



CATÁLOGO

2023

Apresentação



Entre os dias 31/10 a 5/11/2023 nos reuniremos no bom e velho Cine Humberto Mauro (BH/MG) para assistir filmes de vários estados brasileiros e do mundo. Seleccionados pela equipe de curadoria do festival através das obras recebidas via inscrição e trazidas pelas pesquisas constantes e andanças por salas escuras de cinemas e festivais variados. Aqui neste catálogo permanece o registro da programação, os filmes e suas sinopses e textos inéditos escritos sobre eles.

Desejamos uma ótima leitura!

A PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, POR MEIO DA SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, E A MGS APRESENTAM:



CINE
CIPÓ

11º CINECIPÓ
FESTIVAL DO FILME INSURGENTE

31/10 A 5/11/23

FILMES, DEBATES E OFICINAS

CINE HUMBERTO MAURO - BELO HORIZONTE/MG

WWW.CINECIPO.COM.BR

APOIO:



Fundação
Clóvis
Salgado

CULTURA E
TURISMO



**MINAS
GERAIS**

GOVERNO
DIFERENT
ESTADO
EFICIENT

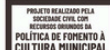
PRODUÇÃO:



PATROCÍNIO:



REALIZAÇÃO:



INCENTIVO:



CULTURA



**PREFEITURA
BELO HORIZONTE**

TRABALHANDO POR UMA CIDADE + feliz

O sabor do saber Juliano Gomes	5
Diante do dispositivo da morte, a vida Marcela Lins	9
As abundantes aparições de uma matéria Renan Eduardo e Luís Flores	17
O labor sob a ótica insurgente nas telas Caroline Cavalcanti	28
A imagem como captura. A imagem como desvio. Clara Faria Prado	41
O aquecimento global e a mineração muito além do meio ambiente: Um conjunto de filmes para pensar e sentir a mineração em Minas Gerais e outras consequências da devastação ambiental Sabrina Garcia	44
Programação, filmes e sinopses	52
Ficha técnica	67

O sabor do saber

por Juliano Gomes

O cinema é uma ferramenta de conhecimento desde muito cedo em sua história, e produz a si mesmo como imagem do saber. A maneira como os filmes dão a ver e entender coisas materializa mutuamente uma imagem do que é conhecer e saber, e formas de conhecer e saber uma imagem. Ambos os processos, ver e conhecer, andam juntos historicamente. Os filmes criam e reafirmam esse pacto. Toda cabeça falante em um documentário expositivo, por exemplo, é a materialização mais acabada dessa relação: alguém olha para nós, em uma certa encenação de estabilidade cênica, e fala sobre um assunto que, dada a uma certa neutralização performativa dos outros elementos, nos faz presumir que o discurso, a palavra, é central, e a estabilidade visual e sonora é seu fiador. Em poucos segundos, nossa cognição lê: isso é uma imagem do saber.

Entretanto, sabemos que o saber é um processo muito mais amplo; não só humano, não só restrito aos modelos monopolistas e concentradores da ocidentalidade. Os saberes e suas performances possuem materialidades variadas e formas ainda mais vastas de transmissão e contágio, muito mais antigas do que o teatro frontal do homem branco convicto de meia idade com livros ao fundo. Assim, portanto, localizamos uma tarefa gigante ainda a realizar em termos de imaginário coletivo: representar as práticas de saber e conhecimento e realçar os próprios meios audiovisuais como instrumentos permanentes deste ofício, a partir de matrizes culturais não nascidas sobre as centralidades euro-cristãs. Essa tarefa é tanto de catalogação deste acúmulo infinito que as formas vivas nos oferecem, quanto de invenção das maneiras de mostrar em imagem e som que se inspirem nestes novos e antiquíssimos métodos. Tal tarefa, pensada como um espaço perspectivo, constitui umas das linhas possíveis de união do programa que une os filmes *Aracá* (Abiniel João Nascimento e Karuá Tapuya-Tarairiú, 2021), *Maria Conga* (Marcelo Pedroso e Noshua Amoras, 2022), *Thuë Pihí Kuuwi - Uma Mulher Pensando* (Aida Harika Yanomami, Edmar Tokorino Yanomami e Roseane Yariana, 2023).

Nas três obras, o meta-problema duplo (“o que é o conhecimento?” e “como conhecer o conhecimento?”) se colocam de maneira a compor um pequeno

sistema sugestivo em relação a um mapa possível, no âmbito do cinema brasileiro, em direção ao estudo de suas formas tradicionais de pensar e materializar o pensamento. A urgência de formas brasileiras, afro-indígenas, constituintes de possibilidades perspectivas, é a tônica destes trabalhos em suas diversas soluções e encadeamentos. O jogo de causa e consequência da lógica cartesiana linear concêntrica é somente uma das possibilidades das práticas documentais e a relação de redundância e reiteração não é uma necessidade quando planejamos e praticamos ferramentas da experiência.

Em grande parte, a exploração que o trio de filmes faz se deve a um paradigma comum ligado às formações comunitárias onde a palavra escrita não é o centro de preservação e cultivo. Portanto, se trata de práticas fermentadas pela própria gira performática como ferramenta de manutenção, criação e diferença. O próprio ato de conservar se confunde com o de inventar, pois cada ritual, cada dança, cada conversa está ornada também de sua contingência e materialidade imediata. A dança das repetições é ao mesmo tempo registro do passado e imagem do futuro, como um lampejo de um mundo suspensivo que se instaura justo pela crescente intensidade do ritual, encontro ou festa. Seja ela o movimento do pilão indígena, do atabaque para Xangô ou o caracaxá da Jurema Sagrada.

Em *Aracá*, Abiniel João Nascimento produz uma justaposição de quadros e situações que ao mesmo tempo se somam e se misturam, variando entre a encenação da presença de divindades e a própria divindade da simples presença do vivo no espaço. O prosaico tem sua linha comum que o liga ao divino, e esse fio é que passa por baixa das elipses que separam e juntam os três (ou os seis) atos de *Aracá*. A vida das folhas, dos objetos, dos elementos físicos, é um assunto comum entre o ritual-cinema e ritual-religioso. Essa animação generalizada que os filmes são capazes de produzir tem algo em comum com as tecnologias de transe e festa de matrizes afro indígenas. São técnicas de despertar nossa sensibilidade para as coisas e também para as coisas despertarem sua sensibilidade em relação a nós. Falar não é ver. Uma folha ou uma cabaça precisa ser disposta de certa maneira para produzir efeitos determinados, para se dar a ver e ouvir. O trabalho de Nascimento se estrutura no estudo destas disposições onde a câmera é também um elemento do ritual, em seu jogo de distâncias, variações de estabilidade.

No estudo co-conduzido por Noshua Amoras e Marcelo Pedroso, a câmera e os gravadores de som têm a imensa responsabilidade de registrar a festa, em especial buscando o corpo em transe de Mãe Nina de Xangô. Ela quer poder ver e conhecer a entidade que se faz presente em seu corpo durante o ritual. Portanto, a partir desta incumbência, Amoras e Pedroso constroem neste espaço limitado uma linha de aproximação que busca se afinar com a linha de intensificação térmica da festa em seus processos de aceleração. O filme vai nos localizando no espaço e acompanhando as fases do ritual, registrando as presenças, atento às transformações. A sonoridade constante dos tambores produz um efeito de inversão, onde a ausência eventual dos toques funciona como quebra, funcionando com uma pontuação sem ponto. Num movimento de inversão do espaço sonoro cotidiano, o som que ouvimos, o novo silêncio, é produzido pela matemática vigorosa dos tambores, e também nós aqui fora nos acostumamos a este novo meio. As equações disparadas pelas mãos, couro e vozes produzem o calor que chama as entidades e que vemos pelo suor das peles.

Em comparação ao marco do cinema mundial realizado por Geraldo Sarno, *Iaô* (1976), *Maria Conga* opta por um estrutura mais intensiva, de investimento da sensação de presente e presença, para descrever a cerimônia como um espécie de laboratório vivo, onde se relacionam vários corpos, de idades variadas, de participações diversas, onde o código corrente se dá na língua comum, visível-invisível das batidas e gestos, que o filme tenta de maneira curiosa e atenta, retratar. O tremor parece ser o meio por onde transições transitam, soa como se o motor do limite fosse – entre os seres, entre os tempos e os lugares. “Compreendemos melhor o mundo quando trememos com ele, pois o mundo treme em todas as direções”, diz o escritor martiniquenho Edouard Glissant, oferecendo uma chave para que entendamos por que meios o conhecimento aqui se faz e se reproduz diante de nós.

Aida Harika Yanomami, Edmar Tokorino Yanomami e Roseane Yariana constroem um saboroso ensaio filosófico que responde diretamente ao eixo que este ensaio tenta perseguir. Se falar não é ver, então pensar seria? A dança entre o dito e o mostrado faz com que a viagem esculpida por *Thuë Pihi*

Kuuwi - Uma Mulher Pensando produz uma espécie estranha e graciosa de pedagogia. A comicidade eventual do jogo entre título e obra se dá porque a mulher que pensa (e fala, e nunca aparece) é uma indígena. Justo aqueles a quem se extermina porque se pensava que eles não pensam. Não fazer parte do corpo possível da performance validade do pensamento é justificativa para o extermínio direto e indireto. Indireto porque sua contribuição teórica se esvai junto com o sangue dos corpos invadidos teórica e diretamente, o que acaba fazendo deste filme uma estranha novidade solapando duplamente as imagens convencionais do que pensamos ser o pensamento. Não só uma mulher, mas uma indígena. E quem é ela, exatamente? Ela é uma. Determinada e indeterminada. Individuada e geral. Descreve, vaga, divaga, projeta, pergunta, enquanto a visão caminha em firma deriva. Os planos parecem uma subjetiva, mas de uma sujeita indeterminada que flana, que voa, que pousa e se duplica, em voz e olho, em voo e em outro, sintetizado na afirmação atroz que nomeia: uma mulher pensando. Aqui está, sem ironia e com toda ironia do mundo, a descrição de um modo, fazendo parecer que o cinema, as câmeras e os cortes nasceram pra isso. Toda uma filosofia emana deste gesto, que provoca um tremor de subjetivação radical, serenamente anti-narcísico, que produz, por consequência, uma centelha do que pode ser cinema, o convívio entre um som e uma imagem, que ainda sabemos muito pouco do que imprópriamente o próprio pensamento pode.

Diante do dispositivo da morte, a vida

por Marcela Lins

Em seus escritos mais recentes, Judith Butler¹ chama atenção à porosidade de nossa condição vulnerável. Se há uma espécie de ontologia da vulnerabilidade, uma condição comum à experiência humana, a pandemia de covid-19 radicalizou esse pressuposto, na medida em que escancarou nossas vulnerabilidades compartilhadas. Etimologicamente, uma epidemia diz respeito a algo que incide sobre o povo. O prefixo *epi* indica sobre, ao passo que *demos*, povo. Pandemia, por sua vez, nos fala de *todos*, é o *pan-demos*, todo-o-povo ou, mais precisamente, algo que se espalha *sobre* e *pelo* povo. E, ao fazê-lo, reafirma uma condição de vulnerabilidade compartilhada. Em suma, a pandemia nos conecta e nos submete a um regime falsamente democrático. Somos todos vulneráveis. Contudo, é evidente que há uma distribuição desigual dessa condição.

É justamente porque somos afetados de modo diferente que podemos pensar com Marielle Macé², na esteira do pensamento de Butler, que a pandemia de covid-19 aponta para a falência de um projeto de mundo comum. A autora defende que o novo coronavírus não só atesta uma condição de vulnerabilidade compartilhada, mas também aponta para uma asfixia das formas de experiência compartilhada. Em outros termos, Macé parte da respiração – esse gesto fisiológico a partir do qual partilhamos um comum, o oxigênio – para defender que há uma patente degradação desse mundo compartilhado, na medida em que até a respiração tornou-se ameaçadora ou mesmo negada a muitos dos contaminados.

Os filmes que compõem a linha de força pandemia nos falam precisamente dessa condição de vulnerabilidade compartilhada e de uma atmosfera política e socialmente sufocante que perpassa múltiplas experiências pandêmicas. Tal como uma cartografia, parcial e lacunar, o conjunto apreende uma série de formas de ver, ler e compreender um cenário que se desenhou no mundo entre os anos de 2020 e 2023, quando é instituído o fim da emergência global de saúde pública.

Em geral, são filmes que tecem argumentos em torno do dispositivo da morte e da gestão biopolítica diferencial que se manifesta nos diversos contextos apresentados. Além disso, chamo atenção à prevalência de trabalhos que aproximam o espectador do sujeito que narra desde seu ponto de vista, de modo que não há, no conjunto aqui apresentado, filmes que reflitam um desejo de explicações totalizantes. São trabalhos majoritariamente centrados em experiências ultra-empíricas: uma terapeuta ocupacional em uma UTI de um hospital no nordeste brasileiro, uma etnia indígena no Mato Grosso, a experiência doméstica de um filho em processo de hormonização que mora junto ao pai, a experiência na metrópole de um catador de lixo reciclável.

À primeira vista, são filmes difíceis por fazerem voltar à cena um tempo traumático muito recente, quando a proximidade dos corpos e os encontros soavam como ameaça e impossibilidade. Contudo, pensando com Butler e Macé, essa aparente impossibilidade de constituição de mundo comum pode ser reelaborada a partir de um desejo de transformação após e a partir das políticas de restrição sanitária: da experiência paranoica diante do outro, começamos a restituir o valor intrínseco de estar junto. Esse gesto é habilitado quando nos atentamos ao fato de que nossa interdependência compartilhada e, portanto, nossa vulnerabilidade, não implica em uma condição de passibilidade. Ser vulnerável, nos termos de Butler, implica em um modo relacional de estar no mundo que se constitui entre nossa capacidade de sermos afetados pelos acontecimentos, mas também por nossa capacidade de agir. Em outros termos, vulnerabilidade e agência são questões coconstitutivas. Lançar luz a uma série de filmes que reenquadram e reencenam esse tempo pode ser lido como um gesto de perscrutar violências constitutivas do mundo que habitamos, mas também de elaborar o trauma e fazer voltar à vida.

Além disso, existe uma iconografia médica – visível nos arquivos históricos e na imprensa, por exemplo – bastante alinhada à semântica da guerra. Em termos mais precisos, há a recorrência de um tipo de imagem que cinde os corpos entre aqueles que sofrem e aqueles habilitados a combater o padecimento. São imagens alinhadas à avaliação moral que define quem está apto ou não para viver ou fazer viver. No geral, trata-se de um enquadramento

biopolítico que revela a força das instituições e que destitui o poder e capacidade de agência de sujeitos em condição de adoecimento. O conjunto aqui exposto, de certa forma, escapa dessa semântica consensual, que tende a afirmar hierarquias e reforçar vulnerabilidades. Isso é percebido nas imagens documentais que recriam as condições de contato entre médicos e adoecidos, como é o caso de *Estamos te esperando em casa* (Cecília da Fonte e Marcelo Pedroso, 2021); imagens que não isolam sujeitos de seus afetos, vínculos e redes de acolhimento, como *Perto de você* (Cássio Kelm, 2021); e na afirmação do luto público como oposição à melancolia e ao esquecimento, como em *Abdzé Wede'õ, o vírus tem cura?* (Divino Tserewahú, 2021).

Nessa teia que cartografa, em *Abdzé Wede'õ*, a experiência do coronavírus é narrada por Divino Tserewahú no território Xavante. Imagens de arquivo associadas a registros do tempo pandêmico compõem uma trama em que passado e presente se constituem mutuamente. Essa articulação, realizada na montagem, funciona de modo a imbricar as múltiplas violências enfrentadas por um povo: o novo vírus, a atuação do agronegócio na região, as expedições armadas pela tomada de suas terras, a contaminação deliberada no século XX. De modo não linear, *Abdzé Wede'õ* apresenta uma malha que explicita uma gestão diferencial situada social e historicamente, segundo a qual só cabe a alguns o cuidado e proteção de suas vidas.

No entanto, se há um esforço em apresentar um quadro histórico de opressões que culmina nas mortes ocasionadas pelo coronavírus, o filme traça um outro gesto paralelo: associado ao enquadramento violento e destituído, existe um gesto patente que fala da força de uma cosmologia que resiste. Se há, na montagem fílmica, um processo que articula passado e presente, de modo a constituir um cenário de luta, há também um poderoso entrelaçamento entre morte e vida. As cenas de rituais frente ao vírus e a afirmação das existências ali presentificadas são gestos de defesa do vivo e do vivido que apontam para o luto como um ato ético e político.

Esse luto é presentificado na afirmação das vidas perdidas – nomeadas, apresentadas, corporificadas na matéria fílmica. E o luto, assim como a enlutabilidade, conforme nos lembra Butler³, é o modo por excelência de fazer

lembrar que vidas são passíveis de serem reconhecidas enquanto tal, enquanto vidas que foram vividas. Esse gesto redentor, de reafirmação dessas existências por meio dos rituais de reverência aos mortos, é também encenado no próprio ato de fazer cinema. Em certo momento, no filme, Divino afirma: “para resistir, temos que registrar”. A resistência é desvelada no ato de registro. O arquivo, o cinema e a reelaboração da memória são defendidos como importantes dispositivos frente à morte. São os meios que tornam possível a elaboração do luto, e, mais ainda, o que faz aquelas vidas, então perdidas, circularem novamente.

Em um dado momento, chamou-me a atenção a legenda de uma cena, em que anciões mortos posam lado a lado. Nela, lê-se: “todos eles são vítimas de covid, nos deixaram saudades”. O tempo verbal de *são* marca um processo de presença ativa, de tornar à vida aqueles que ali estão. *Abzé Wede’õ* parece nos falar de uma espécie de agência da imagem, ao se posicionar diante da violência, ao afirmar a vida e ao fazer viver.

Perto de você, por sua vez, é um documentário que apresenta o cotidiano doméstico do realizador Cássio Kelm nos períodos mais restritos da pandemia de covid-19. Como uma espécie de confessionário, o filme acompanha de muito perto seu dia a dia e suas várias tentativas de contar ao pai, com quem morava, seu processo de hormonização e transição de gênero. Ao longo do filme, Cássio, que está em quase todos os quadros, faz exercícios, limpa compras, lava louças, conversa com amigos e apresenta as transformações de seu corpo.

O tempo suspenso da pandemia ganha forma no tempo fílmico – como uma sucessão de *déjà vu* (como diz o próprio Cássio), há um cotidiano que parece estanque, revelado nos gestos e nas múltiplas repetições da vida doméstica. Se existe uma progressão, ela acontece na ansiedade diante da iminência de uma revelação e nos momentos em que as notícias do “mundo exterior” vazam, enunciadas pela TV. Existe uma hospitalidade nesse ato: ao convocar o espectador para o interior de sua vida íntima, vulnerabilidades, amores e redes de acolhimento, Kelm provoca um processo de identificação (especialmente àqueles que puderam isolar-se) e de desidentificação (pela força e singularidade de seu processo).

A claustrofobia de um filme realizado em isolamento social é, ainda, associada ao labor do cuidado e cumplicidade que se desvela no pai e no filho. Coabitar um mesmo apartamento, partilhar a vida e os gestos cotidianos falam de uma relação de intimidade e distância. A câmera, muito íntima à Cássio, nos diz de um filme-processo em primeira pessoa, de um desejo de perscrutar a si mesmo, mas também revela um desejo de acesso ao outro. Trata-se de um jogo de autoinvestigação que se imbrica com as distâncias e equívocos de uma relação a dois, o familiar e o infamiliar. Talvez o filme tome corpo justo nesse desejo de buscar construir um comum.

Vigília (2020), por sua vez, é um curta-metragem dirigido por Rafael dos Santos Rocha, guiado por Edésio José da Silva (Veizin), catador de material reciclado de Belo Horizonte. É evidente que o filme remonta às desigualdades ao lançar luz à condição de Edésio. O vírus, de fato, aprofundou precariedades históricas, e o Estado brasileiro atuou de modo consonante com um darwinismo social perverso, segundo a qual haveria uma seleção social dos “aptos” a viver, baseado em um inadequado modelo de custo-benefício do cálculo econômico. A deliberada desassistência das vidas que não puderam realizar o isolamento social nos fala da dispensabilidade das vidas durante o governo Bolsonaro.

No entanto, acredito que o filme vá além do gesto de reafirmar a violência implicada em uma condição precária. Existe uma dupla agência no filme: da cidade, que, por meio de sua arquitetura e malha viária orienta nosso personagem; e do próprio Edésio, que conclama seu espaço e posicionamento a partir de sua voz. Como um gesto de expurgo frente ao vírus, Veizin canta: “a todo instante e toda hora, repreende o ‘corona’ e manda ele embora”. A canção e o percurso são os gestos que *Vigília* repete. A câmera é insistentemente próxima de Edésio e seu canto enlaça toda a montagem.

Em *Estamos te esperando em casa* (2021), de Cecília da Fonte e Marcelo Pedroso, o fio condutor é o trabalho de Poliana Pedroso, terapeuta ocupacional empenhada em manter ativo o contato entre pacientes de covid-19 e seus familiares. Diante da impossibilidade da proximidade e contato físico, Poliana alinhavava essas existências por meio de ligações telefônicas e videochamadas realizadas ali, no ambiente hospitalar. *Estamos te esperando*

em casa parece transfigurar uma legibilidade recorrentemente violenta quando aponta para a agência daqueles em situação de sofrimento, na medida em que são também enquadrados e vislumbrados como sujeitos com desejos e que partilham de redes de afeto, amor, solidariedade.

Em outras palavras, essas imagens, elaboradas com um aparelho celular, nos falam da capacidade de revelar intervalos ou brechas em uma inteligibilidade da pandemia “evidente” e fechada em si mesma. Essa tática de consideração surge como possibilidade de desmontagem de uma visibilidade e de uma temporalidade hegemônicas, que padronizam os sujeitos e suas experiências, negligenciando suas complexidades, interseccionalidades, redes de apoio e capacidades enquanto indivíduos multifacetados e dignos, capazes de transitar por condições e lugares de vulnerabilidade.

Em defesa do gesto de considerar uma vida, Macé⁴ argumenta que se trata de um movimento de surpresa em relação à vida e à experiência do outro - considerar uma vida é vislumbrá-la para além de seu contato com a vulnerabilidade. Não se trata de escamotear a dor, mas de enunciar o sujeito não a partir do sofrimento, mas apesar dele. Aqueles que sobrevivem possuem esperanças, sonhos, ideais, hábitos, paixões, preferências que atravessam a sua existência e compõem a sua agência no cotidiano. Em seus termos,

Considerar seria levar em conta os vivos, suas vidas efetivas, uma vez que é desse modo e não de outro que essas vidas são furtadas ao presente - levar em conta suas práticas, seus dias [...]; não designar e rotular vítimas, mas descrever tudo o que cada um põe em ação para lidar com situações de vulnerabilidade⁵.

As imagens de *Estamos te esperando em casa* evidenciam o cuidado como ferramenta política de resistência, inventividade e desejos para o fortalecimento dos afetos, para a exposição de dúvidas e para a tentativa de produção de alternativas capazes de alimentar sonhos e devires. Essas experiências minoritárias nos revelam como a imagem pode trabalhar no sentido de promover aberturas para conexões imprevistas, embaralhando as

relações entre aqueles que fazem as imagens (equipe médica e de enfermagem), o sujeito figurado (pacientes) e os espectadores (familiares). O contrato não é para olhar a dor ou apenas se compadecer, mas erguer os rostos adoecidos, abrir intervalos para o afeto potente do amor, da amizade e da hospitalidade.

Em termos gerais, o conjunto de filmes que compõe a linha de força *pandemia* remete a um argumento foucaultiano acerca da vida e seus processos de captura e resistência frente aos dispositivos do poder. Alguns intérpretes, ao elaborarem uma exegese do pensamento de Foucault, defendem que há uma espécie de bivalência da vida – entendida tanto como correlata de um poder que a domina e administra, mas também de um poder que resiste e escapa das tecnologias biopolíticas. Por alguns denominado de biopotência⁶, esse poder da vida consiste naquilo que faz variar suas formas e reinventa suas coordenadas de enunciação. A biopotência deixa entrever o fato de que as formas de vida não constituem uma massa inerte, mas um conjunto de estratégias, a partir das quais são criados novos sentidos, devires e dispositivos de valorização e autovalorização. Dito de outra forma, a biopotência pode agir sobre o poder sobre a vida, uma vez que revela as vulnerabilidades situadas e atua na definição do que conta como vida, sem subestimar as potencialidades, táticas, realizações, imaginários e solidariedades que lhes permitem escapar dos constrangimentos que pesam sobre elas.

Longe de resolver ou apaziguar violências constitutivas de um tempo traumático, acredito que o percurso desenhado pelos filmes nos indica exercícios de partilha de uma experiência global, uma tragédia em comum, e, junto a ela, nos convoca a pensar a figuração de vidas perdidas, nossa interdependência e a enlutabilidade como exercício fundamental para uma possível reconstrução de mundo. Retomando o argumento de Macé, acredito serem filmes que, de certa forma, vão na contramão de um mundo degradado, que confisca o comum.

Em termos um tanto gerais, são trabalhos que, de algum modo, apontam para a potência de aparição de corpos figurantes: corpos que, historicamente, não

ocupam o centro dos campos do visível em função de suas vulnerabilidades. Aparições que não obliteram as violências ao declarar as vulnerabilidades, mas que também produzem uma exposição sensível das vidas, suas falhas, intervalos e brechas, onde são cultivadas sobrevivências e emancipações possíveis.

1 - BUTLER, J. Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto? São Paulo: Civilização Brasileira, 2015.

2 - MACÉ, M. Respire. Lagrasse: Editions Verdier, 2023.

3 - BUTLER, J. Vida precária: Os poderes do luto e da violência. São Paulo: Autêntica Business, 2019.

4 - MACÉ, M. Siderar, considerar: Migrantes, formas de vida. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019

5 - MACÉ, M. Siderar, considerar: Migrantes, formas de vida. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 28

6 - PELBART, P. P. Vida capital: ensaios de biopolítica. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2016.

As abundantes aparições de uma matéria

por Renan Eduardo e Luís Flores

Certa matéria tem aparecido e reaparecido com frequência na produção e na reflexão cinematográfica dos últimos anos, e, de maneira singular, nos filmes pertencentes ao chamado sul global. Marcada por formas e manifestações variadas, ela corresponde ao vasto substrato arquivístico de imagens e sons existentes no mundo, e tem sido perscrutada por novos cineastas experimentais e independentes. A tendência, é claro, possui uma história extensa e atravessada por nomes diversos — desde a pioneira soviética Esfir Shub até o artista experimental estadunidense Christopher Harris, passando por Nicole Vedrès, Harun Farocki, Jean-Luc Godard, Guy Debord, Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci e muitos outros.

Nas últimas décadas, os materiais de arquivo ganharam outros enfoques, com a recuperação da memória dos oprimidos por meio de materiais antes soterrados (como os documentos da ditadura militar-neoliberal no Brasil); com gestos de elaboração e ressignificação do passado (por exemplo, na preservação da memória recente de militantes presos e torturados, com Retratos de identificação, 2014, de Anita Leandro, ou na releitura crítica da história, em Martírio, 2016, de Vincent Carelli); e com as tentativas de análise dos fluxos midiáticos atípicos para o cinema, mas que tomam posse do mundo atual (como em Jogos sérios, 2009 e Paralelo, 2014, ambos de Farocki, e Um dia na vida, 2010, de Eduardo Coutinho).

Farocki, um dos principais e mais habilidosos cineastas a trabalhar com arquivos na história do cinema, decidiu, a partir de determinado ponto de sua carreira, evitar filmagens produzidas por ele próprio. Afinal, se já existem imagens em excesso, por que aumentar ainda mais a confusão, nessa Torre de Babel midiática? Em vez disso, ele preferia mergulhar nos fluxos abundantes de imagens e sons contemporâneos (alguns deles mais visíveis e outros menos), contribuindo para melhorar a legibilidade daquilo que já existe, e

favorecendo o entendimento crítico e analítico do nosso mundo. Em outras palavras, existe um vasto manancial de arquivos (em potencial) que dão ensejo a gestos de intervenção e elaboração de sentidos. Ao mesmo tempo, as mutações tecnológicas das últimas décadas não apenas produzem ainda mais materiais e transformam suas qualidades e seus estatutos, como também propiciam novos métodos de apropriação para as imagens de arquivo. “Só buscar o sentido faz, realmente, sentido”, dizia Paulo Leminski, e é desse modo que podemos avaliar a persistência da matéria arquivística como elemento constituinte ou eventual em inúmeros filmes dos últimos anos (e não apenas filmes, já que temos presenciado a convocação profusa dos arquivos nas mais variadas artes, desde a literatura até as artes visuais).

No trabalho cinematográfico com as imagens e os sons, parece crescer, em possibilidades e acentos, a retomada dos arquivos do passado, provenientes, por exemplo, das ditaduras que assolaram a América Latina no século XX, de contextos familiares, de circunstâncias de escravidão, de fenômenos históricos variados, de plataformas cibernéticas como o Youtube e outras redes sociais, etc. Cabe ressaltar, portanto, a partir do conjunto de obras aqui apresentadas, exibidas na 11ª edição do Cinecipó (2023), as aparições abundantes dos materiais de arquivo no cinema contemporâneo, em uma gama de elaborações diversas.

Mutirão: o filme (2022) é um curta-metragem que se inicia com uma criança jogando Minecraft em seu celular, ao passo que a voz de uma mulher adulta narra sobre a importância simbólica e material de ter uma casa, um cantinho para chamar de seu. Minecraft é um jogo de construção e de simulação, em que o jogador cria, monta e remonta um universo supostamente infinito de possibilidades, a partir do agrupamento de blocos cúbicos. É a partir desse gesto dualógico, entre a construção de um espaço e a brincadeira da criança, que Lincoln Péricles (LKT) e Duda — a criança em questão — instauram um modo de ler e intervir junto aos arquivos.

Depois dessa cena inicial, Duda toma a palavra, torna-se narradora e introduz ao espectador uma sequência de planos que compõem a maior parte do filme: imagens de arquivo da Associação Povo em Ação sobre a construção da

COHAB Adeventista, bairro de feitura do curta. A materialidade das imagens indica seu tempo histórico — devido ao desgaste da película, sua baixa resolução, suas cores desbotadas e a data que, por vezes, aparece no canto da imagem. Junto a esses arquivos, a apresentadora mirim descreve, deliberadamente, tudo aquilo que enxerga nas imagens, de modo a inventar personagens e situações, escapando do compromisso fidedigno frente ao lastro histórico daquele material. Ganha destaque um comprometimento que Lincoln Péricles tem junto a esse arquivo, não apenas ao devolver as imagens para o mundo mas, principalmente, ao propor uma segunda ordem de visibilidade e memória para tal matéria.

O gesto do filme se destaca pelo modo como Péricles “passa a palavra” para aquela que não tem, de fato, uma lembrança da construção daquele território. Inventa-se uma série de lendas e mitos sobre a COHAB Adventista a partir da fabulação de Duda diante daquele material, trazendo consigo seus próprios modos de enxergar o espaço que a cerca. A narração de Duda, que por vezes se assemelha a uma mestre de cerimônias, acontece pelo flow (fluxo) através do improviso e da surpresa dela em reconhecer a sua quebrada nas imagens. Duda modifica de forma direta os aspectos formais do filme ao pedir várias vezes para que Lincoln reenquadre a imagem com o propósito de destacar aquilo que salta ao seu olhar. Assim sendo, a feitura do filme se desenrola em um caráter coletivo e colaborativo de construir junto, tal qual o mutirão, em que “cada um ajuda como pode”, seja para contar piada, seja para construir de fato¹. No caso de Duda, ela atua tanto para somar ao processo colaborativo, quanto para brincar em meio à improvisação e fabulação com e contra o arquivo.

Em *Hardly working* (2022), produzido pelo grupo Total Refusal (que se autoidentifica como “um coletivo pseudomarxista de guerrilha midiática”), o ponto de partida também são imagens de arquivo do universo dos videogames. O filme, todavia, não apenas realiza uma imersão mais profunda

1 Como indica a fala de Edna em dado momento do filme após Duda pedir “ajuda” para ela explicar ao público o que é um mutirão.

no jogo escolhido (no caso, o título de western Red Dead Redemption 2), como também faz uma apropriação radical de sua estrutura estética, narrativa e algorítmica. Feito exclusivamente com as imagens do jogo, ele observa os NPCs, ou non-player character, personagens não jogáveis, que são, por assim dizer, os coadjuvantes de um game, os personagens de fundo. São quatro os personagens escolhidos, cujas condições de vida são descritas e analisadas pela narração em voz over: um carpinteiro, uma faxineira, um vaqueiro e um lavador. Eles são mostrados em ações laborais, incessantemente repetidas, como que suspensos em um loop inescapável que subjuga suas vidas a meros gestos de trabalho.

Hardly working conduz, assim, uma espécie de etnografia crítica e materialista do trabalho no mundo atual, integrada a uma intervenção etnográfica e artística da simulação maquínica. No cruzamento dos dois gestos, a divisão do trabalho surge como um elemento constitutivo da representação nos jogos eletrônicos, de modo que os personagens não possuem existência para além das determinações codificadas na máquina. É uma metáfora para a lógica capitalista e neoliberal, para a exploração sufocante que subjuga as vidas contemporâneas de maneira cada vez mais brutal.

Rodado no Distrito Federal, Vermelho Bruto (Amanda Devulsky, 2022) é um longa-metragem que acompanha quatro mulheres — Jô, Eunice, Alessa e Fabiana — em suas íntimas reflexões acerca de suas vidas e do espaço que as cerca. Devulsky cede pequenas câmeras digitais para cada uma dessas mulheres e, aliado a imagens de arquivo de suas respectivas famílias, o filme acompanha o flunar dessas mulheres pela cidade, ao passo que ouvimos, em voz off, acerca de questões que as unem: todas passaram por um processo de maternidade na adolescência durante o período de redemocratização do Brasil. O caráter das conversas gira em torno não apenas do trabalho doméstico e política institucional, mas também de suas relações afetivas com seus respectivos cônjuges e suas famílias.

A extensão duradoura dos planos filmados fora do ambiente doméstico e a materialidade quase crua das imagens, aliadas aos relatos, delega ao espectador um modo particular de aproximar-se dessas mulheres que se dá,

justamente, pela dilatação do tempo. A montagem lentamente introduz não apenas a dimensão de cotidianidade dessas pessoas, mas também estabelece um tempo para que o espectador construa relações com aquelas histórias e com quem as conta. Ao passo que as imagens de arquivo são introduzidas, o filme adentra-se cada vez mais nos espaços domésticos de cada uma delas. O gesto passa não apenas a borrar as fronteiras daquilo pertencente ao ambiente público e ao privado, mas também acompanha a movimentação pendular dessas mulheres por seus espaços, pondo em evidência suas jornadas de trabalho e as relações que elas estabelecem com diferentes territórios.

Se em *Cineastas e Imagens do Povo* (2003) Jean-Claude Bernardet chamava a atenção para o fato de que Deutrudes filmava formalmente de maneira muito similar a Aloysio Raulino; em *Vermelho Bruto* destaca-se a similaridade estilística em que as quatro personagens filmam a si mesmas e os espaços ao seu redor, ao invés de um estilo próximo ao de Devulsky. Diante de um modo de feitura que abre fissuras para a autorrepresentação, tais mulheres optam por um certo distanciamento visível de seus rostos, delegando aos relatos todo o caráter expositivo de sua intimidade. A montagem, por sua vez, opera de maneira similar a esta translucidez visual, de modo a mesclar aquilo que está no som e aquilo que está na imagem.

Há um descompasso entre o artifício visível e o audível. Ao passo que há uma verborragia clara e audível em relação aos relatos, as imagens caminham em seu oposto: são ruidosas, materialmente gastas pelo tempo, pixeladas e, em alguns momentos, em baixa resolução. Em primeira instância, isso surge como uma forma de proteção à intimidade e aos segredos revelados por aquelas mulheres, mas num segundo gesto, mostra-se como um modo de autorrepresentação deliberadamente escolhido por essas mulheres. Assim sendo, o filme também pode operar como um arquivo estético de uma determinada geração, uma maneira de mediar seu olhar para o mundo e também para si mesma.

Um letreiro que diz a respeito ao imenso vazio que predomina o universo surge na imagem. Seguido a isso, *Caixa Preta* (Bernardo Oliveira e Saskia,

2022) abre com uma sequência de mais de cinco minutos em que a única imagem visível é de uma tela totalmente escura. Ao passo que estamos diante desse vazio filosófico e imagético, um conjunto de batiques e cantos não identificados saem do fora de campo (ou de dentro desta vastidão) e passam a ocupar toda a sala de cinema. É no gesto de desierarquizar as matérias imagéticas e auditivas que o média aposta suas fichas para traduzir a experiência negra no Brasil. A partir da gíngua entre os instrumentos e as vozes, o filme abre uma caixa de pandora glitcheada dos condenados da terra em que as matérias que saem de dentro dela se manifestam em forma de arquivos pulsantes (sonoros e visuais), sem uma predileção hierárquica da imagem sobre o som, como é mais comum em sociedades majoritariamente brancas.

Caixa Preta, portanto, é um filme que busca desestabilizar a ordem natural da matéria. Não se trata de opor a imagem ao som, o arquivo visual ao arquivo sonoro, mas enxergar suas mútuas contaminações, seus hackeamentos e suas deformações. Ao preterir aquilo que é entendido como “não-imagem” (a tela preta) sobre um conjunto de sonoridades, em uma primeira leitura, é como se o som precedesse a imagem. Entretanto, em sua materialidade fílmica, um artifício não se sobressai ao outro. Ambos trabalham em mútuo contágio numa transa intramaterial que se dá enquanto experiência e experimentação fílmica. Tal vastidão negra que inicia a projeção, aliada a sua extensa duração, aposta justamente na não-visibilidade imagética para o espectador criar imagens a partir dos sons que ele recebe e da tela preta que está diante dele.

Em gesto similar ao de Ana Pi em *NoirBLUE - Deslocamentos De Uma Dança* (2018), que busca pôr questão a “não-visibilidade” da tela preta utilizando-se de uma tela azul, como aponta Kênia Freitas (2019), Bernardo e Saskia apostam na tela branca e na dimensão sonora para pôr este vazio em evidência. O jogo entre a visibilidade da tela branca e a “não-visibilidade” da tela preta se dá na maneira em que o filme explora os aparecimentos dos arquivos imagéticos. Ao passo que a imagem branca torna visível um conjunto polifônico de arquivos que compõem a experiência dos condenados da terra, a vastidão negra antecipa suas matérias sonoras — em determinados momentos, as vozes de Negro Leo e do próprio Bernardo surgem de dentro

desta caixa preta sem presença alguma de outras imagens. É como se essas matérias buscassem uma outra ordem de visibilidade que não encontra raiz apenas naquilo que pertence ao campo imagético, mas opera com base na desordem das coisas, na baixa fidelidade daquilo que é visível e audível.

Nada Haver (Juliano Gomes, 2022) é um curta de simples procedimento: ouvimos ao longe, no tempo presente, um eu lírico sussurrar por cima de algumas fotografias do passado. Um hotel que não existe mais, um rolezinho no centro e uma garota no qual ele foi obcecado são objetos desse slideshow de voz, imagem e lembrança. Em meio ao devaneio desse eu lírico, há uma série de gestos que suspendem o movimento das coisas que se dão não apenas pelo caráter estático das imagens. É curioso como a polícia suspende o rolê mas, de alguma forma, ele ainda existe. Não com o mesmo movimento que havia antes, mas os rolezeiros ainda ocupam aquele espaço de alguma maneira. O gesto se repete com este eu lírico que, ao mesmo tempo, parece estar e não estar ali. Seu distanciamento dos acontecimentos, evidenciado pelo intervalo entre o fotógrafo e as outras pessoas, junto a sua inação com aquela garota, dizem a respeito de um filme que afirma sua distância e sua suspensão.

O arquivo aqui surge como uma possibilidade de rememoração da experiência ou mesmo de invenção dela, algo que se dá de maneira lacunar, falha e indefinida, de maneira similar à própria maneira em que nosso cérebro armazena nossas memórias. Assim como em Caixa Preta, o filme de Juliano Gomes é uma obra que tem a baixa resolução como matéria constituinte. Entretanto, aqui a baixa resolução não apenas se manifesta pela qualidade material do arquivo — ruidoso, pixelado, tremido —, mas pela maneira irresoluta em que o eu lírico conduz a narrativa rumo ao abismo. O filme é anticlimático, pois promete algo que nunca chega. A construção sonora do funk belorizontino citado por esse indefinido eu lírico não diz apenas a respeito a essa estrutura musical, mas ao filme em si — um gesto estrutural metalinguístico que aproxima essas diferentes manifestações artísticas.

Hors-Titre (Wiame Haddad, 2022), assim como o curta de Juliano, é um filme que surge entre o arquivo e a reconstrução de uma memória, apesar de

ambos disporem de procedimentos radicalmente diferentes. Enquanto Nada Haver se apropria da baixa resolução da imagem digital, o filme de Haddad propõe uma certa dimensão material para os arquivos. Além de ter sido filmado em Super 8, *Hors-Titre* utiliza do artifício de colocar as fotos e os jornais em cena junto ao espaço que os cerca. O curta inteiramente silencioso dá notícias do contexto que ele se insere através dessa mediação entre a câmera e os arquivos, de modo que nunca vemos esse material em sua inteireza. A história diz respeito a um homem que sai do seu quarto para juntar-se a uma marcha pela independência da Argélia em outubro de 1961. O filme busca, no presente, reconstruir esse acontecimento a partir de algumas fotografias e elementos que permaneceram naquele espaço.

Nesse sentido, o curta começa a tomar um caráter metalinguístico em que a reconstrução desse imaginário e os arquivos que restaram passam a ser o próprio filme em si. Seu procedimento é muito singelo com aquele homem e parece não querer dar esclarecimentos a respeito dessa marcha, mas sim, construir uma memória e uma subjetividade de uma pessoa “comum” que estava ali presente com pequenos fragmentos do seu cotidiano. Há um grande interesse por cada elemento, cada cantinho e cada feixe de luz que integra a *mise-en-scène* deste espaço doméstico. Isso se dá não apenas por uma operação de montagem que integra cada uma dessas arestas, mas também pela delicadeza em que o filme, literalmente, manuseia seus arquivos.

When There Is No More Music to Write, and Other Roman Stories (2022) é o filme mais recente do cineasta franco-estadunidense Éric Baudelaire. Em linhas gerais, calcando-se em fontes e materiais variados, o filme aborda de maneira intercalada três contextos principais: 1) os planos das Brigadas Vermelhas para sequestrar o ex-primeiro-ministro italiano Aldo Moro; 2) as visões do cineasta italiano Michelangelo Antonioni sobre o deserto estadunidense; e 3) a arte vanguardista do compositor Alvin Curran, em meio à agitação política de Roma nas décadas de 1960 e 1970.

O filme começa com dois curtos prólogos que dão a tônica da obra. O primeiro é uma anedota política descontextualizada intitulada “Quatro pneus furados”, seguido por “A peça perdida”, um curta em Super 8 feito para

acompanhar uma peça redescoberta de Curran. Baudelaire parece buscar uma sintonia desses dois episódios com os ritmos específicos da música de Curran, estabelecendo um estilo visual que ecoa os traços do compositor. Ao entrelaçar o Super 8, mais recente, com imagens de arquivo do passado, o cineasta estabelece uma aproximação significativa entre esferas distantes. O filme segue, no restante de sua duração, um princípio de alternância, que funda, por uma via imprevista de elaboração do passado, uma imagem renovada do processo de criação como ato radical de resistência política e de enfrentamento da violência. Nesse caso, a retomada dos arquivos vem fundar uma espécie de campo de influências recíprocas, porém não fechadas ou pré-determinadas, deixando em aberto para o espectador o trabalho de conexão entre as diferentes fontes, musicais e imagéticas.

Em *O dente do dragão* (Rafael C. Parrode, 2022), o trabalho com os materiais de arquivo está voltado para um episódio histórico específico: o acidente radioativo com Césio-137 ocorrido em Goiânia, no ano de 1987. Imagens variadas, de fontes diversas, são combinadas e ressignificadas de maneira sobretudo sensorial, visando à construção experimental de uma narrativa pouco usual. Longe de buscar um fechamento didático para o seu objeto, o filme aposta no tensionamento plural das figuras e dos elementos que o atravessam: a ligação mítica dos monstros, o dragão dos Nibelungos, a gênese de Godzilla e a ameaça de uma era atômica.

O cineasta parte de um gesto incisivo de ressignificação, tomando o filme *Os Nibelungos* (1924), de Fritz Lang, mais especificamente na cena em que Cadmo encontra e mata o dragão, como uma espécie de antecipação da catástrofe ambiental. A batalha, que culmina na morte da besta pela espada do Herói, marca a passagem para um estado de civilização que desequilibra a relação do homem com o mundo e a natureza. Fazendo incidir sobre a imagem uma série de intervenções e justaposições que a modificam, Parrode desloca a narrativa mítica para o referido episódio radioativo em Goiânia, estabelecendo um eixo de investigação não verbal das formas fílmicas a partir desses elementos de violência e contaminação.

Injustiça e resistência (2022), por sua vez, é um trabalho de grande vigor, realizado pelo mais importante documentarista vivo da Alemanha na atualidade, Peter Nestler, figura que foi referência para cineastas de grande porte como Farocki e Straub-Huillet. Em 1970, cabe lembrar, ao lado de sua companheira Zsóka Nestler, ele havia feito uma das contribuições mais cruciais à elaboração política sobre os crimes nazistas cometidos contra os Sinti e Roma durante a Segunda Guerra, com o filme *Ser cigano (Att Vara Zigarne, 1970)*. O genocídio dos ciganos pelo regime nazista mal era reconhecido na época em que Nestler produziu esse documentário. O cineasta mostra que a perseguição aos Roma e Sinti na Europa é antiga, e que ela se manifesta, no século XX, como um fenômeno intenso e recorrente: campos de concentração, extermínio, condições insalubres em acampamentos, órfãos errantes, muitas vezes detidos, a busca por entes queridos desaparecidos e a escassa compensação do Estado, que não oferece qualquer indenização.

Mais de 50 anos depois, portanto, Nestler volta a abordar o tema com um documentário rigoroso e incisivo sobre a situação e a luta dos Sinti e Roma na Alemanha antes, durante e depois do nazismo. Ela se concentra no movimento da resistência e, particularmente, na figura de Romani Rose, que foi ativista e presidente do Conselho Central dos Sinti e Roma na Alemanha. O filme mostra como o racismo centenário dirigido contra os Sinti e Roma se transformou em perseguição sistemática e em genocídio sob o regime nazista: estima-se que entre 220.000 e 500.000 Sinti e Roma foram vítimas dos nazistas e dos seus colaboradores. Mas o fim do Terceiro Reich não significou o fim do racismo e da discriminação para aqueles que sobreviveram. Sintomaticamente, só em Março de 1982 é que o genocídio racialmente motivado dos povos Sinti e Roma foi oficialmente reconhecido. Utilizando material de arquivo e extensas entrevistas, e com base em uma pesquisa cuidadosa, o documentário traça a contínua humilhação e injustiça que os povos Sinti e Roma têm vivido na Alemanha e na Áustria desde a Segunda Guerra Mundial e a sua luta contínua por justiça e reconhecimento.

Las picapedreras (Azul Aizenberg, 2021), por sua vez, retoma os materiais do passado para dar visibilidade a uma história soterrada, silenciada: a do movimento de mulheres que fizeram triunfar a maior greve da história da

Argentina, a saber, a Grande Greve de Tandil, em 1908. No contexto da luta trabalhista, no setor da atividade mineradora, as mulheres, vindas do outro lado do oceano como esposas, potencializaram a luta operária e a articularam decisivamente com o trabalho doméstico. O gesto da cineasta, aqui, é rastrear os indícios que se perderam no tempo e, mais ainda, foram destruídos pela ditadura, buscando reafirmar, também, os ecos dessa história inspiradora no presente. Azul Aizenberg recupera depoimentos, fotografias, pedaços de cartas, gravações, trechos de filmes variados (inclusive em escala global: Agnès Varda, Gábor Body, Helke Sander, Su Friedrich, Aki Kaurismäki), dentre outros materiais, a fim de reconstituir o relato dessa luta feminista e operária.

Aizenberg se esforça, assim, por mobilizar diferentes arquivos e estabelecer conexões insurgentes entre eles, buscando nos gestos de outras mulheres as imagens ausentes das “picapedreras”. Em uma primeira camada, portanto (com ímpeto afim, talvez, a uma obra como *A imagem que falta*, de Rithy Panh), ela questiona um substrato mais amplo da própria história do cinema, trazendo à tona uma ausência, e investigando qual é ou qual foi o destino historicamente construído para as representações da luta operária e da classe trabalhadora. Não basta, assim, recuperar uma história específica e isolada, demarcar uma identidade única: a cineasta aposta, antes, na disputa de ideias, palavras e imagens que permitem recompor uma memória coletiva. Todavia, em uma segunda camada, que ganha força e destaque na organização do filme, a cineasta estabelece uma busca por emancipação com ênfase na condição da mulher. Ela erige, assim, no campo das greves operárias e das lutas socialistas, uma reivindicação específica.

O labor sob a ótica insurgente nas telas

por Caroline Cavalcanti

Atravessadas pelas relações de trabalho e o modo como ele se estabelece, seis obras cinematográficas se reúnem em uma mostra insurgente propondo fricções, críticas e perspectivas possíveis acerca do tema laboral.

Chão de Fábrica (Nina Kopko, 2021), *Ramal* (Higor Gomes, 2023), *Cavalo Marinho* (Gustavo Serrat, 2021), *Digo as companheiras que aqui estão* (Sophia Branco e Luís Henrique, 2022), *Terra que marca* (Raul Domingues, 2022) e *Jobs for All* (Axel Danielson e Maximilien Van Aertryck, 2021) trazem narrativas potentes que, de modo geral, dialogam entre si.

Tangenciando regiões periféricas, como as terras rurais de Portugal, as serras de Sabará e as margens de Barramares, no Espírito Santo, os curta-metragens *Ramal*, *Cavalo Marinho* e *Terra que marca* estabelecem uma abordagem dinâmica, fluida e intimista entre elenco e espectadores. É interessante perceber que as histórias são contadas pelo próprio local e pelas próprias pessoas que estão ali diante das câmeras. Por outro lado, *Chão de Fábrica*, *Digo as companheiras que aqui estão* e *Jobs for All* escancaram nas telas o produto do capital. O olhar é transportado para o maçante trabalho industrial e psicológico de cenários como fábricas e ambientes domésticos marcados por uma interessante narração.

Uma sirene soa

"Prezados ouvintes, como é bom estarmos juntos nessa segunda-feira, 12 de março de 1979". Som de uma rádio sendo sintonizada, a imagem do objeto também logo aparece. Um locutor imediatamente define o tempo presente da trama. Ruídos intensos dos diversos engenhos, engrenagens, correntes, vapor e ferro

que compõem a maquinaria industrial de uma fábrica metalúrgica nos localizam no espaço.

A construção de *Chão de Fábrica*, filme da diretora Nina Kopko, teve inspirações importantes como o espetáculo da Companhia do Latão, *O Pão e a Pedra*, cuja montagem retrata a greve dos metalúrgicos no ABC Paulista. Na peça, baseada em uma greve real ocorrida em 1979, uma mulher se disfarça de homem, assume o cargo de operário dentro de uma fábrica e questiona as condições insalubres e hostis no ambiente de trabalho. Lançado em 2021, o curta-metragem de Nina também cria um deslocamento temporal para o mesmo ano de 1979, por meio de uma voz que sai de um rádio, logo no início da trama. *Chão de Fábrica* dialoga com outros inúmeros filmes que trazem como centralidade a luta pelo movimento trabalhista. A diferença de classes somadas a camadas de afeto e rotina, como em *Eles Não Usam Black-tie* (Leon Hirszman, 1981), também conversa com a temática proposta por Nina. No filme de Leon, Otávio é um militante sindical que organiza um movimento grevista para resistir às práticas exploradoras de uma metalúrgica, tendo um conflito com seu filho Tião, cuja namorada está grávida. Por receio de perder o emprego, Tião não adere à greve.

Uma sirene soa. É apresentado um banheiro hostil e pouco ventilado. Há uma personagem sentada na privada que come uma marmita enquanto eventualmente espirra. Há outra de calcinha e sutiã tomando o pouco sol que incide da janela. O som fabril corrobora agora para uma localização mais específica: a ótica proletária de quatro mulheres de 1979. São 24 minutos de duração que acontecem inteiramente dentro do banheiro da fábrica durante o intervalo de almoço dessas mulheres. A narrativa se utiliza de elementos do drama radiofônico que ilustra um possível futuro para as personagens que vivenciam momentos ali, cada uma sob uma perspectiva diferente. As 4 trabalhadoras, interpretadas por Alice Marccone, Helena Albergaria, Carol Duarte e Joana Castro, trajadas e despidas de seus macacões, conversam sobre política, romance e desejo.

É possível sentir o calor do ambiente. Além de um sentimento de clausura, o

formato estreito da janela de exibição também traz a proximidade cotidiana com as personagens. Espirros, marmitas, bronzeamento à base de refrigerante, cigarros, esmaltes, vozes de homens vindas do lado de fora, e uma trilha sonora com elementos de maquinarias se misturam com a radionovela ali construída e os diálogos íntimos que se assentam no chão da fábrica. O cenário utilizado é de fato uma fábrica, desativada. A textura que a imagem traz estabelece uma estética própria, que remete ao VHS, gravação analógica muito comum utilizada por volta dos anos de 1980.

O filme pontua de maneira muito bem colocada os grandes desafios enfrentados por mulheres trabalhadoras, na maioria das vezes invisibilizadas. Com um olhar muito sensível e politizado da direção, há momentos do curta que parecem se localizar no tempo presente, no tempo ali filmado – parece até mesmo 2023. E poderia. As quatro mulheres são atravessadas pelo tempo e pelo afeto, numa imagem onde é possível visualizar passado, presente e futuro simultaneamente.

Hoje, muitas são as vozes de mulheres que se posicionam na linha de frente pela luta. A luta, sobretudo feminista, esbarra em questões muito particulares diante de uma greve. As próprias personagens apresentam contradições e oposições umas às outras. Joana, a mãe trabalhadora, é dita a “fura-greve” segundo a narradora. Depois de ser demitida sete vezes, ela se opõe a adesão à greve e aos movimentos sindicais, assim como Tião em *Eles Não Usam Black-tie*. Já Renata incentiva a participação à greve e se posiciona mais incisivamente sobre a possibilidade de luta pelos direitos, mas a narradora da radionovela traz um futuro diferente e muda o percurso de sua inflamável militância.

O desejo por condições dignas de trabalho e as incertezas que rodeiam a resistência são pautas bastante relevantes principalmente durante os minutos finais do curta-metragem. Refletir sobre a luta de classe, a luta operária e as trabalhadoras evoca o pensamento e a importância dos diversos movimentos de resistência e de tensionamento ao modo de produção capitalista. Das muitas exigências já pautadas, algumas culminaram e estabeleceram direitos garantidos à classe trabalhadora. Muitos foram e são os movimentos

feministas das trabalhadoras ao longo dos anos. Hoje, 2023, nós, mulheres, ainda seguimos esbarrando em uma série de desafios marcados por injustiças, golpes de Estado, assassinatos e repressões. Contudo, conforme é pontuado em *Chão de Fábrica*, nos instantes finais: “nós nunca esqueceremos que estivemos lá”.

Parar no tempo

Fim de tarde em Sabará, Minas Gerais. Entre as serras e o caminho que trafegam trens de carga, jovens metem marcha e se divertem com suas motos.

Com uma fluidez excepcional, um cenário fabuloso e a habilidade admirável do elenco em suas motos, Higor Gomes, conduz uma narrativa de tirar o fôlego. *Ramal* expressa, em sua potência, a ousadia na linguagem de Higor, diretor e roteirista mineiro, que também assina a fotografia e a montagem da obra. Seu terceiro curta-metragem, de 16 minutos, traz aspectos e discussões acerca da classe trabalhadora, com elementos disruptivos nos diálogos e distopias que levam a certa reflexão.

Produzido pela Ponta de Anzol, uma produtora audiovisual mineira, que conta, além de Higor, com Bruno Greco, Higor Gomes, Jacson Dias e Maick Hannder, o filme estreou neste ano de 2023 e já recebeu inúmeros prêmios em festivais e mostras. Flávio Reis, Maurício Daniel, Lucas Gabriel, Rafael Souza e Marlon Braga são os jovens que participam com suas motos.

“Então Vitoriosa, agora é eu e você. Te peço que você não me deixe na mão, que você não me deixe passar vergonha na frente dos meus amigos, por causa que a última vez você viu ali, né, dei uma bambeada, cê virou um pouco de lado, eu te peço colaboração”. De maneira fantástica, um dos jovens estabelece uma conversa íntima com sua moto, compartilhando com quem está do outro lado da tela uma espécie de cumplicidade.

Muito comum na região, um trem passa por uma linha logo abaixo do viaduto onde se concentram os jovens. Em uma bela contraposição de ações, as motos

coreografam sua passagem por ali enquanto os vagões cruzam carregados de minério. Em algo que remete às pepitas de ouro historicamente encontradas nas redondezas de Sabará, uma luva amarela brilha, amarela nas mãos de um dos jovens, cena ritmada por uma trilha com efeito mágico. Sobre uma roda só, equilíbrio e alinhamento são os requisitos que eles mais prezam.

Durante o intervalo de trabalho enquanto os entregadores de aplicativo, em uma rua longe do trânsito urbano, motos são empinadas, corpos são equilibrados para trás, placas de sinalização raspam pelo chão e soltam faísca. Com uma das rodas no ar, os jovens se organizam por meio de uma coreografia, uma dança, um risco e um respiro das inúmeras entregas que realizam em meio à dureza fatigante do dia. Um dos jovens comenta o quão cansado está e diz que mais tarde tomará um energético para se manter mais ativo.

Em uma área cercada de urubus, o instante presente parece parar no tempo. Um momento de descanso da opressão do capital, da opressão da indústria mineradora, do sistema que os cerca, representado aqui como os urubus, animais considerados saneadores ambientais. São bichos que também que ficam à espreita, rondando por carniças e alimentos putrefatos. Essa imagem marcante pausada no tempo evoca uma certa reflexão a respeito da dominação do Estado e do sistema capitalista em que vivemos. Pensar em possibilidades que proporcionem bem estar e condições dignas de trabalho se faz necessário. O curta consegue dialogar com outros filmes, como o mineiro *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchôa, o de Ceilândia *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queiroz, e os filmes que compõem esta edição compostos aqui no Cinecipó, *Cavalo Marinho*, de Gustavo Serrate, e *Chão de Fábrica*, de Nina Kopko.

Bifurcação, ramo, ramificação, galeria transversal que une pontos secundários a uma mina, estrada, linha férrea ou caminho secundário que entronca noutro principal. Ramal. Um espaço-tempo *mágico*, distópico e ao mesmo tempo realista e cotidiano construído por um olhar sensível e sincero, de Higor Gomes.

Entre o trabalho e o lazer

Uma imagem vista de cima localiza o espaço: um bairro de casas simples, ruas estreitas, algumas desprovidas de asfalto e, ao longe, um litoral. Logo a informação local aparece escrita na tela: Barramares, Espírito Santo – Brasil.

Klérison (Kel), Samuel e Joanderson narram o cotidiano de suas vidas enquanto se preparam para uma corrida de cavalos, a qual tem o intuito de descobrir o melhor jóquei. Produzido na periferia da cidade de Barramares, o documentário independente *Cavalo Marinho*, de Gustavo Serrate, mostra de forma forte e sensível a rotina de jovens cuidadores de cavalos da periferia capixaba.

É 2019. Em uma entrevista, o diretor Gustavo Serrate, que é brasileiro, conta um pouco sobre o processo do filme. Antes do início da pandemia, em uma das idas ao Espírito Santo, o diretor se deparou com uma imagem emblemática na praia: meninos montados a cavalos, imersos na água e na diversão. Ele criou um vínculo com as pessoas participantes de seu futuro filme e essa aproximação foi importante para estabelecer a linguagem e a estética que seria ali construída: “Após todo esse tempo tão perto, entrevistando e gravando imagens da vida dessas pessoas, senti uma responsabilidade sobre o que fazer com esse material. Ele deveria servir não só para registrar e mostrar ao mundo essa realidade, mas também para elevar o senso de moral e dignidade dessas pessoas”, diz Serrate.

Mergulhados a uma rotina, Kel, Samuel e Joanderson protagonizam juntos ao cenário e aos cavalos uma história sincera e sensível que, ao mesmo tempo, traz distanciamento para quem não a vive e proximidade para quem tem esse universo em comum. As imagens da câmera conseguem captar e localizar bem os espaços. Os diálogos naturalistas e cotidianos lembram o filme *A vizinhança do tigre*, cuja narrativa traz um grupo de jovens que mora na periferia de Contagem e que se divide entre o trabalho e o lazer, o crime e a esperança. Para conseguir sobreviver à luta de cada dia, eles terão que domar o tigre que mora dentro de cada um deles.

A câmera fluida passeia por um tema bastante relevante, o qual a periferia é

um dos pontos centrais da trama. A presença dos cavalos e a necessidade deles em auxiliar os trabalhos dos jovens de Barramares nos faz pensar em diversos subtramas que presenciamos na sociedade, como em trabalhos subvalorizados e informais.

Sob o ponto de vista dos estudos críticos em relação à questão animal cabe deixar uma reflexão significativa que tensiona alguns aspectos da narrativa. Já está bem embasado nos movimentos antiespecistas que o modo de produção e exploração animal coexistem alimentados pelo sistema capitalista. Cabe pontuar que a *tradição* na utilização de animais como transporte de carga e de pessoas, bem como o *moralismo*, são pontos aqui levados em consideração a fim de não anular a óptica potente da imagem. Em relação ao aspecto da *tradição*, percebe-se que ela se contrapõe à consciência sobre a exploração animal, o que acarreta na sua normatização. A própria utilização de animais para entretenimento, indústria que envolve uma enorme quantidade de dinheiro em apostas e competições, também é passível de, sobretudo, uma maior normalização, e pouco suscetível ao questionamento da sociedade como um todo. De todo forma, um olhar atento a esses movimentos antiespecistas nos permite entender que o trabalho e, principalmente, o modo de produção estão diretamente condicionados a descriminalização da servidão animal.

Assim como em *Ramal*, curta-metragem de Higor Gomes, o *instrumento* de trabalho é o mesmo utilizado para diversão e lazer dessas pessoas nesses cenários periféricos, muitas vezes engolidas pelo próprio sistema capitalista. Entretanto, de certa forma, os personagens de ambos os curtas resistem, sobrevivem e se divertem nos momentos e brechas que encontram em suas vidas.

Gustavo articula bem sua proposta com imagens marcantes, movimentos de câmeras fluidos e entrevistas não formatadas no estilo padrão, tensionando o modelo clássico de documentário. É importante pontuar a participação efetiva do diretor em conjunto com o elenco e a comunidade, sobretudo para entendermos o processo.

“Após todo esse tempo tão perto, entrevistando e gravando imagens da vida dessas pessoas, senti uma responsabilidade sobre o que fazer com esse material. Ele deveria servir não só para registrar e mostrar ao mundo essa realidade, mas também para elevar o senso de moral e dignidade dessas pessoas”, reconhece Serrate. Para ele, *Cavalo marinho* pretende servir como um espelho para as pessoas perceberem a beleza que existe no dia a dia em que estão tão habituadas.

O desfecho traz um lugar esperançoso e pontua uma visão de mundo de Gustavo enquanto diretor e também montador. É bonita a imagem de cavalos se refrescando no mar, bem como desses meninos se divertindo e se abstraindo da dureza dos dias.

O local doméstico

“A gente fez um piquenique pra praia aqui perto. O ônibus deixava a gente, voltava e depois ia apanhar. E aí teve menina que a partir dali exigiu ter uma folga de 15 em 15 dias, porque ela viu o quanto era bom passar o dia livre”.

Digo as companheiras que aqui estão é produzido pela SOS Corpo, Instituto Feminista para a Democracia organizado pela sociedade civil, autônoma, sem fins lucrativos. A instituição foi fundada em 1981 e tem sede na cidade do Recife em Pernambuco. O filme traz um relato impactante e potente de Lenira Carvalho, pioneira na luta pelos direitos das trabalhadoras domésticas. A codiretora Sophia Branco, que é socióloga e feminista, lança uma proposta interessante com o documentário narrado por Lenira.

Lenira Maria de Carvalho, uma mulher negra, pernambucana, lutou na constituinte, foi fundadora e presidenta de honra do Sindicato das Trabalhadoras Domésticas de Pernambuco, onde sua luta árdua pelos direitos dessas mulheres trabalhadoras fez dela, também, uma militante fundamental em prol do movimento feminista e da democracia no Brasil. Lenira relata que, inicialmente, seu objetivo enquanto pertencente à “categoria” era o de criar uma associação profissional, já que o cargo de empregada doméstica não era considerado uma profissão, a função nem mesmo era remunerada. Foi uma

reviravolta depois que as empregadas domésticas passaram a receber salário.

“Uma ação de consciência de classe.” Lenira traz em sua fala as memórias que as atravessaram no período da ditadura militar e também no pós-ditadura. Enquanto ela relata os desafios e as conquistas do movimento, é possível criar imagens da situação vivida pelas mulheres trabalhadoras. Conforme *“tradição”*, até os anos 1980 era muito comum meninas do interior se deslocarem para servir famílias na cidade, patrões que as abrigavam e davam de comer em troca. Trabalhar em *“casa de família”* era, muitas vezes, a única opção de subsistência para essas mulheres. Em um primeiro encontro com uma assembleia de trabalhadoras, Lenira passou a refletir e questionar o próprio lugar de trabalho doméstico, passando a ter consciência de classe. A partir desses episódios de consciência, Lenira começou a entrar para a história das lutas e mobilizações das mulheres. Sua articulação impecável expandiu a luta atuando também com outros grupos de mulheres feministas no Recife, sendo uma das fundadoras do Fórum de Mulheres de Pernambuco, em 1980.

O apego às filhas e filhos da patroa e a participação na casa. Um trecho importante do documentário nos evoca a refletir sobre as funções da mulher dentro do local doméstico. Lenira relata que algumas das trabalhadoras criavam um certo enaltecimento pela família, principalmente pelos filhos e filhas das patroas. Elas estabeleciam laços que as tornavam muitas vezes reféns do lar, tornando sua saída do emprego dificultada. Lenira percebia que tinham trabalhadoras domésticas que queriam se inserir nos assuntos e participações da família. A ativista então completa: *“pois é nunca que isso vai acontecer”*.

“Quem tá dentro e quem tá fora dessa história?”. A busca pela valorização da mulher em todos os âmbitos da luta feminista vem ganhando cada vez mais força com o passar dos tempos. Além da presença marcante da pessoa de Lenira de Carvalho, o filme de Sophia Branco e Luís Henrique Leal consegue entrar no universo histórico por meio das imagens potentes analógicas, pela narradora fora de tela e pelos textos que aparecem ao final do documentário. As fotografias das muitas mulheres que ali aparecem pontuam o quanto a

participação da mulher e do lugar que ela ocupa na sociedade vale a pena ser questionada. Quem tá dentro e quem tá fora dessa história e dessa luta? Um momento emblemático na entrevista com Lenira é o relato sobre o aborto. Ela traz em sua fala o peso das responsabilidades de ser mulher, da culpa e dignidade dessas trabalhadoras em realizar abortos e das condições precárias envolvidas. Ela entendia que é fundamental o apoio e resiliência para o cuidado com a mulher, sobretudo mulheres vulneráveis, com pouco recurso e instrução.

Um paralelo relevante a ser colocado é o pensamento e posicionamento de Silvia Federici, filósofa, autonomista, escritora italiana e feminista anticapitalista. Pioneira na década de 1970 nos EUA, onde se radicalizou, ela passa a reivindicar salário para o trabalho doméstico. Federici se impõe em suas colocações e diz que a consolidação do sistema capitalista dependeu da subjugação das mulheres, da escravidão dos negros e indígenas e da exploração das colônias. A importância da fala de Lenira dialoga com as pontuações da filósofa italiana que questiona o sistema patriarcal e trabalho reprodutivo, representado pelo cuidado com as crianças, com os doentes, com os idosos e tudo aquilo que tem a ver com a vida cotidiana. Silvia ainda pontua que, na sociedade capitalista, não à toa, essas atividades não são remuneradas e, para exercê-las, as mulheres passam a ficar dependentes dos homens ou têm de assumir dois ou três trabalhos para sobreviver. O Estado nunca esteve preocupado em investir nos trabalhadores, mas sim em consumi-los. Então, a tarefa das mulheres nunca foi reproduzir sua comunidade, mas reproduzir a vida dos ricos. Ademais, ela diz que, quando se trata de mulheres trabalhadoras domésticas negras no Brasil, as condições são muito mais complexas e a remuneração é muito menor. “Parte de nossa luta deve ser imaginar alternativas para que a gente possa fazer o trabalho de reprodução de forma coletiva. Há formas de reprodução baseadas no trabalho coletivo, na solidariedade. E onde o trabalho coletivo se coloca, ele é forma de sobrevivência e também de resistência, criando novos tecidos sociais que permitem não estar isolado no confronto contra as forças do Estado”, diz Federici.

“Vou batalhar e não posso estar sozinha nesta luta. Tenho que procurar mais

e mais parceiras. É nisso tudo em que acredito e é por isso que tenho a esperança de que, um dia, nenhuma moça do interior ou da cidade, empregada doméstica, do comércio ou da fábrica, tenha que chorar em busca de sua própria dignidade."
Diz Lenira Maria de Carvalho.

Maquinaria humana

Agodim, Bidoeira de Baixo, Casal da Quinta, Carriço, Madalena, Vale Pereira em Leiria, Portugal. Cenários rurais do filme *Terra que marca*, de Raul Domingues, conduzem a uma cena laboral durante 65 minutos com imagens potentes e bastante significativas.

O ponto marcante da narrativa é a minúcia na reprodução do serviço braçal e robótico da maquinaria humana. O esqueleto do filme traça uma constância que sutilmente vai sendo modificada pelas questões do tempo, do clima e da fase da labuta rural. As ações repetidas marcam a terra de forma que a imagem se torna cada vez mais viciante e hipnotizante aos olhos.

Chão, ferro, terra, espinhos em galhos, rachaduras, pegadas, marcas de pneu, lama, rochas, fogo, mato, a textura das plantas aquáticas, as veias das plantas terrestres, as flores, as gotículas de água em uma rosa, a água corrente, o vento, um moinho de vento, uma serra elétrica que falha, tocos de madeira, cascas, raízes, frutos.

A produção de 2022 traz algo notável: planos bem fechados destacando os pequenos detalhes, como por exemplo, as mãos calejadas, a pele marcada pelo longo período de exposição ao sol, o manuseio dos dedos com as ferramentas do trabalho de plantação, a ausência de calçados deixando os pés expostos à terra, costas curvadas, um senhor que conserta um cinto. Em diversos momentos, observam-se dedos das mãos que apontam para algo, como se ali estivessem escolhendo o espaço para a preparação da terra.

O som das máquinas agrícolas e, sobretudo, das enxadas, nos localiza fortemente na área rural. Em um determinado momento estamos literalmente imersos na terra. Não há diálogos. As imagens conversam entre si e entre os

olhos de quem vê. Um passeio pelo processo de plantação, da preparação e aragem do terreno, da sementeira à colheita. Cenas que conversam em um ritmo de prosa como se tivessem narrando uma história. Por mais que esteja explícito o ofício laboral, as imagens também conversam em um tom poético e lírico. O som pontual marca os momentos específicos e importantes, como por exemplo, logo no início, com o som de uma árvore despencando.

“Conta-se que em tempos vieram dois malfeitores cumprir a pena de tomar conta desta terra. Um dos homens ficou com as terras a nascente das ribeiras e o outro ficou com os terrenos a poente, Sua sentença foi passada de geração em geração e herdada pelos homens que nela trabalham. Uma mulher descalça cultiva a terra e é surpreendida por uma folha”.

Assim como a reprodução humana tem se consolidado por meio do sistema geracional, a reprodutibilidade do trabalho também se emaranhou na geração, na subsistência e, no caso de *Terra que marca* nos detalhes de sua resistência e perpetuação.

Uma marcha como base

Ao som de Bolero de Ravel e composto por imagens de arquivo, o curta-metragem sueco *Jobs for all*, de 12 minutos, traz o recorte laboral como tema. Na imagem de abertura, crianças vibram numa espécie de brincadeira com um trabalhador que faz serviço em um jardim. Uma das primeiras filmagens já feitas, o clássico *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* (1895), aparece na tela, logo seguida de outras imagens feitas em uma fábrica montadora de carros e numa fábrica de produtos engarrafados.

Mulheres trabalhadoras de uma fábrica fazem um exercício intitulado na tela: “aliviando o estresse no escritório”. Vemos trabalhadores e trabalhadoras de diversas empresas e funções distintas, de atendente a gerente, trabalhadoras têxtil, investidores da bolsa de valores, gerente de banco e operárias de fábrica de eletrônicos na Ásia. O modo de produção contrasta com cada corte que se dá na imagem. Apesar das distintas diferenças de nível de classe, a dominação capitalista se faz presente.

O ritmo do filme é acelerado, corroborando com o labor da qual as imagens são lançadas. A trilha sonora de Ravel, que tem uma marcha como base, também conduz para uma constância na reprodutibilidade de produção.

Uma imagem impressionante com centenas de computadores de *tubo*, modelo antigo de 2002, surge inicialmente de um plano fechado que se expande para um plano enormemente aberto. Imigrantes sendo atravessados pela necessidade de sustentar a família trabalham em dois ou três serviços e turnos no mesmo dia. Um filme insurgente que mostra que, para a maioria do mundo, o sistema capitalista é intensamente problemático.

Algumas considerações

Refletir sobre um grupo de obras que rompe com a subordinação e com o clássico é pensar também em um desejo por revolução. Se espera que o cinema transgrida para novos ventos, alcance novas perspectivas capazes de gerar senso crítico. *Chão de Fábrica, Ramal, Cavalo Marinho, Digo as companheiras que aqui estão, Terra que marca e Jobs for All* certamente se complementam com pensamentos que vão do poético ao político. Com abordagens de luta e denúncia, com texturas sensíveis, com ficção e verdade, as imagens disruptivas ecoam pela narrativa central do sistema fabril e do capital, tensionando-as, em uma certa medida, contra o labor.

A imagem como captura.

A imagem como desvio.

por Clara Faria Prado

“uma imagem
não é forte
quando é brutal
ou extravagante
mas quando
a associação entre as ideias
é longínqua
longínqua
e justa”

Godard, nas suas *História(s) do cinema*

Os filmes dos quais esse texto trata falam todos de uma ausência: uma estátua roubada, os rombos que a mineração deixa na terra, os desaparecidos após um massacre ditatorial. *Todxs queremos un lugar al que llamar nuestro* (Daniela Delgado Viterio, 2022), *Las entrañas de la madre tierra* (Ana Bravo Perez, 2022) e *La huella* (Tatiana Fuentes Sadowski, 2012), cada um a seu modo, lidam com as imagens que sobram para tentar seguir o rastro até o que se perdeu.

Nos dois primeiros filmes, o ponto de partida é um deslocamento. Um áudio para a diretora, no preâmbulo de *Todxs queremos un lugar al que llamar nuestro*, conta de uma estátua da Virgem de Quinche levada do Equador para Madrid. A virgem equatoriana é levada para um cabeleireiro, onde multidões de imigrantes e madrilinhos começam a se reunir para vê-la, até que um padre sugere que a levem para uma igreja. O padre, muito esperto, passa a cobrar daqueles que querem conhecer a estátua.

Nas próximas cenas, Daniela vai se dirigir ao tal padre. Para isso, faz uso de imagens do seu arquivo pessoal, do pôr do sol e do mar vistos de Madrid, e da última filmagem do agora já extinto lobo-da-tasmânia, registro colorido pelo Arquivo Nacional de Audiovisual da Austrália. Com essas cenas o filme tece uma teia por analogia e aproximação, construindo uma metáfora que interliga imagem-posse-violência.

Quando o último lobo-da-tasmânia aparece no seu cativeiro, toda a melancolia da perda irreparável culmina na afirmação ambígua de que, apesar de não existir mais, o lobo pertence ao arquivo que detém sua imagem. “Eles a possuem porque a têm. Eles a possuem porque a coloriram. Eles a possuem porque depositaram seus desejos nela”. Diante das imagens do pôr do sol, Daniela diz ser esse seu bem mais precioso: o próprio sol, não sua imagem. Filmá-lo, revelá-lo, é uma forma de roubar algo do padre, assim como ele fez com a sua santa, assim como fizemos com o lobo.

“Você sente esse cheiro?”, a voz silenciosa que aparece escrita em *Las entrañas de la Madre Tierra* pergunta, enquanto as imagens mostram montanhas pretas no porto de Amsterdã. Seguindo o rastro deixado, traçam-se as rotas transatlânticas de exportação de carvão que ligam uma pequena aldeia na Colômbia ao odor insuportável que está por trás da grande gigante imensa metrópole europeia.

A violência colonial se materializa em escalas diferentes nos filmes. Ao escolher tratar da violência das imagens, e tudo que elas escondem, *Todxs queremos um lugar al que llamar nuestro* faz uma dobra em si mesmo, no próprio fazer cinema. A imagem como captura e como desvio. Em *Las entrañas de la madre tierra*, por outro lado, existe um esforço em explicitar ao máximo os mecanismos de funcionamento e os impactos da atividade colonial. Parece existir uma aposta de que, fazendo isso, o filme poderia recuperar algo do que se perdeu. A imagem como arma, como presença absoluta. Assim, o filme oscila entre muitos registros sem construir uma linha coesa que as ate.

Num primeiro momento, o filme trabalha com a indeterminação. A narração é

muda e há uma sequência de imagens de algo sendo cortado com um bisturi — não fica claro se esse algo é uma pele, se é a própria terra, e essa ambiguidade faz emergir as entranhas explicitadas pelo título. No entanto, logo as vozes ficam audíveis e temos depoimentos que chocam pela explicitação da violência, ao mesmo tempo que ofuscam a sutileza e a opacidade das metáforas antes colocadas.

Na contramão das imagens que “valem mais que mil palavras”, o silêncio das imagens. Quando trabalhando com imagens do arquivo colonial, o visível revela e esconde. No que vemos fica o rastro do que se apagou. Em *La huella*, o procedimento de recortar fotos do arquivo da Comissão da Verdade e da Reconciliação do Peru, jogando luz sobre pedaços do visível que passariam despercebidos, existe um esforço em deslocar a violência, pensar além e aquém dela, e não apenas explicitá-la.

Na última cena, nos são revelados cada detalhe de uma foto que só ao fim vai se mostrar inteira. Enquanto nos atentamos aos fragmentos e tentamos remontar o todo, a imagem ainda não é, e pode assumir muitas formas. Ao mesmo tempo que “o desejo humano por intervenção”, os desejos que investimos nas imagens, é destrutivo, como coloca *Todxs queremos um lugar al que llamar nuestro*, é desse desejo que nasce o cinema. E o que fazer com isso? Não estreitar o nó, aceitá-lo, mas admitir a impossibilidade de desatá-lo, transformá-lo em outra coisa.

O aquecimento global e a mineração muito além do meio ambiente: Um conjunto de filmes para pensar e sentir a mineração em Minas Gerais e outras consequências da devastação ambiental

por Sabrina Garcia¹

Em julho de 2023, o secretário-geral da Organização das Nações Unidas (ONU) António Guterres foi categórico ao afirmar que “a era da ebulição global chegou”². A emissão de gases poluentes, oriundos principalmente da queima de combustíveis fósseis, é responsável pelas mudanças climáticas que vêm transformando o planeta há décadas. Desde 1972, a comunidade científica global vem monitorando a temperatura atmosférica da Terra – um dos desdobramentos da Conferência de Estocolmo³, organizada pela ONU, e que reuniu representantes de 113 países.

Mais de 50 anos depois da primeira conferência pensada para debater as consequências das mudanças climáticas e propor políticas e medidas para freá-las, percebemos que pouco foi efetivamente realizado. A declaração de Guterres foi realizada em meio às ondas de calor que assolaram a Europa no verão deste ano, colocando em risco a vida de milhares de pessoas. Em 2022, o mesmo evento climático matou mais de 61 mil pessoas no continente⁴.

Estima-se que em julho de 2023 a temperatura global da Terra tenha sido acrescida de aproximadamente 1,5°C em relação àquelas aferidas durante a era pré-industrial⁵. Esse valor é significativo para a comunidade científica, visto que é considerado o ponto de inflexão fundamental para o planeta. De acordo com os cientistas, a constância do aumento da temperatura média do planeta – ultrapassando o valor estabelecido – pode significar a impossibilidade de reparação dos danos provocados pelo aquecimento global e pelas demais mudanças climáticas⁶. Ou seja, ao invés de executar políticas públicas capazes de barrar eventos climáticos extremos, chefes de estados de todos os países devem urgentemente propor ações para mitigar as consequências provocadas pelo calor extremo, pelas inundações, pelas secas, pelos incêndios florestais e pela escassez de alimentos e água, que se tornarão cada vez mais frequentes e

colocarão a vida como conhecemos em risco.

Entretanto, o aquecimento global, ocasionado pela queima de combustíveis fósseis, não é o único causador das mudanças climáticas. O uso inadequado do solo pela agricultura, pela mineração e pela falta de planejamento urbano nas cidades também altera os sistemas de regulação da temperatura e os ciclos pluviais, trazendo graves sequelas, tanto em escala local como global. No contexto brasileiro, a dependência econômica da exportação de *commodities* contribui fortemente para a devastação ambiental e, conseqüentemente, influencia as mudanças climáticas no país. Em setembro de 2023, uma intensa onda de calor afligiu grande parte do território brasileiro, enquanto fortes chuvas atingiram o estado do Rio Grande do Sul. Já a região Norte, que guarda a bacia do Rio Amazonas – considerada a maior bacia hidrográfica do Brasil e do mundo – vivencia um período de seca catastrófica. Como resultado, centenas de comunidades foram afetadas.

Diante de tal realidade – que abrange não apenas questões ambientais, mas aspectos socioeconômicos e políticos da contemporaneidade – o Cinecipó surge como um festival que traz filmes insurgentes, que buscam levantar o debate crítico sobre as diferentes questões que constituem e atuam na sociedade. A programação da edição 2023 do festival foi dividida em seis linhas de forças – trabalho, pandemia, mineração e meio ambiente, arquivos e memória, levante, e signos e saberes – que lançam mão das formas e da linguagem audiovisual para abordar narrativas que convidam o público a refletir sobre os temas citados por meio de experiências sensíveis.

A programação da linha de força “mineração e meio ambiente” apresenta sete filmes, entre curtas e longa-metragens, que trazem diferentes atravessamentos sobre a questão ambiental. O eixo que une a temática desses filmes é, sem dúvida, a perspectiva de que o território não é fonte de vida, mas sim espaço de reprodução e manutenção da vida. É no território que as relações humanas se desenvolvem, é no território que os afetos são construídos. É também nestes territórios que muitas disputas estão em jogo e que quase sempre – com aval do Estado – as forças do capital vencem e destroem tradições, amizades e afetos.

No Brasil, o agronegócio é um dos principais responsáveis pela retirada da cobertura vegetal nativa para dar lugar ao plantio de monoculturas, principalmente nos latifúndios de soja e milho. Este tipo de atividade leva à absorção excessiva de nutrientes do solo, por conta da ausência de diferentes tipos de cultivos, provoca poluição do lençol freático devido ao uso de agrotóxicos, e gera desequilíbrios na fauna e na flora da biodiversidade local.

Por outro lado, já nos contextos urbanos, os planos diretores que não preveem a presença de grandes áreas verdes na cidade sofrem com a elevada impermeabilização do solo pelo uso intenso de concreto e de asfalto. Como consequência, além da elevação da temperatura, as enchentes tornam-se recorrentes, uma vez que as águas da chuva não conseguem se infiltrar no solo e chegar aos lençóis freáticos, que abastecem lagoas, lagos, rios e demais cursos d'água. Tais atividades alteram o funcionamento do clima tanto nos espaços rurais, quanto nos espaços urbanos.

A mineração é outra atividade que ocupa uma posição importante na economia do Brasil. Além do desmatamento e da retirada de toneladas de terra, a atividade muitas vezes demanda também o desvio dos cursos de água. Os processos de lavra e de beneficiamento mineral são responsáveis pela emissão de grandes concentrações de gases do efeito estufa. De acordo com um estudo publicado em 2021 pela consultoria McKinsey, cerca de 7% das emissões diretas de GEE são oriundos da mineração. Se considerarmos as emissões indiretas, este valor sobe para aproximadamente 28%⁷. Esses percentuais relacionam-se às grandes quantidades de energia demandadas pelos processos que integram a atividade. Os rejeitos armazenados em barragens também causam grande efeito no meio ambiente no entorno. Todas essas interferências no meio ambiente fazem com que a mineração seja também uma atividade econômica responsável pelo aquecimento global e pela mudanças climáticas.

Todos esses processos, que agredem os diferentes biomas que se desenvolvem na superfície do planeta Terra, estão fortemente entrelaçados com o desenvolvimento do modo de produção capitalista. Isso significa que a devastação do planeta é causada por grandes empreendimentos que favorecem o aumento contínuo das grandes fortunas de poucos bilionários, em detrimento da qualidade de vida de grande parte da população trabalhadora.

Entretanto, muito além dos danos inerentes à natureza e das próprias dinâmicas ambientais que garantem a existência de uma rica biodiversidade no planeta, as mudanças climáticas afetam diretamente os modos de reprodução da vida como conhecemos hoje. Sejam nas cidades, nas comunidades tradicionais ou nas terras dos povos originários. As mudanças ambientais transformam as diferentes existências que habitam o planeta Terra e colocam em risco formas de vida, manifestações culturais e diferentes patrimônios materiais e imateriais.

As secas que vêm assolando a região Norte do Brasil são um exemplo importante, que permitem apreender sobre as formas com as quais os danos ambientais afetam também aspectos sociais e ambientais de certos grupos. Pequenas comunidades amazônicas que vivem do manejo sustentável da pesca de peixes como o pirarucu e o tambaqui ficaram impossibilitadas de exercer suas atividades econômicas, já que os locais de retirada dos animais não podem ser acessados. Além disso, a seca também dificultou o acesso das comunidades aos bens de consumo, e crianças precisaram deixar de frequentar as escolas. Em entrevista ao jornal “Brasil de Fato”⁸, o comerciante Tomé Coelho dos Santos, morador da cidade de Fonte Boa (AM), afirmou que precisou fechar seu pequeno supermercado devido à dificuldade de chegar até a cidade de canoa para buscar suprimentos, o que torna a alimentação das 16 famílias da comunidade que estão ilhadas mais cara. Assim como a seca, as ondas de calor, que têm se tornado cada vez mais frequentes, ou as intensas tempestades, são eventos extremos que constituem-se como provas cabais de que o aquecimento global é uma realidade e que afeta cada vez mais um número maior de pessoas.

Sob as perspectivas socioeconômica e política, as mudanças climáticas têm criado uma nova questão a ser enfrentada pela humanidade: os refugiados ambientais. Os eventos climáticos extremos, somados à falta de preparo dos Estados para promover qualidade de vida às populações locais, tem feito com que muitos sujeitos deixem sua região de origem em busca de qualidade de vida e conforto em outros países. Entretanto, esses refugiados encontram diferentes desafios quando conseguem chegar ao seu novo destino. Além de esbarrar em barreiras inerentes às políticas migratórias, eles sofrem com a

dificuldade de adaptarem-se à nova língua, à cultura local e à xenofobia por parte da população nativa.

Muito mais do que uma questão ligada apenas aos campos da biologia, da climatologia e da ecologia, o aquecimento global e as subsequentes mudanças climáticas levantam questões de diferentes áreas do conhecimento, porque atravessam a sociedade contemporânea em diferentes níveis e situações. Se, sob a perspectiva ambiental, o aquecimento global tem potencial de levar diferentes espécies à extinção, sob a perspectiva econômica, é possível prever que governos do mundo todo precisarão lidar diretamente com a falta de alimentos, de água e com o déficit da produção de energia. Sob a perspectiva social, modos de vida tradicionais e únicos são colocados em risco de existência, somado à fome e à falta de acesso a direitos básicos que garantem a dignidade humana. Sob a perspectiva política, tais fatores criam tensionamentos que certamente fomentam disputas delicadas em torno de territórios propícios à agricultura, bacias hidrográficas dotadas de água potável e matérias-primas necessárias à produção de energia.

É importante ressaltar que todas as questões que atravessam a problemática ambiental passam por diferentes recortes, que envolvem as próprias regiões do globo. As regiões mais afetadas quase sempre são aquelas economicamente mais frágeis, visto que têm menor poder de barganha diante das demandas das indústrias ou até mesmo de outros locais frente às disputas que tendem a crescer cada vez mais. Em outras palavras, em disputas geopolíticas delicadas e diante da necessidade de desenvolver-se economicamente e criar renda e melhores condições de vida para a sua população, países subdesenvolvidos e em desenvolvimento – como é o caso da América Latina, da África e de parte da Ásia – muitas vezes precisam subjugar suas políticas públicas em favor dos países desenvolvidos e de suas grandes multinacionais. Ainda que a contragosto, chefes de Estado precisam ser diplomáticos e ceder aos apelos dos países ricos e órgãos internacionais como a ONU, que tem programas muito bem alinhados aos interesses de países como os Estados Unidos e os da Europa.

Neste sentido, a programação da linha de força “Meio Ambiente e Mineração” propõe ao público sete filmes que podem ser considerados como um levante

às questões ambientais. À sua maneira, cada um apresenta um recorte das consequências que se desdobram das mudanças climáticas de acordo com a realidade na qual estão inseridos. É um convite sensível a refletir sobre nosso papel enquanto sujeitos frente as mudanças climáticas, independente do contexto no qual estamos inseridos, seja vivenciando de perto os danos causados pela mineração, seja acompanhando a devastação ambiental e o genocídio de comunidades indígenas inteiras pelo garimpo no norte do Brasil, seja diante da realidade da globalização e dos refugiados que fogem de seus países por diferentes motivos, inclusive pela falta de apoio em situações oriundas pela presença de eventos ambientais extremos.

Minas Gerais é historicamente dependente da mineração e sofre cotidianamente com os danos ambientais por ela causados, além do sofrimento psíquico e emocional vivido diariamente pelos sujeitos que convivem de perto com a atividade. Neste contextos, os filmes *Herança Maldita: Do ciclo do ouro ao neoliberalismo* (Tomás Amaral, 2021), e *Rejeito* (Pedro de Filippis, 2023) apresentam as mazelas sociais causadas pela mineração no estado, a partir dos crimes ambientais cometidos pela Vale após o rompimento das barragens do Fundão em Mariana, em novembro de 2015, e da Mina do Feijão em Brumadinho, em janeiro de 2019 – tragédia que deixou cerca de 300 vítimas fatais. Para além de denunciar os crimes, ambos os filmes trazem também o sofrimento dos atingidos pelas barragens da Vale na região.

Por um lado, aqueles que foram atingidos pelo rompimento das barragens – seja pelas perdas diretas causadas pela destruição provocada pela lama, seja porque vivem em áreas afetadas pelo avanço do rejeito ao longo da bacia do Rio Doce (no caso da barragem de Mariana), e do Rio Paraopeba (no caso da barragem de Brumadinho) – sofrem pelo luto da perda de suas casas, de suas memórias, de suas tradições, de parte de sua identidade. Ao mesmo tempo, vivem em luta para que sejam indenizados pelos bens materiais e imateriais perdidos, ainda que a dor e os traumas desenvolvidos pelas perdas não sejam financeiramente dimensionáveis. Por outro lado, aqueles que vivem perto de pelo menos uma das 351 barragens de rejeitos da mineração⁹ convivem diariamente com o terror de serem vítimas de um novo rompimento ou até mesmo de serem expulsas do local onde vivem.

Algumas dessas comunidades que estão situadas em áreas de risco vivem em situação de constante estresse, medo e apreensão, uma vez que a mineradora implantou sistemas de rotas de fuga para que os moradores possam se “auto-salvar” em caso de novos rompimentos. Entretanto, não há garantias de que as rotas sejam efetivas, já que dependem da locomoção dos próprios moradores. Por outro lado, comunidades que crescem sobre o solo rico em minério de ferro, atrativo para a mineração, sofrem com o “terrorismo de barragem”. De acordo com as explicações dadas em ambos os filmes, a Vale usa do medo de novos rompimentos para expulsar – sem nenhum tipo de acordo ou indenização – moradores de pequenas comunidades, como Socorro e Macacos, uma vez que estas áreas impedem o desenvolvimento de um dos maiores empreendimentos mineradores do Brasil, o Projeto Apolo.

Os dois filmes são manifestos contra a política mineradora que integra as políticas econômicas de Minas Gerais. Ambos apresentam as diferentes formas de sofrimentos vividos diariamente pelas populações que são afetadas pela mineração. Ambos os filmes mostram como o Estado fornece apoio em diferentes instâncias legais para as empresas, ao invés de proteger a população dos interesses da Vale, da Anglo American e de tantas outras mineradoras que atuam na região do Quadrilátero Ferrífero.

Já os filmes *Amazônia, a Nova Minamata?* (Jorge Bodansky, 2020) e *Garimpendo garimpeiros* (2023) apresentam a perspectiva do garimpo na Amazônia. O filme de Bodansky traz as disputas que envolvem o garimpo ilegal no território indígena do povo Munduruku. Além da degradação ambiental provocada pelo garimpo, o filme denuncia a contaminação dos indígenas por metais pesados, especialmente o mercúrio, oriundo da extração de ouro nos leitos dos rios da região. A principal consequência da contaminação é a doença de Minamata, que afeta o sistema nervoso. Já *Garimpendo Garimpeiros* é uma montagem experimental com vídeos que circulam nas redes sociais produzidos pelos próprios garimpeiros, que trazem a sua rotina de trabalho na região amazônica.

Por fim, o curta *Newsreel 670 - Red Forests* traz, por meio de uma interessante montagem de imagens, uma série de relações entre a floresta e a migração. As imagens do interior de uma floresta qualquer nos transmite a

sensação de um grande vazio, ainda que a vida ali esteja presente por meio das árvores e do movimento dos rios. Entretanto, a fala em *voice-over* complementa esse vazio, trazendo à tona as tensões que se estabelecem ali. A floresta surge como um lugar vazio, mas que também acolhe e transcende as disputas para além do tempo humano. É por meio da linguagem metafórica que os autores propõem esta relação – como a presença da cerca de arame farpado, usada para dividir e separar.

Dessa forma, a principal mensagem que pode ser retirada deste conjunto de filmes relaciona-se aos diferentes usos e disputas pelo território. Infelizmente, grande parte destes interesses alinham-se aos do capital, que pouco se importa com as consequências que serão vividas por grande parte da população. Se de um lado pequenas cidades, comunidades tradicionais e povos indígenas vivem em diário conflito para manter suas formas de vida, por outro, as grandes empresas abocanham grandes partes de terra e lucram cada vez mais.

Estes filmes são protestos em imagens que buscam sensibilizar o público acerca das urgências provocadas pelo aquecimento global e pelas mudanças climáticas. Se não tomarmos uma nova postura e repensarmos nossas formas de consumo, logo não haverá terra para que as futuras gerações possam viver e usufruir. Se os grandes empreendimentos se apropriarem de todos os bens, restará apenas a violência.

1 - Jornalista com formação complementar em Geografia pela UFMG. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG, na linha Pragmáticas da Imagem.

2 - Folha de São Paulo: <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2023/07/a-era-da-ebulicao-global-chegou-afirma-secretario-geral-da-onu.shtml>. Acesso em 08 de outubro de 2023.

3 - CETESB: <https://cetesb.sp.gov.br/proclima/conferencias-internacionais-sobre-o-meio-ambiente/estocolmo/>. Acesso em 08 de outubro de 2023.

4 - G1: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2023/07/10/mais-de-61-000-pessoas-morreram-de-calor-na-europa-no-verao-de-2022.ghtml>. Acesso em 08 de outubro de 2023.

5 - CNN: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/agencia-da-onu-aponta-maior-risco-de-mortes-causadas-pela-onda-de-calor-extremo-na-europa-asia-e-eua/>. Acesso em 08 de outubro de 2023.

6 - CNN: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/agencia-da-onu-aponta-maior-risco-de-mortes-causadas-pela-onda-de-calor-extremo-na-europa-asia-e-eua/>. Acesso em 08 de outubro de 2023.

7 - Brasil de Fato: <https://www.brasildefato.com.br/2023/09/30/onda-de-calor-e-mudancas-climaticas-o-que-a-mineracao-tem-a-ver-com-isso>. Acesso em 08 de outubro de 2023.

8 - Brasil de Fato: <https://www.brasildefato.com.br/2023/10/04/seca-catastrofica-na-amazonia-ameaca-producao-sustentavel-que-mantem-floresta-em-pe>. Acesso em 08 de outubro de 2023.

9 - Manuelzão: <https://manuelzao.ufmg.br/sete-novas-barragens-entram-em-nivel-de-emergencia-no-brasil/>. Acesso em 08 de outubro de 2023.

Sessões presenciais no Cine Humberto Mauro / BH-MG

31/10/2023 - Terça-feira

15H30 | Sessão Acessibilidade - (LSE/CC) | 76'

Digo às companheiras que aqui estão

Dir. Sophia Branco e Luís Henrique Leal | 2022 | 34'

Lenira Carvalho narra sua trajetória na organização da luta das trabalhadoras domésticas no Brasil. Uma história pessoal que se entrelaça com a luta por direitos e pela democracia nas últimas 6 décadas no país.

Perto de você

Dir. Cassio Kelm | 2021 | 32'

No começo da pandemia, um jovem trans acaba isolado em um pequeno apartamento junto a seu pai idoso. Filmar é tentar estar perto de seu pai.

Mutirão - O Filme

Dir. Lincoln Péricles (LKT) | 2021 | 10'

Mutirão trata da luta popular pela moradia no Capão Redondo, São Paulo, e o papel determinante das mulheres. Conduzido por uma criança que narra, o filme recupera documentos sobre a organização dos mutirões na Cohab Adventista.

17h | Sessão 50' + debate

Thuë pihi kuuwi - Uma Mulher Pensando

Dir. Aida Harika Yanomami, Edmar Tokorino Yanomami e Roseane Yariana Yanomami | 2023 | 9'

Uma mulher yanomami observa um xamã durante o preparo da Yãkoana, alimento dos espíritos. A partir da narrativa de uma jovem mulher indígena, a Yãkoana que alimenta os Xapiripë e permite aos xamãs adentrarem o mundo dos espíritos também propõe um encontro de perspectivas e imaginações.

Maria Conga

Dir. Marcelo Pedroso de Jesus e Noshua Amoras | 2022 | 48'

Todos os anos, no mês de maio, Maria Conga, uma das mais antigas pretas velhas da Jurema, é celebrada e cultuada por Mãe Nina de Xangô, seus familiares e amigos, e se faz presente no Alto José do Pinho (Recife-PE) para receber suas homenagens.

Conversa com Noshua Amoras e Luiz Pretti (curador)

19h15 | Sessão 45' + debate

Abdzé Wede'õ

Dir. Divino Tserewaru | 2021 | 55'

Ao documentar os rituais de reverência aos mortos e o luto pela partida de dezenas de anciãos e líderes da aldeia Sangradouro durante a pandemia, Divino Tserewahu contrapõe em seu filme Abdzé Wede'õ um rico imaginário de beleza, saberes e força espiritual que caracteriza a cultura Xavante, ecoando sob forma de metáfora, a pergunta que não quer calar: o vírus tem cura?

Garimpendo garimpeiros

Dir. Tomás Tancredi | 13'

O Garimpo está a céu aberto no youtube. O filme garimpa estas imagens em um trabalho de montagem a partir de imagens da Terra Indígena Yanomami e Ye'kwana (Roraima) e Mundurukânia (Oeste do Pará). Todas as imagens "garimpadas" entre 2019 e 2022.

Conversa com Marcela Lins (curadora)

1/11/2023 - Quarta-feira

13H | Sessão Acessibilidade - Libras | 76'

Digo às companheiras que aqui estão

Dir. Sophia Branco e Luís Henrique Leal | 2022 | 34'

Lenira Carvalho narra sua trajetória na organização da luta das trabalhadoras domésticas no Brasil. Uma história pessoal que se entrelaça com a luta por direitos e pela democracia nas últimas 6 décadas no país.

Perto de você

Dir. Cassio Kelm | 2021 | 32'

No começo da pandemia, um jovem trans acaba isolado em um pequeno apartamento junto a seu pai idoso. Filmar é tentar estar perto de seu pai.

Mutirão - O Filme

Dir. Lincoln Pércles (LKT) | 2021 | 10'

Mutirão trata da luta popular pela moradia no Capão Redondo, São Paulo, e o papel determinante das mulheres. Conduzido por uma criança que narra, o filme recupera documentos sobre a organização dos mutirões na Cohab Adventista.

14h30 | Sessão 73'

For the time being

Dir. Deborah Stratman | 2021 | 6'

Uma carta em vídeo para a artista Nancy Holt, em homenagem ao interesse comum em lagos terminais, vistas emolduradas, monumentos e tempo. Filmado dentro e ao redor do Great Salt Lake, Mono Lake e Meteor Crater.

Terra que marca

Dir. Raul Domingues | 2022 | 66'

Conta-se que, no passado, dois malfeitores vieram cumprir a pena de cuidar de uma terra desabitada e sem plantio. A sentença deles foi proferida de geração em geração e foi herdada pelos homens que nela trabalham. Uma mulher descalça cultiva a terra e é surpreendida por uma folha.

16h | Sessão 114' + debate

Unrecht und Widerstand (Injustiça e resistência)

Dir. Peter Nestler | 2022 | 113'

Durante mais de oito décadas, os ciganos alemães sofreram injustiças. Este filme conta a história da família de Romani Rose, sua resistência e insistência na justiça. É a dolorosa história de uma minoria entre o trauma e a autoafirmação, que sofreu violência e assédio oficial durante todo o pós-guerra até os dias atuais e só foi reconhecida graças ao movimento pelos direitos civis. Para os ciganos que sobreviveram ao genocídio, a exclusão, a pobreza e o assédio oficial faziam parte da vida cotidiana. O Porajmos, o genocídio da minoria, só foi oficialmente reconhecido em 1982. Neste filme, Peter Nestler descreve o longo caminho entre a ilegalidade e a discriminação e o movimento pelos direitos civis. O seu empenho incansável testemunha a coragem cívica e o sentido de cidadania, o seu compromisso resolutivo na coexistência de diferentes culturas e numa compreensão progressista da democracia. O filme trabalha com material de arquivo e comentários e é enquadrado por uma conversa com Romani Rose sobre sua história familiar e suas experiências como ativista dos direitos civis.

Conversa com Luís Felipe Flores (curador)

19h | Sessão 100' + debate

Quem de direito

Dir. Ana Galizia | 2023 | 21'

A organização popular pelo acesso à terra marca o território do vale do Guapiaçu (Cachoeiras de Macacu, RJ), as mobilizações recentes contra um projeto de barragem colocam a água, também, como elemento de disputa.

Chão de Fábrica

Dir. Nina Kopko | 2021 | 24'

1979. As máquinas desligam para o horário do almoço dentro de uma metalúrgica do ABC Paulista. Quatro operárias comem dentro do banheiro feminino. Entre risos e conflitos, cada uma guarda o seu segredo.

Digo às companheiras que aqui estão

Dir. Sophia Branco e Luís Henrique Leal | 2022 | 34'

Lenira Carvalho narra sua trajetória na organização da luta das trabalhadoras domésticas no Brasil. Uma história pessoal que se entrelaça com a luta por direitos e pela democracia nas últimas 6 décadas no país.

Conversa com Larissa Muniz (Pesquisadora)

2/11/2023 - Quinta-feira

13h | Sessão Infantil 1 | 44'

Papagaio verde

Dir. Anderson Lima | 2017 | 8'

Ao perder seu papagaio, uma dupla de amigos pensa em invadir um quintal. Mas a vida de um deles está prestes a mudar.

Palmilha

Dir. Anderson Lima | 2018 | 10'

Após descobrir um furo no seu tênis, Gabi desiste de participar de uma partida de futebol. Mas Camile vai fazer de tudo para conseguir uma palmilha para o calçado da amiga.

Dono de casa

Dir. Anderson Lima | 2018 | 8'

Um menino pede para brincar com as meninas. No início ele é dono de uma oficina, mas sem carros para consertar, ele precisa encontrar outro papel na brincadeira.

Aniversário e Castigo

Dir. Anderson Lima | 2018 | 10'

Imaginem que uma festa surpresa está sendo organizada para comemorar o aniversário de um menino que está de castigo! Um plano de fuga talvez seja a solução.

Zaga de Bonecas

Dir. Anderson Lima | 2013 | 8'

Meninas e bonecas? É assim que um grupo de garotas se apresenta pra pelada. Depois de serem expulsas da rua, elas retornam pro campinho improvisado e ocupam a pequena área.

14h | Sessão Infantil 1 | 39'

A rua é pública

Dir. Anderson Lima | 2013 | 9'

Um grupo de amigos acorda com vontade de jogar uma pelada na rua. A busca por um espaço acaba percorrendo outro caminho: o da luta pelo território livre do brincar.

Meu irmão tá fora do jogo

Dir. Anderson Lima | 2022 | 7'

Após ser acusado injustamente de ter roubado a bola dos amigos durante um jogo de futebol de rua, Ruan busca apoio em sua irmã que rumará atrás de justiça.

Quem vai cuidar desse bebê

Dir. Anderson Lima | 2022 | 13'

Sem rede de apoio, uma mãe solo precisa deixar seu filho de um ano aos cuidados da irma mais velha de apenas seis. Quando o bebê desaparece, a pequena heroína embarca em uma emocionante busca para encontrá-lo antes que a mãe retorne do trabalho

Pequeno dicionário do Erê

Dir. Anderson Lima | 2023 | 10'

O menino Luan Manzo reflete sobre as palavras que permeiam o terreiro de candomblé e revela um olhar comovente sobre a espiritualidade e o combate à intolerância religiosa.

15h | Sessão Acessibilidade - Audiodescrição (AD) | 76'

Digo às companheiras que aqui estão

Dir. Sophia Branco e Luís Henrique Leal | 2022 | 34'

Lenira Carvalho narra sua trajetória na organização da luta das trabalhadoras domésticas no Brasil. Uma história pessoal que se entrelaça com a luta por direitos e pela democracia nas últimas 6 décadas no país.

Mutirão - O Filme

Dir. Lincoln Péricles (LKT) | 2021 | 10'

Mutirão trata da luta popular pela moradia no Capão Redondo, São Paulo, e o papel determinante das mulheres. Conduzido por uma criança que narra, o filme recupera documentos sobre a organização dos mutirões na Cohab Adventista.

17h | Sessão 77' + debate

O Dente do Dragão

Dir. Rafael Castanheira Parrode | 2022 | 27'

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

Caixa Preta

Dir. Saskia e Bernardo Oliveira | 2022 | 50'

A terra é apenas um lugar. Mas nem chega a ser sequer um lugar normal, pois a maior parte do cosmos está vazia. Normal é o vasto e imenso vazio, frio e universal, a noite eterna do espaço em comparação com o qual as estrelas, os seus planetas, já aparecem como algo dolorosamente raro e precioso. Se nos soltássemos ao acaso dentro do cosmos, a probabilidade de que surgíssemos no planeta ou mesmo em sua vizinhança seria inferior a uma parte de mil milhões, mil milhões, mil milhões...

Conversa com Diego Silva Souza (pesquisador)

19h15 | Sessão 110' + debate

Mutirão - O Filme

Dir. Lincoln Péricles (LKT) | 2021 | 10'

Mutirão trata da luta popular pela moradia no Capão Redondo, São Paulo, e o papel determinante das mulheres. Conduzido por uma criança que narra, o filme recupera documentos sobre a organização dos mutirões na Cohab Adventista.

Filme de Luta

Dir. Comissão de Comunicação e Cultura MLB-MG | 2022 |

As memórias da luta pela moradia traduzem a luta pela própria cidade. Disputando uma outra história da construção de Belo Horizonte, se apresentam as ocupações: Vila Corumbiara, Dandara, Eliana Silva, Izidora, Paulo Freire, Carolina Maria de Jesus e Vicentão. O filme confronta o processo histórico do desenvolvimento da capital, evidenciando as trajetórias de resistência nos últimos 13 anos da luta pela moradia. Resgatam-se memórias, histórias e fazeres de uma outra cidade, que sempre existiu.

Conversa com Comissão de Comunicação e Cultura MLB-MG e Cardes Monção (pesquisador)

3/11/2023 - Sexta-feira

14h | Sessão 205' + debate

Vermelho Bruto

Dir. Amanda Devulsky | 2022 | 206'

Num momento em que o Brasil se estava a tornar uma democracia (1985-1995), quatro mulheres — Jô, Eunice, Alessa e Fabiana— tornavam-se mães ainda na sua adolescência. A evolução política e a entrada abrupta na vida adulta e na maternidade mesclam-se num filme que mostra o seu espaço doméstico, construído a partir de arquivos pessoais e imagens contemporâneas, filmados pelas protagonistas em 2018, durante a campanha de eleição de Jair Bolsonaro.

Conversa com Natalia Marchiori (pesquisadora)

18h15 | Sessão 74' | Classificação indicativa: 14 anos

Nada haver

Dir. Juliano Gomes | 2023 | 11'

Belo Horizonte. Ela desceu pro parque, mas não havia nada. Havia um funk que nunca começava. E cotovelos que quase se encostaram. O olho já não servia pra muita coisa ali.

Hors-Titre

Dir. Wiame Haddad | 2022 | 4'

Numa noite de outubro de 1961, em Paris, um homem sai de casa para se juntar a uma marcha pacifista pela independência da Argélia. Uma foto reconstrói os bastidores do acontecimento através dos fragmentos de um cotidiano suspenso. Ao longo da obra, dos documentos, dos objetos e da decoração da cena fotográfica em andamento, « Hors-titre » investiga os materiais da história e o emaranhado do olhar. Passo a passo o arquivo invisível é revivido e o corpo, pronto para sair, torna-se uma ficção para testemunhar a história.

Quando não há mais músicas a serem escritas e outras histórias romanas (When There Is no More Music to Write, and Other Roman Stories)

Dir. Éric Baudelaire | 2022 | 59'

Roma: Aldo Moro é sequestrado no fervor das Brigadas Vermelhas. A luta armada é impelida para um beco sem saída político. Alvin Curran, figura mítica da vanguarda musical, esforça-se por dissolver a figura do autor no coletivo. A noção de instrumentos se estende a objetos naturais e cotidianos, produzindo obras revolucionárias.

19h45 | Sessão 92'

Perto de você

Dir. Cassio Kelm | 2021 | 32'

No começo da pandemia, um jovem trans acaba isolado em um pequeno apartamento junto a seu pai idoso. Filmar é tentar estar perto de seu pai.

Estamos te esperando em casa

Dir. Cecilia da Fonte e Marcelo Pedroso de Jesus | 2023 | 56'

Mais de 600 mil mortes. Um presidente negacionista que debochava da doença. Durante os mais de dois anos de Pandemia, os profissionais de saúde do país travaram uma luta diária. Para a terapeuta ocupacional Poliana, o trabalho consistia em manter a linha tênue que ligava a vida dos pacientes com a de suas famílias.

4/11/2023 - Sábado

15h | Sessão 91' + debate

Newsreel 2021 – Red Forests

Dir. Newsreel Front | 2022 | 16'

O filme repensa a construção do arame farpado nas florestas e campos ao longo da fronteira da UE e considera as florestas como um espaço político. Espaço que carrega história de refúgio clandestino, bem como de práticas clandestinas de solidariedade em diferentes contextos, épocas e épocas.

Amazônia, a nova Minamata?

Dir. Jorge Bodanzky | 2023 | 75'

A saga do povo Munduruku para conter a contaminação de mercúrio que ameaça a saúde de todos os habitantes da Amazônia.

Conversa com Iakima Delamare (pesquisadora)

17h15 | Sessão 70' + debate

Trabalho duro (Hardly Working)

Dir. Total Refusal (Susanna Flock, Robin Klengel, Leonhard Müllner, Michael Stumpf) | 2022 | 20'

Em destaque atores que normalmente permanecem em segundo plano nos videogames: personagens não-jogadores. Povoam o mundo digital como figurantes para criar a aparência de normalidade. Uma lavadeira, um estribeiro, um varredor de rua e um carpinteiro são observado com precisão etnográfica. Eles são máquinas de Sísifo, cujas rotinas de trabalho, atividades, padrões de movimentos, bem como bugs e defeitos criam uma analogia vívida para o trabalho sob o capitalismo.

Vigília

Dir. Rafael dos Santos Rocha | 2023 | 8'

Edésio José da Silva, conhecido como Veizin, é um catador de material reciclado que trabalha no centro de Belo Horizonte. Por onde passa, Edésio entoava em voz alta as canções que ele próprio inventa enquanto corta as ruas vazias da cidade. Difícil imaginar um morador do centro de BH que, no conforto do seu apartamento, ainda não tenha ouvido sua voz lamentosa e irreverente, pedindo aos céus que socorra os homens na luta contra o vírus.

Las Picapedreras

Dir. Azul Aizemberg | 2021 | 16'

Um livro de história, um filme salvo das chamas de uma ditadura, um cineasta exilado e um arquivo cheio de filmes baixados da internet. Com estes materiais, um jovem cineasta pretende reconstruir a imagem das mulheres que fizeram a greve mais longa da Argentina.

Jobs for All!

Dir. Axel Danielson, Maximilien Van Aertryck | 2021 | 14'

Utilizando material de arquivo, o Bolero de Ravel e comentários visuais aguçados, os cineastas nos levam por uma jornada sombria e humorística pela história moderna do trabalho humano, da industrialização à globalização. Neste processo, aprendemos que o trabalho não funciona para a maior parte do mundo.

Coletivo

Dir. Wend Oianiyi | 2019 | 12'

O curta-metragem aborda as dicotomias sociais presentes no centro urbano através dos transportes públicos. Assim, o ônibus atua como um dispositivo de análise da imagem das diferentes expressões econômicas, sociais e políticas, no qual vemos diversas manifestações culturais que denotam essas relações.

Conversa com Wend Oianiyi e Cardes Monção (pesquisador)

19h15 | Sessão 60' + debate

Solmatalua

Dir. Rodrigo Ribeiro-Andrade | 2022 | 15'

Em uma odisseia afro-diaspórica, divindades, paisagens, becos e vielas encontram-se nas encruzilhadas do tempo. Com uma constelação de vozes e presenças negras, SOLMATALUA percorre um vertiginoso itinerário entre territórios ancestrais e contemporâneos. Nessa jornada mística, devires sonoros e imagéticos celebram as poesias pretas que ancoram memórias e descobrem futuros.

Rapacidade

Dir. Ricardo Pretti e Julia de Simone | 2023 | 45'

E todos vós, políticos,
Que palavra além de ouro e treva
Fica em vossos ouvidos?
Além de vossa rapacidade
O que sabeis
Da alma dos homens?

Conversa com Ricardo Pretti, Julia de Simone e Ricardo Pretti (curador)

5/11/2023 Domingo

17h30 | Sessão 52' + debate

Aracá

Dir. Abiniel João Nascimento | 2023 | 11'

Aracá é partícula de tempo.

Cavalo Marinho

Dir. Gustavo Serrate | 2023 | 24'

Um grupo de garotos que vive na periferia do litoral capixaba educando montarias para trabalho, transporte e diversão resolve organizar uma corrida de cavalos para competir e decidir quem é o melhor jóquei da turma.

Ramal

Dir. Higor Gomes | 2023 | 16'

Jovens se encontram durante à tarde, diminuem a marcha e jogam o corpo para trás.

Conversa com Higor Gomes e Renan Eduardo

19h30 | Sessão 150'

Mato seco em chamas

Dir. Joana Pimenta, Adirley Queirós | 2023 | 153'

Léa conta a história das Gasolineiras de Kebradas, tal como ecoa pelas paredes da Colméia, a Prisão Feminina de Brasília, Distrito Federal, Brasil.

15H30MIN | SESSÃO ACESSIBILIDADE - LSE/CC | 76' | CLASS. 12 ANOS



MUTIRÃO - O FILME
DIR. LINCOLN PÉRIELES (LKT) | 2021 | 10'

19H15MIN | SESSÃO 45' + DEBATE | CLASS. LIVRE



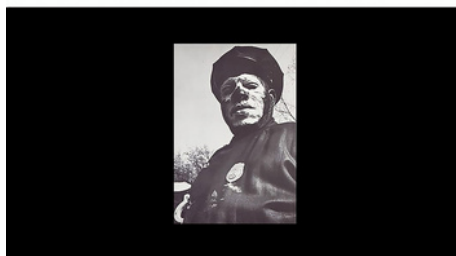
GARIMPANDO GARIMPEIROS
DIR. TOMÁS TANCREDI | 2023 | 13'
CONVERSA COM MARCELA LINS (CURADORA)

19H15MIN | SESSÃO 45' + DEBATE | CLASS. LIVRE



ABDŽÉ WEDÉ Ō
DIR. DIVINO TSEGENWARU | 2021 | 50'

17H | SESSÃO 77' + DEBATE | CLASS. 14 ANOS



CAIXA PRETA
DIR. SASKIA E BERNARDO OLIVEIRA | 2022 | 50'

17H | SESSÃO 77' + DEBATE | CLASS. 14 ANOS



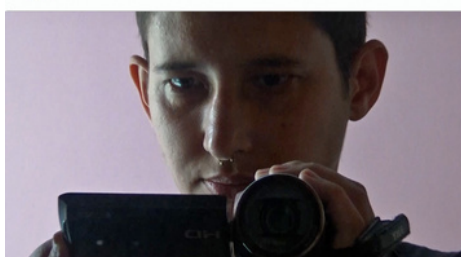
O DENTE DO DRAGÃO
DIR. RAFAEL CASTANHEIRA PARRUDE | 2022 | 27'

15H30MIN | SESSÃO ACESSIBILIDADE - LSE/CC | 76' | CLASS. 12 ANOS



DIGO ÀS COMPANHEIRAS QUE AQUI ESTÃO
DIR. SOPHIA BRANCO E LUÍS HENRIQUE LEAL | 2022 | 34'

15H30MIN | SESSÃO ACESSIBILIDADE - LSE/CC | 76' | CLASS. 12 ANOS



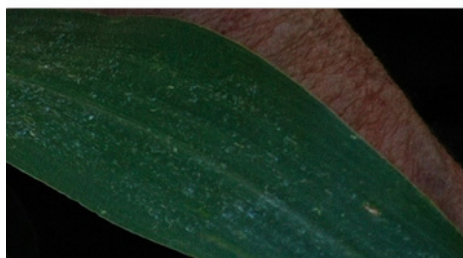
PERTO DE VOCÊ
DIR. CASSIO KELM | 2021 | 32'

14H30 | SESSÃO 73' | CLASS. LIVRE



FOR THE TIME BEING
DIR. DEBORAH STRATMAN | 2021 | 6'

14R30 | SESSÃO 73' | CLASS. LIVRE



TERRA QUE MARCA
DIR. RAUL DOMÍNGUES | 2022 | 66'



16R | SESSÃO 114' + DEBATE | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA



UNRECHT UND WIDERSTAND
DIR. PETER NESTLER | 2022 | 113'
CONVERSAS COM LUIS FELIPE FLORES (JORNALISTA)



13R | SESSÃO INFANTIL 1 (RETROSPECTIVA PARCIAL ANDERSON LIMA) - | 44' | CLASS. LIVRE



ANIVERSÁRIO E CASTIGO
2018 | 10'

ZAGA DE BONECAS
2013 | 8'



14R | SESSÃO INFANTIL 1 (RETROSPECTIVA PARCIAL ANDERSON LIMA) - | 39' | CLASS. LIVRE



A RUA É PÚBLICA
2013 | 9'

MEU IRMÃO TÁ FORA DO JOGO
2022 | 7'

QUEM VAI CUIDAR DESSE BEBÊ
2022 | 13'

PEQUENO DICIONÁRIO DO ERÊ
2023 | 10'



19R | SESSÃO 100' + DEBATE | CLASS. 12 ANOS



QUEM DE DIREITO
DIR. ANA GALIZIA | 2023 | 21'



19R | SESSÃO 100' + DEBATE | CLASS. 12 ANOS



CHÃO DE FÁBRICA
DIR. MINA KÓPKO | 2023 | 24'



13R | SESSÃO INFANTIL 1 (RETROSPECTIVA PARCIAL ANDERSON LIMA) - | 44' | CLASS. LIVRE



PAPAGAIO VERDE
2017 | 8'

PALMILHA
2018 | 10'

DONO DE CASA
2018 | 8'



17R | SESSÃO 57' + DEBATE | CLASS. LIVRE



THŨÊ PIHI KUUWI - UMA MULHER PENSANDO
DIR. AIDA HARUKA YANOMAMI, EDMAR TOKORINO YANOMAMI
E ROSEANE YARIANA YANOMAMI | 2023 | 9'



17H | SESSÃO 57* + DEBATE | CLASS. LIVRE



MARIA CONGA

DIR. MARCELO PEDROSO DE JESUS E NOSHUA AMORAS | 2022 | 48'
CONVERSA COM NOSHUA AMORAS E LUIZ PRETTI (CURADOR)

18H15 | SESSÃO 74* | CLASS. 14 ANOS



**QUANDO NÃO HÁ MAIS MÚSICAS A SEREM
ESCRITAS E OUTRAS HISTÓRIAS ROMANAS**

DIR. ÉRIC GAUDELAINÉ | 2022 | 59'

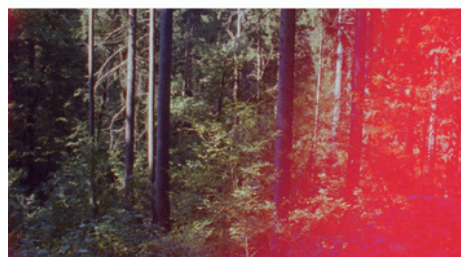
18H15 | SESSÃO 74* | CLASS. 14 ANOS



HORS-TITRE

DIR. WIAME HADDAD | 2022 | 4'

15H | SESSÃO 91* + DEBATE | CLASS. 12 ANOS



NEWSREEL 2021 - RED FORESTS

DIR. NEWSREEL FRONT | 2022 | 16'

15H | SESSÃO 91* + DEBATE | CLASS. 12 ANOS



AMAZÔNIA, A NOVA MINAMATA?

DIR. JORGE BODANZKY | 2022 | 75'
CONVERSA COM IKAMA DELAMARE (PESQUISADORA)

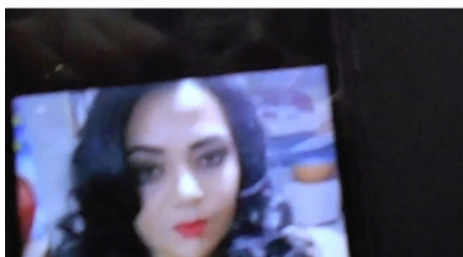
18H15 | SESSÃO 74* | CLASS. 14 ANOS



NADA HAVER

DIR. JULIANO GOMES | 2023 | 11'

14H | SESSÃO 205* + DEBATE | CLASS. 12 ANOS



VERMELHO BRUTO

DIR. AMANDA DEVILSKY | 2022 | 206'
CONVERSA COM NIKALLA MARCHEHI (PESQUISADORA)

18H15 | SESSÃO 110* + DEBATE | CLASS. LIVRE



FILME DE LUTA

DIR. COMISSÃO DE COMUNICAÇÃO E CULTURA MLB-AM | 2022
CONVERSA COM COMISSÃO DE COMUNICAÇÃO E CULTURA MLB-AM E CARLOS WANDER (PESQUISADOR)

17H15 | SESSÃO 70' + DEBATE | CLASS. 14 ANOS



TRABALHO DURO
DIR. TOTAL REFUSAL (SUSANNA FLOCK, ROBIN KLENCEL, LEONHARD MÜLLNER, MICHAEL STUMPF) | 2022 | 20'

17H15 | SESSÃO 70' + DEBATE | CLASS. 14 ANOS



VIGÍLIA
DIR. RAFAEL DOS SANTOS ROCHA | 2023 | 8'

17H15 | SESSÃO 70' + DEBATE | CLASS. 14 ANOS



LAS PICAPEDRERAS
DIR. AZUL AIZEMBERG | 2021 | 16'

18H15 | SESSÃO 60' + DEBATE | CLASS. LIVRE



RAPACIDADE
DIR. RICARDO PRETTI E JULIA DE SIMONE | 2023 | 45'
CONVERSA COM RICARDO PRETTI E LUZ PRETTI (CURADOR)

18H15 | SESSÃO 60' + DEBATE | CLASS. LIVRE



SOLMATALUA
DIR. RODRIGO RIBEIRO-ANDRADE | 2022 | 15'

17H15 | SESSÃO 70' + DEBATE | CLASS. 14 ANOS



COLETIVO
DIR. WENIG GIANIYI | 2019 | 12'
CONVERSA COM WENIG GIANIYI E CAIOES MORAÇÃO (PERSECUTOR)

17H15 | SESSÃO 70' + DEBATE | CLASS. 14 ANOS



PRODUCTION OF PASSENGER CARS
2018

JOBS FOR ALL!
DIR. AXEL DANIELSON, MAXIMILIEN VAN AERTRYCKX | 2021 | 14'

17H30 | SESSÃO 52' + DEBATE | CLASS. 14 ANOS



ARACÁ
DIR. ABINIEL JOÃO NASCIMENTO | 2023 | 11'



17H30 | SESSÃO 52ª + DEBATE | CLASS. 14 ANOS



CAVALO MARINHO
DIR. GUSTAVO SERRATE | 2023 | 24'



19H30 | SESSÃO 150ª | CLASS. 14 ANOS



MATO SECO EM CHAMAS
DIR. JOANA PIMENTA, ADRILEY GUERRÓS | 2023 | 153'



17H30 | SESSÃO 52ª + DEBATE | CLASS. 14 ANOS



RAMAL
DIR. HIGOR GOMES | 2023 | 16'
CONVERSA COM HIGOR GOMES E REBEN EDUARDO



Equipe

Coordenação geral e produção executiva

Cardes Amâncio

Curadoria

Luís Flores (coordenador)

Luiz Pretti

Marcela Barbosa Lins

Produção e sessões em centros
culturais e escolas

Daniela Pimentel

Organização do Livro

Cardes Amâncio

Paulo Heméritas

Wagner Moreira

Diagramação do livro

Mário Vinícius Ribeiro

Produção dos debates

Renan Eduardo

Oficinas

Cardes Amâncio

Luís Flores

Renato Vallone

Curadores assistentes

Aline Mendes

Carolina Cavalcanti

Marina Lages Thomaz Machado

Renan Eduardo

Sabrina Garcia

Tainá Giovana

Assessoria de imprensa

Helga Campos Prado

Edição textos catálogo

Gabriel Augusto Reis Araújo

Designer

Kenny Mendes

Sessões comentadas em escolas

Joviano Maier

Pedro Henrique Balbino



CATÁLOGO

2023