas na sedução dos homens, mas não querem ser identificadas a mulheres caricaturadas que elas não conhecem, que elas não conheceram pessoalmente, cujo senso de humor e cuja alegria elas não conheceram. Isso fica muito evidente nos debates que acompanham as projeções de *Debout!* É a primeira coisa que as pessoas dizem: "Não sabia que as feministas eram assim!". É uma grande surpresa ver as jovens descobrindo que as garotas tinham muito senso de humor, eram belas e não dogmáticas! Os vídeos mostram olhos que brilham, ainda hoje, trinta anos depois. O papel das imagens na transmissão, portanto, é decisivo. Elas permitem quebrar os clichês. Infelizmente, existem poucos arquivos do Movimento de Libertação das Mulheres. Por isso, recentemente, limpei e montei todas as entrevistas que filmei para *Debout!* Isso representa mais de vinte horas de arquivos, com as pioneiras do Movimento na França e na

Suíça! Se as jovens estivessem um pouco melhor informadas, só poderiam seguir nosso exemplo. O importante é fazê-las entender realmente que a luta é uma grande alegria e diversão! Todas temos a ganhar, erguendo a cabeça. Todo mundo, todos os oprimidos da terra.

HF: Em *Debout!*, você pergunta às mulheres entrevistadas o que elas gostariam de dizer às jovens de hoje. Faça-lhe a mesma pergunta...

CR: É necessário estar de acordo sobre o que é feminismo... Nunca distribuimos estrelas. Toda mulher que se movimenta, que é consciente, que quer fazer as coisas melhorarem um pouco, é feminista. Toda mulher que decide não ser um capacho, na minha opinião, é feminista. Não tenho lições para ensinar às jovens de hoje. Não vou julgá-las por não tomarem o mesmo caminho que nós, por não irem às ruas em maior número. Isso se deve também à situação financeira, econômica, política da atualidade, que fazem com que não haja um movimento do modo como o entendemos. O Movimento de Libertação das Mulheres provavelmente não teria existido se não tivéssemos uma conjuntura econômica bastante favorável. Os grandes movimentos sociais podem ocorrer quando as coisas vão bem. Se parássemos de trabalhar por um ano, acharíamos emprego de novo, sem problemas. A vida era realmente muito mais fácil.

Sou bastante solidária. Creio que a energia de inúmeras mulheres jovens, hoje, está dirigida para tentar estabelecer novas relações com seus companheiros. E isso, somado ao mundo do trabalho, onde reina a competição, já é muito. Elas lutam no lugar onde estão e, na minha opinião, estão fazendo história de uma maneira diferente, mas talvez mais potente do que a nossa. Elas fazem a revolução no âmbito do casal, no dia-a-dia delas. Nós a fizemos nas ruas, lançamos as bases, mudamos as leis. De certo modo, a fizemos no campo teórico, nos anos 70, e agora elas estão tecendo a teia, e talvez seja esse trabalho em profundidade que está sendo realizado.

Podemos dizer que as mulheres hoje estão engajadas na realização prática de nossos sonhos e de nossas utopias. Hoje, as jovens mulheres ou os pais não dizem o dia inteiro para seus filhos homens que eles são os maiores gênios da humanidade e, por outro lado, não ficam em total desespero quando uma menina nasce. Não há o mesmo peso nos ombros dos meninos. As coisas mudaram muito. Cada vez mais, os homens estão cuidando de suas crianças e gostando disso. Quando vemos a saída das escolas, isso fica patente. Eles ainda não são brilhantes nas tarefas domésticas, mas vão chegar lá.

A alternância, portanto, talvez não seja algo midiático, não falamos dela todos os dias nos jornais. Talvez ela seja subterrânea, mais capital. Estou disposta a pensar assim, sem nenhuma demagogia. Logo, não precisamos ter nenhuma amargura em relação às jovens de hoje. Elas podem despertar coletivamente um dia, estou cheia de esperança. De todo modo, acho que as coisas só podem avançar, as mulheres não vão voltar para a casa... Creio que a era dos capachos terminou.

/

Entrevista gentilmente cedida por Héléne Fleckinger para o catálogo do 22º FestCurtasBH, publicada originalmente em *Nouvelles Questions Féministes* 2009/1.

NOTAS

1 N.T: Todas as cópias do filme encontram-se perdidas. Não conseguimos precisar com exatidão o ano de realização da obra, mas tudo indica que foi feita em 1970, no mesmo ano que o Vidéo Out foi fundado.

2 N.T: O termo francês *vidéo légère* refere-se a um estado tecnológico que começa a se difundir na segunda metade dos anos 1960, sendo caracterizado por um sistema de gravação “mais leve”, por assim dizer, conjugado à utilização de materiais mais acessíveis financeiramente aos amadores e às amadoras. Uma unidade de “vídeo leve” é composta, basicamente, por uma câmera, um magnetoscópio e um monitor que reproduz as imagens simultaneamente ou após a realização das filmagens.

3 N.T: Esse é o título abreviado, usado na França, para o filme *Debout! Une histoire du Mouvement de Libération des Femmes (De pé! Uma história do Movimento de Libertação das Mulheres, 1999)*.

4 N.T.: Em francês, “Les Insoumuses” se forma pela junção da palavra “insoumisses” (insubmissas) e “muses” (musas).

5 N.T: A luta da FHAR é tematizada no filme *Le FHAR (Front Homosexuel d’Action Révolutionnaire) [A FHAR (Frente Homossexual de Ação Revolucionária), 1971]*, dirigido por Carole Roussopoulos.



y' a q' a pas
baïser



Nous avons toujours
pensé que le Secrétariat
à la Condition féminine
et l'Année de la Femme
étaient une **MYSTIFICATION.**

INTERVIEW WITH CAROLE ROUSSOPOULOS

A REVOLUTION OF THE GAZE

// **Hélène Fleckinger**

Translation from the French / Ana Helena Souza

Hélène Fleckinger: What did you do when you first arrived in Paris and how did you start to make videos?

Carole Roussopoulos: I got to Paris in 1967, with a transfer to the Sorbonne, under the pretext of continuing my language studies which I had begun in Lausanne. I left in a 2CV at night, with some books, records, and three outfits in the trunk. My father cut off my allowance. I moved into a bed-sit and started to clean houses. A friend of my father's eventually found me a three-month internship at Vogue. I was supposed to return to Switzerland to take my exams. But, after three months, one of the editors, Bettina, had a serious car accident and from one day to the next I was offered to stay and replace her. I stayed there for several years.

Regardless of its content, it was a magazine with great photo and printing quality. I learned a lot of things there. There were nine female editors, everything was done in-house, and it was the first time I met independent women who needed to work, who took responsibility for themselves, and had an interesting life. For me, who came from a notable Valaisian family – my father was a banker – in which women never had to work, it was a great discovery. I stood side by side with the greatest photographers in the world, the greatest stars, the most beautiful models. I noticed the suffering of these women who made us dream and who in their daily lives struggled with terrible insecurity issues, already at that

time, because of a wrinkle or an extra pound. I found that terrifying and it allowed me to demystify an entire environment. I often went to visit Bettina at the hospital. When she came out of her coma, I told her: «Fight. As soon as you're well again, I'll resign and you will return to your post.» Three years later, she was doing a lot better and I started seeing the company's board and talking to the various editors telling them: Let's agree, we're all fighting and getting Bettina back! I learned what I should learn, I'll find another job». The director heard about it and it was terrible. I was summoned, I kept on fighting and I was fired overnight on a different pretext, absolutely anecdotal and in bad faith. Bettina was never reinstated.

But this injustice did me a favor in the end. The day I was fired, Paul Roussopoulos had lunch with Jean Genet. I was totally desperate to have been thrown away like trash in a day, because I hadn't even passed my exams and that was not the time I had set to leave! So I arrived crying and Genet, seeing me like that, said: «It's not worth it to get into such a state! Have you at least thought about asking for a termination check?» I had indeed fought for a three-month salary. He took the check from my hands: «This is exactly what you need to be a free woman. From now on you won't need either director or editor-in-chief! There's a revolutionary machine that has just come out... » A certain Patrick Prado had shown him Sony's famous «Portapak», a brand-new portable video

camera. The three of us, Paul, Genet and I went to 1 boulevard Sébastopol. We deposited the check directly at the store – something that could be done at that time – and left with the camera and the VCR slung over the shoulder. It was the second machine of that kind sold in France. When we arrived home, we didn't know how it worked! I remember going down to the street with Genet to give it a try following cats and passers-by... I really had no idea how to film at all and I had never thought of making videos! Even if I loved photos, it was the written journalism which interested me, not the journalism that is done today, but rather giving people the chance to speak, travelling, discovering things that I just didn't know. I had the impression that it was a way of meeting people, of getting to know countries and situations. After my experience at Vogue, I did some freelance work for Jeune Afrique. We went on a strike, I made a film about the movement and, of course, I was fired right after... At the time Libération did not exist yet, so the future was very bleak on the journalism side. I don't know what kind of work I would have done had it not been for this meeting with Genet. The video was an extraordinary opportunity for me.

HF: Once you bought your camera, how did you use it? What were your first shoots?

CR: I made this videotape about Jeune Afrique in Paris, another one about Vogue and the stupidity of the fashion environment, and then another one with Brigitte Fontaine and Areski. After that, Genet asked us, me and Paul, to go to the Palestinian fields with him and Mahmoud Al Hamchari, the first representative of the PLO in Paris. It was the time when king Hussein of Jordan threw napalm on the Palestinians. He had decided to eliminate them, to neutralize them. We left, the four of us, in September, it was the famous «Black September». I got a full blow when I discovered the lives of the Palestinians. Faced with the desperation and the poverty, revolt seized me. It was a totally unknown situation to me.

Hussein had gotten American napalm, the same that was sent to the Vietnamese. The women and children were covered in that sort of sticking honey, which cannot be removed, and which burns to the second or third degree. It was dreadful.

When we came back to France, we showed the film, which was called *Hussein, the Nero of Amman*, and everything happened very quickly. One day a legal Black Panther, who had heard of this videotape, got in touch with us because he had kept the NTSC machine of a team of American journalists who had come to interview them and they didn't know how to use it. We spent one month in Algiers to give video courses to the Black Panthers and also to all liberation movements: to the Angolans, to the Vietnamese, etc. The portable video allowed to give voice to the people directly concerned who, therefore, were not forced to go through the mill of journalists and the media, and who could produce their own information.

After that, all our life became a sequence of meetings, because people wanted to be taught video making. They contacted us to help them, either to edit the footage they had shot themselves or to learn how to use the machines. At the beginning it was mostly the activists who used this medium to reinforce the struggles they were involved in. The revolutionary movements felt the power of the image as a force. It was then possible to use this force – this credibility – to serve their fights, from our own point of view. It was why people came easily in touch with us. All the first independent light video groups, whether American, Quebecois, French, Italian, or German, used video the same way we did. It was not to make art at all. The militant video groups had nothing to do with the world of cinema.

It was really to raise consciousness in the neighborhoods, to talk about social issues.

HF: How did you meet the members of the brand-new Women's Liberation Movement?

CR: It was a stroke of luck and precisely because of the video... A certain Alain Jacquet was in charge of the structure at the Beaux-Arts, at UP6, where there was a video installation and in particular a large one-inch IVC editing bench, very sophisticated for the time, with which Jean-Luc Godard edited his first films. We had met each other because very few of us were making videos and he had told me I could work with the machines at night, which I obviously did. It was there that I met the women who were trying to edit the first feminist videotape in France, *Grève de femmes à Troyes*, about the first female workers' strike with occupation of the premises in a hosiery factory. They asked me to help them. We first talked about videos, but then they told me they got together every Wednesday evening. They invited me to come along and I never left. This meeting was decisive for me.

So, I was not among the pioneers of the Women's Liberation Movement. I arrived about six months after the first meetings in that famous Wednesday amphitheater. At first I was paralyzed, I listened from the back, very discreetly. I thought those were amazing women. Everyone talked at the same time. It was a great mess, but very joyful. I was able to formalize everything I was feeling. We had hunches, we didn't feel at ease in certain situations, but we didn't quite realize why. We thought we were alone and suddenly we found out that what we read, what women said, was exactly how we felt. So this gave us great confidence, it reconciled us with ourselves and made us love one another. In *Debout!*, a Swiss woman, Marie-Jo Glardon, says this very beautiful sentence about the relationships between the homosexuals and heterosexuals in the movement: "In loving women, we have learned to love ourselves".

General assemblies, then meals in restaurants, demonstrations, the actions were sheer sympathy and fun. The women were so funny! It was a continuous party and absolutely unbridled creativity. I was very happy. One of the most brilliant actions I find and that still makes me laugh today was the laying of the wreath in memory of the wife of the

unknown soldier. I didn't take part in it because at that time I didn't know the women at all and hadn't even read about it in the press. But the whole movement is summed up in the humor and rightness of that action. The Women's Liberation Movement, which lasted in my opinion a very short time, was really linked to that kind of humor and subversion. That's how you can win the struggles, not by doing boring activism where we sacrifice ourselves in meetings... And it's true that the day we stopped having fun was the end of the movement, it became something else.

HF: When you were a child, did you already have a feminist awareness, even if you didn't know the word? Did the elements of your personal and family life favor this?

CR: My parents were the second couple to divorce in Valais, my mother had lost custody of my brother and me, so we were brought up by our father. It was a very rare situation. We were pointed at. At that time, in the religious schools, we were told that divorced parents went to hell. As a child nothing was lacking apart from the affection of a mother, which is no small thing, and culture. At home there were no interesting discussions, no books – Maurice Druon at best – not even music. When I arrived in Paris, I thought that being a leftist meant riding on your left. This is to tell you the enormity of this disaster. Incredible! My family subscribed to a local right-wing newspaper, if not far-right. I don't regret having had an atypical family, on the contrary, I think that has given me some punch. But unfortunately I didn't receive an interesting or intelligent education, at least not open to the world. So I was far behind when compared to most of the young French boys and girls. When I arrived in Paris, I had the impression of being practically twenty-two years behind...

I don't know if you could say I already had a feminist awareness, but I was very upset by the injustices done to women. The women in my family were very strong, my father's sisters didn't get beaten and had, within their homes,

a lot of character. But I understood very quickly that the vulnerable women were the domestics, those one called maids. They could be exploited at will and they lived in rooms that were not heated, unlike ours... I had also quickly understood that marriages were arranged, it was certainly not the case of forced marriages, but it was one of the reasons why I left. I found all the energy devoted in the families to organize marriages completely hideous, what they called eligible bachelors. The families of my class felt that girls didn't need to go to school. Women of my generation studied languages or nursing at best... A lot of things made me become vigilant: you shouldn't let yourself be overwhelmed. People who met me at that time tell me that I was already totally atypical as a girl and a young woman. I myself didn't feel that way at all... I don't remember the life I dreamt of anymore, but probably it was of not staying locked up in that boring universe. I didn't want any particular job, I didn't know what I was going to do with my life, nor where, nor when, nor with whom.

HF: Which women have particularly marked your path? Have readings like that of Simone de Beauvoir influenced you?

CR: When I was young, I was completely out of the loop, I didn't have any references. I won't tell you I had read Simone de Beauvoir at 15 or 18, I won't quote Andrée Michel or the English or American suffragettes. Some readings have of course marked me. I even made a film in 1975 with prostitutes, because I had read a pamphlet by Kate Millet a fortnight earlier... But it was primarily the practice and the contact with people that interested and influenced me. It is people who give me energy. I have learned more discussing with the women themselves – watching them, making films with them, carrying out joint actions – than reading their books. I've read *The Second Sex*, I enjoyed the *Memoirs of a Dutiful Daughter* very much, but it wasn't the most important for me. Seeing the life Simone de Beauvoir led, her modesty towards the feminists,

made me grow even more. Delphine Seyrig also brought me a lot. She was a very irreverent person. Just because someone is famous, important, it doesn't mean you have to shut up, get down on your knees, and thank them. On the contrary, it's always necessary to keep your head high and put your beliefs first. Delphine had humor, incredible imagination and energy and she always wanted to make a demonstration, an action, a video. She was fully bilingual and often brought us books from the United States that hadn't been translated yet, like the book by Susan Brownmiller about rape. I discovered many things listening to Delphine. We read together, she translated chapters for us and talked about what she had read the night before.

My role-models were in fact the pioneers of the Women's Liberation Movement in France and Switzerland, where I lived, and these are my friends! I feel rather moved and happy to have had the chance, coming from a place like mine, of meeting all these wonderful women. I thought what they were saying was amazing, so I put the camera at their service, at the service of the causes they had initiated. Quite simply. When you live with the ones who make history, when you learn while making toast with jam in the morning, drinking shots, or taking a walk, it's really extraordinary! It's a true symbiosis between reflection and the pleasures of life...

HF: In the 1970s you made innumerable feminist videotapes with Delphine Seyrig and Ioana Wieder. How did you meet them? Why sign with the name «Insoumuses»?

CR: In order to make a living, at weekends, I organized workshops to teach women to make videos, because there was no teacher. One day, Delphine Seyrig rang at my door with one of her friends, Ioana. They had signed up for the workshop. I, uncultivated as I was, didn't know who Delphine was, I had never heard of her or seen any of her films. In Switzerland at that time, you couldn't go to the movies before you were 18. Later we became close friends. When

I worked with Delphine and Ioana, it was more coherent to sign something different from «Video out», because they didn't belong to the group. They didn't discuss with the group what they should or shouldn't do. It was fairer to have our own identity of three friends who made exclusively feminist short films, for «Video out» could have other subjects. The dynamics were not the same. Together, we were very creative and we notably produced the *SCUM Manifesto*, a staging of the text by Valerie Solanas, which I loved for its radicality, and *Maso et Miso vont en bateau* which always make people laugh out loud... Delphine had recorded the famous Bernard Pivot show with Françoise Giroud at the end of 1975, which was declared the International Year of «Women» by the UN. We were so shocked and scandalized we decided to respond! The film was shown at the Olympic-Entrepôt cinema. It was the first time that a cinema was correctly equipped for videos in Paris. Paul had made a smart calculation so that everyone in the room could see one or two screens. We had removed seats, built small metallic structures, and placed screens on them. The video was shown during several weeks and we had a long article in the *Nouvel Observateur*. Françoise Giroud's chief of staff came to see me, telling me that she was devastated by the video and ready to talk with us so we would stop showing the film. It was the only thing one should not suggest to someone like Delphine, who said: «Since she threatens us, we are going to keep the film on twice as long!» The film was the ultimate proof that you had to be radical and that there was no point in being seductive. Françoise Giroud had a lot of competences, she was a great journalist, but she was no feminist... There was a woman who didn't have confidence in herself, who was too dependent, even emotionally, on men, and who didn't show solidarity with women...

HF: How do you see the 1970s today and how did you see the decline of the Women's Liberation Movement in the 1980s?

CR: I think it was the happiest decade of my life. Ev-

erything was amazing. The world belonged to us and we remade it. We were full of hope about the changes in society. Things seemed possible, it was the «glorious thirty». Everything worked out fine, unemployment was not a problem, HIV did not exist yet, contraception, we used it and some abused it. There were wars, but we shared a great collective hope.

Afterwards, we had to keep on living a mundane daily life and that was not always easy. I found the 1980s terrible: the lack of humor, the institutionalization, the «equality offices». This term of equality between men and women, we had never used it. Why seek to be equal to someone you challenge? It is obvious that in order to anchor our ideas we had to go through somewhat boring structures. The social changes had to go through that, too. I kept my good friends, I of course went on doing my job, but it was no longer partying, laughing, sisterhood. It was no longer the dream, it was something else.

At the very beginning of the 1980s, we founded the Centre audiovisuel Simone de Beauvoir with Delphine et Ioana, thanks to Simone Iff's help and the support of the Ministry of Yvette Roudy. The project connected archiving and production. It seemed to me in fact wise to associate the two of them, to be in the present and not only in the past, if only to enrich the archives. It was a very beautiful project. We gathered documents made by men or women concerning women. And I took care of the production: developing budgets, managing orders and taking initiatives, doing what we wanted to do...

It was also in the 1980s that I started to get paid for what I did, to make money, to produce and, consequently, to take on humdrum subjects, because you had to be able to eat. As I no longer had these associations with the funny and subversive feminists, I went into more conventional subjects. The films we made are less funny than those of the 1970s. We still tried to find interesting subjects. We shot a portrait of Flo Kennedy, an extraordinary woman. We spoke for the first time about women farmers, shellfish farmers, and other

female sea workers, about all these women whose activities were not defined, who didn't have rights, but who worked ten hours a day, though. They finally had their jobs recognized, which was essential. In those years, I also started to work on incest, which was taboo of taboos... I had several moments of nostalgia for the 70s, but then we create our universe, our imaginary. Either we let ourselves down, because collectively nothing much is going on, or we tell ourselves we must go on and try to find people who also want to make at least small advances. I myself got away with it like this. I still have the urge to stir things up every day!

HF: You went back to live in Switzerland in 1994. What motivated your return?

CR: I left France for several reasons. My experience as «business manager» at the Entrepôt was trying. In addition, I spent hours and hours at my editing desk and in a way I wanted to go back to my native country, to find that very engaging nature landscape again, but also to see if I could sort out my issues with a childhood that was neither very easy nor happy. So, I decided to face the situation and see if I could come to terms with this country. That was what I tried to do, and it succeeded, because today I am in my element! I am now very happy, as I hadn't been at all before my twenties... It's great to work with my machines in the middle of the mountains! It's important to me because I deal with difficult topics and I am confronted with the pain of others. I need a very organized, calm, clear, sunny life. I haven't changed my life at all, my way of functioning and my interests are the same, my anger is unscathed. But I rebuilt my network. I am very fond of all my contacts in Paris, but I live here now...

In 1999 I shot *Debout!*, and that was a decisive moment for me. I knew the French women very well, but not at all the Swiss. At the beginning it was not easy. I believe they did not see me in a favorable light, that they found me loudmouthed. Relations were pretty strained until I showed

them a sketch of the film. And then it was won. Now they are my best friends in Switzerland, as simple as that! This is what is great about my job...

HF: How would you define your feminist video practice? In a presentation of the group «Video out», Paul Rousopoulos explains in a very clear way your idea of activism through image, which seems to me to suit your work, specially feminist, until today: it would be about «attacking society from the rooftops», that is, at the level of its ideology, «rather than from its foundations».

CR: We were not going to work in a factory. We could have done that. It was very fashionable among the Maoists: children of the bourgeoisie such as we were would go to work in a factory for one or two years. That made the workers laugh, they said: «It's easy to come to work in a factory when you can quit and become a doctor, a lawyer, or be supported by mom and dad again». I didn't have any aspiration to work with the workers. But we admired their positions, their courage, their analyses. Then our possibility to intervene was to give them voice, to put them forward.

We must remain very modest. I think that the shifts, the changes in society take place because people with convictions, each in their own area, did what they had to do. That's what feminism taught me. In the movement, there were women who wrote songs, jurists, judges, deputies, activists... I tried to make videos with others. Each one did what they knew how to do, all together and at the same time. The intellectuals wrote and formulated theories. I myself have never been able to formalize an avant-garde idea and document it intellectually. I don't think we should mystify the role of images in social advances at all. They are an integral part of the struggle, period.

The drive of my revolt and, therefore, the drive of this energy that I still deploy today to denounce injustices, is simply just a lack of respect for others. One morning I get

up and I want to address an issue, when I learn about a new situation or meet people, men or women... I can for instance talk about my last film about sexual mutilations, *Femmes mutilées plus jamais!* I didn't realize it persisted in Egypt and here I thought the situation had improved. A conference had taken place and I learned that there had been a lot of people. Women had testified, I was told what they had said and that they would be very happy to meet me. So I went for a drink with them and I discovered the horror of the problem, still very current globally, but also in their daily lives with the physical and psychological damages. I already knew about all that, but I hadn't paid careful attention to it. How was it possible that such things still existed in 2007? I asked them if they wanted to use the camera to work around these issues and make things happen. They answered: «Yes». That was as simple as that. That's how I make a bond between my feminism and aesthetics, with video! The images that are closest to what I feel are those of the volleyball passer – you get the ball and pass it on – or the scrivener.

I don't have a theoretical discourse about my work. They are things I live out without needing to formulate them. The greatest advance of the feminists was not to cut our life up into sausage slices : our personal life, our political life, our emotional life, our professional life, everything was connected. We globalized things. That's the same for my interests, my relationships with people... I wake up in the morning and say to myself: «That, that must stop». What interests me is having a little lever of action on reality, in all modesty, because I never thought a video tape would change the world. It's the situation, people meeting at a given moment that makes things move. And then the image and my energy can effectively intervene.

It's a matter of energy rather than aesthetics. And a matter of anger, a word I like a lot. I think that anger is something extremely positive. It's what prevents us from falling asleep on the sofa watching TV. The problem is not watching TV, but accepting everything they tell you, storing all that

misinformation. People tend to accept everything, because they don't dare to protest. We are surrounded by technocrats that decide the lives of others. And we who are feminists, humanists, we are not screwed if we beat them out and win! I have stopped accusing others and begun to have the same discourse concerning women. Women must wake up, they cannot always accuse men of all the bad things... Women who get liposuction and botox, they are hundreds, thousands, but they don't do it for the guys! It's a choice of women in relation to themselves... and to other women.

HF: How do you explain that notably women took over video making?

CR: It's true that in all the video groups of the 1970s women occupied a very important place. But it was not at all because the cameras were not so heavy that women took over video making, contrary to what is sometimes understood. Nurith Aviv, who is one of the first feminist camerawomen and who made wonderful films, is petit, but she carried huge 16 or 35 mm cameras! I don't think that has to do with the weight of the camera, but with the fact that it was a blank medium. There was no school, no past, and no history. Men hadn't taken it over yet. When women found out that machine, like me, they told themselves it was enough to try: we erase, we start again, we learn on the go. The cameras didn't cost too much. Even if it meant a significant investment at the beginning, afterwards the videos were relatively cheap, like today the mini-DV cassettes. So we could take the time of our mistakes... Starting over was not dramatic.

In the video groups, including mixed ones, I didn't feel any sexism, and it was extremely satisfying. Women occupied a very egalitarian place with men. Unlike the cinema, women were not only editors, but also directors. We were in fact artisans, more than directors and editors. We did everything and each one knew how to do everything. Women have taken over all the jobs. There was no division between intellectual

and mechanical/technical jobs and, therefore, no hierarchy, including between the genders. I would never have made a film, even if I had been a millionaire. It wasn't something that tempted me at all. I couldn't have established the same relationships of trust with people. Because it's great to be able to show them what has been shot and erase it if they don't agree with it. We did it systematically and we still do it today. I work exactly in the same way.

HF: Can you tell me more about your filming ethics? You often say that the images belong to the people filmed and not to those who film them...

CR: Yes, because in my films I ask people to show themselves as sincerely as possible, to come the closest to the truth without being exhibitionists. My films are based on moments of concentration during some minutes with the camera. I immediately felt that I had to be close to people with my camera for them to be close to the spectators, too. I have soon understood that when I asked questions, when people saw me and then looked at the camera, they also looked at the spectators and that resulted in something strong. After all, it's very rare that the person behind the camera also asks questions. I consider that these images and sounds, these moments of concentration or truth, belong to the people interviewed rather than to me. I want to make films with them, I am sort of an orchestra conductor – it's true that the videos wouldn't exist if I didn't create the occasion for them to be made – but it's the people who are filmed who devote themselves. It's their lives, and the topics which I handle are often very delicate. It takes an enormous amount of courage to give firsthand accounts of sexual mutilations as Fatxiya, Sahara, or Halima have done recently, or even, at the time of the *FHAR (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire)*, to call yourself homosexual, because everyone was still in the closet. The woman who agreed to have her abortion filmed in *Y'a qu'à pas baisser*, when the practice was still illegal in France,

she also showed a great deal of courage!

So, the least I can do is to show their images and their interviews to the people filmed and give them the right to watch until the end. Because editing is nothing but a great manipulation, we can completely change the intention of something. Most of the people I've filmed have been through hard times. They are people who have suffered terribly – be it incest, rape, marital rape, sexual mutilations, it doesn't matter... It's therefore important that the work we do together does not run the risk of contributing to a loss of identity. I think that very frequently the people I have filmed live better after that than before. I don't do therapy with them, I'm not a psychologist, but these are people who have accepted to be filmed in front of a camera to help others in the same situation as themselves. If the film is respectful of what they wanted to say, it gives them credit, it puts them in a relationship with the spectators, and they become pioneers of the causes they defend. As they defend them well, I would very modestly say that they become heroines. They are these anonymous people who make History.

By denouncing on screen what happens, it's worth years of struggle. This was the case with incest. There are also the lawyers, deputies, and specially the streets, and the feminist activists. But the video, through the spoken testimonies of women, allow a more direct identification than the written text. The film about sexual mutilations has recently been shown in a small town near here. An African woman was there with her friends. A political refugee for more than ten or fifteen years, she knew her group of women friends very well, but she had never said that she was mutilated. That evening, after having watched the film, she stood up suddenly and she was able to use the terms Fatxyya, Sahara, and Halima had used to speak about herself. It is a possibility that video offers and that's why it is so important to have debates alongside the films.

HF: Your approach as a director seems entirely based

on raising awareness – of the people filmed but also of the audience, which is no longer reduced to passivity. A common point of your films seems to me to be not to place the women you film in a victim's situation and to encourage our active reflection...

CR: The key to all my work is to film people who are not at rock bottom or in a terrible period of identity crisis, but who have understood what is happening to them. In my films all the women, all the victims of sexual violence, have analyzed the mechanisms that put them where they are and they want to help others get out of there. They have in common a form of consciousness of their situation and the conviction that the audiovisual is a way to raise awareness in the audience of the horrors they have experienced. I couldn't film a person adrift who hadn't understood what was happening to them, I would find it indecent, and I would think it more useful if they did some personal work to understand what was happening. The priority is not making a film and addressing it to others. By denouncing what is happening, we leave the situation of victimization in which we are often trapped. We become the engines of our own lives.

In the documentaries we see on television today, it seems that the most important position is that of the journalist. It is him/her who proposes a subject, writes the scripts and then illustrates it. My approach is completely opposite. I know where I want to go when I choose a topic or receive a commission – but when I am asked to write a presentation text, I am incapable to do it. Very often the people interviewed lead me in directions I hadn't thought of and whole themes are developed in my films which I just hadn't reflected on. Why then freeze situations when we can stay open?

For me, the video is not the realm of precision, nor of emotion – I hate to show people crying and I don't do sentimentality. I try to show images that are neither too violent nor too strong, because I think that prevents people from reflecting. For example, the film about sexual mutilations,

I had to specify on the cover that there were no images of mutilations. It would have been important to show them twenty or thirty years ago, as it was necessary to film an abortion in its actual length to dedramatize the action. But today we know what sexual mutilations are, and it's necessary to let people think about them and understand why they are extremely humiliating and painful for a woman. It is not by showing terrible images that we will get people on our side and raise awareness of the system of oppression into which these mutilations fit into. Television just doesn't like that I don't show violent images and, above all, that my documentaries don't present the subject from the start by bringing up all the questions that people ask, with ready-made «solutions». It is true that I don't facilitate the spectator's work. I never put voiceover comments in my films. I don't believe that female or male spectators are complete idiots!

HE: What subjects are you currently working on and what are your next projects?

CR: I have a very concrete project on forced marriages, which is still more difficult than the one on mutilations, because I can't find women who agree to testify in front of the camera. There are thousands of Swiss women of Turkish, Kosovar, African, etc. origin married by force. The repression of their community and their ex-husbands makes them risk their lives if they testify about it, so it's very complicated. But I'll do it one way or the other. I would also like to make a film about women trafficking. I think that the three subjects (trafficking, forced marriages, mutilations) are connected. I still haven't fully understood all the threads, the ins and outs, but I clearly see the common basis: control of women.

I'm beginning to work as well with a woman for whom I have boundless admiration, Claudine Le Bastard. She is the first woman to have denounced incest in France and she has been a decisive driver in the creation of the first support group for women victims of sexual violence. It is thanks to

her that I have made the first film about incest. I would like to take stock, twenty years later, with her, her friends, and the women of the collective. What has happened? Where are we today? We talk a lot about incest, but how do we talk about it? When women share their experiences, are they really taken into account and taken care of? I have indeed learned that psychoanalysts rape their patients. Dozens of women have been abused in France and Switzerland.

What I would like most today is to stop having financial problems (but that's not for tomorrow) and to work only with men. In this I have few allies and lots of misunderstanding. But I sincerely think that we, the feminists of the 1970s, won't get very much further. First, because we are beginning to grow old and, therefore, tired. Young women will have original ideas, they will live their struggles and autonomy in a different way from ours, and so they will lead other women in directions which we hadn't thought of. But I also think that women have said what they had to say and that now men must talk. We have thought about it for a long time, but we said: «It's not up to us to make men talk, they just have to talk»; «That's not a priority! Violent men, let them cope with it, form their groups, it's up to them to take charge». Clearly they never talk much, neither of themselves nor of their impulses.

We have dedicated part of our lives to the victims – for example, by creating bonds – and some women of my generation are fed up with healing victims' sores. Women have already been reached when we meet them, but what's interesting is to stop the chain of injustices, the violent relationships between men and women. Social services today receive training and can very well look after the victims, receive them, make them talk. But to break this chain and stop having victims, men's violence must be understood and analyzed beforehand. We know it, we are aware it exists, we have witnessed it. But what to do next to neutralize it? I think that today it's by working with men that we can find an approach and things that are different from what has already been said.

For instance, I'd love to send men images I or other

women have shot about women victims. I wanted to work in a teenage prison, but that has not been possible. I'd love to carry out long term work with young people who already have blood on their hands at fourteen or fifteen years old and try to understand if they realize what they have done, but more importantly why they have done it.

HF: What has feminism changed in your personal life? And how would you define it?

CR: First, feminism helped me reconcile with my mother, who had left when I was little. I have no memories of my mother at home. She never fried an egg, she always had servants. She didn't kiss us not to ruin her makeup. We had a very strange relationship and I certainly suffered greatly for not being raised and loved in a traditional way by my mother. Even though we don't have a close relationship, I understood, thanks to the feminists, that the maternal instinct is not innate. I thought I was an isolated case. We always think we are the only ones to live through certain situations. In those famous Wednesday meetings, I heard women talk about their experiences and about their desire to have children or not. I then realized that my mother was not atypical at all, that many women didn't have the maternal instinct and above all that they had the right not to.

I'd also say that feminism has taught me to raise my head up and to «walk with one's nose in the wind», as the Bedouins of the desert very nicely say. I gained confidence in myself and I acquired the conviction that we can have egalitarian relationships with men and we must fight for that. I understood that we should never give in, that we can gain everything in your private life, in our relationships with others, but we should not be caught up in a stupid seduction or need to be loved all the time. Now I don't let anything go. Nothing at all.

Feminism has given me a global outlook on the world. The French feminists, and the Swiss feminists that I've met since, had a real political analysis of society. In the 1970s we

never labelled our videos «women videos», there was no risk of differentialism. We refused to belong – and fortunately it had been decided that way – to extreme leftist groups or political parties to remain autonomous in our own reflections. Nevertheless, we were all very politicized. Feminists have always been internationalists. Feminism has been reduced to a power struggle between men and women, to problems concerning the right to vote and then to abortion, but that's totally false. Feminism implies a diversity of concerns. Kate Millett, in *Flowers for Simone de Beauvoir*, explains very well that feminists have always been against wars, that they have always denounced the conditions of detention in prisons, they have always been concerned with the working class and the social injustices. They defended children and education. Maybe they talked less about sexual relationships, lesbianism, homosexuality. But they have analyzed all the problems of society. Feminism is therefore the greatest of humanisms, as Franceline Dupenloup says in *Debout!* I agree with this definition.

HF: You have always been aware of the importance of preserving the memory of women and of feminist struggles. Do you think that there was transmission of the decisive experience of the 1970s?

CR: No, probably not. Women, friends, did what they had to do, to the best of their abilities. They tell that themselves with a lot of humor when they started to write texts in 1969-70, they thought they were inventing concepts and later, when the feminist historians wrote about the suffragettes, when they found their letters, texts, pamphlets, they realized that everything had already been said, that in fact they had not invented a line, a word, a concept. The transmission, at the time, did not take place and it's true that it's terrible to start every time from scratch. It is indeed necessary to safeguard photos, texts, pamphlets, posters, books, I think this facilitates transmission. In the 1970s in France and Ameri-

ca women emphasized writing, and I wouldn't be surprised if it was denied, once more, deleted, forgotten. There aren't many television programmes about these women who made history, the press didn't write articles. These women are by no means rewarded and brought to the fore as they should. But isn't it a classic phenomenon? Ultimately, do we want to thank the people who bother to bother us? Did we often pay tribute to people, most of them dead, for what they have brought us? I unfortunately believe that it isn't the case. We were ridiculed, treated as unloved, hysterical, ugly, and that didn't make people want to identify with us.

Feminism has been so strongly caricatured that women who are deeply feminist actually reject it. How many women start off by saying: «I'm not a feminist, but... »! Now, that's terrible. However, if you approach issues calmly with them, they usually recognize that if things are better it's thanks to us, and that this term has been so depreciated that they are afraid of using it for themselves. They are not all into seducing men, but they don't want to be identified as these caricatured women whom they don't know, whom they haven't met personally, whose humor and joy they haven't known. This is very obvious in the debates following *Debout!* screenings. It's the first thing people say: «I didn't know feminists were like that!» I am astonished to see young people discover that the women had lots of humor, were beautiful, and not dogmatic! The videos show eyes that shine still today, thirty years later. So, the role of images in transmission is decisive, they allow us to break the clichés. The Women's Liberation Movement unfortunately has very few archives. That's why I recently cleaned up and edited all the *Debout!* interview rushes. This represents more than twenty hours of archives with the pioneers of the Movement in France and Switzerland! If young women were a little more informed, they could follow our example. What matters is to make them really understand that fighting is great happiness and fun! We all have to gain from lifting our heads, everyone, all the oppressed people of the Earth.

HF: In *Debout!*, you ask the interviewed women what

they'd like to tell today's young women. I ask you the same in turn...

CR: We have to agree on what feminism is... We have never awarded stars. Every woman who moves, who is aware, who wants to change things is a feminist. Every woman who is decided not to be a doormat is, for me, a feminist. I don't have lessons to teach today's young women. I won't judge them for not taking the same path we took, for not taking to the streets in large numbers. It is also the current financial, economic, political situation that is responsible for not existing a movement, in the sense we understand it.. The Women's Liberation Movement probably could not have existed if we hadn't been in a very favorable economic situation. Great social movements can happen when things are going well. If we stopped working for a year, we would find a job again without problems. Life was much easier anyway.

I am very sympathetic. I think that the energy of many young women today is directed towards the attempt to establish new relationships with their partners. And that, in addition to a job where competition reigns, is already a lot. They fight there where they are and, in my opinion, they are making history in a different but perhaps even more significant way than us. They make a revolution in the couple, in their daily lives. We had made it in the streets, we laid the foundations, we made laws change. In a certain way, we made it theoretically in the 70s and now they are weaving the web, and perhaps it is this in-depth work that is being done. You can say that women today are engaged in a practical realization of our dreams and utopias. Today young women or fathers don't say all day long to their sons that they are the greatest geniuses of mankind, and in contrast, they are not completely desperate when a girl is born. There is not anymore the same weight on boys' shoulders. Things have changed a lot. More and more men take care of their children and enjoy it. When you go pick kids up at school, it's obvious. They're not amazing at household chores yet, but

they'll get to it.

Maybe the succession is not a media hype, they don't talk about it every day in the papers, it is maybe underground, but it is essential. I readily think so, without any demagoguery. So we shouldn't be bitter towards young women today. They can wake up collectively someday, I myself am full of hope. Anyway I think that it can only go forward, women are not going to return home... I believe the era of doormats is over.

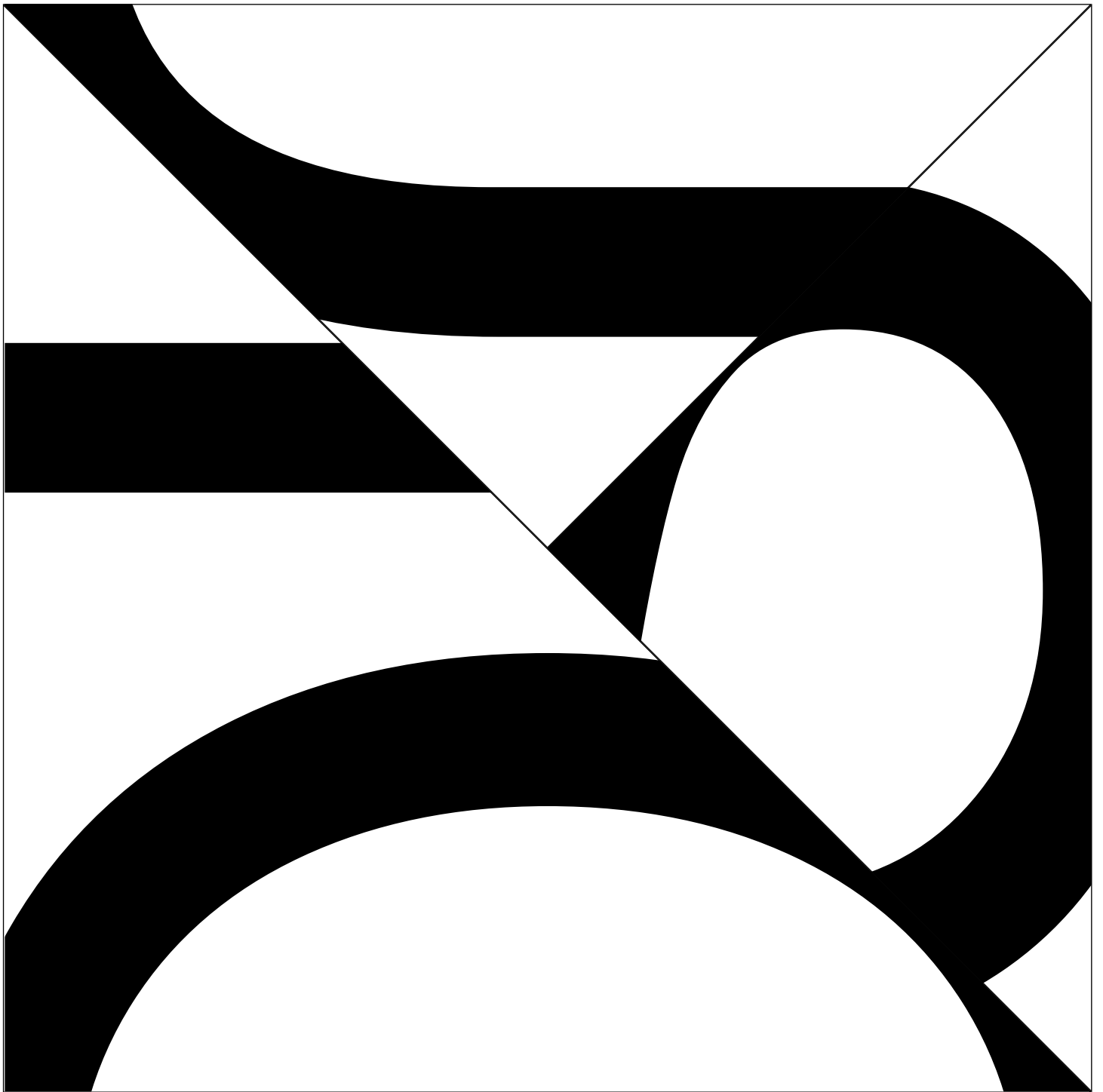
/

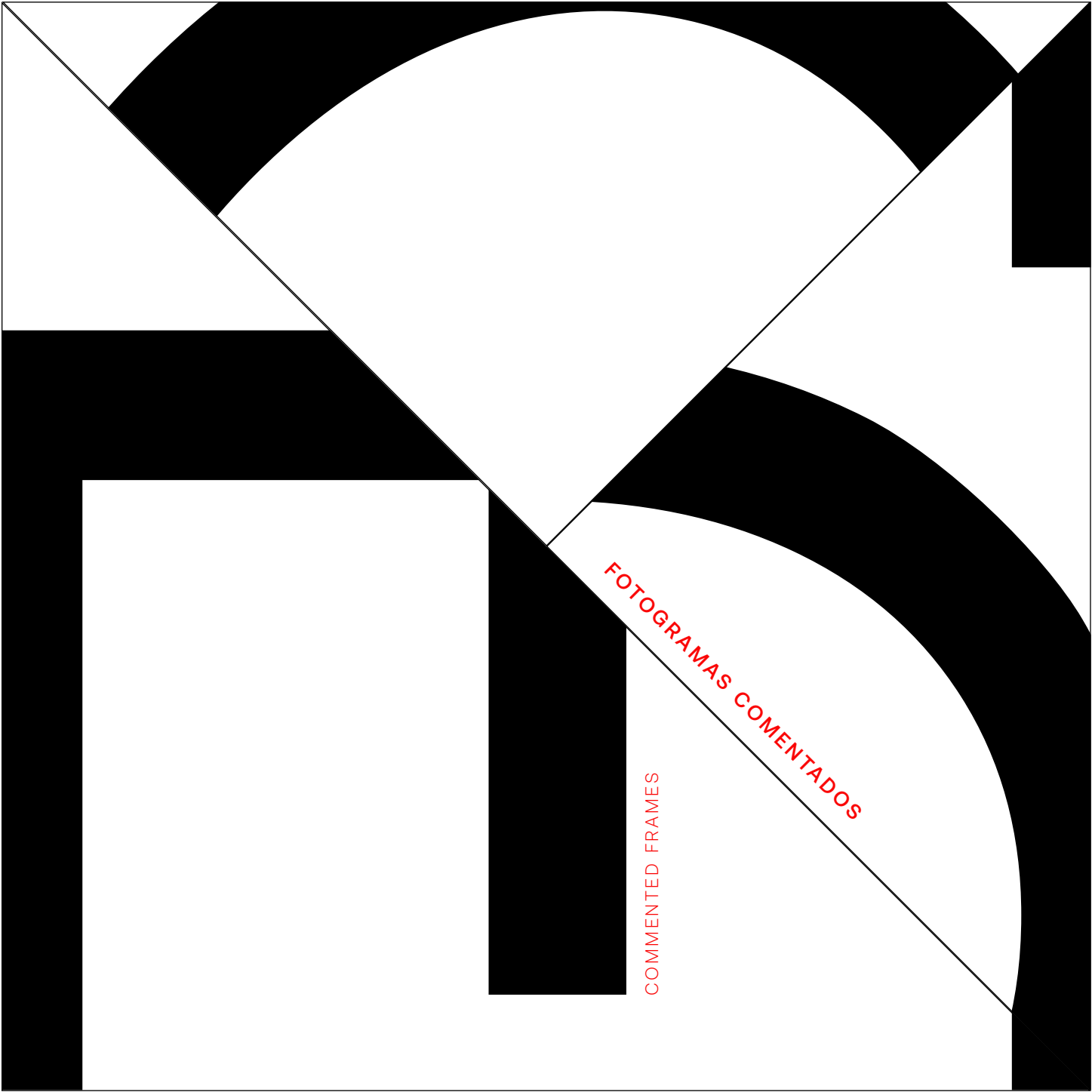
Interview originally published in *Nouvelles Questions Féministes* 2009/1. By courtesy of Hélène Fleckinger.

NOUS

NOUS

RA CONTERONS.





FOTOGRAMAS COMENTADOS

COMMENTED FRAMES

Este caderno de fotogramas comentados foi pensado especialmente para a mostra dedicada a Carole Roussopoulos, que compõe esta edição do FestCurtasBH. Aqui, leitoras e leitores poderão adentrar um conjunto escrito por autoras convidadas a elaborar um comentário a partir de fotogramas dos filmes que indicamos. Todas essas mulheres críticas, curadoras e pesquisadoras de cinema tiveram a liberdade de escolher os fotogramas e o percurso de escrita. A inspiração primeira parte da seção “Fotograma comentado” da *Revista Devires – Cinema e Humanidades* (PPGCOM-UFMG), editada por integrantes do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência. Uma forma de render homenagem à realizadora e ativista feminista Carole Roussopoulos e à revista que abriga tantas outras possibilidades de, com a câmera na mão, colocar o corpo na luta.

This notebook of commented frames was especially conceived for this year’s FestCurtasBH retrospective dedicated to Carole Roussopoulos. Here, readers will be able to delve into a set of writings by female authors invited to comment on frames taken from the films we assigned to each one of them. All of these women film critics, curators and researchers were free to choose their own frames and writing paths. The inspiration came from the “Fotograma comentado” section of the *Devires Magazine – Cinema e Humanidades* (PPGCOM-UFMG), edited by members of the research group Poéticas da Experiência. It’s a way of paying homage both to the feminist filmmaker and activist Carole Roussopoulos and to the magazine that shelters so many possibilities of putting one’s body in fight, with a camera in hand.

EM MEIO AO ABISMO

DO NÃO-SABER

AMID THE ABYSS OF

NOT-KNOWING

// Lorena Rocha

Translation / Henrique Goulart

Take 196. Criar um manto de possibilidades relacionais para estar diante daquilo que não consigo acessar em sua totalidade.

Take 172. *Hey, Angela / They put you in prison / Angela / They shot down your man / Angela / You're one of the millions / Of political prisoners / In the world* (--- ----- ----)

Take 200. Mergulhar no desconhecido, em meio ao abismo do *não-saber*. Como se relacionar diante de alguém que fala uma língua a qual não se compreende? Como se conectar com aquilo que você não consegue decodificar em seus próprios termos, sem reduzi-lo a uma gramática a qual você *entende*? Como estabelecer uma ligação com aquele homem, de olhos escuros e atentos, com seus óculos pretos, de pele branca e envelhecida?

Take 318. Durante o primeiro intervalo da gravação, as pessoas cochicham algo entre si e se direcionam a ele. Presinto um clima de negociação. Será que estão conversando

Take 196. Create a mantle of relational possibilities in order to face what I cannot access in its entirety.

Take 172. *Hey, Angela / They put you in prison / Angela / They shot down your man / Angela / You're one of the millions / Of political prisoners / In the world* (--- ----- ----)

Take 200. To plunge into the unknown, amid the abyss of *not-knowing*. How to relate to someone who speaks a language that one does not understand? How to connect to something you cannot decode on your own terms without reducing it to a syntax that you *understand*? How to establish a connection with that man, with dark and attentive eyes, with his black glasses and his white and aged skin?

Take 318. During the first recording break, people whisper to one another and turn to him. I sense a mood of negotiation. Are they talking about how Genet should perform in front of ORFT's cameras? He seems to order something to drink and is quickly served. Carole captures the subtlety of

sobre como Genet deveria performar diante das câmeras da ORFT? Ele parece pedir algo para beber e é rapidamente servido. Carole capta a sutileza do gesto, a qual contrasta com a voz agitada do homem de olhos escuros e atentos, que acabara de fazer a primeira leitura de sua carta pela libertação de Angela Davis e em apoio ao Partido dos Panteras Negras. Contendo um pouco de sua energia nas próximas leituras, a frequência e potência de sua voz diminuem, e seu desconforto parece se manifestar na ação de colocar e tirar seus próprios óculos.

Take 100. A repetição como possibilidade de fazer com que o discurso se firme aos ouvidos, buscando ativar todos os outros sentidos. Mesmo portando a tradução do texto escrito por Jean Genet, a experiência com a matéria fílmica se iniciou num gesto de recusa: contra o regime do *entendimento*.

Take 804. Quais implicações (e contradições) transbordam quando Genet se dispõe a enunciar seu discurso anti-imperialista em um órgão estatal francês? Podemos enclausurar (portanto, reduzir) a questão dentro do lugar social ocupado pelo intelectual, pelas marcações do seu corpo, seu local de origem e seu idioma?

Take 199. *Révolutionnaire. Américain. Administration. Blanc. Noir. Libération. Parle. Blanc. Noir. Blanc. Blanc. Blanc. Blanc. Blanc. Blanc.*

Take 007. Ao intuir uma possível censura pelo governo francês, as presenças de Carole Roussopoulos e de seu companheiro Paul, ambos do Vidéo Out, poderiam garantir a sobrevivência (material e simbólica) da ação de Jean Genet. Nesse evento, existe algum tipo de pressentimento manifestado.

Take 008. Abrir os procedimentos de feitura compõe a performance textual ou é se lançar na falida transparência?

Take 314. Ir à televisão como possibilidade de levantar

the gesture which contrasts with the agitated voice coming from the man with dark, attentive eyes, who had just finished reading his letter for the release of Angela Davis and in support of the Black Panther Party for the first time. Restraining some of his energy during the following readings, the frequency and power of his voice decrease and his discomfort seems to reveal itself in the act of putting his own glasses on and off.

Take 100. Repetition as a possibility of making the speech stick to one's ears, seeking to activate all other senses. Despite carrying the translation of the text written by Jean Genet, the experience with the filmic material began in a gesture of refusal: against the regime of *understanding*.

Take 804. What implications (and contradictions) spill over when Genet is ready to spell out his anti-imperialist speech in a French state broadcaster? Can we enclose (therefore, reduce) the issue within the social role played by the intellectual, by the marks on his body, his place of origin and language?

Take 199. *Révolutionnaire. Américain. Administration. Blanc. Noir. Libération. Parle. Blanc. Noir. Blanc. Blanc. Blanc. Blanc. Blanc. Blanc.*

Take 007. Anticipating a possible censorship coming from the French government, the presence of Carole Roussopoulos and her companion Paul, both from Vidéo Out, could guarantee the (material and symbolic) survival of Jean Genet's action. In this event, there is some kind of manifested foreboding.

Take 008. Does opening the crafting procedures make up the textual performance or is it just about launching oneself into a failed transparency?

À l'émission de l'ORTF
à la nuit du dimanche,
Rezvani invite quelques amis,
parmi lesquels Jean Armat.
Craignant d'être censuré, Armat
demande à V.O. de filmer son
entretien avec l'équipe de l'ORTF
venue de filmer. Il y aura 3 prises,
de une pour l'ORTF dont la
dernière sera considérée comme la
« meilleure ». Mais l'émission sera
finalement réprimée. — V.O.

uma contranarrativa sobre a prisão de Angela Davis... Ir à televisão para ser visto... Ir à televisão como tentativa de mobilizar algo ou alguém... Ir à televisão para tentar impedir um acontecimento... Ir à televisão para emitir um alerta... Ir à televisão...

Take 219. O primeiro take é totalmente enfático, e há urgência na voz de Genet. Com a carta em mãos, ele inicia sua leitura, encenando as palavras escritas dentro da oralidade, ativando um corpo enérgico. Suas palavras afetam e agem. Não sei francês.

Take 209. Qual coreografia imperialista está (pré)estabelecida entre Estados Unidos e França?

Take 801. *Aquilo que a luz negra proporciona, o que ela oferece à tarefa de refletir sobre o mundo e de des-pensá-lo [unthinking] é a possibilidade de considerar o pensamento por outro viés: e se o que interessa no trabalho de arte ultrapassa a representação não por conta de seu “por quê”, ou de seu “quando” ou de seu “onde”, mas em razão de seu “como” e seu “o quê”?* (----- ----- -- ----)

Take 171. Em close-up, desde o início do curta-metragem, a movimentação do zoom acontece de maneira muito sutil, sempre acompanhando o ritmo das palavras de Jean Genet. Enquanto a câmera de Carole o acompanha, ela revela, aos poucos, os elementos presentes no espaço: claquete, microfone, suporte. Dessa espacialidade, emerge um conjunto de componentes que apontam para um ambiente estável e seguro para esse corpo (branco, cisgênero, intelectual, europeu) se manifestar, expondo, por assim dizer, suas próprias contradições. Quando contrastamos esse quadro desenhado naquele ambiente ao das mobilizações políticas e ações diretas realizadas por grupos e movimentos sociais, como o dos Panteras Negras, a performance daquele homem de olhos escuros e atentos pode parecer deslocada da convulsão política que tomava conta das ruas, em sua época.

Take 314. Go on television as a possibility to raise a counter-narrative about Angela Davis's arrest... Go on television to be seen... Go on television in an attempt to mobilize something or someone... Go on television to try to prevent something from happening... Go on television to issue an alert... Go on television...

Take 219. The first take is totally emphatic and there is urgency in Genet's voice. With the letter in his hands, he begins reading, acting out the words written according to the orality, activating an energetic body. His words affect and take action. I don't know French.

Take 209. Which imperialist choreography is (pre)established between the United States and France?

Take 801. *What backlight makes available, what it offers to the task of thinking and unthinking the world, is the possibility of considering thinking in some other way: What if what matters in (the) artwork exceeds representation not because of its “why” or “when” or “where” but because of its “how” and its “what”?* (----- ----- -- ----)

Take 171. Through a close-up, since the beginning of the short film, the zoom movement occurs in a very subtle way, always following the rhythm of Jean Genet's words. As Carole's camera follows him, it gradually reveals the elements present in the space: clapperboard, microphone, stand. From this spatiality, a set of components emerge pointing to a stable and safe environment for this (white, cisgender, intellectual, European) body to manifest itself, exposing, so to speak, its own contradictions. When we contrast the picture drawn in this environment to that of political mobilizations and direct actions carried out by groups and social movements, such as the Black Panthers, the performance of that man with dark and attentive eyes may seem out of touch with the political upheaval that was taking over the streets in his time.

Take 182. Como *re/de/compor* a matéria fílmica no escuro?

Take 017. Tudo em preto e branco na tela. Olho para a mesa, cadeira, papel de parede: estão em um estúdio ou um quarto de hotel? Vejo o corpo inquieto daquele homem de olhos escuros e atentos. Novamente o contraste. Enquanto pratico esses atos de nomeação através de uma gramática que me é comum, percebo que estou na contradição do meu próprio exercício. Retorno para a ação de Jean Genet. Volto para a língua francesa.

Take 196. Criar um manto de possibilidades relacionais para estar diante daquilo que não consigo acessar em sua totalidade.

/

Lorena Rocha é graduanda em História (UFPE). Pesquisadora, atua como crítica de cinema no blog *Sessão Aberta* (SP). Compõe o corpo crítico e é revisora textual na revista *4 Parede* (PE). Participou do XI Júri Janela Crítica (2018), Talent Press Rio (2019) e Júri da I Mostra Fale de Cinema Independente (2020).

REFERÊNCIAS

DA SILVA, Denise Ferreira. *Em estado bruto*. Tradução: Janaína Nagata Otoch. ARS (São Paulo), v. 17, n. 36, p. 45-56, 2019. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811>>. Acesso em: 30 de setembro de 2020.

GLISSANT, Édouard; COSTA, Keila Prado; DE TOLEDO GROKE, Henrique. *Pela opacidade*. Universidade de São

Take 182. How to *re/de/compose* the filmic material in the dark?

Take 017. Everything is in black and white on the screen. I look at the table, chair, wallpaper: are they in a studio or in a hotel room? I see the restless body of that man with dark, attentive eyes. The contrast once again. While practicing these naming acts through a syntax that is known to me, I realize that I am in contradiction to my own exercise. I turn back to Jean Genet's action. I go back to the French language.

Take 196. To create a mantle of relational possibilities to face what I cannot access in its entirety.

/

Lorena Rocha is a History undergraduate student (UFPE). She is a researcher and works as a film critic on the *Sessão Aberta* (SP) blog. She is part of the *4 Parede* (PE) critical body where she also works as a reviewer. She participated in the XI Janela Crítica (2018) Jury, Talent Press Rio (2019), and in the I Mostra Fale de Cinema Independente Jury (2020).

REFERENCES

DA SILVA, Denise Ferreira. In the Raw. *e-flux*, Journal #93, September 2018. Available at: <<https://www.e-flux.com/journal/93/215795/in-the-raw/>>. Visited on: September 30, 2020.

GLISSANT, Édouard; COSTA, Keila Prado; DE TOLEDO GROKE, Henrique. *Pela opacidade*. Universidade de São Paulo. Revista Criação & Crítica, n. 1, 2008. p. 53-55. Available at: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/64102>>. Visited on: September 30, 2020.

Paulo. Revista Criação & Crítica, n. 1, 2008. p. 53-55. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/64102>>. Acesso em: 30 de setembro de 2020.

MOMBAÇA, Jota. MATTIUZZI, Musa Michelle. *Carta às leitoras pretas do fim do mundo*. In: A Dívida Impagável. Denise Ferreira da Silva. Casa do Povo. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019. p. 14-27.

MOMBAÇA, Jota. MATTIUZZI, Musa Michelle. *Carta às leitoras pretas do fim do mundo*. In: A Dívida Impagável. Denise Ferreira da Silva. Casa do Povo. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019. p. 14-27.

**A DANÇA ENGAJADA
ENTRE A RUA E O
ROSTO**

**THE ENGAGED DANCE
BETWEEN THE STREET
AND THE FACE**

// Carol Almeida

Translation / Pedro Veras

Um corpo alegre dança, joga os braços em posição de voo entre carros que não sabem ter asas. Finalmente, esse mesmo corpo movimentava as pernas para o lado e, com uma carga de dramaticidade bastante ciente de si mesma, se ajoelha diante de mais um desses automóveis, em seguida simulando uma posição de reza cristã, bem tradição-família-propriedade. Uma súplica de alguém que não leva a sério a retidão dos olhos-faróis dessa máquina agora impedida de andar diante do corpo-pássaro. Assim que a câmera de Carole Roussopoulos percebe esse jovem, ela o segue como que esperando que seus saltos no ar lhe ofereçam alguma imagem que nos mova também.

Na sala de montagem, a dúvida se dissipa: essa é a imagem final possível, alguém que quando se põe de joelhos diante de um carro, não o faz nem como redenção, tampouco como reverência. Faz como chacota, faz sabendo-se um corpo vivo diante de um objeto morto, o carro. O que escutamos em toda a sequência é um dos gritos de ordem que atravessa o documentário: “nós somos uma praga social, nós somos uma praga social”. O autodeboche como uma tática de existência.

A cheerful body dances, throws its arms in a flying position among cars which don't know what having wings means. Finally, that same body moves its legs to the side and, with a dramatic self-awareness, kneels in front of another one of those cars and simulates a Christian praying position, in a very “tradition-family-property” way. A plea from someone who ignores the machine's headlight-eyes rectitude, which is now prevented from moving in face of the birdlike-body. As soon as Carole Roussopoulos' camera spots the young man, it follows him as if hoping that his leaps into the air can offer us an image that makes us move as well.

In the editing room, the doubt vanishes: this is the possible final image, someone that while kneeling down in front of a car, doesn't do it as an act of redemption nor as of reverence. It is done as a mockery, aware of its living body facing a dead object, the car. What we hear throughout the whole sequence is one of the shouts of order that spans through the documentary: “we are a social plague, we are a social plague”. Self-jeering as an existence tactic.

Antes de a imagem desaparecer, esse corpo coloca suas mãos sobre a lataria fria do automóvel. Estaria ele se defendendo de algum barulho agressivo que o carro emite e não escutamos? Ou estaria ele abençoando esse carro com toda sua desenvoltura de sacerdote do apocalipse heteronormativo? A resposta não importa. A Roussopoulos não interessam conclusões. Interessa o movimento. A luta. Por isso que é justamente nessa cena que ela interrompe as imagens e, como encerramento, exhibe o título do filme que é, na verdade, o nome do grupo que se filma: *Le FHAR – Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire*. Porque é nesse tom que o curta-metragem precisa terminar. Para que a energia pulsante e alegre da prática da luta coexista com todas as outras imagens que até então o filme trazia, revelando, rosto por rosto, as afecções em close da teoria da luta.

Há um exercício constante do filme de criar uma práxis não apenas pelo modo como esses registros são montados, mas como eles efetivamente são capturados. O filme documento sobre o FHAR, grupo fundado no ano que essas imagens são produzidas, em 1971, é também a dança que Roussopoulos e sua intuição cinematográfica fazem com os enquadramentos tão próximos dos rostos de alguns militantes em reunião. Eles se encontram dentro da Universidade de Vincennes, em um debate que acontece depois que a mesma Roussopoulos exhibe as imagens filmadas dos protestos nas ruas. O corpo-pássaro do jovem que se coloca diante do carro está tanto no filme que vemos, como no filme ao qual esses jovens ativistas da Frente Homossexual assistiram naquele ambiente universitário.

As falas de cada um dos militantes são capturadas por uma câmera muito concentrada e atenta às vozes que ecoam na sala. Os focos e desfocos caminham sempre no sentido de quem toma a palavra e, tal como um corpo ele mesmo atuante nessa reunião, se permite também passear pelos demais rostos que apenas escutam. Rostos que ora fingem não saber estar sendo olhados, ora olham de volta. A relação com o equipamento fílmico, no entanto, em nenhum momento parece

Before the image disappears, the body places its hands on the automobile's cold bodywork. Was he defending himself from some aggressive noise that the car was making and that we can't hear? Or was he blessing the car with all of his resourcefulness as a clergyman of the heteronormative apocalypse? The answer doesn't matter. Conclusions do not interest Roussopoulos. Movement is what matters. The fight. That is why it is precisely in this scene that she interrupts the flow of images and, as an ending, displays the title of the film, which is actually the name of the group being filmed: *Le FHAR - Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire*. Because the short film needs to end in such a tone. So that the pulsating and joyful energy of the struggle practice can coexist with all the other images that were shown by the film until this point, revealing in close-up, face by face, the affections of the struggle theory.

In the film, there is a constant exercise to create a praxis not only in the way the footage is edited, but in how it is actually filmed. The film-document about the FHAR group founded in 1971, the same year in which these images were taken, is also the dance Roussopoulos and her cinematic intuition accomplish with framings that are very close to the faces of some of the assembled militants. They're meeting inside the University of Vincennes, in a debate that took place after Roussopoulos herself had exhibited the images captured during the street protests. The young man's birdlike-body that stands in front of the car appears in the film we watch, as well as in the film being watched by the young activists from the Homosexual Front, in that university environment.

The speeches of each of the militants are captured by a concentrated camera that is attentive to the voices that echo in the room. Focus and blurs always move towards those who take the floor and, like an active body in that meeting, allows itself to pass by the other faces that only listen. Faces sometimes pretending not to know that they are being looked at, and at other times looking back. The relationship with film equipment, however, at no time appears to be vertical. The



ser vertical. O corpo da militante-diretora com a câmera na mão não se distingue tanto assim do corpo dos militantes em assembleia. Eles se equivalem, ainda que surjam de experiências distintas no mundo (Roussopoulos era uma mulher cis heterossexual), porque a imagem que ela elabora se implica diretamente na luta.

O desejo de intervenção no mundo se torna evidente, e a prova maior disso é o fato de que o filme em si é um registro de uma conversa provocada por sequências na rua filmadas pela mesma diretora. Em outras palavras, esse filme que, ao lado da edição nº 12 da revista *Tout*, torna-se um dos principais documentos que registram as formulações e princípios do FHAR, surge em função de um atrito entre os militantes e as imagens produzidas por essa então jovem realizadora.

Interessa aqui pensar como nesse que é um de seus primeiros curtas-metragens, Carole Roussopoulos, que sempre foi negada ao lugar de “autora” e que negava para si mesma esse status — e podemos pensar nesse gesto dela como a negação, na verdade, a uma estrutura de “cinema de autor” que se estabelecia dentro de um sistema de poder misógino — consegue deixar marcas que são sim autorais nessas idas e vindas que ela cria entre o externo — a militância das ruas — e o interno — o debate conceitual sobre que luta deve-se lutar.

Se a FHAR, enquanto frente criada originalmente por ativistas lésbicas, reclama em seu discurso a importância do MLF (Movimento de Liberação das Mulheres) como uma base fundamental para que o grupo pudesse existir, *Le FHAR*, o filme, faz questão de começar esse debate a partir de uma longa fala e do rosto de uma mulher lésbica, nesse caso a estudante Anne-Marie Fauret, uma das autoras do manifesto que o grupo havia publicado na revista *Tout* (importante notar que, entre os rostos que falamos, está o do já conhecido escritor e militante Guy Hocquenghem, primeiro homem gay a ser admitido no grupo).

Se a FHAR, enquanto frente de ativistas, demanda por uma autodeclaração homossexual (mesmo para as pessoas bissexuais) como um modo de agir no mundo contra o que

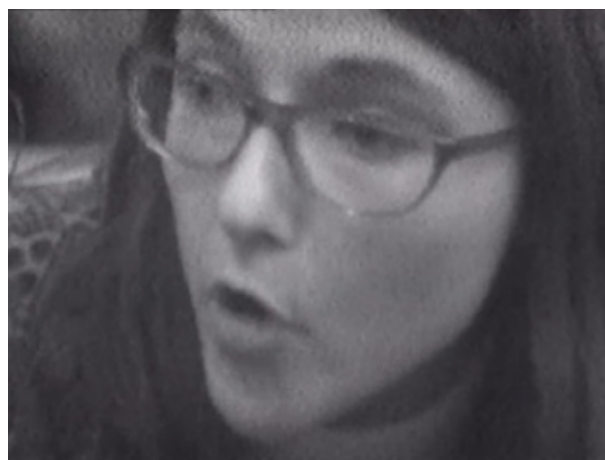
body of the militant-director with the camera in hand is not so different from the militants’ body in the assembly. They are equivalent, even though they emerge from different experiences in the world (Roussopoulos was a heterosexual cisgender woman), because the image she creates is directly implicated to the struggle.

The desire to intervene in the world becomes evident and the greatest proof of it is the fact that the film itself is the recording of a conversation sparked by street footage also filmed by the same director. In other words, this film, which, next to issue nº 12 of *Tout* magazine, becomes one of the main documents to detail FHAR’s formulations and principles, arises due to a friction between the militants and the images filmed by the, then, young director.

What matters here is to think how in this short film, which is one of her earliest works, Carole Roussopoulos, to whom the label “auteur” had always been denied and who denied herself that status — and we can consider this gesture of hers as the denial, in fact, of a structure of “auteur cinema” that was established within a system of misogynistic power — manages to leave marks that are indeed authorial in these comings and goings that she creates between the external — the activism in the streets — and the internal — the conceptual debate about which struggle to fight for.

If the FHAR, as a front originally created by lesbian activists, claims in its speech the importance of the MLF (Women’s Liberation Movement) as a fundamental basis for the group to exist, *Le FHAR*, the film, insists on starting this debate on a long speech and on the face of a lesbian woman, in this case the student Anne-Marie Fauret, one of the authors of the manifesto that the group had published in the *Tout* magazine (important to highlight that, among the talking faces, is that of the already known writer and militant Guy Hocquenghem, the first gay man to be admitted to the group).

If the FHAR, as an activists’ front, demands a homosexual self-declaration (even for bisexual people) as a way of acting on the world against what they call hetero-social



eles chamam de heteropolicimento social com divisões sociais do trabalho que perpetuam relações de poder machistas e misóginas, *Le FHAR*, o filme, se coloca como um corpo que olha para essa hetenormatividade das relações com uma câmera que faz questão de capturar esses corpos normativos como os “outros” em cena. É ela, a sociedade dos cidadãos de bem, que carrega no corpo um estranhamento quando a câmera toca em sua figura. Vemos homens e mulheres que, tais como os carros, denunciam-se, a partir dessa mirada desconfiada, como os corpos “hetero-flic” e “falocratas” que agora, em lugar de observar e julgar, são observados e julgados. Na dinâmica dos closes e do que os rostos são capazes de revelar quando preenchem a imagem, Roussopoulos joga sobre o plano fechado de um sujeito anônimo a repetição “policiais, fascistas, assassinos”, para logo depois desviar a imagem para os homens fardados que se colocam logo ali, alguns passos atrás.

O jogo entre os registros da rua e o debate que acontece dentro de um centro universitário não funciona como uma tentativa do filme em criar uma “máquina de tradução”, a qual Serge Daney faz referência quando menciona um certo estigma de um “cinema militante” que explicaria a militância, em lugar de ser ela mesma a ação militante. O que Roussopoulos faz nesse filme, bem como o que ela segue realizando em toda sua trajetória como uma feminista que tem um estatuto de fé com o poder de mobilização das imagens, é exatamente se colocar como um corpo diretamente afetado por rostos que reivindicam, que discordam, que contam experiências pessoais e que, às vezes, abrem um riso engraçado e estridente, caso de um rapaz pra quem rapidamente a câmera se desloca, atenta às qualidades de rompimento que esse riso estranho provoca naquele ambiente sério.

O tensionamento entre o espaço aberto da rua e o centro fechado da universidade é cercado, portanto, das forças instáveis que constituem a luta: um riso não calculado, um debate sobre gays reformistas e conservadores, alguém que debochadamente se ajoelha diante de um carro no meio da rua. Todas essas imagens dançam no mesmo ritmo de um

policing with social divisions of labor that perpetuate sexist and misogynistic power relations, *Le FHAR*, the film, places itself as a body that observes that hetenormativity of relations through a camera that insists on capturing these normative bodies as “the others” on the scene. It is the society of “good citizens”, the one which bears a strangeness in its body when the camera touches its figures. We see men and women who, like the cars, reveal themselves, through that suspicious glance, as the “hetero-cops” and “phallocratic” bodies that, instead of observing and judging, are now observed and judged. Through the dynamics of close-ups and what the faces are capable of unveiling when they permeate the images, Roussopoulos repeatedly flings the words “policemen, fascists, murderers” over the close-up shot of an anonymous person, only to later point the image to the policemen who are just a few steps away from them.

The game between the street recordings and the debate that takes place inside an university doesn't function as an attempt by the film to create a “translation machine” that Serge Daney refers to when he mentions a certain stigma of a “militant cinema”, inclined to explain what militancy means, rather than being the militant action itself. What Roussopoulos does in this film, as well as what she continued to accomplish throughout her career as a feminist who had a religious commitment to image's mobilization power, is precisely to put herself as a body directly affected by the faces which claim, disagree, recount personal experiences and, at times, give a funny and high-pitched laugh, as in the case of a boy to whom the camera quickly points, aware of the disruptive condition that this strange laughter provokes in such a serious environment.

The tension between the open space of the streets and the university's enclosed ambience is therefore surrounded by the unstable forces that make up the struggle: an uncalculated laughter, a debate about reformist and conservative gays, someone who mockingly kneels in front of a car in the street. All of these images dance at the same pace as a group

grupo que demanda por uma não adequação às normas da família heterossexual e por uma não guetificação (como acontecia, àquela época, no movimento lésbico e gay dos Estados Unidos) desses corpos. É não somente possível, como é estrategicamente fundamental, estabelecer esse e vários outros filmes de Roussopoulos como marcas muito próprias que ela, tal como vários realizadores militantes do audiovisual, inventa quando inverte a “premissa metodológica” para “pensar o estético a partir do político — e não o inverso, como tem sido mais usual.” (CESAR, 2017, p. 13). Gritar “as bichas nas ruas” e fazer cinema feito “com” e não apenas “sobre” são gestos de intervenção que, efetivamente, elaboram novas possibilidades de imagem e, com isso, repensam a experiência estética a partir das vivências políticas no mundo. Carole Roussopoulos sabia disso com a mesma intuição das pessoas que sabem parar o trânsito com seus corpos.

/

Carol Almeida é doutora no Programa de Pós-graduação em Comunicação na UFPE, com pesquisa centrada no cinema contemporâneo brasileiro e suas relações com o espaço urbano. Curadora do festival Olhar de Cinema e crítica.

REFERÊNCIAS

CESAR, Amaranta. “Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência”. *Revista C-Legenda*, nº 35, p. 11-23. Niterói, 2017.

DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du Cinéma 1970-1982*. Tradução e posfácio Marcelo Rezende. Cosac Naify: São Paulo, 2007.

that demands the non-adaptation to the norms of the heterosexual family and the non-ghettoization (as it happened, at that time, with the lesbian and gay movement in the United States) of those bodies. It is not only possible, but it is strategically fundamental to establish this and several other films by Roussopoulos as very personal marks that she invented, as did many other militant audiovisual directors, when she flips the “methodological premise” to “think the aesthetic based on the political – and not the other way around, as has been the usual” (CESAR, 2017, p. 13). Shouting “fags on the streets” and making cinema “with” and not just “about” are gestures of intervention which effectively establish new possibilities for images and, by doing so, reconsider the aesthetic experience based on the political experiences in the world. Carole Roussopoulos knew this with the same intuition of people who know how to stop traffic with their own bodies.

/

Carol Almeida holds a PhD in Communication from UFPE, with a research centered on Brazilian contemporary cinema and its connections to the urban space. She is also a critic and a curator at the Olhar de Cinema Festival.

REFERENCES

CESAR, Amaranta. “Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência”. *Revista C-Legenda*, nº 35, p. 11-23. Niterói, 2017.

DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du Cinéma 1970-1982*. Translation and afterword by Marcelo Rezende. Cosac Naify: São Paulo, 2007.

DA TERRA AO AR: A
PRIVAÇÃO E A LEVEZA
EM DOIS FOTOGRAMAS
DE MUNICH

FROM EARTH TO AIR:
DEPRIVATION AND
LIGHTNESS IN TWO
FRAMES OF MUNICH

// Patrícia Machado

Translation / Michele Campos

Uma criança sentada no chão do que já havia sido o cômodo da casa. Paredes e teto viraram escombros, mas ela está ali, firme, fincada ao que restou da construção e resistiu ao bombardeio. A poeira sobe rasa pelo ar e os cadáveres apodrecem nas calçadas, mas o pequeno corpo, que busca segurança no solo, balança as mãos e parece reiterar: “sou um sobrevivente”. A imagem contém o passado e o presente: faz-nos imaginar o que não foi registrado — o barulho das bombas e tiros, a fumaça negra subindo do chão, a casa ruindo —, mas oferece ao nosso olhar a materialidade do agora: a criança, os destroços, a mulher que se movimenta no fundo do plano, no que parece a cozinha sem paredes. A mulher e a criança anunciam o novo cotidiano, a normalidade no caos. Esse é um fotograma do filme *Munich* (*Munique*, 1972), de Carole e Paul Roussopoulos. É resultado da filmagem feita por Carole em Amman, na Jordânia, em 1971, depois do ataque do Rei Hussein à comunidade palestina que vivia na cidade. Com sua câmera de vídeo em punho, a cineasta militante filma os vestígios do horror.

A child sitting on the floor of what had once been the room of the house. Walls and ceilings turned into rubble, but he is there, firm, stuck to what remained from the construction and resisted the bombing. Fine dust rises through the air and the bodies rot on the sidewalks, but the child's little body, which searches for safety on the ground, moves frantically his hands and seems to reaffirm: “I am a survivor”. The image contains the past and the present: it makes us imagine what was not recorded – the sounds of bombs and gunshots, the black smoke rising from the ground, the house collapsing – but it offers to our gaze the materiality of the now: the child, the wreckage, the woman who moves in the shot's background, in what looks like the kitchen without walls. The woman and the child anticipate the new daily routine, the normality amid chaos. This is a frame from the film *Munich*, 1972, by Carole and Paul Roussopoulos. It is the result of Carole's filming in Amman, Jordan, in 1971, after King Hussein's attack on the Palestinian community that lived in the city. With a handheld camera, the militant filmmaker registers the traces of horror.

Exibido aos 4 minutos e 22 segundos de *Munich*, o fotograma me oferece uma conexão mental com outro fotograma, que aparece logo no início do mesmo filme. Falo da imagem em que uma menina atleta executa movimentos precisos e arriscados no aparelho conhecido na ginástica olímpica como trave. Equilibrando-se na estrutura de 10 centímetros de largura, ela salta e executa acrobacias. Em um breve instante, seu corpo fica completamente suspenso no ar. Leve, a menina voa. Essa imagem é um registro oficial do evento. Foi produzida nas Olimpíadas de Munique, em 1972, exibida na televisão e retomada pelo casal Roussopoulos no filme. Na ligação que faço entre o modo como os corpos das duas crianças se posicionam no espaço, nessa montagem imaginária, penso nos contrários, nas tensões que constituem *Munich*. A terra e o ar, o banal e o extraordinário, a criação e a destruição, o peso e a leveza, a guerra e a paz.

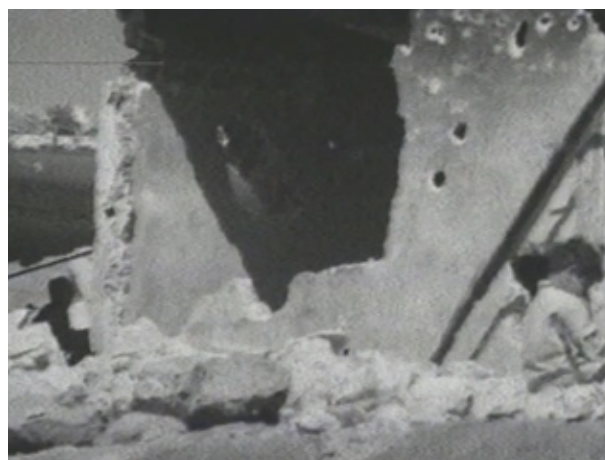
Munich é realizado com imagens pré-existentes, de diferentes origens. Como método de pesquisa, mais do que indicar o sentido do filme, interessa investigar o processo: colocar perguntas sobre as origens dos fotogramas, como foram feitos, por quem, quais os caminhos que percorreram, quais as marcas que carregam. Procuo agir como uma arqueóloga que escava os restos do passado, que olha essas imagens como vestígios, como nos ensinou Walter Benjamin. Por isso, interessa pensar não só no que é mostrado ou no modo como imagens e sons são articulados, mas também nos motivos que levaram a pessoa que filma a fazer o registro, no contexto que tornou possível a filmagem. Nesse breve ensaio, não busco respostas, mas proponho esboçar as perguntas que faço aos dois fotogramas ao relacioná-los.

O filme de Roussopoulos começa com imagens oficiais das Olimpíadas de Munique, em 1972, feitas pelas equipes de TV. Desde o primeiro plano, os movimentos, sorrisos e gestos perfeitos dos atletas são perturbados pela trilha sonora e pela narração: ouvimos os sons quase ininterruptos de bombardeios enquanto somos lembrados das bombas jogadas em Hanói durante a guerra do Vietnã, das populações ameríndias

Displayed at 4 minutes and 22 seconds of *Munich*, the frame allows me to make a mental connection with another frame that appears right at the beginning of the same film. I am talking about the image in which a child athlete performs precise and risky movements on the apparatus known in gymnastics as balance beam. Balancing on the 10 cm wide structure, she jumps and performs stunts. For a brief moment, her body is completely suspended in the air. In her lightness, the girl flies. This image is an official record of the event. It was filmed at the Munich Olympics in 1972, shown on television and recovered by the Roussopoulos couple in the film. In the connection I make between the way those two children's bodies are positioned in space, in this imaginary montage, I think of the opposites, the tensions that constitute *Munich*. The earth and the air, the ordinary and the extraordinary, creation and destruction, weight and lightness, war and peace.

Munich is produced with pre-existing images from different sources. As a research method, more than indicating the meaning behind this film, the primary interest is to investigate the process: to ask questions about the origins of the frames, how they were made, by whom, which paths they have traveled, which marks they carry. I try to act as an archaeologist who excavates the remains from the past, who sees these images as traces, like Walter Benjamin taught us. That is why it is important to think not only about what is shown or how images and sounds are articulated, but also about the reasons that drove the filmmaker to produce the recording, in a context that made filming possible. In this short essay, I do not look for answers, but I propose to outline the questions I ask to both frames when connecting them.

Roussopoulos' film begins with official images of the 1972 Munich Olympic Games filmed by TV crews. From the first shot, the athletes' movements, smiles and perfect gestures are disturbed by the soundtrack and narration: we hear the almost non-stop sounds of bombings as we are reminded of the bombs dropped in Hanoi during the Vietnam



quase dizimadas pelo colonialismo, de desastres demográficos da humanidade, dos operários explorados no capitalismo, de manifestantes pacifistas feridos pela polícia. Contraindo imagens e sons, o filme critica certo imaginário televisivo de que as olimpíadas são o exemplo da paz entre os povos, a celebração de nações amigas, o culto a um estado de normalidade.

Pasolini, em seu filme *La rabbia* (*A raiva*, 1963), já dizia que, nesse estado de normalidade do mundo pós-guerra, “não se olha ao redor” e que o homem que tende a “adormecer na própria normalidade se esquece de refletir, perde o hábito de se julgar, não sabe mais se perguntar quem é” (2012, p. 124). Caberia ao poeta a recusa a essa acomodação. Como uma poeta que filma e monta, Carole Roussopoulos procura acordar o espectador desse estado de dormência evidenciando conflitos. Em primeiro lugar, cria continuidade e aponta semelhanças em imagens distanciadas no tempo. Como quando mistura os registros de duas olimpíadas, que acontecem com 36 anos de diferença: as Olimpíadas de Munique e as de Berlim, esta última marcada pela promoção da ideologia nazista. Ao aproximar essas imagens, uma pergunta é colocada: o projeto estético nazista estaria ainda em marcha, em novos moldes? A paz e o fim dos conflitos seriam apenas imaginados?

A montagem também evidencia as opacidades dos discursos jornalísticos e oficiais quando estes são confrontados a imagens retomadas de *Hussein, le Néron d'Amman* (*Hussein, o Nero de Amã*), de 1970 (Paul e Carole Roussopoulos). Vemos no filme, nos arquivos televisivos, o apresentador do telejornal anunciar que o grupo palestino Setembro Negro havia sequestrado a delegação de Israel nas Olimpíadas de Munique. Se todo o discurso jornalístico é construído em cima da ideia de um ataque terrorista gratuito, a sequência que vem seguida a essa na montagem do filme complexifica essa interpretação. Carole Rossoupolos inclui na sequência, ainda sob a narração do apresentador, as imagens que realizou nos campos de refugiados de Amman, quando civis palestinos estavam sendo massacrados e expulsos de casa pelo rei da Jordânia, com apoio dos Estados Unidos. A partir daí nos

War, of the Native American populations almost devastated by colonialism, of the demographic disasters of humanity, of the workers exploited in capitalism, of pacifist protesters harmed by the police. By putting images and sounds in contrast, the film criticizes certain television imaginary in which the Olympic Games are an example of peace among populations, the celebration of friendly nations, the cult of a state of normality.

Pasolini, in his film *La rabbia*, said that in this state of normality in the post-war world, «one does not look around» and that the man who tends to «fall asleep in his own normality, forgets to reflect, loses the habit of judging himself, no longer knows how to ask himself who he is» (2012, p.124). It would be up to the poet to refuse this accommodation. Like a poet who films and edits, Carole Roussopoulos tries to awaken the spectator from this state of numbness by emphasizing conflicts. In the first place, she creates continuity and points out similarities in images that are separated in time. As when she mixes the registers of two Olympics, which occur 36 years apart: the Munich and Berlin Olympic Games, the latter one marked by the promotion of Nazi ideology. Bringing these images together, a question is asked: would the Nazi aesthetic project still be in progress, but in new formats? Would peace and the end to conflicts be only imaginary?

The montage also reveals the opacities of journalistic and official rhetorics when they are confronted with images taken from *Hussein, le Néron d'Amman*, of 1970 (Paul and Carole Roussopoulos). We see in this film, in the television archives, the TV news host announcing that the Palestinian group Black September had kidnapped the Israeli delegation at the Munich Olympics. If the entire journalistic discourse is built on the idea of a gratuitous terrorist attack, the following sequence in the film's montage makes this interpretation more complex. Carole Rossoupolos included in the sequence, still over the narration of the presenter, the images she made in the refugee camps of Amman, when Palestinian civilians were being massacred and expelled from their homes by the



perguntamos: quem seriam as vítimas e os carrascos? Esses lugares podem ser tão facilmente definidos?

É por conta da viagem de Paul e Carole, que aconteceu a convite de Jean Genet e de Mahmoud al Hamchari (o representante da OLP em Paris), que essa nova camada sobre os conflitos envolvendo o povo palestino se tornou visível. Carole, que havia trabalhado para a revista Vogue, tinha adquirido uma câmera de vídeo e planejado a realização de um cinema urgente e militante. A cineasta relembra como ficou abalada com o que viu em Amman. O rei Hussein havia jogado Napalm nos palestinos, segundo Carole, o mesmo que foi jogado sobre os vietnamitas: “ele tinha decidido liquidá-los, neutralizá-los” (ROUSSOPOULOS, 2009, p. 100). Além dos rostos e corpos de crianças e mulheres queimados pelo líquido inflamável, por essa “espécie de mel colante” que os cobria, ela filmou os refugiados lutando por um prato de sopa e uma vida que procurava se organizar em meio ao desespero da fome, da violência e da dúvida.

O que fazer diante de tamanho horror? O primeiro gesto da cineasta é filmar o que via. Depois, retomar e dar novos sentidos para imagens alheias. Lembremos o que o escritor Italo Calvino escreve sobre a importância da leveza na organização de narrativas. Calvino sugere que, quando condenados ao peso, devemos “mudar os pontos de observação, considerar o mundo sob outra ótica, (...) outros meios de conhecimento” (1990, p. 19). Buscar a leveza seria então uma reação ao meio de viver. No filme de Roussopoulos, a busca das contradições na montagem é um modo de contradizer o discurso oficial e de avaliar o mundo a partir de novas perspectivas.

Voltemos para os dois fotogramas: no primeiro, enquanto a criança chora colada à terra em meio aos escombros, ela recusa a morte. Esse é o registro feito pela cineasta. Se nele constatamos a privação sofrida, o fotograma da atleta que Roussopoulos retoma do telejornal ganha aqui um novo sentido. É como se, com ele, o filme pudesse estimular o desejo de levitação. A menina, leve, flutua no ar. Levitar aqui não é simplesmente sonhar, mas imaginar novos caminhos possí-

King of Jordan, with support from the United States. From there, we question ourselves: who were the victims and the executioners? Can these roles be so easily defined?

It is because of Paul and Carole's trip, which occurred thanks to the invitation from Jean Genet and Mahmoud al Hamchari (the PLO representative in Paris), that this new layer of the conflicts involving the Palestinian people became visible. Carole, who had worked on Vogue magazine, had purchased a video camera and planned the realization of an urgent and militant cinema. The filmmaker recalls how shocked she was with what she saw in Amman. King Hussein had thrown Napalm at the Palestinians, according to Carole, the same thing that was thrown at the Vietnamese: «he had decided to liquidate them, neutralize them» (ROUSSOPOULOS, 2009, p.100). Besides the faces and bodies of children and women burned by the flammable liquid, by this «sort of sticky honey» that covered them, she filmed the refugees fighting for a dish of soup and a life that tried to arrange itself amid the despair of hunger, violence and doubt.

What can one do in the presence of such horror? The director's first action was to film what she saw. Afterwards, to recover and give new meanings to other people's images. Let's remember what writer Italo Calvino says about the importance of lightness in the organization of narratives. Calvino suggests that, when condemned to weight, we must «change the approach, look at the world from a different perspective, (...) and with fresh methods of cognition» (1988, p.7). Searching for lightness would be a reaction to the way of living. In Roussopoulos' film, the search for montage contradictions is a way to oppose the official discourse and to evaluate the world from new perspectives.

Let's go back to the two frames: in the first one, while the child cries, stuck to the earth in the middle of the rubble, he refuses death. This is the filmmaker's recording. If we can note the inflicted deprivation in it, the athlete's frame that Roussopoulos takes from the TV news gains a new meaning here. It seems as if the film could stimulate the desire for levi-

veis. Como diria Pasolini, a esperança de uma paz verdadeira só existe na medida de uma reviravolta imprevista e inimigável: “com os caminhos da terra interrompidos, fechados ou ensanguentados, eis que se abre, timidamente, o caminho do cosmo” (2012, p. 126).

/

Patrícia Machado é pesquisadora de imagens e professora da PUC-Rio. Tem doutorado em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ, com doutorado-sanduiche na Université Sorbonne Nouvelle Paris III. Co-organizou o livro *Imagens em disputa - cinema, video, fotografia e monumento em tempos de ditadura* (ed.7 Letras) e o e-book *Arquivos em Movimento* (ed.FGV).

REFERÊNCIAS

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PASOLINI, Pier Paolo. *La rabbia*. In: BUAS, Aline. A raiva de Pasolini: uma tradução comentada. *Revista Magma*, USP, 2012.

ROUSSOPOULOS, Carole. In: Hélène Fleckinger, “Une révolution du regard. Entretien avec Carole Roussopoulos, réalisatrice féministe”, *Nouvelles Questions Féministes* 2009/1 (Vol. 28), p. 98-118. DOI 10.3917/nqf.281.0098

tation with her. The girl, light, floats in the air. Levitating here is not simply dreaming, but imagining new possible paths. As Pasolini would say, the hope for true peace exists only in the measure of an unexpected and unimaginable turnaround: «with earth’s paths interrupted, closed or bloody, this is when the cosmos’ path timidly opens» (2012, p.126).

/

Patrícia Machado is an image researcher and professor at PUC-Rio. She has a PhD in Communication and Culture from ECO-UFRJ, with a doctoral stay at Université Sorbonne Nouvelle Paris III. She co-organized the book *Imagens em disputa - cinema, video, fotografia e monumento em tempos de ditadura* (pub. 7 Letras) and the e-book *Arquivos em Movimento* (pub. FGV).

REFERENCES

CALVINO, Italo. *Six memos for the next Millenium*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

PASOLINI, Pier Paolo. *La rabbia*. In: BUAS, Aline. A raiva de Pasolini: uma tradução comentada. *Revista Magma*, USP, 2012. Available at <file:///Users/patriciamachado/Downloads/48476-Texto%20do%20artigo-58908-1-10-20121219%20(2).pdf> (Access in September 2020).

ROUSSOPOULOS, Carole. In: Hélène Fleckinger, “Une révolution du regard. Entretien avec Carole Roussopoulos, réalisatrice féministe”, *Nouvelles Questions Féministes* 2009/1 (Vol. 28), p. 98-118. Available at: <DOI 10.3917/nqf.281.0098>

ONDE FICA O
CORÇÃO DA
MULTIDÃO?

WHERE IS THE
HEART OF THE
CROWD?

// Ingá

Translation / Michele Campos

A câmera se move entre elas, ao mesmo tempo inquieta e cúmplice do ritmo ditado pelos gritos de guerra que atravessam o quadro. A sonoridade da passeata tanto embala o movimento quanto atíça sua ruptura. Antes de a rua tomada por mulheres aparecer, assistimos a uma ligeira compilação de fragmentos dos anúncios publicitários e jornais televisivos em que outras mulheres eram vistas e homens, ouvidos discorrer a respeito de um embate: a luta pelo aborto legal e gratuito na França, ano de 1971.

É só não trepar! (Y'a qu'à pas baiser!, Carole Roussopoulos, 1971-1973) transcorre seus 17 minutos em busca do confronto, seja ele entre as imagens ou no encontro com suas personagens. Cortes ligeiros e movimentos contínuos de câmera põem em relação três atmosferas: vídeos televisivos, uma mobilização popular e uma cirurgia. Nenhum plano se contenta com seu quadro inicial, e nenhum diálogo com sua resposta primeira. É preciso forçar um pouco mais o limite do possível, é preferível a cólera do embate à morte por asfixia.

The camera moves between them, at the same time restless and complicit in the rhythm dictated by the war cries that come across the frame. The sound of the rally both stirs the movement and triggers its rupture. Before the appearance of the street taken by women, we see a slight compilation of fragments of advertisements and television newscasts in which other women are seen and men are heard talking about a conflict: the struggle for legal and free abortion in France, in 1971.

Just don't fuck! (Carole Roussopoulos, 1971-1973) spends its 17 minutes searching for confrontation, whether it is between images or in the encounter with its characters. Quick cuts and continuous camera movements connect three atmospheres: television videos, a popular protest and a surgery. No shot is contented with its initial framework, and no dialog with its initial response. It is necessary to push the limit a little further, the rage of confrontation is better than death by asphyxiation. In every displacement, the camera

A cada deslocamento, a câmera se detém por instantes em algo — “aquele era um momento para ser assistido”. Eis que estamos dentro da sala de operação cirúrgica, os gritos da rua ecoam frescos na memória, ainda que o interior já abrigue um silêncio acústico, não fosse pela eloquência da conversa entre as mulheres que participarão do procedimento abortivo. Nem paciente, acompanhante ou médica, na ante-sala elas se tornam companheiras.

Enfática, a conversa gira ao redor do momento, de experiências sexuais progressas e do espanto com a possibilidade de ver e mostrar as funduras do próprio corpo. Nesse mostrar, a participação de um gesto tão obsceno quanto o primeiro plano do filme: uma rosa que exhibe todas as suas dobras internas no centro do quadro, diante da câmera. Talvez essa disposição se dê pelo fato de o filme ser dinamizado por uma montagem que retrabalha seus materiais a partir de uma descarada irreverência. A perambulação, aliada ao corte-colagem, dá uma sorte de liga dialética inclusive aos elementos contrários à reivindicação popular. Até a defesa trajada de sensatez, que faz o médico da televisão em rechaço à possibilidade das mulheres abortarem (“e o sangue desses bebês?”) terá seu lugar de existência maliciosamente garantido na obra. Assim também na decisão do título, tomado de empréstimo de uma das passantes que topa com o ato na rua e, perguntada sobre sua posição, rejeita até a demanda contraceptiva sugerindo “é só não trepar!”.

A coragem de mexer nesses signos e formas — enunciados, imaginários, maneiras de enquadrar —, que forjaram a submissão histórica de pessoas com útero, aqui não opera por antagonismo. O antagonismo grudaria um sabor amargo na boca. *É só não trepar!* enfia a mão no vespeiro, também da ferida e da violência, como quem carrega um desaforado riso entre os dentes. Tal disposição se nutre do espírito que toma as ruas e o persegue. Não à toa, os cantos entoados estão mais próximos do gozo do maio de 1968 do que das marchas militares que povoaram as revoluções do século XX. Estar no meio das mulheres em caminhada, é encontrar entre elas as

dwells for a moment on something – «that was a moment to be watched». Suddenly, we are inside the operating room, the shouts from the street freshly echo in the memory, although the interior already harbors an acoustic silence, except for the eloquence of the conversation among the women who will participate in the abortion procedure. Neither patient, accompanying person nor doctor, in the ante-room they become companions.

Emphatic, the conversation revolves around the moment, of past sexual experiences and the amazement with the possibility of seeing and showing the depths of one's own body. In this showing, there is the presence of a gesture as obscene as the first shot of the film: a rose that displays all its internal folds in the center of the frame, before the camera. Perhaps this arrangement is due to the fact that the film is dynamized by a montage that reworks its materials with a cheeky irreverence. The wandering, combined to the cut-colage, creates a sort of dialectical bond even with elements contrary to the popular claim. Even the defense disguised as wisdom, which the television doctor makes, when repudiating the possibility of women having an abortion («and the blood of these babies?»), will have its place of existence maliciously guaranteed in the film. As well as in the decision of the title, borrowed from one of the passers-by who came across the act on the street and, when asked about her position on it, rejects even the contraceptive demand by suggesting «*Just don't fuck!*».

The courage to touch on these signs and forms – enunciations, imaginary, ways of framing – that forged the historical submission of people with a uterus, does not operate by antagonism here. The antagonism would leave a bitter taste in the mouth. *Just don't fuck!* puts its hand in the hornet's nest, also in the wound and in the violence, as those who carry a brazen laugh between their teeth. Such disposition is nourished by the spirit that takes the streets and pursues it. It is not by chance that the chants shouted are closer to the enjoyment of May 1968 than to the military marches that inhabited



crianças, aquilo que elas não exatamente são: “Abaixo a escola! Igualdade”. Sair em busca do fora: as mulheres que assistem a multidão passar, perguntá-las o que acham e jamais se satisfazer ao ouvir “eu apoio”, disparando a pergunta engatilhada: “E por que você não se junta?”. Na mesma vibração, direcionar a câmera para os homens que as veem da calçada, aproximar-se deles e encarar os seus olhares sem precisar entregar-lhes palavra alguma. Insistir com a mulher que rejeita o movimento político até que ela meta a mão na lente da câmera contestando o próprio ato de ser filmada.

Alguma proximidade com o gesto dos modernos de desnudar os procedimentos técnicos se exhibe quando a imagem televisiva é reposicionada como uma imagem de dentro do tubo e, em mais um movimento de câmera (ela não cessa), visualizamos a mesa de bobina das películas. Ainda detida nesta imagem — um homem, agora falando de dentro do tubo da televisão, interroga sobre o feto —, a paisagem sonora estala com as cantorias da multidão e faz do discurso de ode ao sangue do bebê, em relação com a pulsão dos cantos, um discurso anêmico. Assim também poderiam ser vistos os percursos de *É só não trepar!*: uma vontade perene de ir até os tubos de proteção — tubo de quem aprova o ato à distância, da palavra da rua quando descolada da experiência da casa, da fuga da imagem obscena de si.

Na sala operatória, enquanto dura o procedimento, as pernas estão dobradas quando uma mão deita seu palmo sobre o joelho da outra parceira. A câmera corre para esse quadro, sugestivo daquilo que encoraja o filme a se mover tanto. Lembremos que *É só não trepar!* se passa no mesmo ano do manifesto das 343 putas, quando 343 mulheres declararam publicamente já terem feito um aborto, expondo-se a um processo criminal, acelerando a conquista do direito a fazê-lo e inaugurando uma tática que sempre poderá ser revivida. Solidariedade, nesse quadro e nesse ato, é uma palavra prática que ressuscita ao conduzir pele em direção à pele. Que motiva elas a se juntarem e impulsiona o filme a dar a cada instante mais um passo.

the revolutions of the 20th century. To be among women on march, is to find between them the children, that which they are not exactly: «Down with school! Equality». To go in search of the outside: the women who watch the crowd pass by, ask them what they think and never be satisfied when they answer «I support it», asking the triggered question: «Then why don't you join us?». In the same vibration, point the camera to the men who see them from the sidewalks, approach them and face their gaze without having to give them a word. Insist on the woman who rejects the political movement until she puts her hands on the camera lens, contesting the very act of being filmed.

Some proximity to the modern gesture of undressing the technical procedures is displayed when the television image is repositioned as an image from inside the tube and, in another camera movement (it does not stop), we visualize the film reel table. Still detained on this image – a man, now speaking from inside the television tube, wonders about the fetus – the sound landscape cracks with the chants of the crowd, and turns the ode to the baby's blood, compared to the pulse of the chants, into an anemic speech. This is also how the paths of *Just dont fuck!* could be seen: a permanent desire to go to the protection tubes – a tube of those who approve the act from a distance, of the words from the street when detached from the experience of the house, of the escape of the obscene image from itself.

In the operating room, while the procedure lasts, the legs are bent when one hand lays its palm on the partner's knee. The camera runs to this frame, suggestive of what encourages the film to move so much. Let's remember that *Just dont fuck!* takes place in the same year as the «Manifesto of 343 Sluts», when 343 women publicly declared that they had already had an abortion, exposing themselves to a criminal prosecution, accelerating the conquest of the right to do so and inaugurating a tactic that can always be revived. Solidarity, in this frame and in this act, is a practical word that resurrects by guiding skin towards skin. It motivates them to come



No importuno de seguir adiante, é como se a obra visse a fim de encontrar um coração mais próximo ou, melhor dizendo, como se desconfiasse que, em meio ao levante, o coração está por toda parte e ele não existe ainda. Assim, é necessário ir um pouco mais, levar a multidão ao consultório por operação de montagem, perguntar o que você ainda não sabe, hastear a bandeira para queimá-la. Sem órgãos definidos, o motim se espalha, mas existirá algo bombeando sangue para que a câmera siga em movimento. Se a multidão é um monstro sem rosto e coração, Carole Roussopoulos reencontrou o coração no íntimo de um útero em processo abortivo.

/

Ingá é pernambucana, faz graduação em cinema na UFF, constrói junto a *Revista Cinética* e se interessa pelo contato com imagens produzidas no correr das lutas.

Agradeço a leitura parceira de Fabio Rodrigues Filho e Rodrigo Sá, dois aliados.

together and propels the film to take one more step in every single instant.

In the discomfort of moving forward, it is as if the film lived in order to find a closer heart or, in other words, as if it suspected that, in the midst of the uprising, the heart is everywhere and it does not exist yet. So, it is necessary to go a little further, to take the crowd to the doctor's office by a procedure of montage, to ask what you still don't know, to raise the flag to burn it down. Without defined organs, the riot spreads apart, but there will be something pumping blood so that the camera can keep moving. If the crowd is a faceless and heartless monster, Carole Roussopoulos has found the heart in the depths of an abortive womb.

/

Ingá is from Pernambuco, Brazil, pursues a degree in Film Studies at UFF, builds along the *Revista Cinética* and is interested in getting in contact with images produced in the course of struggles.

I thank the reading from partners Fabio Rodrigues Filho and Rodrigo Sá, two allies of mine.

O CINEMA OPERÁRIO E
FEMINISTA DE CAROLE
ROUSSOPOULOS

CAROLE ROUSSOPOULOS'
WORKING-CLASS AND
FEMINIST CINEMA

// Julia Fagioli

Translation / Michele Campos

Os anos 1960 e 1970 foram um período de efervescência do movimento feminista. O cinema militante e, especialmente, o operário, entretanto, são predominantemente masculinos, tanto em seu fazer, quanto nas temáticas que abordam. Ao tratar, sobretudo, da causa operária, destaca-se esse caráter mais masculino, pois muitas mulheres ainda não trabalhavam (fora de casa). Outras tantas, porém, já viviam em uma dupla jornada de trabalho e afazeres domésticos. Porém, quando diante ou por trás das câmeras, suas imagens e falas são carregadas de força e sensibilidade, e é como se alguma coisa irrompesse: a força e a singularidade da maneira como se engajaram nos movimentos sociais. É isso que bem percebemos em *LIP I: Monique* (1973) e *LIP V: Christiane et Monique* (*LIP V: Christiane e Monique*, 1976), de Carole Roussopoulos.

A primeira metade de *LIP I* contém todos os motivos e gestos que caracterizam o cinema militante, de maneira singular àquele produzido na Europa nos anos 1960 e 1970: punhos em riste, palavras de ordem, pedras atiradas em direção

The 1960s and 1970s were a period of effervescence for the feminist movement. However, the militant and especially the working-class cinema are predominantly masculine, in both their making and in the themes that they address. When dealing, above all, with the workers' cause, this manly aspect stands out, since many women still did not work (outside their homes). Many others, though, were already living in a double journey of work and domestic tasks. Still, when in front of or behind the cameras, their images and voices are loaded with force and sensibility, and it's as if something erupted: the strength and the unique way in which they were engaged in social movements. This is what we perceive plainly in *LIP I: Monique* (1973) and *LIP V: Christiane and Monique* (1976), by Carole Roussopoulos.

The first half of *LIP I* contains all the motifs and gestures that characterize militant cinema, particularly the one produced in Europe in the 1960s and 1970s: raised fists, slogans, stones thrown at the police, excessive police repression.

à polícia, a repressão policial desmedida. Há ainda os traços do cinema panfletário, como a utilização de trilhas fortes e contundentes, o lugar da escuta do testemunho dos militantes. Assim, o filme se inicia como o registro da repressão à ocupação da fábrica de relógios LIP em Besançon, em agosto de 1973, após a demissão de quase 500 funcionários. Decorridos os primeiros dez minutos do filme, encontramos com Monique, uma militante combativa, que toma a palavra e o filme.

Uma importante característica da fábrica de relógios LIP é o fato de que as mulheres ocupavam mais da metade dos postos de trabalho e, como defende Monique em seu testemunho, participam ativamente do Comitê da Ação e luta pela sobrevivência da fábrica. Sob a ameaça de falência e demissão em massa, as operárias e operários tomam a fábrica e iniciam um processo de autogestão que tinha como slogan: “Nós produzimos, nós vendemos, nós pagamos uns aos outros”.¹

A câmera de vídeo de Carole Roussopoulos passeia livremente e filma as pessoas em frenesi,² até que Monique toma conta do filme, com suas falas, suas expressões incisivas, mas com um senso de humor que por vezes permite um sorriso no canto dos lábios. Assim, Carole Roussopoulos realiza aquilo que tomava como a verdadeira tarefa do seu cinema, de privilegiar a perspectiva dos sem voz, como ressaltam Nicole Brenez³ e Monica Savirón.⁴ Brenez a coloca como uma gigante do documentário político, ao lado de Chris Marker, René Vautier e Joris Ivens.

Nos meses de novembro e dezembro de 1967, acontecia em Besançon uma importante greve na usina de Rhodiace-ta, cujo registro resultou no belo filme *À bientôt, j'espère* (*Até logo, eu espero*, Chris Marker, Mário Marret, 1967). Mal sabia Marker, ao filmar uma tímida dona de casa, que filmava Suzanne Zedet, que em *Classe de lutte* (*Groupe Medvedkine*, 1969), assume o protagonismo de sua própria militância ocupando o posto de porta voz nas assembleias grevistas. Nunca se sabe o que se filma.⁵ Alguns anos depois, na mesma cidade emblemática para a luta operária desse período se dá o encontro de Carole e Monique. No primeiro caso, um homem se

There are also traces of pamphletary cinema, such as the use of strong and forceful soundtracks, the attentive listening to the testimony of militants. In this way, the film begins as a recording of the repression against the occupation of the LIP watch factory in Besançon, in August 1973, after the dismissal of almost 500 employees. Once elapsed the first ten minutes of the film, we encounter Monique, a combative militant, who takes the floor and the film.

An important aspect of the LIP watch factory is that women occupied more than half of the jobs and, as Monique argues in her testimony, they actively participated in the Action Committee and fought for the survival of the factory. Under the threat of bankruptcy and mass dismissal, the workers take over the factory and begin a process of self-management that had the slogan: “We produce, we sell, we pay each other”.

Carole Roussopoulos' video camera strolls freely and films people in a frenzy², until Monique takes over the film, with her lines, her incisive expressions, yet with a sense of humor that sometimes allows a crooked smile. Thus, Carole Roussopoulos performs what she took as the real mission of her cinema, to highlight the perspective of the voiceless, as Nicole Brenez³ and Monica Savirón⁴ pointed out. Brenez considers her a giant of the political documentary, alongside Chris Marker, René Vautier and Joris Ivens.

In November and December 1967, an important strike took place in Besançon, at the Rhodiace-ta industry, which resulted in the beautiful movie *Be Seeing You* (Chris Marker, Mário Marret, 1967). Marker barely knew, when filming a timid housewife, that he was filming Suzanne Zedet, who in *Class of struggle* (*Groupe Medvedkine*, 1969), assumes the protagonism of her own militancy occupying the post of spokesperson in the strike assemblies. You never know what you're filming⁵. A few years later, in the same emblematic city for the workers' struggle of that period, Carole met Monique. In the first case, a man is attentive to the presence of a woman in the workers' struggle; in the second, a workers' cinema from a feminine and feminist perspective.



atenta à presença de uma mulher na luta operária; no segundo, um cinema operário a partir de uma perspectiva feminina e feminista.

A iniciativa, realizada junto ao coletivo *Vidéo Out* se transforma em uma série, o que nos proporciona uma oportunidade de novamente ver e escutar Monique, três anos depois, em *LIP V: Christiane et Monique*. O filme começa justamente com a retomada da fala de Monique sobre a participação das mulheres no movimento grevista em 1973, mas agora ela aparece em uma colagem dividindo espaço com duas outras telas que mostram os homens diante dos microfones durante o que parecem ser as assembleias de greve. Monique enumera as ações das mulheres junto às comissões de greve: elas tomam a palavra, elas se organizam, elas participam... A cada ação enumerada a imagem de um homem aparece na tela ao lado de Monique.

Assim, Carole se aproxima de um recurso típico da estética do vídeo, aquilo que Philippe Dubois (2004) chamou de imagem incrustada, ou embutida, quando se reproduzem telas (de vídeo ou televisão) dentro do quadro. A operação aponta para a afirmação de Nicole Brenez (2006) de que engajamento e invenção formal não podem ser pensados separadamente, pois, quanto maior a invenção formal, maior é o potencial combativo de um filme. Carole, portanto, opõe as falas das mulheres a uma realidade que menospreza sua capacidade militante, deixando que os homens ocupem sempre o centro das discussões.

Em uma passagem da introdução do filme para o ano da sua realização — 1976 — vemos imagens da fábrica e dos cartazes do período da ocupação, com uma trilha sonora que remete ao circo e ao humor, reforçando a ironia da montagem anterior. Na cena seguinte, em uma sala, sentada no chão, de costas para uma grande estante de livros, está Monique, que anuncia que vai contar um pouco sobre aquilo que se passa na fábrica em relação às mulheres. Porém, há um contrato de linguagem proposto antes do início do relato: todas as vezes em que ela disser “os árabes”, quer dizer “as mulheres”, e todas

The initiative, held together with the Vidéo Out collective, turns into a series, which gives us an opportunity to watch and listen to Monique again, three years later, in *LIP V: Christiane and Monique*. The film begins precisely with the resumption of Monique’s speech about the participation of women in the strike movement in 1973, but now she appears in a collage, sharing space with two other screens, that show men in front of the microphones during what appears to be the strike assemblies. Monique lists the women’s actions with the strike committees: they take the floor, they organize themselves, they participate... At each action listed, the image of a man appears on the screen next to Monique.

Therefore, Carole approaches a typical video aesthetic resource, what Philippe Dubois (2004) called inlaid image, or embedded, when reproducing screens (video or television) within the frame. The experiment points to Nicole Brenez (2006)’s statement, that political commitment and formal invention cannot be thought of separately, for the greater the formal invention, the greater the combative potential of a film. Carole, then, opposes women’s voices to a reality that underestimates their militant capacity, letting men always occupy the center of discussions.

In a passage from the introduction of the film to the year of its production — 1976 — we see images of the factory and of the posters from the occupation period, with a soundtrack that refers to circus and humor, reinforcing the irony of the previous montage. In the next scene, in a room, seated on the floor, with her back to a large bookshelf, is Monique, who announces that she is going to tell a little about what is happening at the factory regarding the women. However, there is a language contract established before the story begins: every time she says “the Arabs”, she means “the women”, and every time she says “the whites”, she means “the men”. This unusual proposal has a double effect: if on the one hand, we realize that every situation of oppression can generate inequalities; on the other hand, the speech gains a certain comical tone, when talking about the specificity of patriarchy

as vezes que disser “os brancos”, quer dizer “os homens”. O efeito dessa proposta inusitada é duplo: se, por um lado, em alguns momentos percebemos que toda situação de opressão pode gerar desigualdades; por outro, o discurso ganha um certo tom cômico quando se fala da especificidade da opressão do patriarcado, como, por exemplo, quando Monique diz que os árabes têm um ventre complicado, que suas doenças não são nobres como as dos brancos.

Num dos intervalos entre os testemunhos, há um papel filmado com a seguinte frase escrita à mão: “Árabes falam francês fora das assembleias gerais”⁶ — apontando para o fato de que durante as assembleias nunca lhes é dada a palavra. Nas cenas seguintes, de volta à sala, vemos agora também Christiane, operária e militante da LIP. As duas mulheres seguem relatando suas experiências, naquele que é o gesto principal do filme: a escuta. Se nas assembleias as mulheres operárias não podem falar, ou quando o fazem não são levadas a sério, é preciso dar a palavra a elas.

Já na metade do filme, há uma quebra da situação de escuta em uma ousada operação de Carole Roussopoulos: a tela branca dura quase três minutos, tempo necessário para a narração da realizadora que descreve o esforço das mulheres para que sua luta seja acolhida e ampliada. Na reivindicação, uma carta escrita pelas mulheres e lida por uma delas diz que as condições de vida e trabalho das mulheres dizem respeito a todas e todos. Entretanto, os pedidos daquelas que representavam 54% dos operários não foi aprovado. Assim, o cinema operário e feminista de Carole Roussopoulos não apenas inclui as mulheres como participantes fundamentais dos movimentos grevistas, mas aponta a reprodução da opressão no interior da luta operária, que as ignorava (ou, ainda hoje, ignora?)

oppression, as for example, when Monique says that the Arabs have a complicated womb, that their illnesses are not as noble as those of the whites.

In one of the intermissions between the testimonies, a piece of paper is filmed with the following handwritten phrase: “Arabs speak French outside the general assemblies”⁶ — indicating the fact that during the assemblies they were never given the chance to speak. In the following scenes, back in the room, we now also see Christiane, worker and militant of LIP. The two women continue to report their experiences, in what is the film’s main gesture: listening. If in the assemblies women workers cannot speak or, when they do, they are not taken seriously, they must be given the floor.

Halfway through the film, there is a rupture of the listening status, in a bold procedure by Carole Roussopoulos: the white screen lasts almost three minutes, time enough for the director’s narration describing the women’s effort so that their struggle is embraced and expanded. In the claim, a letter written by the women and read by one of them says that women’s living and working conditions concern everyone. However, the demands of those representing 54% of the workers were not approved. Thus, Carole Roussopoulos’ workers’ and feminist cinema not only includes women as fundamental participants in the striking movements, but highlights the reproduction of oppression within the workers’ struggle, which ignored them (or still does today?).

/

Professora e pesquisadora na área de audiovisual, Julia Fagioli é mestra e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. Atualmente realiza pesquisa de pós doutorado no PPGCOM-UFJF.

REFERÊNCIAS

BRENEZ, Nicole. História das formas, 1960 – 2000. *Recine, Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*. Rio de Janeiro, Ano 3, nº 3, p. 36-57, dez 2006.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

1 No original: «On produit, on vend, on se paie». Disponível em: <https://base.centre-simone-de-beauvoir.com/DIAZ-Monique---LIP-l-0-240-510-.html?ref=df9ca103edc451342ab9a6be42da49b8>

2 Em carta escrita à Carole Roussopoulos em abril de 1979, Godard questiona o porquê de os cineastas filmarem as pessoas com tanto frenesi.

3 Texto disponível em: <https://www.caroleroussopoulos.com/>

4 Texto disponível em: <https://mubi.com/pt/notebook/posts/the-very-eye-of-night-carole-roussopoulos>

5 Ver: *O fundo do ar é vermelho* (Chris Marker, 1977/1988/1993/1998).

6 No original: “En dehors des assemblées générales, les Arabes parlent français”.

/

Professor and researcher in the audiovisual field, Julia Fagioli holds a Master and PhD degrees from the Graduate Programme in Social Communication at UFMG. She is currently doing postdoctoral research at PPGCOM-UFJF.

REFERENCES

BRENEZ, Nicole. História das formas, 1960 – 2000. *Recine, Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*. Rio de Janeiro, Ano 3, nº 3, p. 36-57, dez 2006.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

1 In the original: «On produit, on vend, on se paie». Available at: <https://base.centre-simone-de-beauvoir.com/DIAZ-Monique---LIP-l-510-240-0-1.html?ref=df9ca103edc451342ab9a6be42da49b8>

2 In a letter written to Carole Roussopoulos in April 1979, Godard questioned why filmmakers film people with such frenzy.

3 Essay available at: <https://www.caroleroussopoulos.com/>

4 Essay available at: <https://mubi.com/pt/notebook/posts/the-very-eye-of-night-carole-roussopoulos>

5 Watch: *A Grin Without a Cat* (Chris Marker, 1977/1988/1993/1998).

6 In the original: “En dehors des assemblées générales, les Arabes parlent français.”

**NOSSAS INSUBMISSAS
COMPANHEIRAS DE
LUTA: NOTAS SOBRE
SCUM MANIFESTO**

**OUR UNSUBMISSIVE
COMPANIONS OF
STRUGGLE: NOTES ON
SCUM MANIFESTO**

// Carla Italiano

Translation / Michele Campos

Uma sala repleta de livros, um aparelho televisor, uma máquina de escrever. Duas interlocutoras se engajam em um curioso jogo de ditado e datilografia mediado pela leitura de uma obra tão elucidativa quanto incendiária: *SCUM Manifesto*, de Valerie Solanas. A imagem em vídeo p&b, com a falta de nitidez que lhe é característica, pouco oferece de detalhes ao olhar de espectador/a desejante. Afirmando um ponto de vista primordial em plano fixo, e operando reenquadramentos através do zoom, acompanhamos o transcorrer de um plano-sequência de quase vinte e sete minutos com um único corte. Na banda sonora, além das frases enunciadas em voz alta e do barulho hipnotizante da máquina de escrever, são os sons da televisão que carregam as marcas de um fora-de-campo expandido, notícias de um mundo em ebulição em meados da década de 1970. A partir da confluência dessas linhas de força, um dispositivo particular se instaura: no confinamento de uma sala doméstica tornada espaço cênico, não há escapatória às lições deste incômodo manifesto em seu convite a uma desafiadora jornada de libertação revolucionária.

A room full of books, a television set, a typewriter. Two women interlocutors get involved in a curious game of dictation and typing mediated by the reading of a work as elucidative as it is incendiary: *SCUM Manifesto*, by Valerie Solanas. The b&w video image, with its distinctive lack of sharpness, offers few details to the desiring gaze of the viewer. Stating a primordial point of view in a fixed shot, and reframing through the zoom, we follow the course of a nearly 27-minute sequence shot which features only one single cut. On the soundtrack, besides the outloud enunciated sentences and the mesmerizing noise of the typewriter, it is the sounds of television that carry the marks of an expanded offscreen space, news from a world in turmoil in the mid-1970s. From the confluence of these lines of forces, a particular device is established: in the confinement of a domestic room turned into scenic space, there is no escape from the lessons of this uncomfortable manifesto in its invitation to a challenging journey of revolutionary liberation.

À esquerda do quadro, quem digita é a cineasta Carole Roussopoulos, encarregada de escrever (um tanto literalmente) as reivindicações dessa contra-história de mulheres e nela se inscrever de corpo presente. Do outro lado da mesa, a atriz e realizadora Delphine Seyrig, àquela altura já uma celebridade do teatro e cinema franceses, dotada de um posicionamento publicamente feminista, surge aqui desprovida de personagem, de máscara. A interação entre as duas — um ditado — tem como pressuposto uma dinâmica tácita de co-dependência, certa sintonia baseada na confiança mútua, algo que também se estende ao processo de feitura do filme. Como em outros trabalhos dessa época — por exemplo, *Maso et Miso vont en bateau* (1975) —, o vídeo é assinado pelo coletivo *Les Insoumuses*, grupo feminista criado alguns anos antes por Roussopoulos, Seyrig e Ioana Wieder e que carrega desde o nome a junção dos termos *insoumise* (desobedientes, rebeldes) e musas, como uma bem humorada declaração de intenções. Contudo, apenas Carole Roussopoulos e Delphine Seyrig assinam a narração *over* ao final de *SCUM Manifesto*. Na interseção entre arte e ativismo, o coletivo agiu em sua época com a criação de vídeos militantes muito próximos às pautas do movimento francês de liberação das mulheres, abordando uma gama de assuntos: da defesa de autonomia sexual e reprodutiva feminina à luta por direitos trabalhistas de sujeitos subalternizados, passando pelo registro videográfico de manifestações de rua, como da *FHAR* (*Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire*), e a análise aguda de representações sexistas em produtos midiáticos, no cinema inclusive.

Neste filme específico, o mote é o livro homônimo publicado em 1967 pela estadunidense Valerie Solanas. O manifesto *SCUM*, acrônimo de *Society for Cutting Up Men*, pleiteava um audacioso levante popular feminino com o objetivo de derrubar os governos instituídos, eliminar o sistema monetário, instaurar a automatização completa e destruir o sexo masculino. O texto oscila entre a afirmação de teor irônico, com a exacerbação da categoria homem como detentora de todos os traços negativos que há, e uma perspicaz

To the left of the frame, the filmmaker Carole Roussopoulos is typing, in charge of writing (somewhat literally) the claims of this counter-story of women and inscribing herself in it with her own body. On the other side of the table, the actress and director Delphine Seyrig, at that time already a celebrity in French theater and cinema, known for her publicly feminist position, shows up here devoid of any character, of any mask. The interaction between the two — a dictation — presupposes a tacit dynamic of co-dependence, a certain harmony based on mutual trust, something that also extends to the process of making the film. As in other works of that period — for example, *Maso et Miso vont en bateau* (1975) — the video is directed by the collective *Les Insoumuses*, a feminist group created some years before by Roussopoulos, Seyrig and Ioana Wieder, and which carries from its name the junction of the terms *insoumise* (disobedient, rebels) and muses, as a humorous declaration of intent. However, Carole Roussopoulos and Delphine Seyrig are the only ones featured in the voice-over narration at the end of *SCUM Manifesto*. At the intersection of art and activism, the collective acted in its time with the creation of militant videos very close to the guidelines of the French women's liberation movement, approaching a variety of subjects: from the defense of female sexual and reproductive autonomy to the struggle for labor rights of subaltern subjects, including video recordings of street rallies such as the *FHAR* (*Homosexual Front for Revolutionary Action*), and the accurate analysis of sexist representations in media products, including cinema.

In this specific film, the theme is the homonymous book published in 1967 by the North American Valerie Solanas. The *SCUM Manifesto*, an acronym for *Society for Cutting Up Men*, was calling for a bold feminine popular uprising with the aim of overthrowing governments in power, eliminating the monetary system, establishing complete automation, and destroying the male sex. The text oscillates between an ironic affirmation, with the exacerbation of the category of man as the holder of all the negative characteristics that exist, and an



investigação sociológica tendo como base a desigualdade de gênero. “O homem é um acidente genético, uma mulher incompleta, um aborto ambulante. Ser homem é ser deficiente...”, afirma uma passagem inicial. A inferioridade masculina é comprovada em termos científicos, os mesmos que por séculos atestaram sua superioridade biológica no mundo ocidental (eurocêntrico e colonial, vale destacar). A escritora inverte a proposição psicanalítica fundante de que a mulher seria o símbolo da falta, fruto da costela de Adão na mitologia cristã: aqui, a inveja fundacional não é do falo, e sim da buceta (*pussy*), posicionando o macho humano como um conjunto defeituoso de cromossomos.

Uma das frentes do manifesto aborda as nefastas provas de virilidade masculina, encontrando na guerra seu exemplo principal — algo que o filme irá explorar com as imagens da televisão. Posicionado no meio do quadro, o televisor fornece registros jornalísticos como contraponto, rasgando essa cena aparentemente controlada com os signos da guerra em sua estúpida banalidade. Em plena Guerra Fria, com sua corrida armamentista e terror nuclear, interessa menos analisar um conflito específico e mais os sintomas de um estado de coisas: vemos cenas de violência extremista na Argentina, África do Sul, Líbano; a zona desmilitarizada entre Coreias; e também uma prova de união com a manifestação pacífica de 20.000 mulheres, católicas e protestantes, contra a guerra na Irlanda do Norte.

O texto se permite lacunar, categórico e, sobretudo, provocador (talvez como todo manifesto). Torna-se especialmente fascinante por borrar as fronteiras entre proposição retórica circunscrita à linguagem e intervenção concreta no mundo — não por acaso, Solanas se tornaria célebre por atirar em Andy Warhol em 1968, levando seu manifesto às últimas consequências. Ao pleitear um posicionamento anti-capitalista e uma coalizão feminina enquanto caminho emancipatório possível, essa obra, fruto de um feminismo radical, aposta em uma violenta ruptura com a ordem vigente enquanto escancara seus próprios limites de viés separatista.

insightful sociological investigation based on gender inequality. «The male is a biological accident, an incomplete female, a walking abortion. To be male is to be deficient...», reads an initial excerpt. Male inferiority is proven in scientific terms, the same ones that for centuries attested their biological superiority in the Western world (Eurocentric and colonial, it is worth mentioning). The writer reverses the basic psychoanalytic proposition in which the woman would be the symbol of lack, formed from Adam’s rib in Christian mythology: here, the foundational envy is not of the phallus, but of the pussy, positioning the human male as a defective set of chromosomes.

One of the manifest’s fronts focuses on the damaging evidence of male virility, finding in war its main example – something that the film will explore with the television footage. Placed in the middle of the frame, the television set provides journalistic recordings as a counterpoint, ripping this apparently controlled scene with the signs of war in its stupid banality. In the midst of the Cold War, with its arms race and nuclear terror, it is less about analyzing a specific conflict and more about the symptoms of a state of affairs: we see scenes of extremist violence in Argentina, South Africa, Lebanon; the demilitarized zone between the two Koreas; and also a demonstration of union with the peaceful rally of 20,000 women, Catholics and Protestants, against the war in Northern Ireland.

The text allows itself to be incomplete, categorical and, above all, provocative (perhaps like all manifestos). It becomes especially fascinating for blurring the boundaries between rhetorical proposition circumscribed to language and concrete intervention in the world – not by chance, Solanas would become famous for shooting Andy Warhol in 1968, taking her manifesto to its ultimate consequences. By advocating an anti-capitalist position and a women’s coalition as a possible emancipatory path, this work, the result of a radical feminism, bets on a violent rupture with the established order while exposing its own limits of separatist bias.

Mas à qual mulher o livro de Solanas — e, consequentemente, o filme de *Les Insoumuses* — se refere? Ainda que se pretenda universal, almejando falar por todas as mulheres, sua concepção toma como modelo mulheres com procedência geográfica, escolaridade e identidade racial particulares, frequentemente alinhadas às camadas sociais privilegiadas num cenário mundial. Ecoando certo essencialismo e o redutor binarismo da diferença «homem x mulher» comum às vertentes feministas dominantes da chamada segunda onda (em especial no Norte global), tanto o livro quanto o filme falham em explicitamente reconhecer as diferentes mulheres que habitam uma mesma ideia de mulher. Faz-se ausente do texto uma perspectiva interseccional que admitiria, como nos lembra Audre Lorde, que não existe hierarquia de opressão — algo compreensível dado o contexto de criação dessas obras. Vale frisar, no entanto, que tais vertentes feministas foram fundamentais no combate a discriminações sistêmicas que concerniam a parcelas consideráveis da sociedade. Além de um fiel rebento de sua época, este manifesto, seja textual ou audiovisual, permanece uma complexa obra de intervenção política no mundo.

Na passagem do texto para o filme de autoria coletiva, *SCUM Manifesto* aposta na performance enquanto «forma» estética que traduz a radicalidade do livro matriz. A começar pelo investimento no formato vídeo. A liberdade trazida pela câmera Portapak, numa época em que o vídeo ainda engatinhava em assumir-se um meio artístico, permitiu às realizadoras explorar a sujeira na textura da imagem, o potencial vanguardista da limitação técnica tornada escolha estética. O uso reiterado do zoom chama atenção para o próprio ato de aproximar; ele guia o olhar, perturbando o enquadramento primordial ao sugerir choques discursivos. No intervalo entre voz e imagem, entre documento histórico e encenação, a tela do aparelho televisor se assume enquanto janela, como quadro dentro do quadro a abrir caminho para o pensamento emancipatório, para o imaginário.

Sob a influência da arte performática, o uso de procedimentos que se autossoblinham também estão evidentes

But which woman does Solanas' book – and, consequently, *Les Insoumuses*' film – refers to? Although it is intended to be universal, aiming to speak for all women, its conception takes as a model women with particular geographical origin, education and racial identity, often aligned with the privileged social classes in a world stage. Echoing a certain essentialism and the reductive binarism of the difference «man vs. woman» common to the dominant feminist strands of the so-called second wave (especially in the global North), both the book and the film fail to explicitly acknowledge the different women who inhabit the same concept of woman. An intersectional perspective is absent from the text, that would admit, as Audre Lorde reminds us, that there is no hierarchy of oppression – something that is understandable given the context in which these works were created. It is worth highlighting, nonetheless, that such feminist aspects were fundamental in the struggle against systemic discrimination that concerned large parts of society. Besides being a true product of its time, this manifesto, whether textual or audiovisual, remains a complex work of political intervention in the world.

In the shift from the text to the film of collective authorship, *SCUM Manifesto* focuses on performance as an aesthetic «form» that translates the radicality of the original book. Starting with the employment of the video format. The freedom provided by the Portapak camera, at a time when video was just beginning to reckon itself as an artistic medium, allowed filmmakers to explore the dirty texture of the image, the avant-gardist potential of the technical limitation turned aesthetic choice. The repeated use of zoom highlights the very act of moving closer; it guides the gaze, disturbing the primordial framing by suggesting discursive shocks. In the interval between voice and image, between historical document and staging, the screen of the television set assumes itself as a window, as a frame within the frame, leading to emancipatory thinking, to the imaginary.

Under the influence of performing art, the use of emphasized procedures are also evident in Roussopoulos and

na postura em cena de Roussopoulos e Seyrig. Entre tragos no cigarro e o digitar na máquina de escrever, cujos ruídos ecoam os tiros de uma metralhadora, a repetição é capaz de inebriar a/o espectador/a, envolvendo-nos numa espécie de transe. A automatização de determinados gestos faz da repetição monocórdica uma chave para a desnaturalização crítica. Mas nem tudo é controle nesta cena arquitetada: a fala de Seyrig se permite espontânea; repete, gagueja, esquece. Sem aviso prévio, a leitura é interrompida para que Roussopoulos aumente o volume da televisão, a veicular imagens não planejadas. Na parte final do filme, a realizadora suíça permite-se parar de datilografar após dizer que está cansada — assumindo, assim, o papel de condutora (diretora?) da situação. Evocando a definição do termo *scum*, em inglês, como algo desagradável ou indesejado, são o inacabamento e a falta de polidez do filme que operam como seu trunfo maior.

O aqui-agora da performance registrada em ato, mediante a opacidade do vídeo, fortalece a intenção de cine-panfleto do projeto. Como anuncia a voz *over* nos minutos finais, a proposta era reproduzir em audiovisual trechos do livro de Solanas que estava esgotado, fazer circular essas ideias revolucionárias. Ao transformar o confinamento do espaço doméstico, que por tanto tempo funcionou como prisão privada a várias mulheres, em uma janela atravessada pela esfera pública, o filme defende uma importante inversão de poder após séculos de submissão compulsória à normatividade patriarcal. E no lugar das musas inspiradoras (sempre mudas e distantes) tão recorrentes na história das artes escrita pelos homens, vemos mulheres aventureiras a colocar suas vozes e seus corpos em cena, instigando, assim, outros modos de mobilização coletiva e atuação feminista no mundo — elas, nossas companheiras de luta.

Seyrig's posture on the scene. Between the cigarette puffs and the typing on the typewriter, whose sounds echo as the shots of a machine gun, the repetition is capable of inebriating the spectator, involving him/her in a sort of trance. The automation of certain gestures turns monocordic repetition into a key for critical denaturalization. But not everything is controlled in this planned scene: Seyrig's voice allows itself to be spontaneous; it repeats, stutters, forgets. Without previous warning, the reading is interrupted so that Roussopoulos can increase the volume of the television, showcasing unplanned images. At the end of the film, the Swiss director decides to stop typing after saying that she is tired – thus assuming the role of conductor (director?) of the situation. Evoking the definition of the term *scum*, in English, as something unpleasant or unwanted, it is the unfinishedness and lack of politeness of the film that function as its greatest asset.

The present moment of the performance registered in act, by means of the opacity of the video, reinforces the intention of the cine-pamphlet of the project. As the voice-over announces in the final minutes, the proposal was to reproduce in audiovisual format passages of Solanas' book – which was sold out –, in order to circulate those revolutionary ideas. By transforming the confinement of domestic space, which for so long functioned as a private prison for several women, into a window traversed by the public sphere, the film defends an important inversion of power after centuries of compulsory submission to patriarchal norms. And instead of the inspiring muses (always mute and distant) so frequent in the history of the arts written by men, we see adventurous women putting their voices and bodies on the scene, thus instigating other forms of collective mobilization and feminist action in the world – them, our companions of struggle.

/

Carla Italiano é pesquisadora de cinema e programadora de mostras e festivais. Doutoranda em Comunicação Social pelo PPGCOM-UFMG, é uma das organizadoras do forumdoc.bh - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte.

/

Carla Italiano is a cinema researcher and programmer for exhibitions and festivals. PhD student in Social Communication at PPGCOM-UFMG, she is one of the organizers of forumdoc.bh - Belo Horizonte's Documentary and Ethnographic Film Festival.

ROMPER A CLAUSURA,
DESMONTAR O TEATRO

BREAK THE ENCLOSURE,
DISMANTLE THE
THEATRICALS

// Camila Vieira

Translation / Henrique Goulart

“Nenhuma imagem da TELEVISÃO não quer nem pode nos refletir. É com o VÍDEO que nós nos narraremos”. As duas frases finais da cartela que encerra *Maso et Miso vont en bateau* (*Maso e Miso vão de barco*, Nadja Ringart, Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig e Ioana Wieder, 1975) colocam em oposição a televisão e o vídeo no que tais mídias conseguem elaborar como construção de imagens e narrativas. A estratégia do média-metragem feito em vídeo pelo grupo de quatro realizadoras é intervir em imagens de um programa de TV. Mais que um movimento de elaboração, o vídeo aqui é um ato de intervenção. Bastante coerente com o pensamento e a ação do grupo/coletivo feminista que se chama *Les Insoumuses* — uma justaposição de *insoumises* (rebeldes) e *muses* (musas).

A rebeldia pelas ferramentas do vídeo pode instaurar fissuras em um material produzido para televisão? É possível produzir desconforto em imagens feitas para agradar? Comandado por Bernard Pivot, o programa de televisão

“No image on TELEVISION wants to or can reflect us. It is with VIDEO that we will tell our story ourselves”. The final two sentences in the card that ends *Maso et Miso vont en bateau* (Nadja Ringart, Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig and Ioana Wieder, 1975) oppose television and video considering what such media are able to create in terms of image and narrative construction. The strategy of the group of four directors' medium-length film is to intervene on images taken from a TV show. More than a movement of creation, the video is an act of intervention. It is quite consistent with the thoughts and actions of the feminist group/collective called *Les Insoumuses* – a juxtaposition of *insoumises* (rebels) and *muses* (muses).

Can rebelliousness conveyed through video making tools generate cracks in a material destined for television? Is it possible to produce discomfort in images designed to please? Hosted by Bernard Pivot, Antenne 2 channel's show does not hide its strategy of entertaining viewers to address

do canal *Antenne 2* não esconde sua estratégia de entreter espectadores para tratar do fim do Ano da Mulher naquele 30 de dezembro de 1975. O apresentador olha para a câmera e anuncia que recebeu da direção — inclusive a ordem veio de uma diretora (Agnès Delarive) — a tarefa de realizar um especial descontraído, engraçado, com canções, piadas e esquetes. A *mise-en-scène* do programa se constitui como orquestração do humor e do entretenimento de quem assiste.

Diante das câmeras, participantes do programa de TV cumprem um protocolo de domesticação teatralizada de códigos para quem deve ocupar uma função naquele estúdio montado. De um lado, uma mulher branca de meia idade como convidada principal: a sempre sorridente e complacente Françoise Giroud, secretária de Estado da Condição Feminina, dentro do gabinete do primeiro ministro Jacques Chirac, de 1974 a 1976, na França. Do outro lado, um homem branco — o apresentador Bernard Pivot — cujo único interesse é lançar para a convidada perguntas maliciosas sobre “A Mulher” (aqui entre aspas e com A e M em maiúsculo para enfatizar que o programa toma como pressuposto uma noção universal e essencial de mulher).

Como todo programa que se interessa em criar pílulas rápidas de docilização do olhar e de mentalidades, o especial do *Antenne 2* quer fazer com que o público imediatamente se convença de que Giroud seja autorizada a falar em nome d’A Mulher. Afinal de contas, ela é a representante da Condição Feminina no governo da França àquela época. Dentro do debate sobre a política institucional, é necessário defender uma maior representatividade de mulheres, sobretudo em bancadas majoritariamente masculinas. Mas a questão que interessa discutir é se, de fato, estamos defendendo as representatividades concretas de mulheres em diferentes espaços da esfera pública. Ou apenas legitimando arremedos de aparências na política institucional que justifiquem a presença de mulheres como Françoise Giroud ou, mesmo aqui no Brasil, alguém como Damares Alves,¹ que estão a serviço da máquina machista do poder patriarcal.

the end of the Women’s Year on December 30, 1975. The host looks at the camera and announces that he has received from the director – in fact, the order came from a female director (Agnès Delarive) – the task of conducting a relaxed and funny TV special with songs, jokes and skits. The show’s *mise-en-scène* constitutes itself as an orchestration of the viewer’s humor and entertainment.

In front of the cameras, the TV show’s participants follow a protocol of theatrical domestication through a set of codes aimed at those who must play a role in that TV studio. On the one hand, a white, middle-aged woman features as the main guest: the ever smiling and compliant Françoise Giroud, French Prime Minister Jacques Chirac’s Secretary of State for Women’s Condition from 1974 to 1976. On the other hand, a white man – the host Bernard Pivot – whose only interest is to throw malicious questions about “The Woman” at the guest (here in quotation marks and with capital T and W to highlight that the show assumes the existence of a universal and essential condition for all women).

Like any TV show interested in creating quick effect pills for the appeasement of the eyes and minds, *Antenne 2*’s special wants to immediately convince viewers that Giroud is authorized to speak on behalf of The Woman. After all, she was the French government Feminine Condition representative at that time. In the context of government policy, it is necessary to defend increasing women representation, especially in mostly male party groups. But the question at hand is whether, in fact, we are defending the concrete representativeness of women in different levels of the public sphere or just sanctioning a mockery of institutional politics that justifies the presence of women like Françoise Giroud or, even here in Brazil, someone like Damares Alves,¹ who are at the service of the patriarchal power’s sexist machine.

There is a warning message on the ending card of *Maso et Miso vont en bateau*:



Há uma mensagem de alerta na cartela final de *Maso et Miso vont en bateau*:

Nosso propósito não é comentar sobre a pessoa de Françoise Giroud, nem saber se outra mulher faria melhor ou pior no seu lugar. Nosso propósito é mostrar que nenhuma mulher pode representar outras mulheres dentro de um governo patriarcal, seja qual for.

Ou seja, não é possível tomar a parte pelo todo, sobretudo quando a parte é a expressão de um poder que oprime. O que podemos fazer diante de uma imagem de representatividade que não é concreta, mas que é instrumentalizada para a legitimação de discursos de poder e cristalização de ideias universais e essencialistas que nos enclausuram? É preciso romper a clausura e desmontar o teatro. Por teatro entende-se aqui toda a orquestração televisiva que coloca uma mulher como a encarnação da “condição feminina” ou, como diria Simone de Beauvoir, a pura mistificação. Para o coletivo *Les Insoumuses*, a mistificação que o programa de televisão instaura é como um pêndulo que oscila entre *Maso* (a necessidade feminilizada de agradar) e *Miso* (o desejo masculinizado de alcançar o poder). É um barco naufragado entre o masoquismo e a misoginia.

Para desmontar tal orquestração, é preciso inserir cartelas escritas à mão, e muitas delas oscilam diante de nosso olhar, como se estivessem ao balanço de uma onda. Mas a grande onda é a montagem debochada que o coletivo propõe como intervenção nessas imagens televisivas. Algumas cartelas enfatizam o tom de perplexidade do coletivo diante das respostas da secretária: “Hã? O que? Como?”. Em outras cartelas, a galhofa é direcionada aos tópicos discutidos, como a proclamação do Ano Internacional da Mulher, em 1975, pela Organização das Nações Unidas: “O menu da ONU – 1974: fome; 1975: mulher; 1976: queijo ou sobremesa”.

Ao longo da emissão do programa, Pivot anuncia sucessivos personagens que assumem uma plethora retumbante de discursos misóginos. A intenção é levar Françoise Giroud a

Our purpose is not to comment on the person of Françoise Giroud nor to wonder if another woman would do better or worse in her place. Our purpose is to show that no woman can represent other women from within a given patriarchal government, no matter what government that is.

In other words, it's not possible to take a tree for a forest, especially when the tree is the expression of an oppressing power. What can we do in the face of an image of representativeness that is not concrete, but that is instrumental in legitimizing discourse and crystallizing universal and essentialist ideas that enclose us? It is necessary to break the enclosure and dismantle the theatricals. Theatricals is here understood as the whole television orchestration that places a single woman as the embodiment of the “female condition” or, as Simone de Beauvoir would say, pure mystification. In the collective *Les Insoumuses*'s view, the mystification established by the television show is like a pendulum that oscillates between *Maso* (the feminized need to please) and *Miso* (the masculinized desire to attain power). It is a shipwreck between masochism and misogyny.

In order to dismantle such an orchestration, it is deemed necessary to insert handwritten cards, many of them fluctuating before our eyes as if they were following the sway of a wave. However, the big wave here is the mocking montage proposed by the collective as an intervention in these television images. Some cards emphasize the collective's bewilderment in response to the secretary's answers: “Huh? What? How?”. In other cards, the banter is directed toward the discussed topics such as the proclamation, in 1975, of the International Women's Year by the United Nations: “The UN menu – 1974: hunger; 1975: woman; 1976: cheese or dessert”.

Throughout the broadcast, Pivot announces a series of characters who take on a resounding plethora of misogynistic speeches. The intention is to get Françoise Giroud to reply to such statements. However, the secretary is a denialist. In addition to refusing to affirm that any of them could be



responder sobre tais colocações. No entanto, a secretária é negacionista. Além da recusa em afirmar que qualquer um deles possa ser misógino, ela ainda elabora argumentos como: “existem mulheres que amam misóginos” ou “isso é a linguagem de um homem que ama mulheres”. Pelos cortes da montagem do vídeo feito pelo coletivo, as frases absurdas são repetidas em sequência. A repetição não só enfatiza o que está sendo dito, mas provoca uma vertigem em quem escuta. Trechos do discurso de Giroud também são alternados por cartelas com “aviso às mulheres agredidas” ou “você pode ser melhor que isso, Françoise!”.

Com voz mansa e postura agradável aos seus interlocutores homens, Françoise Giroud normaliza a misoginia. Ela considera natural que homens possam se aventurar e mulheres apenas cuidem dos filhos, ou que determinadas profissões sejam tarefas fisicamente difíceis para mulheres, como ser médica ou chef de cozinha. Aos poucos, o que aparece escrito nas cartelas escapa do tom de espera por uma resposta adequada de Giroud para uma confrontação mais incisiva por meio de enquetes de múltipla escolha: “Ela é... Sinceramente masoquista? Hipocritamente masoquista? Vendida? (Se sim, a qual preço?)”.

A crítica visceral das realizadoras no vídeo também faz uso de interferências sonoras. Uma delas grita “Mamãe! Mamãe! Mamãe!”, quando Giroud explica que “foi uma mulher que criou essa coisa maravilhosa que é uma criança”. Ou quando a secretária diz algo rapidamente e as quatro vozes do coletivo se misturam e questionam o que ela falou a partir de trocadilhos com palavras. Em dois breves momentos de *Maso et Miso vont en bateau*, as quatro realizadoras aparecem na ilha de edição, com monitores que exibem as imagens do programa. Elas reagem jocosamente às falas de Giroud, cantando “tudo vai bem, madame ministra!” ou mesmo conclamando vários “muito bem!” de forma irônica. Se a ideia original do programa de TV era divertir a audiência de massa, o coletivo também se serve da diversão, mas para desarranjar a ordem — de expectativas, de zonas de conforto, de discursos palatáveis. Fazer vídeo como intervenção política pode ser bastante engraçado. E por que não seria?

misogynists, she also comes up with statements such as: “there are women who love misogynists” or “this is the language of a man who loves women”. Due to the video cuts made by the collective in the montage, such absurd phrases are repeated over and over. The repetition not only emphasizes what is being said, but it also causes vertigo on the listener. Excerpts from Giroud’s speech are also alternated by cards with “warning to assaulted women” or “you can be better than that, Françoise!”.

With an appeasing voice and a pleasant posture toward her male interlocutors, Françoise Giroud normalizes misogyny. She considers it natural that men can venture out while women take care of the children, or that certain professions are physically difficult for women, such as being a doctor or a chef. Gradually, what appears on the cards goes beyond the patient tone of waiting for an adequate response from Giroud to a more incisive confrontation through multiple choice polls: “Is she ... Honestly masochistic? Hypocritically masochistic? A sell out? (If so, at what price?)”.

The filmmakers’ visceral criticism in the video also employs sound interference. In one of them, screams of “Mommy! Mom! Mama!” emerge when Giroud explains that “it was a woman who created this wonderful thing that is a child”. Or when the secretary says something quickly and the collective’s four voices mingle to question what she said through word puns. In two brief moments of *Maso et Miso vont en bateau*, the four directors appear in the editing studio surrounded by monitors exhibiting the TV show’s images. They react jokingly to Giroud’s lines, singing “everything is going well, madame minister!” or even ironically proclaiming several “very well!”. If the original idea of the TV show was to entertain a mass audience, the collective also resort to entertainment, but to disarrange the order – of expectations, comfort zones, palatable speeches. Making video as a political intervention can be quite funny. And why wouldn’t it be?

/

Camila Vieira é crítica, curadora e pesquisadora de cinema. Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Escreve atualmente na revista eletrônica Multiplot e integra o podcast Feito por Elas. Faz parte da equipe de curadoria de curtas-metragens da Mostra de Cinema de Tiradentes, desde 2018, e da mostra contemporânea de curtas da CineOP, desde 2019. Integrou a equipe de programação da Semana de Cinema, antiga Semana dos Realizadores, em 2017 e 2018. Organizou o livro *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*, publicado pela editora Estação Liberdade (2019). É integrante da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine).

NOTAS

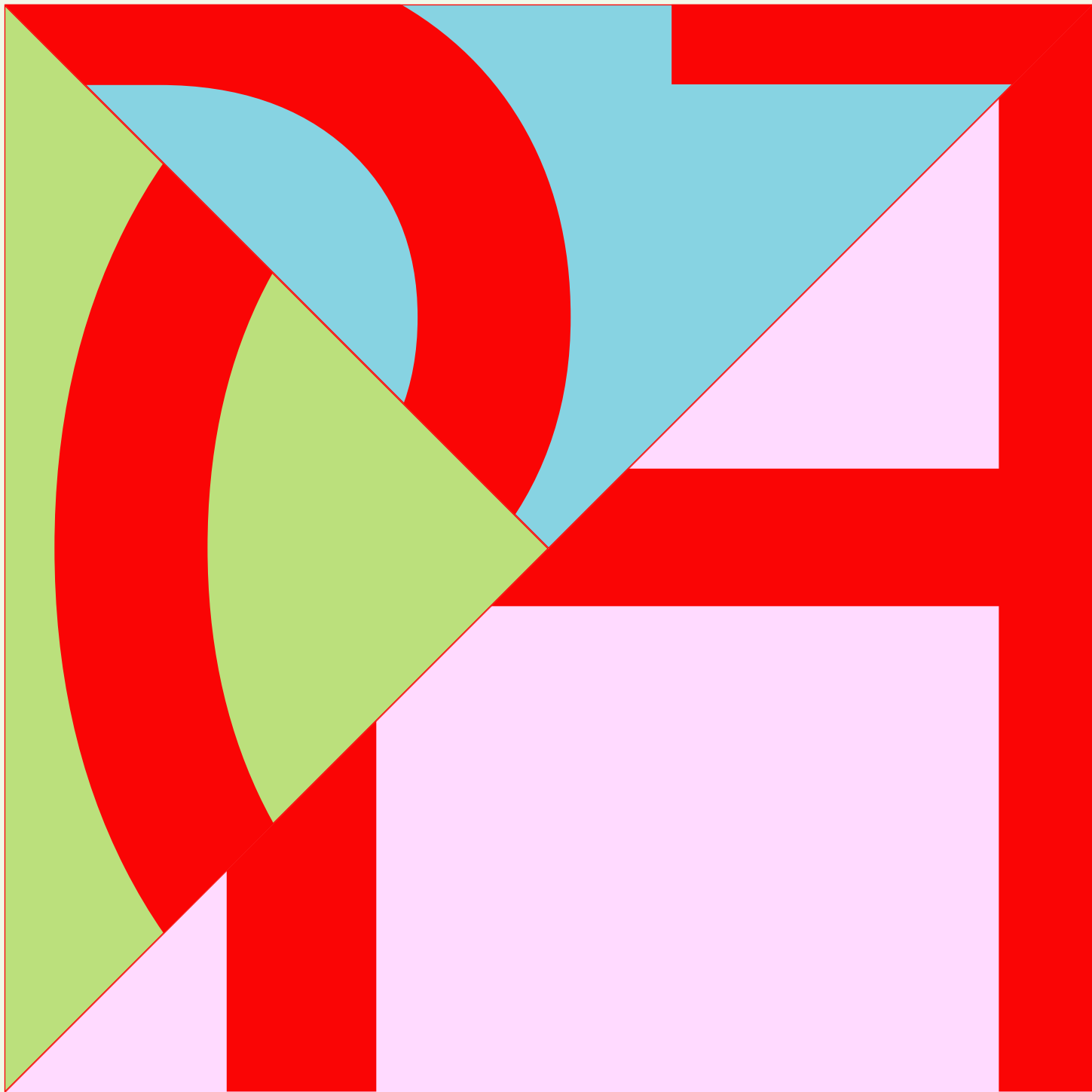
1 Atual ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, no governo Bolsonaro.

/

Camila Vieira is a film critic, curator and researcher. She earned her PhD in Communication and Culture from the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). She currently writes for the Multiplot online magazine and is part of the Feito por Elas podcast. Since 2018, she has been part of the short film curatorship team at the Mostra de Cinema de Tiradentes and of the CineOP contemporary short film exhibition since 2019. In 2017 and 2018, she was part of the Semana de Cinema (former Semana dos Realizadores) programming team. She organized the book *Women behind the cameras: Brazilian filmmakers from 1930 to 2018* published by Estação Liberdade (2019). She is a member of the Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine).

NOTES

1 Current Minister of Women, Family and Human Rights in the Bolsonaro administration.



ACESSIBILIDADE, DEBATE, PERFORMANCE,
CURSO E EVENTOS ESPECIAIS

ATIVIDADES E ATRAÇÕES

ACTIVITIES AND ATTRACTIONS

ACCESSIBILITY, ROUND TABLE, PERFORMANCE, WORKSHOP AND SPECIAL EVENTS

SESSÃO ACESSIBILIDADE

ACCESSIBILITY SECTION



REBENTO

SON

DIREÇÃO DIRECTOR
VINÍCIUS ELIZIARIO
CONTATO CONTACT
contato.bocadefilmes@gmail.com

O que aparentava ser um banal mal-estar entre um jovem casal de namorados se ressignifica em razão de uma importante notícia: Jéssica está grávida e revela a novidade para Zói. Enquanto ela busca acolhimento e diálogo, ele adentra numa espiral reflexiva, potencializada pelas incertezas da busca por emprego. Mas as mulheres ao redor serão decisivas na tarefa de fazê-lo ver a raiz do problema: o ciclo de ausência paterna que ele mesmo viveu e agora pode transformar. | VINÍCIUS ANDRADE |

What seemed to be a young couple's trivial uneasiness is redefined as a result of important news: Jéssica is pregnant and reveals it to Zói. While she seeks warmth and dialog, he turns to a reflective state of mind further enhanced by the uncertainties of job hunting. Nonetheless, the women around him become decisive in the task of making him see the root cause of the problem: the cycle of paternal absence that he himself went through in the past but now is in a position to change. | VINÍCIUS ANDRADE |

2019 18.
BAHIA



2020 13'
PARANA

SEREMOS OUVIDAS

WE WILL BE HEARD

DIREÇÃO DIRECTOR

LARISSA NEPOMUCENO

CONTATO CONTACT larissanpmoreira@gmail.com,

filmesbeijafior@gmail.com

Lançando olhar ao silenciamento das mulheres surdas pelo sistema ouvinte, este filme articula os relatos de três mulheres, produzindo uma denúncia e uma contundente afirmação subjetiva. Em *Seremos Ouididas*, as entrevistas são costuradas às imagens de protestos na rua e ao gesto de esculpir, produzindo nessa articulação um comentário e um pensamento sobre a luta. O lema prospectivo no título do curta junto à construção fílmica fazem dele um filme de intervenção política que lança um chamado ético. | FABIO RODRIGUES |

Looking at the silencing of deaf women by the hearing community, this film combines the account of three women, producing a denouncement and a powerful subjective statement. In *We Shall Be Heard*, the interviews are sewn together with images of street protests and the act of sculpting, resulting in a commentary and a thought on political struggle. The prospective motto in the short film's title along with the filmmaking style render it a work of political intervention that poses an ethical claim. | FABIO RODRIGUES |



2020 14'
RIO GRANDE DO SUL

O QUE PODE UM CORPO?

VICTOR'S BODY

DIREÇÃO DIRECTOR

VICTOR DI MARCO E MÁRCIO PICOLI

CONTATO CONTACT marcio.picoli@gmail.com

Um bebê nasce, mas não chora. Um corpo grita e não é ouvido. As tintas que escorrem em um futuro prometido não chegam em uma pessoa com deficiência. Victor faz de si mesmo a tela, em um universo de pintores ausentes.

A baby is born, but does not cry. A body screams and is not heard. Paints that run in a promised future, do not reach a person with disability. Victor makes himself the canvas in a universe of absent painters.



2020 23'
PERNAMBUCO

OS ÚLTIMOS ROMÂNTICOS DO MUNDO

THE LAST ROMANTICS OF THE WORLD

DIREÇÃO DIRECTOR

HENRIQUE ARRUDA

CONTATO CONTACT hickarruda@gmail.com

Nas últimas horas de 2050, um casal de mãos dadas revigora a promessa de irem juntos até depois do fim do mundo. Resta uma dúvida: é a apocalíptica nuvem rosa que ativa uma série de memórias nos dois ou são eles que, ao rememorar a vida que partilharam, formam uma nuvem capaz de encobrir de cores o mundo cinza? Neste filme, o primeiro romântico do mundo acena aos últimos, legando uma lição aos que virão. Aqui, múltiplas temporalidades e referências estéticas sonham uma vida plural porvir. | FABIO RODRIGUES |

In the last hours of 2050, while holding hands, a couple renews the promise to stay together until after the end of the world. One question remains: is the apocalyptic pink cloud responsible for bringing back a series of memories, or are they the ones who, in remembering the life they shared, form a cloud capable of coloring the gray world? In this film, the world's first romantic waves to the last ones, leaving behind a lesson for those to come. Here, multiple temporalities and aesthetic references dream of a diverse life to come. | FABIO RODRIGUES |



CONFERÊNCIA

HÉLÈNE FLECKINGER

CAROLE ROUSSOPOULOS, VIDEASTA DOS
PRIMEIROS TEMPOS E FEMINISTA

No contexto da retrospectiva **Carole Roussopoulos: câmera na mão, corpo na luta**, a pesquisadora e professora Héléne Fleckinger realizou uma conferência gravada para ser compartilhada com o público do 22º FestCurtasBH. Em sua fala, ela retoma e desdobra questões do ensaio que elaborou para o catálogo do Festival, aprofundando aspectos históricos, políticos e estéticos da trajetória de Carole Roussopoulos (e das práticas coletivas em que frequentemente se inseria), contextualizando com precisão uma obra que perfaz um arco de quatro décadas, e colocando-a em relações com questões do presente.

CONFERENCE

HÉLÈNE FLECKINGER

CAROLE ROUSSOPOULOS, VIDEO DIRECTOR
OF THE EARLY DAYS AND FEMINIST

In the context of the **Carole Roussopoulos retrospective: camera in hand, body in fight**, researcher and professor Héléne Fleckinger held a recorded conference to be shared with the audience of the 22nd FestCurtasBH. In her lecture, she resumes and unfolds questions from the essay she prepared for the Festival's catalog, further exploring historical, political and aesthetic aspects of Carole Roussopoulos' trajectory (and the collective practices in which it was often inserted), precisely contextualizing a work that spans an arc of four decades, while placing it in relation to issues of the present.

In addition to the conference, Héléne Fleckinger had a

Além da conferência, Hélène Fleckinger teve participação fundamental na retrospectiva, colaborando na programação, propondo a organização dos filmes em ordem cronológica e em programas batizados com slogans do período abordado pela mostra. A pesquisadora contribuiu ainda com o referido ensaio, que apresenta a obra de Carole Roussopoulos em relação ao recorte da mostra, e com a permissão de publicação da excelente entrevista que realizou com a cineasta/videasta em 2007.

Historiadora de cinema e vídeo, Hélène Fleckinger é professora e pesquisadora na Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, autora de uma tese sobre as relações entre cinema, vídeo e feminismo. Especialista no “vídeo dos primeiros tempos”, ela se interessa igualmente pelo aporte das humanidades digitais para os estudos cinematográficos. Em colaboração com Nadja Ringart, iniciou o projeto editorial digital “Bobines féministes” (“Bobinas feministas”), em torno do Movimento de Libertação das Mulheres.

key role in the retrospective, collaborating with the programming, by suggesting a chronological order for the films’ presentation, and indicating titles for each program that took up slogans from the time period tackled by the exhibition. The researcher also contributed with the aforementioned essay, which presents the work of Carole Roussopoulos in relation to the exhibition’s selection, and by giving permission to publish the excellent interview she conducted with the filmmaker/video director in 2007.

Cinema and video historian, Hélène Fleckinger is a professor and researcher at Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, author of a thesis on the relationship between cinema, video and feminism. Specialized in “early video”, she’s also interested in the contribution of digital humanities to film studies. With Nadja Ringart, she founded the digital editorial project “Bobines féministes”, which revolves around the Women’s Liberation Movement.



FOTO MOIRA SULLIVAN

CONVERSA COM JACKIE BUET FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS DE FEMMES E CAROLE ROUSSOPOULOS

A convite do FestCurtasBH, Jackie Buet, co-fundadora e diretora desde 1979 do Festival International de Films de Femmes de Créteil (Festival Internacional de Filmes de Mulheres de Créteil, França) — o primeiro e mais antigo festival do mundo dedicado ao cinema de mulheres — participou de uma conversa gravada em que aborda a trajetória desse festival pioneiro e sua relação e com a cineasta Carole Roussopoulos.

Ao longo de suas 42 edições, o Festival International de Films de Femmes vem construindo um percurso exemplar a defender, promover, difundir e pensar o cinema de realizadoras do mundo inteiro. A partir da perspectiva do gênero, o festival participa da luta contra as diversas formas de opressão, de raça,

CONVERSATION WITH JACKIE BUET FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS DE FEMMES AND CAROLE ROUSSOPOULOS

At the invitation of FestCurtasBH, Jackie Buet, co-founder and director since 1979 of the Festival International de Films de Femmes de Créteil (Créteil International Women's Film Festival, France) – the first and oldest festival in the world dedicated to women's cinema – participated in a recorded conversation in which she discusses the trajectory of this pioneering festival and its relationship with filmmaker Carole Roussopoulos.

Throughout its 42 editions, the Festival International de Films de Femmes has been building an exemplary path that defends, promotes, disseminates and reflects on the cinema of woman filmmakers across the world. From a gender

sexualidade, classe social e cultura. Atento tanto ao aspecto político da presença das mulheres detrás da câmera quanto ao da representação, logo da linguagem cinematográfica, o Festival acolhe novas cineastas ao mesmo tempo que contribui para reescrever a noção de cânone, atuando na difusão e preservação de memória. Nesse contexto, o Festival realiza a extraordinária série Leçons de Cinéma (Lições de cinema), com realizadoras que compartilham suas concepções cinematográficas e itinerário. A “Lição de cinema” com Carole Roussopoulos foi realizada na edição 2000 do Festival de Créteil por Jackie Buet, que nos cedeu para exibição durante o 22º FestCurtasBH esse valioso documento audiovisual no qual a realizadora compartilha suas questões e processos.

perspective, the festival participates in the fight against different forms of oppression, concerning race, sexuality, social class and culture. Attentive both to the political aspect of the presence of women behind the camera and to that of representation, thus of the cinematographic language, the Festival welcomes new filmmakers while contributing to rewrite the notion of canon, acting in the diffusion and preservation of memory. In this context, the Festival conducts the extraordinary series Leçons de Cinéma (Cinema Lessons), with directors who share their cinematographic conceptions and itinerary. The “Cinema lesson” with Carole Roussopoulos was held in the 2000 edition of the Festival de Créteil by Jackie Buet, who gave us permission to screen during the 22nd FestCurtasBH this valuable audiovisual document in which the filmmaker shares her thinking and working processes.



**PERCEBER A FORMA DE OUTRAS VIDAS,
PERCEBER A VIDA DE OUTRAS FORMAS**

CONVIDADOS(AS): Antônio Bispo dos Santos, Juliana Fausto e Wellington Cançado

MEDIADOR: Felipe Carnevalli

DATA E HORÁRIO: 24/10, das 16h às 18h

A partir das pesquisas e pensamentos dos convidados, o debate propõe criar atravessamentos em relação ao conjunto de filmes da mostra paralela *A vida das coisas*. Quais as consequências de nos colocarmos no topo da escala biológica? Quais os resultados do ímpeto moderno de afastar os humanos dos outros seres e relegar aos últimos a função de objeto e de recurso a ser explorado? Diante da incerteza da existência de um futuro compartilhado, entender que nós

**PERCEIVING THE FORM OF OTHER LIVES,
PERCEIVING LIFE IN OTHER FORMS**

GUESTS: Antônio Bispo dos Santos, Juliana Fausto and Wellington Cançado

MODERATOR: Felipe Carnevalli

DATE AND TIME: 10/24, from 4 pm to 6 pm

Based on the guests' researches and thoughts, the round table intends to create intersections with the group of films from the parallel exhibition *The life in things*. What are the consequences of putting ourselves at the top of the biological scale? What are the results of the modern impulse to distance humans from other beings and to relegate the latter to the role of objects and exploitable resources? In light of the uncertainty regarding the existence of a shared future,

também fazemos parte daquilo que chamamos de natureza é princípio básico para uma ética de respeito em relação ao cosmos.

Antônio Bispo dos Santos

Poeta, escritor, relator de saberes e liderança quilombola da comunidade Saco do Curtume, município de São João do Piauí. É autor de *Colonização, quilombos: modos e significações*, publicado em 2015 pelo INCT de Inclusão.

Juliana Fausto

Filósofa e doutora em Filosofia e Questões ambientais pela PUC-Rio. Pesquisa a relação entre os não humanos e a política, e as condições do mundo a partir de um ponto de vista multiespécie.

Wellington Cançado

Arquiteto, mestre e doutor em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG. É editor da revista *Piseagrama* e pesquisa as relações entre a cidade, as cosmopolíticas, as imagens contra-coloniais dos cinemas ameríndios e o impasse do design moderno no Antropoceno.

acknowledging that we are also part of what we call nature is the basic principle for an ethics of respect towards the cosmos.

Antônio Bispo dos Santos

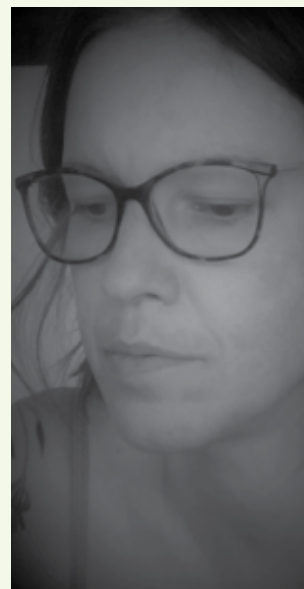
Poet, writer, bearer of traditional knowledge and quilombola leader from the Saco do Curtume community in São João do Piauí. Author of *Colonização, quilombos: modos e significações* published in 2015 by the INCT de Inclusão.

Juliana Fausto

Philosopher and PhD in Philosophy and Environment Matters at PUC-Rio. She researches the relationship between non-humans and politics and the conditions of the world from a multispecies perspective.

Wellington Cançado

Architect, master and PhD in Architecture and Urbanism at UFMG. He is the editor of *Piseagrama* magazine and researches the relationships between the city, cosmopolitics, counter-colonial images in indigenous films and the impasse of modern design in the Anthropocene.



**CAROLE ROUSSOPOULOS: CÂMERA NA
MÃO, CORPO NA LUTA**
WEBINÁRIO: O CORPO É UM CAMPO DE BATALHA*

COM: Ingá, Lorena Rocha, Rayanne Layssa

MEDIAÇÃO: Roberta Veiga

DATA E HORÁRIO: 31/10, de 16h às 18h

Ingá é licencianda em cinema na UFF, trabalha com crítica, pesquisa, curadoria, montagem e arte-educação. Atuou como oficinaira nos projetos “Fazer o mundo, fazendo vídeo” e “Inventar com a diferença”. Como programadora, organiza projeções de filmes junto ao coletivo Catucá, à Aldeia Marakanã e participou da seleção de curta-metragens no XII Janela Internacional de Cinema do Recife. Vem do Nordeste do país.

**CAROLE ROUSSOPOULOS: CAMERA IN HAND,
BODY IN FIGHT**
WEBINAR: THE BODY IS A BATTLEFIELD*

WITH: Ingá, Lorena Rocha, Rayanne Layssa

MODERATOR: Roberta Veiga

DATE & TIME: 10/31 from 4pm to 6pm

Ingá holds a bachelor's degree in Cinema at UFF, works with film critic, research, curatorship, editing and art education. She has conducted workshops in the projects “Fazer o mundo, fazendo vídeo” and “Inventar com a diferença”. As a programmer, she organizes film screenings along with the collective Catucá, Aldeia Marakanã and participated in the selection of short films at the XII Recife's International Film

Lorena Rocha é licencianda em História (UFPE), pesquisa sobre dramaturgias negras brasileiras. Atua como crítica de cinema, no blog Sessão Aberta (SP). Faz parte do corpo crítico e atua como revisora textual na revista multimídia Quarta Parede (PE). Realizou a cobertura dos festivais: XII Janela Internacional de Cinema do Recife, 23ª Mostra de Cinema de Tiradentes, 9º Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba e 7ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Idealizou o projeto «Cobertura Crítica», onde ministra oficinas de iniciação à crítica de teatro ao lado do pesquisador Rodrigo Dourado (UFPE), desde o ano passado. Em 2020, compôs o Júri da 1ª Mostra Fale de Cinema Independente (MG).

Rayanne Layssa é graduanda em Cinema na Universidade Federal de Pernambuco. Em 2018 foi assistente de curadoria no Festival Internacional de Realizadoras (FINCAR), no ano seguinte participou da curadoria da II Mostra Itinerante de Cinemas Negros Mahomed Bamba e esse ano faz parte da equipe curatorial do CachoeiraDoc e também integra a curadoria do projeto Beiras D'água.

Roberta Veiga é doutora em Comunicação pela UFMG, professora adjunta do Departamento de Comunicação e do PPGCOM da FAFICH-UFMG. Introduziu no currículo as disciplinas *Cinema e Feminismo* (graduação) e *Estéticas Feministas* (pós-graduação), que leciona. É editora da Revista *Devires – Cinema e Humanidades*; coordenadora do grupo de pesquisa *Poéticas Femininas, Políticas Feministas* (UFMG-Cnpq); tradutora do livro *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, de Ivone Margulies, autora de artigos e críticas em catálogos sobre cinema, memórias e escritas de si, e de capítulos nos livros *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro* e *Mulheres de Cinema*, entre outros.

*referência à Barbara Kruger.

Window. She comes from the Northeast of Brazil.

Lorena Rocha is an undergraduate student in History (UFPE) and is a researcher of Black Brazilian dramaturgies. She works as a film critic for the blog Sessão Aberta (SP). She is part of the critics staff and works as a proofreader at the multimedia magazine Quarta Parede (PE). She has worked on coverages for the following festivals: XII Recife's International Film Window, 23rd Tiradentes' Cinema Exhibition, 9th Olhar de Cinema - Curitiba International Film Festival and 7th International Theater Festival of São Paulo. She conceived the project «Cobertura Crítica», in which she conducts initiation workshops to theater critics alongside the researcher Rodrigo Dourado (UFPE), since last year. In 2020, she was a member of the Jury of the 1st Fale - Independent Film Exhibition (MG).

Rayanne Layssa is an undergraduate student in Cinema at the Federal University of Pernambuco. In 2018 she was an assistant curator at the International Women Filmmakers Festival (FINCAR), in the following year she participated in the curatorship of the II Mahomed Bamba Black Cinemas Itinerant Film Festival, and this year she is part of the curatorial team of CachoeiraDoc and also integrates the curatorship of the “Beiras D’água” project.

Roberta Veiga holds a PhD degree in Communication from UFMG, an adjunct professor in the Department of Communication and PPGCOM at FAFICH-UFMG. She introduced the disciplines Cinema and Feminism (post-graduation) and Feminist Aesthetics (graduation) into the course curriculum, which she teaches. She is the editor of *Devires Magazine - Cinema e Humanities*; coordinator of the research group *Poéticas Femininas, Políticas Feministas* (UFMG-Cnpq); translator of the book *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, written by Ivone Margulies, and is also author of articles and reviews in catalogs about cinema, memory, and self writing, and of chapters in the books *Feminine and Plural: Women in Brazilian Cinema and Women in Cinema*, among others.

*in reference to Barbara Kruger.



CAROLE ROUSSOPOULOS: CÂMERA NA MÃO, CORPO NA LUTA

WEBINÁRIO: CINEMA MILITANTE DE MULHERES, COM MULHERES

COM: Amaranta Cesar, Carla Maia, Patrícia Machado

MEDIAÇÃO: Glaura Cardoso Vale

DATA E HORÁRIO: 01/11 de 16h às 18h

Amaranta Cesar é professora e pesquisadora de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), onde coordena o Grupo de Estudos e Práticas em Documentário. Possui doutorado em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III – Sorbonne-Nouvelle (2008) e pós-doutorado na New York University (2013-2014) e na Universidade Federal de Pernambuco (2018-2019). Idealizou e coordena o CachoeiraDoc – Festival de Documentários de

CAROLE ROUSSOPOULOS: CAMERA IN HAND, BODY IN FIGHT

WEBINAR: MILITANT CINEMA OF WOMEN, WITH WOMEN

WITH: Amaranta Cesar, Carla Maia, Patrícia Machado

MODERATOR: Glaura Cardoso Vale

DATE & TIME: 11/01 from 16h to 18h

Amaranta Cesar is a professor and researcher in Cinema and Audiovisual at the Federal University of Recôncavo da Bahia (UFRB) where she coordinates the Group of Studies and Practices in Documentary. She holds a PhD degree in Cinema and Audiovisual from the University of Paris III - Sorbonne-Nouvelle (2008) and was a postdoctoral fellow at New York University (2013-2014) and at the Federal University of Pernambuco (2018-2019). She conceived and is the head

Cachoeira (2010-2020).

Carla Maia é pesquisadora, curadora e professora. Tem doutorado em Comunicação Social pela FAFICH/UFMG, com período sanduíche na Tulane University/New Orleans. Atualmente, leciona no curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário UNA e participa do grupo de pesquisa «Poéticas Femininas, Políticas Feministas» da UFMG. Integra o coletivo Filmes de Quintal, que organiza o forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte.

Glaura Cardoso Vale é ensaísta e atua como pesquisadora, produtora editorial e docente nas áreas de audiovisual, cinema e as outras artes. Doutora em Estudos Literários (FALE/UFMG), com estágio na UCP/Lisboa, e pós-doutorado junto ao PPGCOM-UFMG. Publicou *A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro* (Relicário Edições, 1ª ed. 2016, 2ª ed. 2020). Tem se dedicado ao editorial dos catálogos do FestCurtasBH e forumdoc.bh, entre outras atividades.

Patrícia Machado é Pesquisadora e Doutora em Comunicação Social pela ECO/UFRJ, com Doutorado-Sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. É professora do curso de Comunicação Social – Cinema da PUC/Rio. Publicou artigos e capítulos de livros sobre documentário, memórias, arquivos e cinema realizado por mulheres.

of CachoeiraDoc - Documentary Film Festival of Cachoeira (2010-2020).

Carla Maia is a researcher, curator and professor. She holds a PhD degree in Social Communication at FAFICH / UFMG, with a doctoral stay at Tulane University/New Orleans. Currently, she teaches in the Cinema and Audiovisual undergraduate course at Centro Universitário UNA and participates in the research group Poéticas Femininas, Políticas Feministas at UFMG. She is part of the collective Filmes de Quintal, which organizes forumdoc.bh - Belo Horizonte Documentary and Ethnographic Film Festival.

Glaura Cardoso Vale is an essayist and works as a researcher, editorial producer and teacher in the audiovisual, cinema and other art fields. She has a PhD degree in Literary Studies (FALE/UFMG), with a stay at UCP/Lisbon, and was a postdoctoral fellow at PPGCOM-UFMG. She published *The photography's mise-en-film in Brazilian documentary* (Relicário Editions, 1st ed. 2016, 2nd ed. 2020). She has been dedicated to the editorial of FestCurtasBH and forumdoc.bh catalogs, among other activities.

Patricia Machado is a researcher and holds a PhD degree in Social Communication at ECO/UFRJ with a doctoral stay at the Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. She is a professor of the Social Communication course - Cinema at PUC/Rio. She has published articles and book chapters on documentaries, memoirs, archives and cinema made by women.

**DEBATES COM REALIZADORES E
REALIZADORAS
PROGRAMAÇÃO**

COMPETITIVA BRASIL

BRASIL 1

Data e Horário: 28/10, às 19h
Mediação: Vinicius Andrade
Filmes Participantes: *Enraizadas, Ma'e Mimi Haw – A História dos Cantos, Obatala Film, Seremos Ouidas*

BRASIL 2

Data e Horário: 28/10, às 21h
Mediação: Alessandra Brito
Filmes Participantes: *Entre nós e o mundo, Meia Lua Falciforme, videomemoria*

BRASIL 3

Data e Horário: 29/10, às 19h
Mediação: Vinicius Andrade
Filmes Participantes: *Mātānāg, a Encantada, Mineiros, Rebento, Rua Augusta, 1029*

BRASIL 4

Data e Horário: 29/10, às 21h
Mediação: Clarissa Campolina
Filmes Participantes: *Minha história é outra, Os últimos românticos do mundo, Preces precipitadas de um lugar sagrado que não existe mais*

BRASIL 5

Data e Horário: 30/10, às 19h
Mediação: Fabio Rodrigues Filho
Filmes Participantes: *A Cristalização de Brasília, Haiku de um poeta morto, Meninos Rimam, Perifericu*

COMPETITIVA MINAS

MINAS 1

Data e Horário: 26/10, às 19h
Mediação: Alessandra Brito
Filmes Participantes: *23 Minutos, Cidade Submersa, Doze, O Mundo Mineral*

MINAS 2

Data e Horário: 27/10, às 19h
Mediação: Matheus Pereira
Filmes Participantes: *Diz que é verdade, Pietà, Pode Me Chamar*

MINAS 3

Data e Horário: 27/10, às 21h
Mediação: Fabio Rodrigues Filho
Filmes Participantes: *O duque de Capuleto, Sob a sombra da palmeira, Vitória*

A VIDA DAS COISAS

Data e Horário: 25/10, às 16h
Mediação: Fabio Rodrigues Filho
Filmes Participantes: *Rio Desborde, Memby, Inabitável, Ex-Humanos*

CORPO POLÍTICO

Data e Horário: 30/10, às 21h
Mediação: Bruno Hilário
Filmes Participantes: *Inabitáveis, Inabitável, Swinguerra*

Data e Horário: 31/10, às 19h

Mediação: Alessandra Brito
Filmes Participantes: *Carne, O que pode um corpo?, Homens invisíveis*

CAROLE ROUSSOPOULOS

Conversa com Jackie Buet
Condução: Ana Siqueira
Data da estreia: 31/10, às 20h

COMPETITIVA INTERNACIONAL

CONVERSAS COM REALIZADORES DA COMPETITIVA INTERNACIONAL

Realizadora: Ana Vaz
Filme: *Apiyemiyekî?*
Conversa conduzida por: Leonardo Câmara

Realizador: E-NRG Eugene
Filme: *The good deed*
Conversa conduzida por: Ana Siqueira

Realizador: Wally Fall
Filme: *Fouyé Zétwal*
Conversa conduzida por: Vanessa Santos

Realizador: Teboho Edkins
Filme: *Shepherds*
Conversa conduzida por: Vanessa Santos

Realizador: Fabien Dao
Filme: *bablinga*
Conversa conduzida por: Felipe Carnevalli

Realizadores: Claudrena N. Harold e Kevin Jerome Everson
Filme: *Hampton*
Conversa conduzida por: Vanessa Santos

Realizadora: Pauline Penichout
Filme: *Mat et les gravitantes*
Conversa conduzida por: Felipe Carnevalli

Realizadora: Ronja Hemm
Filme: *For your sake*
Conversa conduzida por: Matheus Pereira

Realizadora: Susana de Sousa Dias
Filme: *Fordlandia malaise*
Conversa conduzida por: Julia Fagioli

Realizador: Otávio Almeida
Filme: *Los niños lobo*
Conversa conduzida por: Leonardo Câmara e Julia Fagioli

Realizadora: Laura Huertas
Filme: *Jíibie*
Conversa conduzida por: Leonardo Câmara

Q & A WITH FILMMAKERS

SCHEDULE

BRAZILIAN COMPETITION

BRAZIL 1

Date and Time: October 28th at 7:00 p.m. (BRT)

Moderator: Vinicius Andrade

Featured Films: *Rooted, Mãe Mimiu Haw - A story of the chants, Obatala film, We shall be heard*

BRAZIL 2

Date and Time: October 28th at 9:00 p.m. (BRT)

Moderator: Alessandra Brito

Featured Films: *Between the world and us, Half moon in me, Videomemory*

BRAZIL 3

Date and Time: October 29th at 7:00 p.m. (BRT)

Moderator: Vinicius Andrade

Featured Films: *Mâtânãg, The enchanted one, Miners, Son, 1029 Augusta Street*

BRAZIL 4

Date and Time: October 29th at 9:00 p.m. (BRT)

Moderator: Clarissa Campolina

Featured Films: *I have another story to tell, The last romantics of the world, A sacred place that never was*

BRAZIL 5

Date and Time: October 30th at 7:00 p.m. (BRT)

Moderator: Fabio Rodrigues Filho

Featured Films: *The crystallization of Brasilia, Haiku from a dead poet, Chime on trill, Perifericu*

MINAS COMPETITION

MINAS 1

Date and Time: October 26th at 7:00 p.m. (BRT)

Moderator: Alessandra Brito

Featured Films: *23 Minutes, Sunken City, 12, The Mineral World*

MINAS 2

Date and Time: October 27th at 7:00 p.m. (BRT)

Moderator: Matheus Pereira

Featured Films: *Say that's true, Pietà, You can call me*

MINAS 3

Date and Time: October 27th at 9:00 p.m. (BRT)

Moderator: Fabio Rodrigues Filho

Featured Films: *The duke of Capulet, Under the shade of a palm tree, Victory*

THE LIFE OF THINGS

Date and Time: October 25th at 4:00 p.m. (BRT)

Moderator: Fabio Rodrigues Filho

Featured Films: *River overflow, Memby, Uninhabitable, Ex-Humans*

POLITICAL BODY

Date and Time: October 30th at 9:00 p.m. (BRT)

Moderator: Bruno Hilário

Featured Films: *The uninhabitable ones, Unlivable, Swingwars*

Date and Time: October 31st at 7:00 p.m. (BRT)

Moderator: Alessandra Brito

Featured Films: *Flesh, Victor's body, Invisible men*

CAROLE ROUSSOPOULOS

A Conversation with Jackie Buet

Conducted by: Ana Siqueira

Date of premiere: October 31st at 8:00 p.m. (BRT)

INTERNATIONAL COMPETITION

Q & A WITH FILMMAKERS OF THE INTERNATIONAL COMPETITION

Filmmaker: Ana Vaz

Film: *Apiyemiyeki?*

Conducted by: Leonardo Câmara

Filmmaker: E-NRG Eugene

Film: *The good deed*

Conducted by: Ana Siqueira

Filmmaker: Wally Fall

Film: *Fouyé Zétwal*

Conducted by: Vanessa Santos

Filmmaker: Teboho Edkins

Film: *Shepherds*

Conducted by: Vanessa Santos

Filmmaker: Fabien Dao

Film: *Bablinga*

Conducted by: Felipe Carnevali

Filmmaker: Claudrena N. Harold and Kevin Jerome Everson

Film: *Hampton*

Conducted by: Vanessa Santos

Filmmaker: Pauline Penichout

Film: *Mat and her mates*

Conducted by: Felipe Carnevali

Filmmaker: Ronja Hemm

Film: *For your sake*

Conducted by: Matheus Pereira

Filmmaker: Susana de Sousa Dias

Film: *Fordlandia malaise*

Conducted by: Julia Fagioli

Filmmaker: Otávio Almeida

Film: *The wolf kids*

Conducted by: Leonardo Câmara and Julia Fagioli

Filmmaker: Laura Huertas

Film: *Jiibie*

Conducted by: Leonardo Câmara



CORPO CRÍTICO 2020
EXPERIMENTAÇÕES CRÍTICAS POR UM
CINEMA IMPLICADO

PROFESSORA: Kênia Freitas
PERÍODO: 22, 23, 27 e 30/10
HORÁRIO: das 14h30 às 17h
CARGA HORÁRIA: 10h
CONTATO: kenialice@gmail.com

APRESENTAÇÃO

Como pensar o fazer crítico em meio às crises sanitárias, econômicas, políticas que nos estilhaçam? Como partilhar o encontro e o pensamento através das múltiplas telas que tanto nos conectam quanto nos enquadram? Se a crítica de cinema pode ser essa conversa interminável entre filmes, realizadoras e realizadores e os públicos, como essa crítica se

CRITICAL BODY 2020
CRITIQUE EXPERIMENTATIONS FOR AN
ENTANGLED CINEMA

PROFESSOR: Kênia Freitas
DATES: October 22, 23, 27 and 30
TIME: 2:30 pm to 5 pm
WORKLOAD: 10 hours
E-MAIL: kenialice@gmail.com

INTRODUCTION

How does one think about the work of critique amidst the health, economic and political crises shattering us? How does one take part in meetings and share thoughts through the multiple screens both connecting and framing us? If film criticism can be this endless conversation involving films, filmmakers and audiences, how does such criticism (re)posi-

(re)posiciona nos festivais em casa? Essas são perguntas que propomos como inquietações compartilhadas para os encontros (*online*) do Corpo Crítico durante o FestCurtasBH 2020.

Diante de incertezas e precariedades escancaradas pandemicamente, propomos essa oficina teórica-prática como uma partilha de experimentos críticos sobre filmes. Movendo-nos com as reflexões de Denise Ferreira da Silva e sua Poética Negra Feminista para pensarmos o cinema, os filmes e a crítica cinematográfica como partes implicadas de um mundo implicado. Um mundo em que tudo está permanentemente conectado, e do qual as imagens e o cinema não se desconectam. Assim, os encontros teóricos-práticos do Corpo Crítico deste ano convidam os participantes da oficina ao desenvolvimento de experimentos críticos que se impliquem *com* e impliquem *a* programação de filmes do FestCurtasBH 2020.

DATAS DOS ENCONTROS:

22.10 – das 14h30 às 17h

23.10 – das 14h30 às 17h

27.10 – das 14h30 às 17h

30.10 – das 14h30 às 17h

PROPOSTA METODOLÓGICA:

As aulas serão teóricas e práticas. As discussões terão como base as referências destacadas para cada encontro e um conjunto de filmes exibidos no festival previamente combinados entre professora e participantes (com exceção do 1º encontro). Em cada aula, uma questão chave servirá como disparadora do debate e dos experimentos críticos desenvolvidos.

AULAS:

1. 22.10 – DAS 14H30 ÀS 17H – DESLOCAMENTOS CRÍTICOS POR UM CINEMA IMPLICADO

Quais as possibilidades teóricas e práticas para a construção de um pensamento sobre/com o cinema que o implique e se implique no mundo?

tion itself in film festivals at home? These are questions that we propose as shared concerns for the Critical Body (*online*) meetings during the FestCurtasBH 2020.

Facing the wide open uncertainties and precariousness brought about pandemically, we propose this theoretical-practical workshop as a way of sharing experiments on film criticism. We follow Denise Ferreira da Silva's thoughts and her Black Feminist Poetics in order to think about cinema, films and film criticism as entangled parts of an entangled world. A world in which everything is permanently connected, and from which images and cinema are never disconnected. Therefore, this year's Critical Body theoretical-practical meetings invite workshop participants to develop film criticism experiments entangled with and that entangle this year's FestCurtasBH programming.

MEETING SCHEDULE:

10/22 – 2:30 to 5:00 pm

10/23 – 2:30 to 5:00 pm

10/27 – 2:30 to 5:00 pm

10/30 – 2:30 to 5:00 pm

METHODOLOGICAL APPROACH:

Classes will be theoretical and practical. The discussions will be based on references picked for each meeting and on a set of films shown at the festival and previously agreed on by both the professor and participants (with the exception of the 1st meeting). In each class, a key question will be used to trigger the debate and the film criticism experiments.

CLASSES:

10.22 - 2:30 TO 5:00 PM - CRITICAL DISPLACEMENTS FOR AN ENTANGLED CINEMA

What are the theoretical and practical possibilities for conceiving a thinking of/ with cinema that simultaneously entangles the latter and entangles itself with the world?

REFERÊNCIAS:

- DOS SANTOS, Matheus Araujo. Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negridade, imagem e desordem. Logos, [S.l.], v. 27, n. 1, jun. 2020.
- GALINDO, Bruno. “Crônicas de Ouro Preto #2: Travessia em Vera Cruz”. In: Cine Festivais. Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/cronicas-de-ouro-preto-2-travessia-em-vera-cruz/>
- What we are talking about (Ana Pi, 2016). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lQP3LR1nIHg&feature=emb_title&ab_channel=AnaPi

2. 23.10 – DAS 14H30 ÀS 17H – POÉTICA NEGRA FEMINISTA

Virtualidade, transsubstancialidade, transversalidade e atravessabilidade como guias para imaginação conseguem emancipar o pensamento sobre o cinema da prática crítica atrelada à filosofia moderna?

REFERÊNCIAS:

- ALMEIDA, Carol. “Contra a velha cinefilia: uma perspectiva feminista de filiação ao cinema”. In: Fora de Quadro. Disponível em: <https://foradequadro.com/2017/09/19/contra-a-velha-cinefilia-uma-perspectiva-feminista-de-filiacao-ao-cinema/>.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. A Dívida Impagável. Tradução: Amílcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019. [“Introdução: (Di)Ante(s) do Texto” e “Para uma Poética Negra Feminista: A Busca/Questão da Negridade Para o (Fim do) Mundo”]
- SMITH, Cauleen. “COVID MANIFESTO”. In: DE CUIR, JR, Greg. RADICAL ACTS OF CARE: ACT II. Disponível em: <https://mediacityfilmfestival.com/exhibitions/radical-acts-of-care-act-ii/>

3. 27.10 – DAS 14H30 ÀS 17H – PELA OPACIDADE NOS FILMES E NA CRÍTICA

Quais estratégias discursivas podem ser experimentadas com os filmes e a partir da crítica para desmontar as armadilhas da transparência/visibilidade/representação?

REFERENCES:

- DOS SANTOS, Matheus Araujo. Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negridade, imagem e desordem. Logos, [S.l.], v. 27, n. 1, jun. 2020.
- GALINDO, Bruno. “Crônicas de Ouro Preto #2: Travessia em Vera Cruz”. In: Cine Festivais. Available at: <https://cinefestivais.com.br/cronicas-de-ouro-preto-2-travessia-em-vera-cruz/>
- What we are talking about (Ana Pi, 2016). Available at: https://www.youtube.com/watch?v=lQP3LR1nIHg&feature=emb_title&ab_channel=AnaPi

2. 10.23 - 2:30 PM TO 5:00 PM - BLACK FEMINIST POETICS

Can virtuality, transubstantiation, transversality and traversability, as guides for imagination, liberate cinema thought from a criticism practice which is linked to modern philosophy?

REFERENCES:

- ALMEIDA, Carol. “Contra a velha cinefilia: uma perspectiva feminista de filiação ao cinema”. In: Fora de Quadro. Available at: <https://foradequadro.com/2017/09/19/contra-a-velha-cinefilia-uma-perspectiva-feminista-de-filiacao-ao-cinema/>.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. A Dívida Impagável. Translation: Amílcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019. [“Introdução: (Di)Ante(s) do Texto” and “Para uma Poética Negra Feminista: A Busca/Questão da Negridade Para o (Fim do) Mundo”]
- SMITH, Cauleen. “COVID MANIFESTO”. In: DE CUIR, JR, Greg. RADICAL ACTS OF CARE: ACT II. Available at: <https://mediacityfilmfestival.com/exhibitions/radical-acts-of-care-act-ii/>

3. 10.27 - 2:30 TO 5:00 PM - FOR OPACITY IN FILMS AND FILM CRITICISM

- What discursive strategies may be tried out on films and film criticism in order to dismantle the traps of transparency/visibility/representation?

REFERÊNCIAS:

- FREITAS, Kênia. "Afrofabulações e opacidade: as estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo". In: RICARDO, Laécio (org.). Pensar o documentário: textos para um debate. Recife: Ed. UFPE, 2020.
- GLISSANT, Édouard. "Pela Opacidade". In: Poétique de la relation. Revista Criação & Crítica, n. 1, p. 53-55, 2008. Tradução: Henrique de Toledo Groke e Keila Prado Costa. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4452223/mod_resource/content/1/Glissant%20-%20Pela%20opacidade%20%28in%20Po%C3%A9tica%20da%20rela%C3%A7%C3%A3o%29.pdf
- ROCHA, Lorenna. "Como podemos olhar (e nos relacionar com) a diferença? – New York, just another city (2019) e Teko Haxy – ser imperfeita (2018)". In Sessão Aberta. Disponível em: <https://sessaoaberta.com/2020/07/28/como-podemos-olhar-e-nos-relacionar-com-a-diferenca-new-york-just-another-city-2019-e-teko-haxy-ser-imperfeita-2018/>

4. 30.10 – DAS 14H30 ÀS 17H – FABULAÇÃO: ESPECULAÇÕES E EXPERIMENTAÇÕES

Como o fazer crítico pode fabular/especular/experimentar/performar para e contra o cinema?

REFERÊNCIAS:

- FREITAS, Kênia. "Fabulações críticas em curta-metragens negros brasileiros". In: Multiplot. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curta-metragens-negros-brasileiros/>
- HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. Tradução não-oficial para a cena Anastácia como Vênus de Yhuri Cruz. Com Caju Bezerra, Iagor Perez e Jade Zimbra. Disponível em: http://yhuricruz.com/wp-content/uploads/2020/09/V%C3%AAnus-em-dois-atos-Tradu%C3%A7%C3%A3o-n%C3%A3o-oficial-Yhuri-Cruz_compressed.pdf
- MOMBAÇA, Jota; MATTIUZZI, Musa Michelle. "Carta à leitora preta do fim dos tempos". in: FERREIRA DA SILVA, Denise. A Dívida Impagável. Tradução: Amílcar Packer e Pedro Daher.

REFERENCES:

- FREITAS, Kênia. "Afrofabulações e opacidade: as estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo". In: RICARDO, Laécio (org.). Pensar o documentário: textos para um debate. Recife: Ed. UFPE, 2020.
- GLISSANT, Édouard. "Pela Opacidade". In: Poétique de la relation. Revista Criação & Crítica, n. 1, p. 53-55, 2008. Translation: Henrique de Toledo Groke and Keila Prado Costa. Available at: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4452223/mod_resource/content/1/Glissant%20-%20Pela%20opacidade%20%28in%20Po%C3%A9tica%20da%20rela%C3%A7%C3%A3o%29.pdf
- ROCHA, Lorenna. "Como podemos olhar (e nos relacionar com) a diferença? – New York, just another city (2019) e Teko Haxy – ser imperfeita (2018)". In Sessão Aberta. Available at: <https://sessaoaberta.com/2020/07/28/como-podemos-olhar-e-nos-relacionar-com-a-diferenca-new-york-just-another-city-2019-e-teko-haxy-ser-imperfeita-2018/>

4. 10.30 - 2:30 TO 5:00 PM - FABULATION: SPECULATION AND EXPERIMENTATION.

- How can film criticism fantasize/speculate/experiment/perform for and against cinema?

REFERENCES:

- FREITAS, Kênia. "Fabulações críticas em curta-metragens negros brasileiros". In: Multiplot. Available at: <http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curta-metragens-negros-brasileiros/>
- HARTMAN, Saidiya. Venus in two acts. Available at <https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/campuspress.yale.edu/dist/1/2296/files/2017/09/Saidiya-Hartman-Venus-in-Two-Acts-1a1v7bq.pdf>
- MOMBAÇA, Jota; MATTIUZZI, Musa Michelle. "Carta à leitora preta do fim dos tempos". in: FERREIRA DA SILVA, Denise. A Dívida Impagável. Translation: Amílcar Packer and Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

Kênia Freitas é crítica e curadora de cinema, com pesquisa sobre Afrofuturismo e o Cinema Negro. Fez estágios de pós-doutorado (CAPES/PNPD) no programa de pós-graduação em Comunicação na UCB (2015-2018) e no programa de pós-graduação em Comunicação da Unesp (2018-2020). Doutora pela Escola da Comunicação da UFRJ na linha Tecnologias da Comunicação e Estéticas (2015). Realizou a curadoria das mostras “Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica”, “A Magia da Mulher Negra” e “Diretoras Negras no Cinema brasileiro”. Escreve críticas para o site Multiplot!. Ministra cursos e oficinas sobre cinema negro, afrofuturismo e fabulações

Kênia Freitas is a film critic and curator, who researches Afrofuturism and Black Cinema. She did post-doctoral internships (CAPES/PNPD) at graduate programs in Communication at UCB (2015-2018) and Unesp (2018-2020). She holds a PhD from the School of Communication of UFRJ, in the field of Communication Technologies and Aesthetics (2015). She curated the film exhibitions “Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica”, “A Magia da Mulher Negra” and “Diretoras Negras no Cinema brasileiro”. She is a film critic for the Multiplot! website and conducts courses and workshops on Black cinema, afrofuturism and fabulations.



UM FILME-ÌPÀDÉ

PERÍODO: 28/10

HORÁRIO: 20h (até 20h do dia 30/10)

BRASIL/CABO VERDE, 2020, 13'

PAPIAMENTO

PAPIAMENTO é um dos desdobramentos do PROJETO ATLÂNTICOS. Trata-se de um filme-ìpàdè que parte da produção de “imagens-ẹbọ”. Um papiamento entre dois corpos. Sobre o tempo de entendimento. Como nos conectar utilizando das tecnologias de nossa ancestralidade através do som da dança e do corpo.

Nesse ẹbọ coloco o meu àşẹ.

PESQUISA

PROJETO ATLÂNTICOS é uma série de trabalhos performáticos que investiga o corpo enquanto um território

AN ÌPÀDÉ FILM

Date: 10/28

Time: 8:00 pm (until 8:00 pm of 10/30)

BRAZIL/CAPE VERDE, 2020, 13'

PAPIAMENTO [CHATTERING]

PAPIAMENTO is an outcome of the PROJETOS ATLÂNTICOS. It is an ìpàdè-film based on the production of “ẹbọ-images”. A chatter between two bodies concerning the time of comprehension. It's about how we connect through the technologies of our ancestry using the sound of dance and of the body.

On this ẹbọ I put my àşẹ.

RESEARCH

PROJETO ATLÂNTICOS is a series of artistic performances investigating the body as an existential territory re-

existencial produzido a partir de estruturas históricas, bioquímicas, travessias e memórias ancestrais e também a partir de invenções e persistências contemporâneas. O projeto investiga o percurso do corpo como arquivo corrompido, partindo das relações ancestrais e da trajetória do artista, propondo uma discussão em relação à construção de identidade e suas lacunas.

“Para constituir o mundo que nos é comum, será preciso restituir àqueles e àquelas que foram submetidos a processos de abstração e de coisificação na história a parte de humanidade que lhes foi roubada. Nessa perspectiva, o conceito de reparação, além de categoria econômica, remete ao processo de recomposição das partes que foram amputadas, a reparação dos laços que foram rompidos, o reinício do jogo de reciprocidade sem o qual não pode haver elevação em humanidade.” (Mbembe, 2018)

Em 2019, Felipe Oládélè esteve em Cabo Verde, com passagens nas ilhas de São Vicente, Ilha do Sal e Santo Antão. Um encontro de um Atlântico real com um Atlântico singular. A busca transatlântica da memória como persistência e invenção. A experiência ao conhecer um território pela primeira vez integra uma das pulsões para a construção da dramaturgia corporal e textual dos trabalhos a serem desenvolvidos no PROJETO ATLÂNTICOS.

Felipe, que nos últimos anos desenvolve sua pesquisa entre teatro, dança e performance a partir do corpo-diaspórico, vem expandindo seu trabalho através dessas linguagens em espetáculos como “Chão de Pequenos” e a performance “invisibilidade social”, ambos da Companhia Negra de Teatro, e também no espetáculo “PRETO”, da Companhia Brasileira de Teatro, dirigida por Marcio Abreu. Através destes trabalhos, Felipe cruza sua trajetória com a do artista António Tavares, que também dialoga com o hibridismo de linguagens performáticas, somando com suas vivências e experiências do outro lado do Atlântico.

Concepção de Felipe Oládélè em diálogo com a obra “Kmêdeus” de António Tavares

REFERÊNCIA

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

sulting from historical, biochemical structures, journeys, ancestral memories and also from contemporary inventiveness and persistence. The project investigates the path of the body as a corrupted archive, starting from the artist's ancestry and trajectory, proposing a discussion regarding the construction of identity and its voids.

“To build a world that we share, we must restore the humanity stolen from those who have historically been subjected to processes of abstraction and objectification. From this perspective, the concept of reparation is not only an economic project but also a process of reassembling amputated parts, repairing broken links, relaunching the forms of reciprocity without which there can be no progress for humanity.” (Mbembe, 2017)

In 2019, Felipe Oládélè was in Cape Verde, visiting the São Vicente, Sal and Santo Antão islands. The encounter between a real Atlantic and a singular Atlantic. The transatlantic search for memory as a form of persistence and invention. The experience of visiting a territory for the first time composes one of the drives for the conception of a corporal and textual dramaturgy for the works to be developed in the PROJETO ATLÂNTICOS.

Felipe, who in recent years has developed his research on theatre, dance and artistic performance based on the diasporic body, has been expanding his work through these formats in plays such as “Chão de Pequenos” and the performance “invisibilidade social”, both from Companhia Negra de Teatro, and also in the play “PRETO” by the Companhia Brasileira de Teatro, directed by Marcio Abreu. Through these works, Felipe combines his trajectory with that of the artist António Tavares, who also dialogues with the hybridism of performative formats, contributing with his experiences from the other side of the Atlantic.

Conceived by Felipe Oládélè based on António Tavares' work titled “Kmêdeus”

REFERENCE

MBEMBE, Achille. *Critique of Black Reason*. Durham and London: Duke University Press, 2017.

DIREÇÃO DIRECTOR Felipe Oládélé
ROTEIRO SCRIPT Martha Kiss Perrone, Felipe Oládélé
PERFORMERS PERFORMANCE António Tavares, Felipe Oládélé
TRILHA SONORA ORIGINAL ORIGINAL SOUNDTRACK Felipe Storino
MONTAGEM EDITING Henrique Marques
INTERLOCUÇÕES ARTÍSTICAS ARTISTIC INTERLOCUTION Clóvis Domingos
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Martha Kiss Perrone (Brasil), Nuno Miranda (Cabo Verde)
COLABORAÇÃO IN COLLABORATION WITH Mariana Gonçalves dos Santos, Maria Clara Aparecida dos Santos
PRODUÇÃO PRODUCTION Felipe Oládélé (Brasil), Miriam Simas Tavares (Cabo Verde)
FILME KMEDEUS - INSPIRADO NA PERFORMANCE DE / BASED ON THE PERFORMANCE "KMÉDEUS" DE
António Tavares, **DIREÇÃO** DIRECTOR Nuno Miranda, **PRODUÇÃO** PRODUCTION Pedro Soulé
CONCEPÇÃO E PRODUÇÃO GERAL / CONCEPTION AND PRODUCTION Felipe Oládélé
REALIZAÇÃO CREATION Projeto Atlânticos
CONTATO CONTACT felipeoladele@gmail.com



FOTO ALEXANDRE HUGO

CONTAÇÃO DE HISTÓRIA: CONSTRUINDO MEMÓRIAS

COM Fabiana Brasil

DIA 24/10 e 31/10

HORÁRIO 10h

“Construindo memórias” será um momento para aproveitarmos ainda mais o FestcurtasBH. Uma conversa sobre os filmes, uma contação de histórias, com música e brincadeiras, para refletir sobre o que mais o filme te conta.

A atriz e contadora de histórias Fabiana Brasil, baseada nas histórias contadas nos curtas, irá retomar suas memórias e, a partir dessa mistura, transformá-las em histórias e brincadeiras, abrindo caminhos para construir junto com você novas memórias.

STORYTELLING: CREATING MEMORIES

WITH Fabiana Brasil

DATES 10/24 and 10/30

TIME 10am

“Creating memories” will be an opportunity to enjoy FestCurtasBH even more. A conversation about the films, a storytelling with music and games, conceived to reflect upon what the film tells us.

Based on the stories told in the short films, actress and storyteller Fabiana Brasil will recover her own memories and, starting from this mixture, transform them into stories and games, opening paths in order to create new memories alongside you.

Fabiana Brasil é atriz, contadora de histórias e doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa na PUC/MG. É graduada em Letras pela UFMG e formada no curso técnico de ator no Teatro Universitário da UFMG. Integra a Cia. Bando de Belo Horizonte, dedicada ao teatro para as infâncias. Sua trajetória de pesquisas e práticas, segue o percurso da escrita de mulheres negras.

Fabiana Brasil is an actress, storyteller and PhD student in Lusophone Literature at PUC/MG. She graduated in the School of Letters at UFMG and in the acting technical course at the Teatro Universitário of UFMG. She is part of the Cia. Bando from Belo Horizonte, a group dedicated to theater for children. The trajectory of her research and practice follows in the footsteps of Black women's writings.

CURADORIA, COMISSÃO DE SELEÇÃO E JÚRI

CURATORSHIP, SELECTION
COMMITTEE AND JURY

COORDENAÇÃO DE PROGRAMAÇÃO E CURADORIA
CURATORSHIP AND PROGRAMMING HEAD



ANA SIQUEIRA atua em curadoria, pesquisa e tradução. Curadora e coordenadora de programação do FestCurtasBH – 15ª e 16ª (co-coordenação) e a partir da 19ª edição (2013-2014 e desde 2017). Foi programadora do Cine Humberto Mauro (2008-2009) e curadora da mostra de cinema infantil do Festival SACI (2011-2017). Mestre em Comunicação Social pela UFMG, onde integra o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência.

Ana Siqueira works in curatorship, research and translation. Curator and Programming Head of FestCurtasBH - 15th and 16th (co-coordination) and since the 19th edition (2013-2014 and since 2017). 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 at UFMG, where she is also a member of the research group Poéticas da Experiência (Poetics of Experience).



ANNA FLÁVIA DIAS SALLES é roteirista, com experiência em longas e curtas-metragens, documentários, programas e séries de televisão. Doutoranda em Estudos Literários na área de Intermedialidades pela Faculdade de Letras da UFMG.

Anna Flávia Dias Salles is a screenwriter with experience in feature and short films, documentaries, television shows and series. PhD student in Literary Studies in the field of Intermediality at the School of Languages and Literatures at UFMG.



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 (EHESS – Paris, França). É editor-assistente da Editora Piseagrama, co-fundador do Coletivo Micrópolis e pesquisador no grupo de pesquisa-extensão Cosmópolis (UFMG). Pesquisa práticas colaborativas nas fronteiras compartilhadas entre espaço, antropologia e cinema.

Felipe Carnevalli De Brot graduated as an architect and urbanist at the Federal University of Minas Gerais where he also earned a master's degree in Architecture and Urbanism (NPGAU). He also has a master's degree in Social Sciences from the École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS - Paris, France). He is an assistant editor at Editora Piseagrama, co-founder of Coletivo Micrópolis and researcher in the research-extension group Cosmópolis (UFMG). He currently researches collaborative practices in the overlapping areas of space, anthropology and cinema.



JULIA FAGIOLI é doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. Mestre pela mesma instituição. Graduada em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Atuou como professora substituta no curso de Comunicação Social da UFMG nos anos de 2012 e 2013 e, novamente, em 2019. Coordenou e organizou o Dossiê: Documentário e Cinema de Arquivos, da Revista Devires – Cinema e Humanidades. Realizou trabalho de curadoria da Mostra Contemporânea Brasileira do forumdoc.bh, em 2016, e da Mostra Competitiva Internacional do 21º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, em 2019. Atualmente realiza a pesquisa de pós-doutorado “Exílio e interrupção: as diferentes condições da retomada dos arquivos nos cinemas de Patrício Guzmán e Eduardo Coutinho”, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFJF.

Julia Fagioli has a PhD in Social Communication from UFMG and a master's degree from the same institution. She earned her bachelor's degree in Social Communication at the Pontifical Catholic University of Minas Gerais (PUC-MG). She worked as a temporary professor at the UFMG Social Communication undergraduate course through 2012 and 2013 and, once again, in 2019. She coordinated and organized the dossier Documentário e Cinema de Arquivos published on Devires - Cinema e Humanidades magazine. She was a curator of the Brazilian contemporary program at the 2016 forumdoc.bh as well as of the International Competition at the 21st FestCurtasBH in 2019. Currently, she is doing her postdoctoral research titled “Exile and interruption: the different conditions for resumption of the archives in the cinemas of Patrício Guzmán and Eduardo Coutinho” at the Social Communication Graduate Program at UFJF.



LEONARDO CÂMARA é pesquisador e realizador audiovisual. Atualmente, é mestrando em Comunicação Social pela UFMG e coordenador do projeto de formação audiovisual Cinema no Brejo, realizado na região rural do Maciço de Baturité, no interior do Ceará. É graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela UFC. Integrou a quarta turma do Curso de Realização em Audiovisual da Escola de Audiovisual da Vila das Artes, em Fortaleza. Em 2019, integrou a temporada formativa do Laboratório de Artes Visuais do Porto Iracema das Artes.

Leonardo Câmara is a researcher and filmmaker. Currently, he is a Social Communication master's student at UFMG and coordinator of the audiovisual training project titled Cinema no Brejo held in the rural areas of Maciço de Baturité, Ceará. He holds a bachelor's degree in Social Communication – Marketing and Advertising from UFC. He was part of the fourth group of the Audiovisual Creation course at Vila das Artes Audiovisual School, in Fortaleza. In 2019, he joined the formative season of the Porto Iracema das Artes Visual Arts Laboratory.



LETÍCIA BISPO é pesquisadora e realizadora em cinema e audiovisual. Formou-se em Audiovisual na Universidade de Brasília. Atualmente é mestranda em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais. Estuda relações entre política e estética no cinema brasileiro. Foi curadora na 1ª edição do Rastro – Festival de Cinema Documentário. É uma das fundadoras e editoras do Verberenas, site de diálogos e críticas sobre cinema e audiovisual pela perspectiva de mulheres realizadoras. Faz parte do apoio técnico de audiovisual da Faculdade de Comunicação, na Universidade de Brasília.

Letícia Bispo is a cinema and audiovisual researcher and director. She earned her bachelor's degree in Audiovisual at the University of Brasília. Currently, she is a master's student in Social Communication at the Federal University of Minas Gerais where she studies the relations between politics and aesthetics in Brazilian cinema. She was a curator of the 1st edition of Rastro - documentary film festival. She is one of the founders and publishers of Verberenas, a website for dialog, film and audiovisual criticism seen from women filmmakers' perspective. She is part of the audiovisual staff of the University of Brasília's School of Communication.



VANESSA SANTOS é realizadora e pesquisadora multimídia com estudo voltado para os novos formatos da produção audiovisual em mídias digitais e interativas. Doutora em Comunicação Social e mestre em Meios Interativos e Sistemas Cognitivos pela Universitat Pompeu Fabra. Desenvolveu trabalhos junto a coletivos artísticos e grupos de pesquisa ligados à apropriação tecnológica, redes sociotécnicas, cultura digital e software livre. Ministrou cursos e desenvolveu metodologias para processos formativos em vídeo comunitário. Atualmente, leciona em cursos de graduação e pós-graduação na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e no Centro Universitário Una. Em 2019, integrou a comissão de seleção da Mostra Competitiva Internacional do 21º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte.

Vanessa Santos is a multimedia director and researcher focused on the new formats of audiovisual production in digital and interactive media. She has a PhD in Social Communication and a master's degree in Interactive Media and Cognitive Systems from the Pompeu Fabra University. She has worked with artistic collectives and research groups related to technological appropriation, socio-technical networks, digital culture and free software. She has lectured courses and created methodologies for formative processes on communitarian video. Currently, she is a professor at both the undergraduate and graduate courses at the Pontifical Catholic University of Minas Gerais and Centro Universitário Una. In 2019, she was a member of the International Competition selection committee of the 21st Belo Horizonte International Short Film Festival.



ALESSANDRA BRITO nasceu em Campos Belos, no interior de Goiás, viveu em Palmas, capital do Tocantins, por oito anos e desde 2015 reside em Belo Horizonte. É mestranda em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais, e jornalista graduada pela Universidade Federal do Tocantins. Integra o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência (CNPq/UFGM). É militante junto à Segunda PRETA desde 2017. E, atualmente, coordena a Área de Audiovisual da Escola Livre de Artes Arena da Cultura.

Alessandra Brito was born in Campos Belos, in the countryside of Goiás, lived in Palmas, capital of Tocantins, for eight years and has been living in Belo Horizonte since 2015. She is a master's student in Social Communication at the Federal University of Minas Gerais, and a graduated journalist from the Federal University of Tocantins. She is a member of the Poéticas da Experiência (CNPq / UFGM) research group. She's a social activist at Segunda PRETA since 2017. She is currently the head of Escola Livre de Artes Arena da Cultura's Audiovisual Department.



CLARISSA CAMPOLINA é residente de Belo Horizonte, Brasil. Sócia da produtora Anavilhana desde 2005, foi membro da Teia de 2002 a 2014, onde realizou documentários, instalações, curtas e longas-metragens. Trabalha como diretora, roteirista, montadora, professora e curadora.

Clarissa Campolina is based in Belo Horizonte, Brazil. She has been a business associate at the Anavilhana production company since 2005. She was a member of Teia from 2002 to 2014, where she shot documentaries, short and feature films and created installations. She works as a director, screenwriter, editor, teacher and curator.



FABIO RODRIGUES FILHO trabalha na crítica, programação e cineclubismo. Mestrando em comunicação na UFMG, graduou-se na mesma área na UFRB. É membro dos grupos de pesquisa Poéticas da Experiência e Áfricas nas Artes. Participou de comissões de seleção de festivais e mostras de cinema. Atualmente integra a equipe de curadoria do IX CachoeiraDoc, festival junto ao qual tem colaborado nos últimos anos. Atua ainda como cartazista e realizador.

Fabio Rodrigues Filho works with film criticism, film programming and film clubs. Master's student in communication at UFMG, he earned his bachelor's degree at UFRB. He is a member of the Poéticas da Experiência and Africas nas Artes research groups. He has participated in selection committees for film festivals and cinema exhibitions. He is currently part of the IX CachoeiraDoc curatorial committee, a festival with which he has been collaborating in recent years. He also works as a poster artist and filmmaker.



VINÍCIUS ANDRADE é Curador das Mostras "Ocupar, filmar, resistir" (2020) e "Nas beiradas da cidade" (2018), ambas projetadas para Centros Culturais de BH, da sessão "Documentário e Lutas urbanas", do 5º Lumiar, e, por cinco edições, do FestCurtasBH. Doutor em Comunicação Social pela UFMG e mestre na mesma área pela UFPE. Tem publicado em revistas acadêmicas, catálogos de festivais e mostras (Revista Galáxia, forumdoc.bh, Curta Circuito). Atua na interface entre militância social e cinema, com experiência em coletivos de Recife e Belo Horizonte. Prêmio de Inovação com o curta Mudança de Hábito (produção Ponta de Areia) no Festival de Taguatinga (2018).

Vinícius Andrade was the curator of the film series "Ocupar, filmar, resistir" (2020), "Nas beiradas da cidade" (2018), both of them screened at BH Cultural Centers, of the "Documentário e Lutas urbanas" exhibition at the 5th Lumiar Festival, and also of FestCurtasBH, for five editions. He has a PhD degree in Social Communication from UFMG and a master's degree from UFPE. He has published writings on academic magazines, film festivals and film exhibitions catalogs (Revista Galaxy, forumdoc.bh, Curta Circuito). He works at the interface between social activism and cinema, with experience in collectives from Recife and Belo Horizonte. His short film Mudança de Hábito (a Ponta de Areia production) was awarded the Prize for Innovation at the Taguatinga Film Festival (2018).



BRUNO GALINDO tem 25 anos, é crítico de cinema, além de curador e roteirista. Atualmente estuda Imagem e Som na UFSCar. Como crítico, participou da oficina Janela Crítica do 9º Janela, do Talent Press Rio 2019 e de diversas coberturas críticas pelo Cinefestivais e blog Sessão Aberta (Mostra de Cinema de Tiradentes, 7º Olhar de Cinema e do 13º CineOP). Trabalhou nos filmes Luazul e Border. Como curador, participou do comitê de seleção do Festival Kinoforum de Curtas de São Paulo, organizou a proposta curatorial Serei porque Fomos para a Vila das Artes de Fortaleza e a mostra Estéticas Negras para o 8º Festival Estéticas das Periferias.

Bruno Galindo is a 25-year-old film critic, as well as a curator and screenwriter. Currently studying Image and Sound at UFSCar. As a film critic, he participated in the 9th Janela Crítica workshop, in the 2019 Talent Press Rio and in several film criticism coverages for Cinefestivais and the Sessão Aberta blog (Mostra de Cinema de Tiradentes, 7th Olhar de Cinema and 13th CineOP). He worked in the films Luazul and Border. As a curator, he participated in the selection committee of Kinoforum (São Paulo International Short Film Festival), organized the curatorial project "Serei porque Fomos" for Vila das Artes in Fortaleza and the "Black Aesthetics" exhibition for the 8th Festival Estéticas das Periferias.



IZABEL FÁTIMA CRUZ MELO é pesquisadora e professora. Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) onde coordena o projeto de pesquisa e extensão "Cinema e História: campos em diálogo". Autora do livro *Cinema é mais que filme: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)* (2016) e outras publicações em livros e revistas. Também colabora com festivais, participando de curadorias e júris.

Izabel Fátima Cruz Melo is a researcher and professor. PhD in Media and Audiovisual Processes from ECA-USP, professor at the Bahia State University (UNEB) where she coordinates the research and extension project "Cinema e História: campos em diálogo". She is the author of *Cinema é mais que um filme: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)* (2016) and of other publications in books and magazines. She also collaborates with festivals, participating in curatorships and juries.



RITA VÊNUS é curadora de artes visuais e cinema. Foi curadora da mostra competitiva de curtas-metragens nacionais do XI e XII Festival Janela Internacional de Cinema do Recife. Também atuou como curadora-assistente da Residência Belojardim, um programa de residências artísticas no agreste de Pernambuco. Aos sábados, é cartomante.

Rita Vênus is a visual arts and cinema curator. She was a curator of the national Short Film Competition at the XI and XII Festival Janela Internacional de Cinema do Recife. She has also served as an assistant curator for the Belojardim Residency, an artistic residency program in the countryside of Pernambuco. On Saturdays, she is a cartomancer.

JÚRI
JURY

COMPETITIVA BRASIL
BRAZIL COMPETITION



ELA BITTENCOURT é escritora, crítica e curadora de cinema. Escreve sobre arte, cinema e literatura para revistas como Artforum, Film Comment e Sight & Sound, e faz parte dos comitês de seleção de *É Tudo Verdade* e *Giornate degli Autori / Venice Days*.

Ela Bittencourt is a writer, film critic and curator. She writes about art, cinema and literature for magazines such as Artforum, Film Comment and Sight & Sound and is a member of the selection boards for *É Tudo Verdade* and *Giornate degli Autori / Venice Days*.



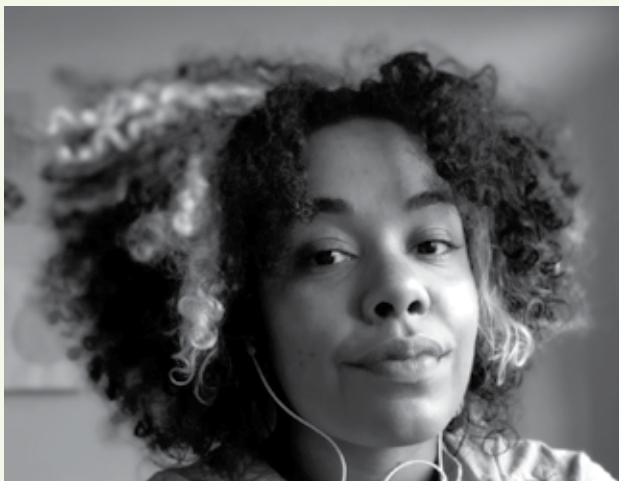
GABRIEL MARTINS é nascido em Belo Horizonte e radicado na periferia de Contagem. Graduou-se na Escola Livre de Cinema/BH e em Comunicação Social com Habilitação em Cinema e Vídeo, em 2010, no Centro Universitário UNA. É sócio fundador da produtora Filmes de Plástico, junto a André Novais Oliveira, Maurílio Martins e Thiago Macêdo Correia. Dentre os seus principais trabalhos como diretor estão os curtas *Rapsódia para o Homem Negro*, *NADA* e o longa-metragem *No Coração do Mundo* (co-dirigido por Maurílio Martins).

Gabriel Martins was born in Belo Horizonte and lives in the outskirts of Contagem. He graduated at Escola Livre de Cinema/BH and earned his bachelor's degree in Social Communication with a major in Cinema and Video from UNA University Center, in 2010. He is a founding partner of the production company Filmes de Plástico, alongside André Novais Oliveira, Maurílio Martins and Thiago Macêdo Correia. Among his main projects as a film director are the short films *Rapsódia para Homem Negro*, *NADA* and the feature film *No Coração do Mundo* (co-directed with Maurílio Martins).



LYNNE SACHS “sempre evitou rótulos fáceis. Ela se concentra em capturar gestos, centímetros de pele, fragmentos de conversas, momentos casuais no tempo, memorabilia pessoal e tecê-los em padrões inesperados. Ela sublima o pessoal no teatral e abraça interpretações variadas da linguagem fílmica, gravando o mundo, digerindo-o e oferecendo-o aos espectadores em sua beleza performativa.” (Adaptado pela artista a partir de um texto de Serena Scateni em *Hyperallergic*, 13 de julho de 2020).

Lynne Sachs “has always eluded easy labeling. She focuses on capturing gestures, inches of skin, fragments of conversations, casual moments in time, personal memorabilia, and weaving them into unexpected patterns. She sublimates the personal into the theatrical and embraces variegated renditions of filmic language, recording the world, digesting it, and offering it to viewers in its performative beauty.” (adapted by the artist from a text by Serena Scateni in *Hyperallergic*, July 13, 2020)



BEA GEROLIN é cineasta, diretora de arte, curadora e atua como diretora artística do Griot – Festival de Cinema Negro Brasileiro, realizado desde 2018 em Curitiba. Pesquisa autorretrato e a representação da mulher negra no cinema brasileiro contemporâneo. Dirigiu o curta-metragem documental *Ferradura* (2017), assina figurino de *Um dia com Jerusa* (Viviane Ferreira, 2019), direção de arte do curta-metragem *Tentei* (Lais Melo, 2017), vencedor do prêmio de melhor filme no Festival de Brasília (2017), e direção de arte do longa-metragem *Alice Junior* (Gil Baroni, 2020), entre outros.

Bea Gerolin is a filmmaker, production designer, curator and works as the artistic director of Griot – Festival de Cinema Negro Brasileiro, held in Curitiba since 2018. She researches Black women's self-portrait and representation in contemporary Brazilian cinema. She directed the documentary short film *Ferradura* (2017), worked as costume designer for *Um dia com Jerusa* (Viviane Ferreira, 2019), production designer for the short film *Tentei* (Lais Melo, 2017), awarded as the best film at the Brasília Film Festival (2017), and production designer for the feature film *Alice Junior* (Gil Baroni, 2020), among others.



JOÃO CAMPOS é crítico e pesquisador de cinema. Mestre e doutorando em Antropologia na USP. Foi redator da revista de cinema *Rocinante* (MG) e programador do coletivo cineclubista *cinefronteira* (MG). Atualmente é editor da *Zagaia em Revista* (SP) e integra o grupo de programadores do *cinecubo* IAB-SP, além de participar de júris e equipes de curadoria em festivais de cinema brasileiros.

João Campos is a film critic and researcher. He earned his master's degree in Anthropology at USP where he currently is a PhD student. He contributed for cinema magazine *Rocinante* (MG) and worked as a programmer of the *cinefronteira* film club collective (MG). He currently works as editor for *Zagaia em Revista* (SP) and is part of the *cinecubo* IAB-SP group of programmers, in addition to participating in juries and curatorship committees in Brazilian film festivals.



LAYLA BRAZ é bacharel em cinema e audiovisual pelo Centro Universitário UNA. Produtora na Associação Filmes de Quintal e integrante da equipe de produção do forumdoc.bh desde 2014. Participou da comissão da curadoria da Mostra Contemporânea Brasileira do forumdoc.bh (2018 e 2019). Produtora da Mostra de Cinema Árabe Feminino do CCBB (2019). Participou da curadoria da Mostra Competitiva Brasileira e Minas do FestCurtasBH (2019). Fez produção artística do CURA – Circuito de Arte Urbana (2020). Idealizadora da Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte e Mulheres Negras e o Cinema – conhecer o presente e inventar o futuro, projetos a serem realizados em 2021.

Layla Braz holds a bachelor's degree in Film and Audiovisual at UNA University Center. She's a producer at Filmes de Quintal association and has worked on the forumdoc.bh organization and production team since 2014. She was a curator of the Brazilian Contemporary showcase at forumdoc.bh (2018 and 2019). She was a producer of the Arab Women Filmmakers film series that took place at CCBB in 2019. She participated in the curatorship of the 2019 FestCurtasBH Brazilian and Minas Competitions. She was responsible for the artistic production of CURA - Circuito de Arte Urbana in 2020. She is the creator of Belo Horizonte's Black Cinema Week as well as of "Mulheres Negras e Cinema – knowing the present and inventing the future", projects which will take place in 2021.

EQUIPE

TEAM

COORDENAÇÃO E PROGRAMAÇÃO



COORDENADOR GERAL
GENERAL COORDINATOR
BRUNO HILÁRIO



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

PRODUÇÃO



PRODUTORA
PRODUCER
CAROLINA MARTINS



PRODUTORA
PRODUCER
MARIAH SOARES



ASSISTENTE DE PRODUÇÃO
PRODUCTION ASSISTANT
JOSI SANTOS



SUPORTE ADMINISTRATIVO
ADMINISTRATIVE SUPPORT
ROSELI MIRANDA



AUTORAÇÃO DIGITAL, TRADUÇÃO E LEGENDAGEM
DIGITAL AUTHORING, TRANSLATION AND SUBTITLES
JÚLIO CRUZ



AUTORAÇÃO DIGITAL, TRADUÇÃO E LEGENDAGEM
DIGITAL AUTHORING, TRANSLATION AND SUBTITLES
VITOR MIRANDA



ASSESSORIA DE IMPRENSA
PRESS OFFICE
SANDRA NASCIMENTO



ASSESSORIA DE IMPRENSA
PRESS OFFICE
DUDA LAS CASAS



COORDENAÇÃO DE TRADUÇÃO E REVISÃO
HEAD OF TRANSLATION AND PROOFREADING
LUÍS FLORES



COORDENAÇÃO DE TRADUÇÃO E REVISÃO
HEAD OF TRANSLATION AND PROOFREADING
PEDRO VERAS

VINHETA



VINHETA
PROMOTIONAL VIDEO
BRENO HENRIQUE



VINHETA
PROMOTIONAL VIDEO
CLARYSSA



IDENTIDADE VISUAL, DESIGN GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
 VISUAL IDENTITY, GRAPHIC DESIGN AND DIAGRAMMING
 ARUAN MATTOS

A palavra e a tríade formam a base para a arte gráfica deste 22º FestCurtasBH. Nossa orientação foi a retrospectiva especial de Carole Roussopoulos. O cinema é visual, mas é também áudio, e entendemos nele o pilar da palavra como uma força dos filmes de Carole.

A tríade está no encontro. Cada triângulo contém uma palavra-corpo-sujeito. Pela aproximação de dois deles, projeta-se um terceiro, um OUTRO, um novo plano. Recombinados, em suas alteridades, reverberam novas formas, em tendência infinita. Eu-você-nós. Isto-aquilo-outro. Criação na obra - criação na leitura - vida da obra.

Aí está a origem da arte gráfica que acompanhou o FestCurtasBH em 2020. Na arte, na palavra e no encontro das diferenças.



IDENTIDADE VISUAL, DESIGN GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
 VISUAL IDENTITY, GRAPHIC DESIGN AND DIAGRAMMING
 YASMIN MOURA

Word and triad form the basis for the 22nd FestCurtasBH's graphic art. Our guidance was Carole Roussopoulos's special retrospective. Cinema is visual, but it is also audio, and we acknowledge in it the cornerstone of the word as a force in Carole's films.

The triad resides in the encounter. Each triangle contains a word-body-subject. When two of them approach each other, they project a third one, an OTHER, a new plan. Recombined, in their otherness, they reverberate new forms, in an infinite tendency. Me-you-us. This-that-other. Creation within the work - creation in reading - life of the work.

Those were the sources for the graphic art that outlined the FestCurtasBH in 2020. Art, word and the encounter of differences.

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 – 22º 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 – 22º 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 – 22º FESTCURTASBH

JÚRI POPULAR

O curta-metragem mais votado recebe:

- PRÊMIO DE MELHOR CURTA-METRAGEM DE R\$3.000,00
- TROFÉU CAPIVARA – 22º FESTCURTASBH

INTERNATIONAL COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:

- BEST SHORT FILM PRIZE OF R\$5.000,00
- CAPIVARA TROPHY – 22ND FESTCURTASBH

BRAZILIAN COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:

- BEST SHORT FILM PRIZE OF R\$5.000,00
- CAPIVARA TROPHY - 22ND FESTCURTASBH

MINAS COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:

- BEST SHORT FILM PRIZE OF R\$5.000,00
- CAPIVARA TROPHY - 22ND FESTCURTASBH

POPULAR JURY

The short film with the most votes receives:

- BEST SHORT FILM PRIZE OF R\$3.000,00
- CAPIVARA TROPHY - 22ND FESTCURTASBH

ÍNDICE POR DIRECTOR

INDEX BY DIRECTOR

A

ADI MISHNAYOT 73
ADRIEN FRAYSSE 86
AIANO BEMFICA 36
AKIRA KAMIKI 40
ALEXANDER GRATZER 96
ALINE HÖCHLI 96
ALISI TELENGUT 95
AMANDA DIAS 38
AMÉLIE LAVILLE 86
AMINA MAHER 71
ANA VAZ 22
ANDERSON BARDOT 69
ANNA IRMA HILFRICH 90
ANTHONY FEUILLET 86
ARTHUR MEDRADO 90
ASAPH LUCCAS 80

B

BÁRBARA LISSA 45
BARBARA WAGNER 70
BEATRIZ OHANA 89
BENJAMIN DE BURCA 70
BRUNO CRAPANZANO 89

C

CAMILA KATER 70
CAROLE ROUSSOPOULOS 16, 109, 110, 111, 112
CESAR DÍAZ MELÉNDEZ 95
CHARLES BICALHO 36
CHLOÉ BARBET 88
CÍNTIA DOMIT BITTAR 91
CLARA TEMPONE 46
CLARYSSA ALMEIDA 47
CLAUDRENA N. HAROLD 24
COLECTIVO LOS INGRÁVIDOS 15, 21, 28, 57, 59
CRISTINA VILCHES ESTELLA 87

D

DÊ KELM 35
DÉBORA EVELLYN OLIMPIO 35
DELPHINE SEYRIG 112

E

EDWIGE DE MONTALEMBERT 49
ENOCK CARVALHO 72
EUGENE E-NRG 21

F

FABIEN DAO 24
FABIO RODRIGO 35
FRANCESCA CANEPA 77

G

GABRIELE ROZA 33
GUANGLI LIU 61
GUERREIRO DO DIVINO AMOR 40, 45

H

HELENA FRADE 97
HENRIQUE ARRUDA 39, 245
HIWOT ADMASU GETANEH 78

I

ISSIS VALENZUELA 78
IOANA WIEDER 112

J

JACKIE BUET 113
JACILDA GUAJAJARA 34
JAMILSON GUAJAJARA 34
JA'TOVIA GARY 29
JOHANNE BARON 86
JULIANA NASCIMENTO 33
JULIE REMBAUVILLE 85

K

KEVIN JEROME EVERSON 24
KONSTA VERTA 88

L

LARISSA NEPOMUCENO 34, 245
LAURA HUERTAS MILLÁN 28
LAURA LÉVÉQUE 86
LAURI KETONEN 88
LÉA MAGNIEN 77
LEMILDA GUAJAJARA 34

LENA VON DÖHREN 87
LÉONIE CLÉMENT 88
LISE CHANCEL 85
LOÏC RONSSSE 60
LUCAS NUNES 41
LUIS CARLOS DE ALENCAR 72

M

MADELEINE HUNT-EHRLICH 26
MAHDI FLEIFEL 73
MAJA NOVAKOVIĆ 69
MANON CROUZET 88
MÁRCIO PICOLI 71, 245
MARIANA CAMPOS 38
MARIANA PORTO 60
MATHEUS FARIAS 72
MATHEUS MURUCCI 79
MAURO HERCE 23
MIKE DUTRA 39
MIRRAH IAÑEZ DA SILVA 37

N

NAY MENDEL 41
NADJA RINGART 112
NICOLAS BIANCO-LEVRIN 85

O

OTÁVIO ALMEIDA 27

P

PALOMA CANONICA 87
PAUL ROUSSOPOULOS 109
PAULINE PENICHOUT 25
PAULO SILVER 91
PEDRO ESTRADA 47
PEDRO MAIA DE BRITO 36
PHAM THIEN AN 26
PHILIP GOUILLON 86
PINK MOLOTOV 47
POLLYANA GUAJAJARA 34

Q

QUENTIN CHANTREL 77

R

RAFAEL C. PARRODE 58
RAFAEL LUAN 39
RICARDO ALVES JR 49
RODRIGO BEETZ 46
RONJA HEMM 25
ROSA CALDEIRA 41

S

SÁVIO LEITE 98
SEBASTIAN WIEDEMANN 33
SHAWARA MAXAKALI 36
SIMON GUÉLAT 79
SOLENE GAUDU 88
STHEFFANY FERNANDA 41
SUNJHA KIM 58
SUSANA DE SOUSA DIAS 27
SYLVIA SCHEDELBAUER 59

T

TEBOHO EDKINS 23
THOMAS CAPUTO 88
THOMAS DELARIVIERE 86
TIAGO CARVALHO 89
TOMYO COSTA ITO 48

U

ULISSES ARTHUR 80

V

VICTOR DI MARCO 71, 245
VICTOR HUGO MACHADO DE OLIVEIRA 48
VICTOR OROZCO RAMIREZ 97
VINÍCIUS ELIZIARIO 37, 244
VITA PEREIRA 41
VIVIAN CASTRO 57

W

WALLY FALL 22
WESLEY FIGUEIREDO 46

ÍNDICE POR FILME

INDEX BY FILM

#

3 LOGICAL EXITS 73

23 MINUTOS 46

A

ABRAÇO 79

A CRISTALIZAÇÃO DE BRASÍLIA 40

A FOOL GOD 78

A INCRÍVEL AVENTURA DAS SONHADORAS CRIANÇAS CONTRA LIXEIRA
FURADA E CAPITÃO SUJEIRA 89

ALINE 79

APFELMUS 96

APIYEMİYEKÍ? 22

A SAD SE SPUŠTA VEČE 69

ATCHOUM! 85

ATTENTION AU LOUP 85

B

BABLINGA 24

BAILE 91

BIXARTE 17

BONDE 80

C

CARNE 70

CIDADE SUBMERSA 45

D

DER KLEINE VOGEL UND DIE BIENEN 87

DICIONÁRIO DE AFETOS #1 90

DIZ QUE É VERDADE 47

DOZE 46

E

EL DORADO 15, 57

EL SILENCIO DEL RIO 77

ENRAIZADAS 33

ENTRE NÓS E O MUNDO 35

EX-HUMANOS 60

F

FACES IN THE CROWD 3: 28

FIRMAMENT 86

FORDLANDIA MALAISE 27

FOR YOUR SAKE 25

FOUYÉ ZÉTVAL 22

G

GENET PARLE D'ANGELA DAVIS 16, 109

GUJIGA 58

H

HAIKU DE UM POETA MORTO 40

HAMPTON 24

HÃY TỈNH THỨC VÀ SẴN SÀNG 26

HOMENS INVISÍVEIS 72

I

ICI C'EST PARIS 77

ILHAS DE CALOR 80

INABITÁVEIS 69

INABITÁVEL 60, 72

J

JÍBIE 28

K

KARHUPUMPPU 88

L

LABOR OF LOVE 59

LA LEÇON DE CINÉMA DE CAROLE ROUSSOPOULOS 113

LE FHAR (FRONT HOMOSEXUEL D'ACTION RÉVOLUTIONNAIRE) 110

LETTER TO MY MOTHER (نامه ای به مادر) 71

LIP I: MONIQUE 111

LIP V: CHRISTIANE ET MONIQUE 111

LONELY RIVERS 23

LOS NIÑOS LOBO 27

M

MA'E MIMIU HAW – A HISTÓRIA DOS CANTOS 34

MASO ET MISO VONT EN BATEAU 112

MĀTĀNĀG, A ENCANTADA 36

MAT ET LES GRAVITANTES 25

MEIA LUA FALCIFORME 35

MEMBY 58

MENINOS RIMAM 41

MINEIROS 38
MINHA HISTÓRIA É OUTRA 38
MUEDRA 95
MUNICH 109

N

NOUVELLES DE LA CAPITALE D'ANTIMOINE 61

O

OBATALA FILM 33
O DUQUE DE CAPULETO 49
O MUNDO MINERAL 45
O QUE PODE UM CORPO? 71, 245
OS ÚLTIMOS ROMÂNTICOS DO MUNDO 39, 245

P

PARALLAX 28
PERIFERICU 41
PIETÀ 47
PIRÂMIDE EROSIONADA 59
PLAGUE (SCREEN 1) 21
PODE ME CHAMAR 48
PRECES PRECIPITADAS DE UM LUGAR SAGRADO QUE NÃO EXISTE MAIS 39

R

REBENTO 37, 244
RECEITA DE CARANGUEJO 78
REVOLYKUS 97
RIO DESBORDE 57
ROUNDABOUT 90
RUA AUGUSTA, 1029 37

S

SCUM MANIFESTO 112
SENSES 88
SEREMOS OUVIDAS 34, 245
SHEPHERDS 23
SOB A SOMBRA DA PALMEIRA 48
SOUVENIR 87
SPIT ON THE BROOM 26
SWINGUERRA 70

T

TEMPO DA FLOR 89

THE FOURFOLD 95
THE GIVERNY DOCUMENT 29
THE GOOD DEED 21
TMUNAT NITZACHON 73
TOPARIUM 86
TRINCHEIRA 91

V

VIDA DENTRO DE UM MELÃO 97
VIDEOMEMORIA 36
VITÓRIA 49

W

WALTER TOURNIER 98
WARUM SCHNECKEN KEINE BEINE HABEN 96

Y

Y'A QU'A PAS BAISER! 110

GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Governador do Estado de Minas Gerais
Governor of Minas Gerais

ROMEU ZEMA NETO

Vice-Governador do Estado de Minas Gerais
Vice-Governor of Minas Gerais

PAULO EDUARDO ROCHA BRANT

Secretário de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais
Secretary of Culture and Tourism of Minas Gerais

LEÔNIDAS OLIVEIRA

Secretário de Estado Adjunto de Cultura e Turismo de Minas Gerais
Deputy Secretary of Culture and Tourism of Minas Gerais

BERNARDO SILVIANO BRANDÃO

Subsecretário de Estado de Cultura de Minas Gerais
State Culture Undersecretary of Minas Gerais

FÁBIO CALDEIRA

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO

Presidente

President

ELIANE PARREIRAS

Diretora de Relações Institucionais

Director of Institutional Relations

CRISTINA SCHIRMER

Diretora de Planejamento, Gestão e Finanças

Director of Planning, Management and Finances

KÁTIA CARNEIRO

Diretora Do Centro De Formação Artística E Tecnológica – Cefart

Director of Cefart - Center for Arts and Technology Training

MARTA GUERRA

Diretora Cultural

Cultural Director

LUCIANA SALLES

Gerente Cine Humberto Mauro

Cinema Manager

BRUNO HILÁRIO

Suporte Administrativo da Gerência de Cinema

Administrative Support of the Cinema Management

ROSELI MIRANDA

Assessora-chefe de Comunicação Social

Chief Advisor of Social Communication

JÚNIA ALVARENGA

Coordenação do Núcleo de Imprensa

Press Coordinator

THAMIRIS REZENDE

Núcleo de Imprensa

Press Office

DANIEL HELVÉCIO (jornalista/journalist)

MARIA ELIANA GOULART (revisão editorial/publishing proofreader)

PAULO LACERDA (fotógrafo/photographer)

Coordenação de Design Gráfico

Design Coordinator

CLÉRIO RAMOS

Designer

Designer

LIGIA PAWLOW

Edição De Vídeo

Video Editor

IAN LARA

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

Gerente de Projetos

Project Manager

FABRICIO SILVA

Produtora Cultural

Cultural Producer

LUCIANA VELOSO

Coordenador de Comunicação

Communication Coordinator

DANIEL MOREIRA

Analista Financeira

Financial Analyst

ANDRÉIA SANTOS

Assessoria Administrativo-Financeira

Administrative Assistants

BÁRBARA NEVES

MARIA LUIZA

PÂMELA PERDIGÃO

PATRÍCIA BERNARDI

THALES SABINO

22º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DE BELO HORIZONTE
22ND BELO HORIZONTE INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL

Coordenador Geral
General Coordinator

BRUNO HILÁRIO

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

Produtoras
Producers

CAROLINA MARTINS

MARIAH SOARES

Assistente de Produção
Production Assistant

JOSI SANTOS

Suporte Administrativo
Administrative Support

ROSELI MIRANDA

Autoração Digital, Tradução e Legendagem
Digital Authoring, Translation and Subtitles

HATARI FILMES

JÚLIO CRUZ

VITOR MIRANDA

Plataforma de Exibição

Streaming platform

CENTO E OITO FILMES

Identidade Visual e Design Gráfico

Visual Identity and Graphic Design

UAUÁ ESTÚDIO

ARUAN MATTOS

YASMIN MOURA

Troféu Capivara

Capibara Trophy

UAUÁ ESTÚDIO

EDUARDO LEONEL

Assessoria de Imprensa

Press Office

DUDA LAS CASAS

SANDRA NASCIMENTO

Vinheta

Promotional Video

BRENO HENRIQUE

CLARYSSA

Comissão de Seleção

Selection Committee

ALESSANDRA BRITO

ANNA FLÁVIA DIAS SALES

CLARISSA CAMPOLINA

FÁBIO RODRIGUES FILHO

FELIPE CARNEVALLI DE BROT

JULIA FAGIOLI

LETICIA BISPO

LEONARDO CÂMARA

VANESSA SANTOS

VINÍCIUS ANDRADE

CATÁLOGO

CATALOG

Organizadores

Organizers

ANA SIQUEIRA

BRUNO HILÁRIO

GLAURA CARDOSO VALE

MATHEUS ANTUNES

MATHEUS PEREIRA

Coordenação de Tradução e Revisão

Head of Translation and Proofreading

LUÍS FLORES

PEDRO VERAS

Tradução

Translation

ANA HELENA SOUZA

HENRIQUE GOULART

LUÍS FLORES

MARINA ROMAGNOLI BETHONICO

MICHELE CAMPOS

PEDRO VERAS

Revisão português

Portuguese Proofreading

URIK PAIVA

Diagramação

Diagramming

ARUAN MATTOS

YASMIN MOURA

AGRADECIMENTOS FESTCURTASBH2020

ACKNOWLEDGEMENTS FESTCURTASBH2020

BIBLIOTECA DA EBA/UFMG (LUCIANA DE OLIVEIRA)

AMANDA PÓ

KINOFORUM (YOLANDA BARBOSA E TAMIRES SOUZA)

CENTRE AUDIOVISUEL SIMONE DE BEAUVOIR (NICOLE FERNANDEZ E PEGGY PRÉAU)

FESTIVAL DE FILMS DE FEMMES DE CRÉTEIL (JACKIE BUET)

NICOLE BRENEZ

HÉLÈNE FLECKINGER

ASSOCIATION CAROLE ROUSSOPOULOS

JANAÍNA OLIVEIRA

FÓRUM DOS FESTIVAIS

DANIELA FERNANDES

FERNANDA DUSSE

EDUARDO ASSIS MARTINS

EMBAIXADA DA FRANÇA NO BRASIL

SERVIÇO DE COOPERAÇÃO E AÇÃO CULTURAL DA EMBAIXADA DA FRANÇA EM BELO HORIZONTE

PHILIPPE MAKANY

ALIANÇA FRANCESA

O FestCurtasBH agradece a todas e todos que inscreveram seus filmes para esta edição, e às equipes que ao longo dos anos tornaram possível chegarmos à 22ª edição.

A produção não poupou esforços para localizar as pessoas detentoras dos direitos autorais, conexos e de imagem das fotografias utilizadas. Os direitos elencados e eventualmente não obtidos estão devidamente reservados as suas titulares.

FestCurtasBH would like to thank everyone who submitted their films for this edition, and the teams which over the years have made it possible for us to reach the 22nd edition.

The production spared no effort to locate the people who owned the copyrights of the photographs used. The listed rights and eventually not obtained are duly reserved to their holders.



Patrocínio Master



Patrocínio Ouro



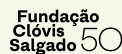
Promoção



Correalização



Realização



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, MG, Brasil)

F418f Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (22. : 2020)
22. FestCurtasBH : Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte
= 22. FestCurtasBH : Belo Horizonte International Short Film Festival /
Ana Siqueira ... [et al.] (organizadores). – ed. única. – Belo Horizonte :
Fundação Clóvis Salgado, 2020.
296 p. : il. ; 21 cm.

Outros organizadores: Bruno Hilário, Glaura Cardoso Vale, Matheus Antunes e Matheus Pereira.

Texto em português com tradução em inglês.

ISBN 978-85-66760-53-8 (impresso)

ISBN 978-85-66760-54-5 (*online*)

1. Festivais de cinema – Belo Horizonte (MG). 2. Curta-metragem. 3. Documentário (Cinema). 4. Cinema brasileiro. 5. Cinema – Catálogos. I. Siqueira, Ana. II. Fundação Clóvis Salgado. III. Título. IV. Título: Belo Horizonte International Short Film Festival.

CDD: 791.43098151

