



Banco do Brasil apresenta



10º DOBRA
Festival Int'l
de Cinema
Experimental

03 A 07
DEZ
2025
CCBB RJ

IDEALIZAÇÃO:

Cristiana Miranda
Lucas Murari
Jaiê Saavedra
José de Aguiar
Julio Bezerra
Marina Pessanha

FIRULA





PROJETO CONTEMPLADO NO EDITAL DE CHAMADA
PÚBLICA “FOMENTA FESTIVAIS 2024” N° 07/2024
QUE DISPÕE SOBRE O APOIO À EXECUÇÃO DE
PROPOSTAS CULTURAIS DE FESTIVAIS NO ESTADO
DO RIO DE JANEIRO.



Banco do Brasil apresenta o projeto *Dobra – Festival Internacional de Cinema Experimental*, que em 2025 celebra uma década de apoio à cena experimental com edição integralmente dedicada ao cinema nacional.

Neste ano, à curadoria de Cristiana Miranda e Lucas Murari se soma um grupo de mais oito curadores, convidados a criarem programas que traçam um panorama do cinema experimental brasileiro, unindo mais de 70 curtas-metragens de diferentes gerações. Além dos filmes, o DOBRA realiza oficina, performance e mesas de conversa, além de debates ao final de cada sessão.

Ao realizar este projeto, o Centro Cultural Banco do Brasil reforça seu apoio à produção cinematográfica independente do Brasil, incentiva a formação de plateias e amplia a conexão do brasileiro com as mais diversas formas de arte.

Centro Cultural Banco do Brasil







Sumário

A celebração de um percurso de invenção	7
Cristiana Miranda	
Grandes pedras que olham o mar: o Rio de Janeiro como um território ampliado de invenção	11
Cristiana Miranda e Lucas Murari	
Animar o Mundo — experimentação, formação e impulso coletivo	17
Cristiana Miranda e Lucas Murari	
Entre a película e o pixel, o corpo insiste	23
Sávio Leite	
Pele, inscrita — filmes brasileiros contemporâneos processados à mão	29
Tetsuya Maruyama	
Depois dos vaga-lumes: o pensamento ecológico em quatro filmes brasileiros contemporâneos	35
⌘	
Encruzilhadas das Águas, caminhos para os cinemas negros brasileiros	45
Janaína Oliveira	
Quando o mar — cinema e poesia	49
Katia Maciel	
Cinema experimental de reapropriação de arquivo no Brasil: uma (im)possível poética constelada (1897/2024)	55
Carlos Adriano	



Memória e Ancestralidade: um olhar sobre o Cinema de Mulheres Brasileiras	65
Liciane Mamede	
Assumir-se viado, lésbica, trans e deriva no cinema brasileiro	73
yann beauvais	
Filmografia	83
Sobre os autores	139
Créditos	147





X FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA EXPERIMENTAL DOBRA

A celebração de um percurso de invenção

Dez anos se passaram desde que realizamos a primeira edição de um festival de cinema exclusivamente voltado para a produção experimental na cidade do Rio de Janeiro. Naquela ocasião, o público ou os artistas cariocas interessados nesse cinema precisavam encontrar formas de viajar pelo mundo, garimpar filmes perdidos em sessões pouco divulgadas de festivais nacionais, ou criar seus próprios programas em eventuais encontros ou cineclubs. Sabíamos que era necessário criar um espaço para reunir e celebrar essa produção que, com o advento das novas tecnologias da imagem e os desafios do mundo contemporâneo, cada vez mais crescia em urgência e potência.

O DOBRA surgiu como um encontro de amigos que compartilhavam sua paixão por um cinema de crítica e invenção, e que acreditavam que essas margens da Baía de Guanabara precisavam afirmar sua vocação para a realização de um audiovisual de inteligência transgressora que não se molda aos padrões comerciais e à linguagem hegemônica da indústria cultural. Muita coisa aconteceu de lá para cá, enfrentamos o crescimento da extrema direita, a pandemia e o recrudescimento das mudanças climáticas, com seus desastres cada vez mais intensos. Se o futuro é imprevisível, uma coisa é certa: o Festival DOBRA, ao longo desses anos, cumpriu seu propósito de fazer do Rio de Janeiro um lugar de efervescência do cinema experimental em suas múltiplas e expandidas formas.





Nessa décima edição, decidimos comemorar a primeira década do Festival com um grande encontro que nos permitisse reunir as muitas vertentes de interesses e práticas existentes na produção experimental do cinema brasileiro. Com esse intuito, convidamos um grupo de oito curadores para criar programas que trouxessem um panorama abrangente e diverso dos caminhos que mapeiam as diferentes estratégias através das quais o audiovisual brasileiro reinventa a si mesmo. Para enfrentar o desafio sempre presente de fortalecer nossa conexão com o território que nos abriga, a curadoria do DOBRA, composta por Cristiana Miranda e Lucas Murari, propôs um programa voltado para o Rio de Janeiro, compreendido como um campo ampliado tanto em sua geografia como em suas vivências sociais e históricas. Compreendemos o Rio como um local de experiências e afetos que se reinventa em filmes onde as formas hegemônicas de viver a cidade são desmontadas para fazer surgir outras maneiras de perceber e habitar esse espaço em suas diferentes camadas políticas e estéticas.

Desenhando uma estrela de nove pontas, o Festival apresenta, além do programa de abertura, oito programas de curadores convidados. Liciane Mamede nos presenteia com um conjunto de filmes que pretendem aprofundar o debate sobre o cinema experimental feminino no Brasil, apresentado como memória, ancestralidade e formas de resistência. Carlos Adriano traz um programa onde o uso de materiais de arquivo é feito de forma inovadora, desbravando o desconhecido através de procedimentos dissonantes. Sávio Leite apresenta um programa onde os filmes aprofundam uma relação entre o corpo e a tecnologia. O vínculo entre o cinema experimental e as artes visuais contemporâneas é trazido por Katia Ma-ciel em filmes que projetam experimentos com a forma do mar. X reflete sobre o pensamento ecológico em um programa que propõe uma cartografia de reparação e memória de geografias políticas, em busca de uma justiça ecológica multiespécie. Para Yan Beauvais coube a elaboração de um programa que traduza a representação



de gays, lésbicas e transsexuais no cinema experimental brasileiro desde os anos 70 até o século XXI. Para não deixar de fora a virada materialista presente no experimental contemporâneo, Maruyama Tetsuya, por sua vez, organiza um grupo de filmes em 16mm feitos à mão e projetados em seus formatos originais. Coube a Janaína Oliveira organizar um programa trazendo a potência do cinema negro no cenário experimental, como trajetória e encruzilhada. Num brilho circundante, a décima edição do DOBRA traz também uma oficina de reflexão conceitual sobre criação filmica, proposta por Tetsuya, uma performance de cinema expandido por Cristiana Miranda em parceria com Igorland e um programa educativo de animação experimental apresentado em película 35mm.

Existe um provérbio bantu que diz: “os outros são a ponte”. O Festival DOBRA não teria atravessado esses dez anos de existência sem as grandiosas ajudas que consolidaram seu trajeto. Gostaríamos, portanto, de agradecer a Hernani Heffner, presença fundamental na criação do Festival e apoio constante ao longo de toda a sua história, à Cinemateca do MAM (em especial a José Quental e Ruy Gardnier, decisivos no Dobra 2024), que acompanhou nosso crescimento e sediou várias edições do Festival, ao Centro Cultural Banco do Brasil, que acolheu essa décima edição, à produtora FIRULA, que trabalhou incansavelmente, e à Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, cujo financiamento viabilizou essa realização.

No mundo contemporâneo, o audiovisual é um dos mais influentes meios de comunicação, atravessando nossas consciências e moldando nossas percepções. Estamos convencidos de que a força do cinema está na atitude inventiva e revolucionária daqueles que o fazem. Dobrar a linguagem, expandir suas formas e intensificar o pensamento crítico é uma das maiores potências do cinema experimental. Neste final do primeiro quarto do século XXI, o planeta parece enfrentar um decisivo momento de transição. O novo chega derretendo antigas muralhas de gelo, reconfigurando as hegemonias globais e surpreendendo a todos com as conquistas das novas





tecnologias. Acreditamos, no entanto, que a maior tecnologia humana ainda é a poesia e a imaginação. Pretendemos permanecer contribuindo com os avanços dessas potências de invenção e celebrar esses dez anos de uma caminhada que ainda tem muito a prosseguir.

Desejamos um excelente Festival a todos nós!
Abraços redobrados,

Cristiana Miranda





Grandes pedras que olham o mar:
o Rio de Janeiro como um território
ampliado de invenção

CRISTIANA MIRANDA

LUCAS MURARI

Imerso em densas névoas que escondem a baía, o Rio de Janeiro amanhece misteriosamente para o novo milênio. Seu imaginário de vitrine do país já não se sustenta diante da violência e do caos, a leveza descontraída do jeito carioca parece ter se tornado uma ingênuia ficção sob a brutalidade do Estado. O mar não reconhece mais sua antiga princesa, o samba cansou de queixar-se às rosas e exige reparação. O cinema experimental é uma ferramenta poderosa de expressão do território como construção feita de afetos e conflitos. Um espaço que, diante dos muros e grades do mundo contemporâneo, precisa ser recuperado em suas vivências de pertencimento.

O cinema contém uma oportunidade privilegiada de observação e reinvenção da experiência de estar na cidade. Quando as imagens em movimento não se submetem ao mecanismo de manipulação perceptiva da narrativa cinematográfica, os filmes tornam-se capazes de interrogar nossas formas de habitar o mundo, fazendo surgir percepções diferenciadas sobre o sentido de pertencer ao local onde estamos. O Rio de Janeiro é aqui pensado como uma territorialidade do devir, um espaço cultural que se revela como um campo de referências para as disputas de um imaginário sobre a cidade. Desde a opacidade identitária da zona sul à potência da baixada fluminense e das favelas, a dimensão desse território se revela atra-



vés de suas inúmeras ruínas e promessas. Assim como o cinema, o Rio de Janeiro parece estar por ser inventado, permanecendo uma manifestação ainda por vir.

Milton Santos analisa o espaço sob uma visão sistêmica e de totalidade. É preciso entender o espaço como um todo, sendo a totalidade do espaço mais do que a soma de suas partes. Não são as partes do espaço que explicam sua totalidade, é a totalidade do espaço que explica as partes que o constituem¹. A totalidade do espaço é resultado de um processo dinâmico que está em constante redefinição. Ela é o resultado de um processo de totalização incessante. Submetida a continuidade ininterrupta de tal processo, a totalidade de um espaço é necessariamente inacabada, permanentemente incompleta, um resultado sempre inconcluso das ações de totalização. Toda investigação do espaço é uma investigação de múltiplas camadas.

As ações humanas e as formas do espaço estão vinculadas por uma relação direta. Quando a sociedade modifica o espaço, ela modifica a si mesma. Santos faz uma diferenciação entre o espaço e a paisagem. O espaço é sempre atual e social. A paisagem é o resultado dos diferentes momentos da história e não ultrapassa os limites do visível. O território é uma categoria do espaço, ele está relacionado aos seres viventes e às materialidades onde suas ações são exercidas. A paisagem guarda os movimentos das ações do passado, sendo sua testemunha.

A condição para a existência humana está na materialidade, no lugar dos objetos e dos corpos. É na materialidade do lugar que a humanidade cria identificação com os objetos, definindo seus territórios. Essa territorialidade é fundamental para a formação de sua consciência.

O cinema experimental, através de suas diferentes formas, atuaiza uma reflexão sobre o espaço em que vivemos. Um filme, ao

¹ Santos, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da USP, 2006. p. 115.





desenvolver uma experimentação de sua própria linguagem, constrói um novo vínculo capaz de fortalecer o sentido de pertencimento ao espaço que define as vivências de território. Ao investigar o espaço através da linguagem, o cinema é capaz de dar-lhe um sentido, fazer com que ele se torne um espaço encorpado, não mais um espaço vazio, mas um espaço que contém um corpo de sentido e memória. Quando o espaço torna -se um corpo de memória, ele se torna um território, um lugar que pode ser preenchido com vivências e sentidos. Ao experimentar a linguagem, o cinema cria fendas nas suas estruturas hegemônicas. Expandir e transformar a linguagem é criar formas de resistência que fortalecem novas narrativas e defendem relações de libertação das hipnoses coloniais que atormentam o mundo atual.

O programa Grandes pedras que olham o mar começa pelo quadro de uma janela. No filme de Vivian Ostrovsky, o mar é visto pela moldura da cidade. Do ponto de vista dos prédios da Avenida Atlântica, a praia torna-se pitoresca, uma imagem da boa vizinhança, um oceano domesticado em área de lazer e cantigas made in Brazil. As manhãs ensolaradas nas areias de Copacabana Beach nos fazem refletir, através da montagem do filme, o quanto já não é mais possível reconhecer nas aparências da zona sul do Rio de Janeiro a representação do Brasil contemporâneo. As rachaduras das pedras portuguesas transformam as grandes ondas do calçadão da praia mais conhecida do país na imagem de um mar revolto, uma ressaca que inunda a cidade com a fúria de suas contradições.

Após um amanhecer dourado, Ângela Noite, de Roberto Moura, nos leva às madrugadas da Praça Tiradentes, onde os sobrados históricos acolhem os encontros daqueles que desabafam seus sonhos nas esquinas mal iluminadas do centro do Rio, vivendo os afetos proibidos pela cidade desperta. Uma câmera que testemunha e acompanha, debruça-se no balcão dos bares, deita-se com Ângela no asfalto e se deixa iluminar pela luz dura dos faróis dos carros que circulam pelas ruas desertas.





Em Erosão, Victor Galvão nos traz o silêncio dos terremotos que transformam o Rio de Janeiro em ruínas, na voracidade com que é devorado pela modernização. Mostrando a demolição do viaduto da perimetral, obra principal da mais recente remodelação da zona portuária da cidade, o filme de Galvão não nos deixa ausentar dos escombros urbanos onde andamos aos tropeços. As imagens dos fotogramas em preto e branco do filme 35mm, desfiguradas pelas manchas da revelação, espelham a desfiguração permanente de uma cidade que insiste em apagar o seu passado.

Numa sátira ácida da espetacularização da mídia e a falsa versão de prosperidade com que o mercado imobiliário pretende maquiar a cidade, no afã por permanecer sendo a vitrine do país, Guerreiro do Divino Amor desmarcara as camadas de opressão, preconceito e violência que tentam se esconder na paisagem carioca. A ironia futurista de *SuperRio Superfícções* reflete sobre o modo como as narrativas da grande mídia contribuem para o apagamento das paisagens internas da cidade, massificando suas subjetividades e promovendo sua erosão cultural.

E para desfigurar os clichês acerca do imaginário carioca, voltamos a Copacabana, agora com K, em busca do local onde bate mais forte o coração brasileiro. Ode a um lugar indefinível, que se perde no labirinto de prédios com longos corredores, *nightclubs*, excentricidades anônimas e misturas improváveis de expectativas de uma modernidade que já se tornou passado, *Kopacabana*, de Marcos Bonisson e Khalil Charif, perambula por um bairro inebriado por seu próprio mito e faz do filme uma crônica de desejos e afetos que não cabem na amedrontada versão oficial da cidade.

Mas o Rio de Janeiro não cabe na zona sul, sua maior potência está em ser um território sem fronteiras que engloba muitas localidades e se realiza na baixada fluminense. Ameno traz o tempo de uma cidade que atravessa longas distâncias para reunir o mundo inteiro em seu silêncio, seu vazio, seu permanente retorno. No filme realizado por Arthur Fontes e Sandro Garcia, do coletivo Baixada



Cine, Belford Roxo apresenta a verdade carioca que a mídia insiste em ocultar. Toda a vez que saímos dessa verdade, ela nos faz falta. Toda vez que dela saímos, esquecemos de nós mesmos. Nas esquinas pouco movimentadas o mato esconde a espada de São Jorge, as crianças soltam pipas fazendo o tempo flutuar e a paisagem parece não saber se escolhe o urbano ou o rural. O abandono traz também a possibilidade de uma meditação, de um olhar capaz de se diferenciar do burburinho hipnotizado pelo amontoado do centro e da zona sul. Os grilos contemplam o entardecer e a barbárie devora e desposa o brilho de uma cidade que é sonho e carne, que se quer sol.

Como estamos em uma edição comemorativa, o programa Grandes pedras que olham o mar termina com uma celebração. Se o samba é uma senhora que devora o Rio de Janeiro, o enredo da Mangueira, escola vencedora do carnaval de 2019, devorou de maneira definitiva a narrativa oficial da história da cidade. “Brasil chegou a vez, de ouvir as Marias, Marins, Marieles, malês”, essa frase estampa a homenagem à Mariele Franco que fez vibrar o carnaval carioca. Onde você está? Com essa pergunta, Teresa Villaverde faz de seu filme um posicionamento diante dos conflitos contemporâneos. Se vivemos um tempo de guerras, mais do que nunca é preciso saber de que lado lutamos. O cinema permanece sendo uma arma que faz explodir a vida em uma potência de luminosa percepção, uma compreensão que não necessita de explicação.







Animar o Mundo — experimentação, formação e impulso coletivo

CRISTIANA MIRANDA

LUCAS MURARI

Se a animação se tornou uma das principais tradições do cinema experimental, é porque suas características técnicas e estéticas favorecem a exploração de novos modos de criar, ver e pensar o universo das imagens. Destacam-se entre esses fatores o aspecto artesanal que marca esse gesto de realização, a diversidade de estilos que o meio oferece, o diálogo com outras expressões da cultura visual, a potencialidade plástica das figuras em movimento, entre outras coisas. O cinema brasileiro conta com importantes expoentes nesse campo de experimentação, artistas que, em diferentes períodos, exploraram as possibilidades da animação como território artístico. Essa trajetória tem início ainda na década de 1950, com a obra de um pioneiro como Roberto Miller, cuja pesquisa abriu caminhos para novas linguagens. Desde então, a animação brasileira vem se afirmando como um espaço de liberdade, capaz de unir a invenção formal à dimensão criativa. Nos anos 1960, surgiram coletivos dedicados a essa prática, marcando uma inflexão importante na animação feita no país. É o caso, por exemplo, do Centro Experimental de Ribeirão Preto, gestado principalmente por Rubens Lucchetti e Bassano Vacarini, responsável não apenas pela produção de filmes, mas também pela organização do Festival de Cinema de Animação de São Paulo, um dos primeiros espaços voltados ao debate dessa mídia. Já





o Grupo Fotograma, formado por Rui Oliveira, Pedro Ernesto Stilpen “Stil”, Carlos Alberto Pacheco, Antônio Moreno e Jô Oliveira, então estudantes do Centro de Estudos de Cinema de Animação da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro, também realizavam filmes e promoveram uma série de mostras de animação no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio. Essas iniciativas, ao articular a prática artística com a difusão e a reflexão, contribuíram para estabelecer a animação como campo de investigação estética, em sintonia com as vanguardas que se expandiam no Brasil naquele momento.

Esta edição do DOBRA – Festival de Cinema Experimental propõe uma sessão-homenagem aos 40 anos do Núcleo de Animação do CTAv (Centro Técnico do Audiovisual), reconhecendo-o como elo fundamental na renovação da animação brasileira. Formada em um momento de transição tecnológica e institucional, essa geração soube herdar o ímpeto criativo dos pioneiros e transformá-lo, abrindo novos rumos entre a criação individual e a atividade coletiva. A parceria firmada em 1985 com o *National Film Board* do Canadá foi decisiva para esse processo de expansão. Além da cessão de equipamentos pelo NFB, foram ofertados cursos e suporte que introduziu novas metodologias e abordagens de realização, contribuindo para a formação de uma geração de artistas que se espalhou por todo o país. No final da década de 1980, consolidaram-se iniciativas voltadas à criação de núcleos regionais, projeto que tinha como intuito democratizar o acesso ao aprendizado e às técnicas de animação. Cidades como Belo Horizonte, Fortaleza e Porto Alegre também receberam equipamentos. Em 1993, Aída Queiroz, Cesar Coelho, Léa Zagury, egressos das aulas originalmente promovidas pelo CTAv em diálogo com o NFB, junto a Marcos Magalhães, fundaram o Anima Mundi, que, ao longo das décadas, se tornaria um dos maiores e mais influentes eventos dedicados à animação no mundo. O Festival desempenhou papel decisivo na formação de novas gerações, na valorização da produção e na ampliação do público interessado por diferentes linguagens cinematográficas.





Em seu ensaio “O autor como produtor”¹, Walter Benjamin propõe uma reflexão sobre o papel do artista na transformação social. Para ele, o compromisso político não se resume apenas ao conteúdo das obras, mas se estende à forma como elas são fabricadas e inseridas no mundo. Um dos gestos que o autor ressalta consiste em intervir nos meios de produção, modificando técnicas, instrumentos, relações de trabalho e modos de circulação da arte. Assim, o artista reconfigura as condições materiais e simbólicas que tornam possível a criação, reinventando, ao mesmo tempo, sua posição dentro do sistema cultural. Essa concepção encontra ecos nas experiências do CTAv e, posteriormente, do Festival Anima Mundi, em que a atividade artística sempre esteve indissociável de uma prática formativa e coletiva. Ao promover oficinas, disponibilizar equipamentos, fomentar colaborações e estimular a difusão da animação em múltiplos contextos, essas iniciativas ajudaram a transformar as condições de produção e circulação da animação no Brasil, propiciando espaços de aprendizado e de criação.

O recorte curatorial desta edição do DOBRA reúne algumas das animações experimentais produzidas entre as décadas de 1980 e 1990 — um período anterior à era digital, marcado essencialmente pelo trabalho manual. *Animando* (1983), de Marcos Magalhães, feito nos estúdios do NFB, é uma celebração do próprio ato de animar. De modo lúdico e inventivo, o filme explora uma ampla variedade de técnicas, construindo-se como um exercício de metalinguagem em que o processo se converte em narrativa. O curta-metragem tem início com o próprio animador entrando em estúdio e operando sua mesa de trabalho, conduzindo o espectador por uma sucessão de estilos (*pencil test*, filetagem, recortes, *stop motion* e *pixelation*), revelando assim a dimensão artesanal da animação. *Pla-*

¹ Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. Benjamin, Walter. O autor como produtor. In: Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 120-136. [Obras Escolhidas, v. 1].





neta Terra (1986), por sua vez, encarna de maneira exemplar a proposta benjaminiana do artista-produtor — aquele que não apenas cria obras, mas funda novas formas de realização e colaboração. O filme nasce como uma experiência coletiva: trinta animadores brasileiros e crianças dos núcleos de animação de Campinas e Campo Grande unem imaginações em torno de um mesmo propósito, uma homenagem ao Ano Internacional da Paz. Coordenado por Marcos Magalhães e inspirado na composição de Marco Antônio Guimarães, interpretada pelo grupo Uakti, *Planeta Terra* é o coroamento de um processo. Assim como *Animando*, o filme explora múltiplas técnicas, valorizando a animação aqui como espaço de encontro, pedagogia e experimentação compartilhada.

Três filmes deste programa foram concebidos no âmbito do curso de animação promovido pelo CTAv, sob a mentoria de Jean-Thomas Bédard, Pierre Veilleux e Marcos Magalhães. Além do contexto formativo que os aproxima, essas obras compartilham uma preocupação ecológica *avant la lettre*, revelando uma sensibilidade voltada às relações entre o humano e a natureza, assunto que ganharia centralidade nas décadas seguintes. *Noturno* (1986), de Aída Queiroz (então estudante de Belas Artes na Universidade Federal de Minas Gerais), retoma um tema recorrente na história da cultura visual: o estudo do galope de um cavalo, motivo que atravessa a arte desde o século XIX e que fascinou às vanguardas. Como observa Scott MacDonald, essa linhagem forma um verdadeiro cinema “muybridgeano”², em referência às célebres sequências fotográficas de Eadweard Muybridge, nas quais o movimento é decomposto. Em *Noturno*, Aída Queiroz atualiza esse legado através da animação, transformando o estudo do movimento em um exercício de sensibilidade. O cavalo, ao galopar em traços plásticos, revela o ritmo interno da própria imagem, um olhar entre a

² MacDonald, Scott. *Avant-garde Film: Motion Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 70.





observação científica e a contemplação poética. *Instinto Animal* (1986), de Léa Zagury, também se inscreve na tradição do estudo do movimento, mas o faz a partir de uma perspectiva singular: a dos próprios animais. A realizadora convida o espectador a experimentar o mundo por meio de diferentes pontos de vista (onça, macaco, cobra, gavião), compondo uma coreografia de devires. Nesse jogo de alteridade e identificação, o filme expõe sensibilidades ligadas aos quatro elementos da natureza — fogo, terra, água e ar —, transformando o movimento em expressão estética. A reflexão cosmológica também se faz presente em *Evoluz* (1986), de José Rodrigues Neto. O filme acompanha a jornada de um indígena em meio a uma experiência de caráter transcendental, na qual o realizador funde às forças da natureza às imagens do universo. *Evoluz* evoca um estado de comunhão entre o terrestre e o celestial, aproximando a animação de composições pictóricas e do aspecto onírico. Juntos, *Noturno*, *Instinto Animal* e *Evoluz* manifestam um impulso visionário do cinema experimental, no qual o filme de animação se desdobra em modo de pensar o(s) mundo(s).

Por fim, a sessão se encerra com *Estrela de Oito Pontas* (1996), de Fernando Diniz e Marcos Magalhães, um marco na história do cinema brasileiro. No início da década de 1990, Marcos Magalhães acompanhou durante seis anos o processo de criação de Fernando Diniz, multiartista internado no Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, e paciente da Doutora Nise da Silveira. Diniz desenvolveu um trabalho notável no Museu de Imagens do Inconsciente, instituição que transformou a expressão artística em instrumento terapêutico, apostando na potência criativa como via de humanização dos cuidados com a saúde mental. O filme que nasceu desse encontro foi realizado a partir de desenhos, pinturas e narrativas criadas por Diniz, um experimento que buscou traduzir o universo interior do artista.

Reunidas, essas seis obras revelam como a animação brasileira se afirma como um território de experimentação estética e de trans-





formação cultural. Do gesto artesanal às experiências coletivas, das oficinas de formação à criação de mostras e festivais, delineia-se uma história feita de parcerias, descobertas e ensinamentos. A animação, nesse percurso, se tornou uma das tradições mais vibrantes do cinema experimental, justamente por suas infinitas possibilidades de (re)invenção.





Entre a película e o pixel, o corpo insiste

SÁVIO LEITE

Entre a película e o pixel, o corpo insiste. Esta curadoria para o DOBRA – Festival Internacional de Cinema Experimental, em sua décima edição, propõe um percurso que atravessa mais de meio século de cinema brasileiro, reunindo obras que interrogam o corpo e suas relações com a tecnologia. O corpo que dança, que sofre, que se refaz – o corpo que é, ao mesmo tempo, matéria e metáfora.

Reunindo filmes de Glauber Rocha, Roberto Miller, Letícia Parente, Geraldo Anhaia, José Agrippino de Paula, Maria Esther Stöckler, Carlos Nader, Jomard Muniz de Brito, Paulo Nazaré e Rodrigo Faustini, esta seleção busca compreender o cinema experimental como um organismo em permanente mutação – um corpo coletivo que pulsa entre o gesto político e a máquina técnica, entre a carne e o código. O cinema experimental brasileiro sempre se fez nesse espaço de tensão e invenção: uma dobra onde corpo e imagem se confundem, onde o limite é apenas um convite ao desvio.

A escolha desses filmes não é apenas histórica, mas sensorial. Cada obra, em sua época, enfrenta o desafio de representar o corpo – humano, social ou tecnológico – diante das transformações do tempo. Do preto e branco rugoso de uma película artesanal às camadas translúcidas do vídeo digital, a curadoria busca traçar um arco de continuidade, mostrando que o cinema experimental brasileiro nunca cessou de pensar o corpo como lugar de insurgência e de criação.





Nos anos 1960, quando o Brasil respirava o sonho modernista e a iminência da repressão, o cinema experimental brotava nas frestas do Cinema Novo e dos cineclubes. *Pátio* (1959), de Glauber Rocha, é uma dessas frestas fundadoras. Rodado em Salvador, em pleno início da carreira do diretor, o filme é quase um manifesto visual. Dois corpos – um homem e uma mulher – dançam em silêncio sobre o chão quadriculado de um pátio. Não há narrativa, apenas o embate entre corpo e espaço, sombra e luz. Glauber, que mais tarde incendiaria o cinema político latino-americano, começa aqui por reduzir o mundo a seus gestos elementares. O corpo é medida do espaço, é ponto de contato entre o humano e o terreno. Antes da palavra, há o movimento. O curta foi o pontapé inicial para a trajetória de Helena Ignez no cinema. Ela se tornaria um dos principais rostos do Cinema de Invenção e uma figura fundamental na história do cinema brasileiro.

Poucos anos depois, em *O átomo brincalhão* (1961), Roberto Miller leva o corpo a outra dimensão. Seu filme, realizado no contexto da euforia tecnológica e da Guerra Fria, mistura imagens científicas, animações, ruídos e fragmentos de performance. O resultado é uma espécie de colagem cinética, em que a forma filmica se aproxima do laboratório. Miller, que também era artista plástico e pesquisador, vê o corpo como campo de experimentação radioativa – uma superfície em constante mutação. A figura humana se dissolve em luz, som e movimento. É como se o corpo estivesse sendo reescrito pelas forças invisíveis da técnica.

Nesses dois filmes, o corpo aparece como figura de resistência e instrumento de crítica. A materialidade da película – o grão, o arranhão, o tremor – participa da própria mise-en-scène da insurgência. O corpo é corpo, mas também imagem-corpo: superfície onde a política se inscreve antes mesmo das palavras. Glauber e Miller, cada um a seu modo, intuíram que a experiência moderna do corpo já era mediada pela técnica, e que filmar significava também expor-se ao perigo de ser transformado por ela.



Com *Marca registrada* (1975), Letícia Parente introduz outro corte radical. Mulher, artista visual, pesquisadora e uma das pioneiros do vídeo no Brasil, Letícia levou o experimentalismo para dentro da casa e do corpo. O gesto de costurar na pele a frase “Made in Brasil” é ao mesmo tempo íntimo e político: uma resposta à ditadura, à opressão feminina e à mercantilização da identidade. O corpo torna-se tela e testemunho. A câmera fixa observa sem intervir, enquanto o som da agulha perfurando a pele impõe ao espectador uma escuta quase visceral.

O trabalho de Letícia Parente, como o de outras artistas da geração de 1970, como Sônia Andrade e Anna Bella Geiger, propôs uma tecnologia da delicadeza: uma forma de resistência feita de gestos mínimos e feridas simbólicas. Na ausência de recursos técnicos, o corpo torna-se o laboratório, e o vídeo, uma extensão do tato. A escassez material se converte em excesso sensorial; a falta de aparato é compensada pela intensidade da presença.

Nos anos seguintes, o corpo expande-se em direção à paisagem. *Toques* (1975), de Jomard Muniz de Britto, realizado em 8mm, é trabalhado integralmente sobre a paisagem onde três corpos andrógenos / transgêneros entrelaçam uma beleza ambígua para além de uma união puramente carnal e na defesa de outras possibilidades para a além da heteronormatividade. *A situação* (1978), de Geraldo Anhaia, emerge no contexto da transição política e de um cinema que buscava alternativas à narrativa industrial. Filmado em Super-8, o trabalho de Anhaia inscreve o corpo em ambientes naturais, dissolvendo fronteiras entre performance e ritual. O corpo deixa de ser sujeito isolado e torna-se parte do espaço, da luz, da textura, da água. Esse movimento ecoa também em *Céu sobre água* (1978), de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler, obra-limite entre teatro, happening e cinema. Agrippino, autor de *PanAmérica* e figura central do tropicalismo, e Stockler, artista da imagem e da performance, criam juntos um filme que é puro estado de transe: o corpo é um sensor da paisagem, e a câmera, um espelho líquido.





Nos anos 1990, *Trovoada* (1995), de Carlos Nader, retoma essa relação, mas agora mediada pelo vídeo digital nascente. Nader, um dos nomes mais consistentes da experimentação contemporânea, investiga o corpo como presença em fluxo. O filme é uma meditação sobre o som, o gesto e a imagem – um estudo da respiração do mundo. O experimental, aqui, não é apenas ruptura: é modo de sentir. Nader faz do vídeo um corpo que escuta, um corpo que vibra.

O cinema começa a se comportar como organismo vivo, um corpo que percebe e reage. A lente já não observa de fora: ela participa, pulsa. É nesse ponto que a imagem filmica se torna uma forma de vida – frágil, transitória, mas intensamente sensível.

Com a virada do milênio, o corpo entra na era digital. Em *Cuando tengo comida en mis manos* (2012), Paulo Nazaré transforma o cotidiano em performance. O artista, conhecido por seus trabalhos entre o vídeo e a ação, registra o gesto mínimo de segurar e oferecer alimento. A simplicidade da cena é o que a torna política: o corpo não mais representa, mas age. Nazaré filma a si mesmo com os meios que tem – o celular, a câmera leve, o tempo da própria vida – e faz do gesto comum uma imagem de resistência. O digital não anula o corpo: ele o prolonga, o traduz, o corrompe e o reinventa.

Por fim, *Garoto transcodificado a partir de fosfeno* (2018), de Rodrigo Faustini, encerra este percurso com a era pós-digital. Faustini, artista de uma geração que cresceu dentro da lógica dos códigos e das redes, cria um cinema que já nasce do algoritmo. O corpo surge como ruído dentro do sistema, como erro luminoso. A imagem é feita de luzes, pulsos, rastros de informação. O filme não precisa de câmera: nasce do código, do *glitch*, do processamento autônomo. A inteligência artificial, aqui, não é ameaça, mas continuidade da experimentação. O corpo é expandido até o algoritmo, e a máquina herda a sensibilidade humana. O cinema, que um dia precisou da película e depois do sensor, agora se dobra sobre o código e pergunta: o que é um corpo quando o cinema é algoritmo?



O cinema experimental, nesse sentido, sempre antecipou as crises tecnológicas. Desde Glauber e Letícia, ele vem perguntando: onde termina o corpo e começa a máquina? Cada geração de realizadores parece responder de um modo distinto, mas todas compartilham uma mesma intuição: o cinema é um corpo em transformação.

“Dobra” é mais que nome: é conceito, imagem e gesto. O cinema experimental brasileiro sempre se dobrou sobre si mesmo – sobre seus limites materiais, suas precariedades, suas potências. Dobrou o corpo sobre a câmera, a câmera sobre o corpo, a película sobre o pixel. Nesta curadoria, a dobra é o espaço onde corpo e tecnologia se encontram, se confundem e se reinventam. O cinema experimental não busca respostas; ele produz presenças. É no atrito entre o gesto humano e o dispositivo técnico que surge o novo – o imprevisível, o poético, o político.

O corpo continua sendo o primeiro e o último dispositivo. É nele que o cinema experimental dobra, resiste e renasce.







Pele, inscrita – filmes brasileiros contemporâneos processados à mão

TETSUYA MARUYAMA

O programa Pele, Inscrita é uma tentativa contínua de mapear a produção contemporânea no formato fotoquímico no Brasil. A primeira tentativa surgiu como convite por Mono No Aware (物の哀れ) em Nova York em 2022. O programa se chamava *Pequenas Notas Sobre Pequenos Gestos* e era composto por uma seleção de filmes em Super-8 feitos por artistas radicados por todo o país. Claudia Cárdenas, organizadora da Mostra Strangloscope e um par do Duo Strangloscope, que tem uma obra incluída no programa, fez um comentário sobre a pertinência da curadoria, além da prática individual como artista/cineasta: “É situar seu próprio trabalho dentro do contexto atual com outros artistas para construir a comunidade”. Este pensamento ilustra o ambiente informal e generoso da comunidade de cineastas experimentais no Brasil e no exterior.

Assim como x pintorx aplica tinta crua na tela, x cineastx aplica luz (e outras matérias) em uma tira de película. Há quantos fotogramas/fonogramas por vir? Quantas peles e ossos foram queimados e ouvidos? “Bombas como fogos de artifício, o artifício da guerra televisionada em um céu suave e negro, perfurações de luz no veludo do filme”¹. Na sua primeira obra, Consider, X começo a perfurar a tira de película preta ao contar as estrelas caídas em Gaza, para a

1 O texto de X sobre seu filme Consider.





luz transbordar através delas. É uma obra que não termina em sua duração fílmica, já que o genocídio não parece que será interrompido nos próximos tempos. São três minutos de silêncio no formato mais puro possível: preto e branco, sombra e luz, vida e morte.

Inscrever, (d)escrever, pintar, furar, queimar, teclar, rasgar; deixar seu gesto sobre a gelatina fotográfica (ou não) engendra uma relação direta com o modo de criação. Cada gesto aplicado é um limite e uma fronteira da linguagem. Filme não-projetável? Se a fronteira for construída para transgredir, deveríamos desobedecer diante dela. Natural/ material/mineral? Tempo é uma matéria?

O programa *Pele, inscrita* apresenta obras produzidas em laboratórios de cinema autogerados por artistas (laboratórios de cinema por artistas, para artistas) espalhados por todo o país, nascidos dos vastos e diversos territórios geopolíticos do Brasil; Curitiba, São Paulo, Florianópolis e Rio de Janeiro. Lígia Teixeira e Francisco Gusso possuem a investigação instigadora de revelação botânica. Através de Super Lab Solar, um laboratório de experimentação fotoquímica, a dupla organiza cursos de revelação de filmes com processos botânicos e o Festival Pancinema em Curitiba. *Bleach Farm*, o filme de Lígia e Francisco, foi feito numa residência artística com Philip Hoffman em 2023 numa praia no estado de Santa Catarina. Nessa vivência, eles caminharam pelo bairro, filmaram a paisagem litorânea e revelaram o filme com girassol do campo e caule de palmeira da região. Há uma relação direta entre a produção e o local onde o trabalho é feito - assim como o *modus operandi* de artistas está intrinsecamente ligado à cultura de consumo em massa. Eco-processo também não é uma saída definitiva e sustentável da nossa prática artística. Chão vermelho marcado reproduz um uivo de intensa amplitude. As veias abertas na pele. Para completar o trabalho manual, há a mão que monta. Para começar o trabalho corporal, há o pé que incentiva e sustenta a caminhada. Pele em cura.

Lembrarei de Lucy, de Maria Mion, foi feito durante a oficina promovida por Lígia e Francisco no Festival Pancinema em 2022.





Este filme é um dos desdobramentos a partir da sua pesquisa contínua sobre a memória - pessoal, familiar e coletiva. Mion encontrou por acaso um álbum de fotografias em Curitiba, e lá estava uma moça sem nome. O filme aborda o processo de desaparição, acelerada pela ação fotoquímica aplicada na imagem. A inscrição na pele se desmancha em questão de segundos, tão frágil, tão presente na memória coletiva no nível pessoal, familiar e nacional.

Também radicada em Curitiba, Moira Lacowicz in(ve)stiga a possibilidade imensurável de materialidade de filme de película como suporte. Artista visual que trabalha com diversos suportes além de filme, ela oferece com frequência cursos de intervenção direta no filme de película para a comunidade artística local e interestadual. *Wild Flowers*, misturando linguagens como *found footage* com imagens filmadas e inscritas pelas plantas em 16mm pela própria artista, vem em existência bi-canal por sua eco-práxis nos campos político, ecológico e social.

Assistir essas obras traz as sensações físicas visíveis e invisíveis marcadas pelas plantas. O *road movie* em suspensão do tempo, *Walden Street* foi revelado com folhas de pimenta-da-Jamaica que habitam o quintal do Duo Strangloscope. Filmado da tela do computador e copiado em positivo na impressora ótica caseira, o olhar navegante não se fixa em uma perspectiva só. Não existe a perspectiva central nessa (i)mediação diante da instantaneidade em jogo. Há inúmeras situações apresentadas em uma visão entre natureza e cultura (humanos). Desde quando nós nos separamos da natureza?

É clichê dizer que cada projeção é única, como não atravessamos o mesmo rio; nossa água-mãe. A primeira vez que eu senti na pele a força brutal da natureza foi quando voltei para a casa de um amigo na região praiana, duas horas de Porto Príncipe, Haiti. Lembrava da areia onde as cadeiras ficavam para bater papo o dia inteiro. Voltei em 2016 após o intervalo de 5 anos, e não sobrava quase nada da areia para nos deitarmos. Logo depois perdi o contato com esse amigo. A casa continua existindo na minha retina.





A projeção de filme em película, por sua própria natureza, é caracterizada como um evento que vem a existir como situação efêmera. Na maioria das projeções guerreiras que acontecem nas sessões nos espaços independentes, os projetores são posicionados no meio dos espectadores, diferente da configuração de sala de cinema comum. Annabel Nicolson, artista inglesa e uma das artistas frequentes na Cooperativa de Cineastas de Londres (1966-1985) na década de 1970, aproveitava a configuração íntima e livre de projeção-evento. Ela realizou uma performance chamada *Reel Time* (1973), onde passava o filme em loop em projetor e numa máquina de costura por tempo indeterminado. O filme se arrastava no chão enquanto ele se tornava cada vez mais frágil por causa das perfurações marcadas pela máquina de costura ao longo do *loop*.² E claro, os espectadores ajudavam colocar o filme de novo quando ele se rompia. A materialidade é diretamente ligada à prática artística e linguagem que operava no determinado momento. É filme-pele profanada como material tangível.

A primeira vez que apresentei *Sem Título (três luas)*, uma performance de dupla projeção de filme em 16mm, foi também a primeira vez em que eu assisti a este trabalho já junto com o público, porque eu não ensaiei antes. O texto abaixo, escrito por Malcolm LeGrice à respeito da trilogia sobre o tempo realizada por Takahiko Iimura, ilustra a percepção que eu tive quando o projetei.

Então o filme começa. Vejo intervalos de tela escura e clara – percebo a sensação de choque na retina. Em certas frequências de mudança posso experimentar um ritmo (uma Gestalt de tempo). Meu senso corporal de ritmo “prevê” o próximo choque. Mas em outros intervalos, mais longos, não consigo “sentir” a distância entre os intervalos. Eu sei que é mais longo, mas quanto tempo mais? Começo a criar meu próprio ritmo, começo a contar em intervalos de

² WEBBER, Mark. *Shoot Shoot Shoot: The First Decade of the London Film-Makers' Cooperative 1966-76*. Londres: LUX, 2016, pp. 168-169.



um segundo — mas será que estou contando um segundo? Como posso saber, será que eu verifico meu relógio? — Sinto fisicamente meu pulso com um dedo — tento ouvir meu batimento cardíaco. Estou criando uma medida para compreender os intervalos e tentando prever a próxima mudança. Este diálogo interior continua e começo a ver algumas consistências na forma como estruturo o tempo e onde tenho dificuldades. Passei do perceptivo para o conceitual e agora, usando a memória, estou sobrepondo a experiência rememorada de um conjunto de intervalos à experiência de outro.³

Traços sobre a noite, de Cristiana Miranda, é um pequeno filme de imagens desenhadas diretamente sobre a película 16mm, a partir de uma pesquisa sobre a geometria tupinambá e as formas da floresta. Na primeira parte da obra, os desenhos foram feitos com uma goiva de xilogravura sobre a película enegrecida pela luz e o revelador, construindo traçados que deixam ver as cores das emulsões do filme colorido, sobretudo a camada azul. Os desenhos vão surgindo como um risco na pele, de forma imprecisa e surpreendente, percorrendo a planaridade resistente da superfície da película. Sobre o fundo negro da emulsão velada, os desenhos dançam como fogos na noite, sem começo nem fim. Na segunda parte, a emulsão tornada transparente pelo cloro recebe desenhos circulares de cores básicas feitas com pincel, num colorido vibrante que contrasta com a introdução noturna, remetendo às cores da alvorada e à experiência dinâmica da luz do dia. O filme propõe uma experiência lúdica, cujo propósito é restabelecer o encanto primordial das imagens em sua pulsão vital, uma homenagem ao êxtase e à vertigem de existir.

O conjunto de obras aqui apresentado, tão distante dos “movies” comerciais, surge apenas do interesse de cada artista, sem esperar nada em troca. Fazer filmes é um ritual para reproduzir suas próprias visões fantasmagóricas, que em algum momento passaram

³ LEGRICE, Malcolm. *Experimental Cinema in the Digital Age*. Londres: British Film Institute, 2001, p. 81.





pelos seus imaginários. No caso de *Corpo de Água/Fluxo Confinado*, Helder Martinovsky nos leva à nascente de água no interior de Santa Catarina. Inteiramente filmado no território fluvial, o filme foi concebido originalmente para ser performado junto com o artista na condução sonora ao vivo com o instrumento que ele construiu. É uma viagem fluvial, conduzida pelas frequências agudas entre preto e branco, altamente contrastada pela mão do artista.

Será que essas obras deveriam ser chamadas mais apropriadamente de “fotografias em ação”? *Typefilm an Armory Show* foi desenvolvido como um fragmento da prática artística de João Reynaldo. Sua matéria principal são palavras, atravessadas por diversos suportes e ideias. Inteiramente digitado na pele de película, *Typefilm* é uma série de *action photograph* em diálogo em duas telas. A primeira exibição do filme original de versão em inglês foi na mostra *Celluloid Now!* organizada por Chicago Film Society nos Estados Unidos. João preparou a tradução em português para a turnê nipônico e norteamericano do programa e o filme ganhou o corpo em diptico. A estreia aconteceu no Image Forum em Tóquio em abril 2025. Assim como *Sem Título*, a característica singular de projetor determina a velocidade, a fricção, o diálogo, o intervalo, a intensidade, em cada dupla projeção-situação. Talvez possamos pausar o filme no meio da projeção, como a homenagem a Ken Jacobs (1933-2025), uma outra estrela nova, como ele nos convida em *Movie That Invites Pausing* (2020).



Depois dos vaga-lumes: o pensamento ecológico em quatro filmes brasileiros contemporâneos

Ж

“No início dos anos sessenta por conta da contaminação do ar, e sobretudo no campo, por conta da contaminação da água (os rios azuis e os riachos transparentes) os vaga-lumes começaram a desaparecer.

O fenômeno foi rápido e fulminante. Depois de alguns poucos anos já não havia vaga-lumes. O regime democrata-cristão teve duas fases absolutamente diferentes que não só se podem confrontar, mas que se converteram inclusive em incomensuráveis historicamente. A primeira fase desse regime é a que vai do fim da guerra até a desaparição dos vaga-lumes; a segunda fase é aquela que vai da desaparição dos vaga-lumes até hoje”

(Pier Paolo Pasolini, 1975)

A constatação de Pasolini do desaparecimento dos vaga-lumes como marcador temporal foi feita em 1975, momento em que o cineasta elabora seu romance *Petróleo*. Nele o autor expunha a mobilização mafiosa da classe política italiana em torno das fontes energéticas, especialmente a indústria petroleira. A periodização é cara ao nosso Programa na medida em que toma uma vida outra que humana – e sua desaparição – como marco. Se no contexto italiano Pasolini relacionava a desaparição dos vaga-lumes ao processo de mutação antropológica decorrente da dissolução da classe camponesa e consequente adesão à ideologia hedonista do consumo, tendo chegado a nomear tal “neocapitalismo” de “fascismo



suave” em 2025, no contexto do colapso ecológico e político planetário – com um irrefreável genocídio na Palestina em curso – falar de tal mutação subjetiva é quase um truísmo, e considerar seus efeitos em todas as esferas da vida humana, e outra que humana, se impõe como um começo para qualquer reflexão.

Um pensamento ecológico?

Manuel DeLanda, cineasta e filósofo mexicano estende a noção de “ecologia” para além do entendimento clássico que a define como campo de estudos dedicado à reflexão sobre os seres e seu *habitat*. Tal acepção, que deriva do étimo da palavra originária do grego *oikos* (casa) e *logos* (estudo), foi cunhada por Ernst Haeckel na segunda metade do século XIX mas “a partir das décadas de 1960 e 1970, o conceito passou a adquirir novas camadas de sentido no debate público impulsionado tanto pelo crescimento dos movimentos ambientalistas, quanto pelo avanço das críticas anticoloniais, feministas e anticapitalistas”¹

DeLanda, no entanto, sugere o “ecológico” como uma forma de pensamento que articularia três métodos – ou estilos – do pensamento; o populacional, o intensivo e o topológico. Para o autor, um pensamento da complexidade – e a cultura visual, potencialmente também – em sua modulação e articulação interdisciplinar, constitui uma ecologia. Alinhado ao novo materialismo realista no qual funda tal acepção, o partido pressupõe o respeito pelas materialidades em suas formas atuais e virtuais (não atuais).

De maneira simplificada, tomamos o pensamento populacional como aquele que lida com os processos através dos quais populações - ao serem submetidas a filtragens de qualquer ordem – territorial, climática, genética – evoluem. Ainda que sejam conhecidas as

¹ MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabela (org). *Histórias da ecologia*. São Paulo: MASP, 2025.





diferenças entre a prática conceitual da complexidade – amparada na *autopoiesis* – e algumas adesões simbólicas que o Programa faz, especialmente no que tange a *simpoiesis*, para os propósitos a que se dedica sua mobilização, não encontramos incompatibilidades significativas na aproximação das diferentes matrizes conceituais.² Com essa consideração, e os devidos cuidados, seria possível alinhar a simbiogênese de Lynn Margulis e sua associação e cooperação multiespécies como caminho do processo evolutivo, como exemplo do pensamento populacional. O pensamento intensivo diz respeito às capacidades de morfogêneses – emergência de formas – que as *diferenças produtivas* induzem.

Como exemplo óbvio, mas não menos surpreendente, tomemos a água que altera sua forma (líquida) ao ser submetida ao calor de cem graus centígrados, tornando-se vapor, ou que se congela e forma cubos ao atingir baixas temperaturas. Perceber e analisar como, ao cruzar pontos críticos (*thresholds*), a matéria-energia-informação altera sua forma e suas características é lidar com intensidades. Quanto ao pensamento topológico, consideramos que ele é um pensamento visual – ou geométrico – sobre um espaço, seja ele visível (real) ou conceitual (virtual).

Um verme passeia / na lua cheia

Com esse entendimento da ecologia, o programa *Depois dos vagalumes* trança uma constelação de filmes fruto de práticas ético-estético-políticas que de algum modo mobilizam tais operações conceituais. Uma cartografia de reparação – e memória– de geografias

² “Os sistemas autopoietícios são extremamente interessantes, vide a história da cibernetica e das ciências da informação; mas eles não são bons modelos para mundos vivos e para os bichos que o povoam. Os sistemas autopoietícios não são fechados, esféricos, deterministas nem teleológicos: ainda assim eles não são modelos suficientemente bons para o mundo mortal de SF.” HARAWAY, Donna J. *Ficar com o Problema: Fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: N-1 Edições, 2023.





políticas; alianças a fim de justiça ecológica multiespécies; sonhos reais de *florestanias*³ rearranjando lutas numa chave cosmopolítica; ou morfogêneses resultantes da variação intensiva, radical e permanente da natureza do digital, os filmes constelados soam como expressões das “*naturezas visuais*”⁴ do ecossistema planetário em policrise. É inevitável relacionar a periodização marcada pelos vaga-lumes, intuída e nomeada por Pasolini, sem incorrer e recorrer às ideias de *Antropoceno*, *Capitaloceno*, *Plantationceno*, e tantas outras nomeações que emergiram *ad nauseam* pela melhor definição de uma nova época.

Tal inevitabilidade deságua na suficiência que outro termo, o Chthuluceno, proposto por Donna Haraway e a *respons-habilidade*⁵ com os filmes e possibilidade de “fazer com” os filmes. “O Chthuluceno é composto de estórias e práticas multiespécies contínuas de devir-com em tempos precários e arriscados, nos quais o mundo não acabou e o céu não caiu – ainda”⁶

Ocorre que Depois dos vaga-lumes alinha filmes colhidos de uma cepa recente da cinematografia brasileira – circunscrição sugerida pela direção artística do Festival e que resultou num interessante desafio – , que tratam, comentam ou atravessam o *Agora* com apostas que realçam geografias da história em disputa; acompanham insurreições em zonas a defender; fazem uso de estratégias estéticas a fim de criar alianças insólitas e parentescos interespécies e não heredi-

³ KRENAK, Ailton. *O Futuro é Ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

⁴ O arquiteto e ativista Paulo Tavares sugere o termo como contraponto da ideia de culturas visuais (*visual cultures*) no Podcast Radio MACBA, consultado em 10 de setembro e disponível em: <https://rwm.macba.cat/en/podcasts/sonia-426-paulo-tavares-deleted/>

⁵ “No original *response-ability*; um desdobramento da palavra *responsibilty* [responsabilidade], cuja pronúncia em inglês contém tanto *response* [resposta] quanto *ability* [habilidade, capacidade]. Trata-se, no léxico da autora, de um tipo de responsabilidade que se conjuga com uma capacidade de responder e reagir de maneira consequente aos acontecimentos. Haraway, op cit, p.14

⁶ Haraway, op cit,, p.104



tários; ou apostam no inconsciente como campo de batalha. É por entender o impulso que o *devir-com* habilita que se segue o caminho de Haraway e a sua prática de *ficar com o problema*.

Lá do interior do mato

No filme *Do Caldeirão Da Santa Cruz do Deserto* a máquina topológica de pensamento se ativa com uma câmera irrequieta que produz o espaço no lugar no qual entre 1926 a 1937 se desenvolveu uma experiência de comunitarismo religioso liderada pelo Beato José Lourenço, negro sertanejo, filho de pessoas escravizadas alforriadas. Nas imagens do filme o espaço emerge pelo ranger da luz na superfície filmica de baixa sensibilidade. Fricção entre o suporte – 16mm–e a luz radicalmente pronunciada da região do semiárido. As clareiras abertas pelos grãos do filme são sendeiros que revelam as paisagens *bioculturais* desse experimento cosmopolítico e situado.

Acolhido primeiramente pelo padre Cícero em Juazeiro, o Beato José recebe dele quase quinhentos hectares de terras arrendadas na Baixa d'Anta. A gleba logo se torna refúgio para os migrantes climáticos, que também escapavam do contingenciamento da vida promovida pelos coronéis ao mando da região. Tal novo povoamento promoveu uma adesão a certo catolicismo laico sertanejo, que envolvia práticas de reza, devoção à santos e disciplinas corporais. Alinhado a esse processo se promovia a radical e equânime distribuição dos bens produzidos, além da acolhida de pessoas empobrecidas.

Central para se perceber a qualidade das relações da vivência *aquilombada* que se teceu na comunidade que antecedeu à do Caldeirão, mas que teve características similares, foi a devoção ao boi Mansinho, doado ainda em 1920 pelo padre Cícero à comunidade. O boi, signo de grandeza na vida das famílias – que costumeiramente criavam ovinos, caprinos e aves – foi ressignificado pelas práticas devocionais e pelo cuidado extremo. Tal relação íntima e respeitosa com uma espécie majoritariamente utilizada para práti-





cas alimentares – o boi – faz eco no entendimento aimará da criação mútua das artes, noção estendida à agência das todas as coisas – e seres – interligados numa rede ativa de coprodução. A *uyawa qamani*⁷, ou criação mútua dos animais, infelizmente gerou um forte rechaço nos coronéis já bastante desconformes com a lida reparatória e socialista que a comunidade representava. O sacrifício do boi Mansinho pelos coronéis e poder eclesiástico local, e o sucessivo oferecimento forçado de sua carne à população, foi o começo da repressão subsequente, que culminou na prisão do beato. É logo após da sua liberação da prisão, por interferência direta do Padre Cícero, que José Lourenço funda numa gleba de propriedade do padre a experiência de comunitarismo religioso do Caldeirão.

No filme encontramos – via rastros de luz– índices dessa experiência de solidariedade radical. Estatuetas do Padre Cícero, a arquitetura da igreja, evidências vegetais, um muro de pedras, o sino, as loas, canções. A comunidade do Caldeirão – nome da forma geológica que propicia a manutenção de um lago na forma de um poço, mesmo em períodos de seca – é insinuada pelas visualidades da trama topológica armada temporalmente. A geografia transformada e afetada pela intensidade da história (natural) se torna lugar⁸ e o mandato urgente de justiça ecológica multiespécies a traz

⁷ AYCA, Elvira Espejo” Yanak Uywaña - A criação mútua das artes”. Tradução. .txt texto de cinema (Carla Lombardo e J) *Discoteca Transléxica*, Coordenação editorial: Claudio Moreira e Regina Melim. Editora Molécula e Plataforma par(ente)sis, Santa Catarina, 2025.

⁸ É vital fazer referência ao trabalho de arte na forma de santuário para a árvore Imburana de cambão realizado pelo artista Edson Barrus Atikum no semiárido pernambucano e a noção de place-specific mobilizada pelo artista, bem como a série de reverberações em filmes e instalações do trabalho. *A c e r c a v i v a* é talvez uma das instalações mais contundentes, na medida em que opera na infraestrutura das instituições de arte ao propor plantios de estacas de imburana nas cercanias e dentro delas. BARRUS, E. “Projeto Imburana”. *Revista Eco-Pós*, [S. l.], v. 23, n. 2, 2020. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27634. Acesso em: 6 out. 2025.



a baila em rememorações dos movimentos ecossociais que travam hoje a luta pela vida na T/terra.

Arquivo verde

A história da aliança com o boi Mansinho vivenciada pelas experiências comunitárias do semiárido se alinham, tecendo o fino fio da história e do Programa, com a criação do jardim sintrópico que motiva o filme *Cemitério verde*. Em um momento inicial, a narradora, Lavina, mãe do cineasta, cocriadora e cuidadora do jardim, sussurrando, diz: *Vou plantar tanta coisa, que vai ter pra gente e ainda vai sobrar para as lagartas*. No arranjo semiótico-material do filme, não raro, planos espirituais e oníricos se alinham às práticas ecológicas do fazer-com.

A fim de fazer com que o ex-companheiro falecido (Toninho) “alcance a paz” tendo em vista suas recorrentes aparições em sonhos à narradora, Lavina elabora um manjar de coco, cuja feitura é filmada em macro e que numa sequência posterior, aparece sendo devorado por larvas e visitado por moscas, exposto na forma de oferenda no jardim. O doce, que no simbólico serve à sobrenatureza (oferenda ao espírito de Toninho), se alinha no real com o *outro que humano* (larvas, vermes e moscas). Vida e morte transitando por crenças e corporalidades dos insetos numa articulação de complementaridade por sucessão, via montagem. O vínculo entre Toninho e Lavina transpõe o tempo vital e parece reafirmar a assertiva de que “é o amor, e não a vida, o contrário da morte”.⁹

Numa operação análoga, imagens de fotos da família passam a ser povoadas – por meio de sobreposições – por uma gama de insetos e raízes que materializam a encruzilhada epistêmica, *biocultural* e mística que a emaranhada cocriação do jardim e do filme faz emergir em sua *mundificação* reparadora.

⁹ Roberto Freire.





Pisa ligeiro/ pisa ligeiro

Se em *Cemitério verde* cada árvore plantada encarna uma oferenda para um familiar de Lavina, evocados por fotografias 3X4 colocadas numa espécie de altar giratório sobrepostas por imagens em que os fotografados aparentam ter peles-vegetais, em *Naquele tempo todos eram gente* a relação humano / outro que humano se articula na forma de luta.

A aldeia Maracanã, *Tejo Haw Maraka'nà* em seu topônimo indígena é o local onde o filme se situa, principalmente na sua segunda parte. Nesse território em processo de retomada desde a ocupação em 2006 do prédio abandonado do “Museu do Índio” a luta empreendida por diferentes etnias indígenas – apoiada por vários não indígenas – reivindica o uso social do terreno através de uma aldeia urbana e de uma Universidade Indígena Pluriétnica. O momento específico abordado no trabalho ocorre em 2014, quando se desata uma violenta tentativa de despejo pelas forças do Estado do Rio de Janeiro, surpreendida – e suspensa por 26 horas –, por uma tática de aliança interespécies. A fim de conter as violações aos direitos humanos cometidas e denunciando a ilegalidade da ação – e a tramitação judicial favorável à permanência dos indígenas no local – a liderança indígena José Urutau Guajajara trepa numa árvore na área lindeira do terreno em disputa, se negando a descer, impedindo temporariamente a desocupação.

O gesto sagaz e atinado, exercício da inteligência da situação, faz dobrar a resistência em resiliência, palavra que teve seu primeiro uso ligado à designação de madeiras que dobravam sem romper-se. A guarida encontrada nessa arquitetura vegetal adaptada e o jeito de corpo – ancestral – ativado na manutenção da postura física e cosmopolítica no filme é emaranhada com o mito guarani-ñhandeva da criação do pássaro Urutau.

A coincidência do nome do ativista com o do pássaro convida ao jogo de barbante articulado de modo não linear – e topológico





– pelo recurso da tela dividida (*split screen*). O longo desenrolar do mito ativado oralmente por Sandra Benites Nhandeva na primeira parte do filme é acompanhado por pares de imagens que rara vez se espelham ou sincronizam, instigando uma sucessão intensiva de espaços-tempo em cascata, até que, subitamente, chegarmos na situação-Aldeia. O instigante é a articulação *txáista*¹⁰ tanto na vocalização da luta quanto na própria feitura do filme. Nele, ao som do canto-lamento do Urutau, palavras de ordem e sirenes, vemos se instaurar topologicamente o espaço virtual da estória (mito) através do tempo real da história (luta).

Fim da tarde / a terra cora / e a gente chora

No mito ñhandeva o pássaro Urutau canta nos entardeceres lamentando a partida de seu irmão-sol. Canta para que seus irmãos a escutem. *Memby* palavra guarani que dá nome ao derradeiro filme do Programa significa filho/a. O parentesco *txáista* com a língua guarani parece dar passagem no filme para um labirinto de morfogêneses aberto pela língua das palavras-alma, ñe'é. Por variações intensivas transitamos por *found-footage-florestas*, céus em *ciberia*, células. O inconsciente como campo de batalha. É ali que o filme acende a chama do encantamento, da fabulação noturna. Aceno simbólico ao parentesco inaudito entre diferentes estados da maté-

¹⁰ “Txaísmo é um conceito formulado por Jaider Esbell a partir da palavra txai, termo em Hâtxa Kuin, língua do povo Huni Kuin, que pode ser traduzido por “cunhado”. Aqui, cunhado, ou txai, evoca um tipo específico de aliança com uma pessoa não-con-sanguínea com quem estabelecemos relações de reciprocidade e comprometimento, seja por parentesco ou por afinidade. Txaísmo é, assim, a possibilidade de ser aliado daquele que é diferente de nós. No contexto do encontro violento entre mundos inaugurado pela invasão colonial, o txaísmo é um convite urgente pra criar novas formas de relação, dilatadas em outras dimensões de tempo e espaço, fundamentadas na produção de multiplicidades.” Em “Ressoar a pergunta: o que vem a ser o Txaísmo?”, de Idjahure Kadiwel e Lucas Canavarro Rodrigues Martins. *Revista Estado da Arte*, Uberlândia, Minas Gerais, v. 3, n. 2, p. 479–491, jul/dez. 2022. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/64591>. Acesso em: 6 out. 2025.





ria-energia, entre seres, entre *imagensons*. Ânimo que encoraja um sopro úmido para que possamos ver com nossos olhos e as bocas secas, a instauração do sonho real de reparação e justiça ecológica.

Depois dos vaga-lumes toma na mão dos filmes para se atentar à travessia desse espaço-tempo denso. Situados, em *proximidade crítica*¹¹ com as tensões do presente, o Programa é um chamado à vida depois da desaparição dos vaga-lumes. Um alento para que possamos lutar e cantar à escuridão, e seguir riscando fósforos.¹²

¹¹ Oposição ao propalado “distanciamento crítico” na produção do conhecimento. Tomado da referida entrevista com Paulo Tavares.

¹² Referência ao livro de Didi-Huberman. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte Editora UFMG, 2011.





Encruzilhadas das Águas, caminhos para os cinemas negros brasileiros

JANAÍNA OLIVEIRA

“Estamos sempre no meio do caminho”, diz a ensaísta e poeta Dionne Brand em *Mapa da Porta do Não-Retorno: Notas sobre Pertencimento* (A Bolha, 2022). A travessia do Atlântico marca as experiências históricas e estéticas das pessoas negras, traz a fragilidade e a incompletude, mas também os entrecruzamentos que formam as vidas nas diásporas africanas. O programa Encruzilhadas das Águas oferece um caminho para pensar as rotas atlânticas que conformam os cinemas negros no Brasil, propondo o encontro de obras contemporâneas com o filme pioneiro de Zózimo Bulbul, em uma espécie de panorama cinematográfico a partir das águas.







Quando o mar – cinema e poesia

KATIA MACIEL

Tendo sido convidada para pensar a curadoria de uma das sessões do Festival DOBRA a partir do meu livro *A ideia de cinema na arte contemporânea brasileira* (Círculo, 2020) selecionei alguns artistas cujos filmes projetam experimentos com o que chamaria de forma mar.

Na *Ilíada*, o longo poema narrativo da antiguidade, apenas um dos cantos não possui a palavra mar. O canto da morte do herói Héctor. A presença da palavra e suas repetições configuram aspectos simbólicos e rítmicos como o movimento das ondas. Dizem que o bom poema faz o que diz. Os filmes aqui reunidos mostram o mar a partir de questões referidas a memória. E o que chamamos de memória no cinema já é em si o cinema. O movimento próprio da máquina cinema desde sempre convocou o pensamento de uma imagem que reproduz a engenharia da nossa percepção do tempo adquirindo continuidade em nossa consciência e memória. De modo semelhante os fragmentos do movimento ganham continuidade na repetição do mesmo fotograma como matéria e memória.

Matéria e Memória de Henri Bergson está na origem de *Histoire(s) du cinema* de Jean-Luc Godard e da filosofia do cinema de Gilles Deleuze, fazer e pensar o cinema no corpo subjetivo, discursivo e histórico na vertigem do tempo. Deleuze ao pensar imagem-movimento e imagem-tempo distingue dois regimes de imagens cinematográficas e classifica todos os signos na relação com a duração.

Bergson considera a matéria como o conjunto das imagens e a percepção como a relação entre a matéria e uma imagem particular,





o nosso corpo. E é a partir deste corpo apenas que o novo pode se produzir, porque o corpo é a diferença, a escolha e nele experimentamos a duração, ou seja, a coexistência dos tempos, do passado com o presente. Nos termos colocados por Gilles Deleuze em seu texto *A ilha deserta*¹ a duração é uma memória, porque ela prolonga o passado no presente. Bergson enuncia que o presente vai progressivamente, com o envelhecimento, tendo uma carga mais pesada de passado. Para o autor o passado sobrevive em si, como lugar no qual nos colocamos para nos lembrar, o passado é o em si, o virtual, o presente que ele foi e o atual presente do qual agora ele é passado. Deleuze repete Bergson estendendo o pensamento da imagem em si para a imagem como o puro do tempo, como o virtual do tempo como a imagem-tempo.

Os filmes reunidos nessa sessão são variações da memória no cinema e do cinema na memória.

A sessão se inicia com a projeção de *ULTRA-FUGA-KINEMA*, um filme de Vicente de Mello realizado especialmente para essa sessão. Nele o artista trata da relação do infinitamente pequeno com a sua ampliação. Um farol gira o mundo além mar.

O filme seguinte é uma carta. Uma mensagem para a amiga Flora de Anna Costa e Silva. Uma voz, um mar de memórias.

João Modé implica o espectador na sua perspectiva sobre mares e marés. Um observador atento aos pequenos movimentos.

O quarto filme é de Ana Costa Ribeiro. *Arpoador* revela um encontro. O pai com a mãe. E a narrativa de *Moby Dick* no manejo do leme.

André Vallias homenageia o poeta catalão Joan Brossa (1919-1996) ao ritmo do mar do *Limite* (1931) de Mario Peixoto. Uma ode.

Finalmente o cinepoema de Carlos Adriano e todos os mares. O mar é o cinema, o amor, a perda, a memória. Uma epifania do destino quando vibra a ausência.

¹ Bergson, 1859-1941 in *A ilha deserta*, Gilles Deleuze, Ed Iluminuras, São Paulo, 2006.





O tempo que flui em nós é a duração é o que nos diz Bergson.
Pensar o tempo que passa, a mudança que nada muda.

A figura do paradoxo move o que pensa no pensamento. Os filmes dessa sessão apontam a presença na ausência como uma homenagem póstuma, na erosão da paisagem, na passagem de uma luz que aponta o tempo aos navegantes.

“mar de políssonas praias mar salino mar sempre-sonante ao
mar a nau mar salino mar insone e as popas na areia o mar
rebenta ao mar salino,
pela beira-do-mar profundo-osoante mar icário
arrastá-los ao mar salino-sacro no lombo do mar largo?
ao mar as naves bicurvadas! ao mar alto
rumor como do mar de políssonas ondas
no mar ensimesmado o mar ressoa
navegando amplos mares mar de políssonas ondas,
e frisa o mar, as ondas do mar cor-de-vinho, um navegante
deixando o mar, as águas ôndulo-tranquilas, mar talásseu
junto ao mar movente.
pelo mar de vastíssimo dorso.
pulsa o mar piscoso
sobre o dorso do mar largo
ao mar se metem ambos
e agita o mar violáceo-ferrugíneo
no mar deságua no mar exulta

mar salino-abísmeo,
até o mar
a furto do mar salino-cinza
ao mar salino mescla-se
com turbinoso estrondo





enquanto ondas inúmeras no mar polissonoro, poliespúmeas,
curvam-se
mar não-arável
o mar mármore-luminoso
o mar rebojou
a mim tocou-me o mar, cinéreo-espumejante
do mar multívio
escarpado mar talásseo te gerou
e se arremessa, atroando, ao mar salino-púrpura,
mesmo em mar proceloso; como agora tomba
do mar salino
nas profundas do mar
azul-mar mar-salino
o mar talássio
abismo do mar branco-salino
ao mar priscoso
do velho do mar salino
-do-mar-salino – dizem – nasceste
sobre o dorso do mar grisalho, mal tocavam
o espumejar da onda.
bem-construída, por mar.
nem o reteve o mar salino-branco
praia do mar polissonoro
o mar vinho-escuro
o tino ao timoneiro, por mar cor de vinho,
ao mar grisalho
mar escuro
o mar undoso-fluente
mar salino mar branco-espumejante”²

² HOMERO. *Ilíada*. Tradução Haroldo de Campos, São Paulo: Benvirá.





Neste poema reuno todos os versos da Ilíada que contém a palavra mar. O estrondoso ritmo homérico anuncia no tempo antigo a forma mar. O movimento, o temo, a cor, o conflito, o que flui.

a mim tocou-me o mar

Os filmes reunidos aqui respondem ao impulso de diferentes artistas de enfrentarem essa forma mar que se apresenta como o tempo em si. O programa pode ser visto como um poema longo cujos versos de diferentes sílabas repetem o mesmo som que podemos ouvir em uma concha.







Cinema experimental de reapropriação de arquivo no Brasil: uma (im)possível poética constelada (1897 / 2024)

CARLOS ADRIANO

*A verdadeira novidade que perdura
é a que toma todos os fios da tradição
e os tece novamente num padrão que
a tradição seria incapaz de criar.*

Fernando Pessoa, Heróstrato, 1929-30

*Após a ruína da magia, a arte empreendeu
a tarefa de manter o legado das imagens.*

Theodor Adorno, *Minima Moralia*, 1946-47

Ao conviver por 27 anos com Bernardo Vorobow (1946-2009), programador de cinemateca – Brasileira (1981-2009); Sociedade Amigos da Cinemateca (1969-1976) – e de museus – da Imagem e do Som de São Paulo (1975-1985); de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1972-1976) –, reparo que programar uma sessão de curtas-metragens é quase como montar um filme com trechos de outros filmes (material de arquivo).

Reza a lenda que Henri Langlois montou programas do cinema das origens (período ao redor de 1890-1915) na cabine de projeção da Cinemateca Francesa. Ele, nas catacumbas de um palácio, colando rolos de fitas para uma sessão (coisa de médium e *medium*?), é imagem alegórica do ofício de um *found footage film maker*.

Por conta do ofício, Bernardo frequentava a Boca do Lixo paulistana, onde se concentravam produtoras e distribuidoras de filmes.



Foi talvez o único de uma elite (aluno de cinema na ECA-USP, funcionário da SAC e do MIS) a ser aceito sem reservas hierárquicas nem desconfianças preconceituosas pelo pessoal de cinema da Boca – pelo jeito humano e o gosto de compartilhar papos e copos no balcão de botecos e pés-sujos. Como de hábito no senso comum (jargão de ingenuidade romântica), a gente da Boca chamava-o de “poeta”.

Cineasta de invenção ligado à Boca do Lixo, Carlos Reichenbach foi o primeiro a me chamar, em seu *blog* (2002), de “cinepoeta”. Noutros contextos (dedicatórias de livro, artigos de jornal), autores como Augusto de Campos e Sérgio Augusto usaram tal juízo para tratar de meus “cinepoemas”. Como diz Inácio Araujo na *coda* da crítica de *Cine Subaé* (2024)¹, ao citar o capítulo de Caetano Veloso sobre minha obra, “poetas e poetas se entendem”.

Não à toa, o termo “coração” está contido em “recordação”. Em *O que é a poesia?* (1992)², Jacques Derrida escreve: “O poético seria aquilo que se deseja aprender de cor, porém do outro, graças ao outro, e sob ditado: *imparare a memoria*. ” Em outro ponto, diz: “Eu sou um ditado, profere a poesia, decore-me, recopie-me, vele-me e guarde-me.” E isso não é *found footage*?

Uma tentativa sumária e superficial de diferenciar o uso de material de arquivo nos cinemas documentário e experimental seria usar critérios normativos da negatividade (valeu, Adorno). Além de não narrativo e não comercial (economia de finanças e afetos), o experimental assume a recusa como indefinição (ontológica) sobre o que pode ser (o cinema), sob o desbravamento de procedimentos e o desconhecido como bula-bússula. O que distingue é a intervenção no material: montagem disjuntiva e associativa (a soberania poética do arquivo em sua condição histórica), não discursiva e não ilustrativa (o arquivo sem ilustrar ou legitimar o discurso), em

¹ VELOSO, Caetano. *Cine Subaé: escritos sobre cinema* (1960-2023). São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

² DERRIDA, Jacques. *Che cos’è la poesia?* In: *Points de suspension*. Paris: Galilée, 1992.





contraponto à textura da imagem (jogos de granulações, velocidades, reequandramentos).

Mais do que uma seleção, este programa compõe-se de uma constelação de filmes. Na montagem dos cinepoemas de reapropriação, sigo um caminho constelacional. Na pesquisa acadêmica, opero com uma nebulosa de referências conceituais. Confesso a perversão: em tudo que leio, vejo *found footage*.

O cinema experimental que trabalha o arquivo é conhecido como *found footage*. O termo é adotado em outras línguas; em francês fala-se em *cinéma de recyclage* e *cinéma de remplacement*. A dificuldade de traduzir *found footage* (metragem de filme encontrada ou de filme encontrado?) enuncia o problema e anuncia o irredutível (o não fungível) da forma. Em minha tese de doutorado, propus “cinema experimental de reapropriação de arquivo”.

Sintético e sincrético, o *found footage* é um gênero e um modo de produção que recicla, reedita e ressignifica imagens alheias, filmadas em outros tempos e contextos, e que permite interpretar a imagem como intertextualidade e intermedialidade. Com múltiplas entradas (e bandeiras), as noções de “remissão” integram seu vocabulário. A categoria tem um corpus crítico em livros, como os de Jay Leyda (1971)³, William C. Wees (1993)⁴, Catherine Russell

³ LEYDA, Jay. *Films beget films: a study of the compilation film*. New York: Hill and Wang, 1971.

⁴ WEES, William C. *Recycled images: the art and politics of found footage films*. New York: Anthology Film Archives, 1993.





(1999)⁵, Jaimie Baron (2013)⁶, Christa Blümlinger (2013)⁷ e Scott MacDonald (2019)⁸.

Nicole Brenez é a sumidade máxima do *found footage*. Pesquisadora dos cinemas de vanguarda e de militância política, é autora de inúmeros estudos ensaísticos, historiográficos e estéticos sobre o reemprego e a reciclagem⁹. Em 2002, ela publicou uma preciosa cartografia, que foi traduzida no tomo 1 do *Dossiê Found Footage*, que organizei como editor convidado da Revista Laika (ECA-USP, 2014)¹⁰.

Brenez propõe duas formas de apropriação: “intertextual” (sem uso de material já filmado) e “reciclagem”. Esta tem duas formas: “endógena” (trailer e “autossíntese”, quando o artista usa os próprios filmes) e “exógena”. Esta, tem três formas de alusão: “stock footage”, “filmes de montagem” e “*found footage*”. E este divide-se em cinco modos – “elegíaco”, “crítico”, “estrutural”, “materiológico” e “analítico”.

⁵ RUSSELL, Catherine. Archival apocalypse: found footage as ethnography. In: *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Durham and London: Duke University Press, 1999.

⁶ Baron, Jaimie. *The archive effect: found footage and the audiovisual experience of history*. New York: Routledge, 2013.

⁷ Blümlinger, Christa. *Cinéma de seconde main: esthétique du remplacement dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris: Klincksieck, 2013.

⁸ MacDonald, Scott. *The sublimity of document: cinema as diorama* (avant-doc 2). New York: Oxford University Press, 2019.

⁹ BRENEZ, Nicole. Montage intertextuel et formes contemporaines du remplacement dans le cinéma expérimental. *Cinéma: Revues d'Études Cinématographiques*, 2002, vol. 13, n. 1-2.

BRENEZ, Nicole; CHODOROV, Pip. Cartographie du found footage. *Tom Tom the piper's son: Exploding*, Paris, # hors série, 2002.

BRENEZ, Nicole. *Cinéma d'avant-garde: mode d'emploi*. Tokyo: Gendaishicho-shinsha Publishers, 2012.

¹⁰ ADRIANO, Carlos (ed.). Dossier Found Footage (I). São Paulo, Revista Laika, ECA/ USP, v. 3, n. 5, 20 jun. 2014. <<https://www.revistas.usp.br/revistalaika/issue/view/10104>>.



Uma das experiências mais instigantes e originais na abordagem da história como reconfiguração e fulguração da memória – e, portanto, base para o *found footage* – é a de Walter Benjamin: “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas.”¹¹ Ele recolheu os cacos da história para des/construir um monumento em ruínas e articulou a noção de um conhecimento nos desvãos da imagem como constelação (“as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”¹²), montagem de descontinuidades, tempos heterogêneos e citações sem aspas. Pela dobra à sobra do duplo e o dobre ao pesar da perda, a “imagem dialética”¹³ é uma alegoria do cinema. Outras noções benjaminianas como “inconsciente óptico” e as figuras do “*colporteur*” e do “catador” são mobilizadas para tratar da montagem de atrações do cinema de reapropriação.

A frase de Rachel Moore na análise do filme (*nostalgia*) é síntese de *found footage*: “criar ruínas é o trabalho da sobrevivência”¹⁴. Em 1971, Hollis Frampton produziu (*nostalgia*) e o ensaio *Por uma meta-história do filme*. Sob o estro de Borges e Pound, um programa poético é destinado “a inseminar consistência ressonante” ao processo criativo que sustenta o artista: “O meta-historiador do cinema está ocupado com a invenção de uma tradição. As obras podem não existir, e então é seu dever fazê-las. Ou elas podem já existir, em algum lugar fora do perímetro intencional da arte. E então ele deve refazê-las.”¹⁵ O ensaio conceitua um “cinema infinito”

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Origens do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

¹² *Op. cit.*, BENJAMIN, 1984.

¹³ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte / São Paulo: Editora UFMG / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

¹⁴ MOORE, Rachel. *Hollis Frampton: (nostalgia)*. London: Afterall Books, 2006.

¹⁵ FRAMPTON, Hollis. For a metahistory of film: commonplace notes and hypotheses. In: *On the camera arts and consecutive matters*. Jenkins, Bruce (ed.). Cambridge, Massachusetts / London: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2009.





to”, que remeto ao “inconsciente óptico” e à fonte *found footage*. Ao abordar arquivos, a meta-história é uma *constelação estrutural* (para reempregar o título da obra de Josef Albers).

Em 1928, Oswald de Andrade lançou o *Manifesto antropófago*. A proposta de ideologia estética e intervenção cultural era a deglutição de influências e repertórios estrangeiros para a produção de uma arte autoral e autóctone. Invoco a Antropofagia como contribuição original para o cinema de reapropriação de arquivo, cujos procedimentos são aludidos *avant la lettre* no manifesto: “só me interessa o que não é meu”, “*tupi, or not tupi, that is the question*” e “A ciência codificação da magia. Antropofagia. A transformação permanente do tabu em totem.”¹⁶ Para Décio Pignatari, os poemas (1927 e 1928) de Oswald são feitos com operações que “transformam lugares comuns em lugares incomuns”. Décio define como “poesia *ready-made*” e formula o que seria uma tradução de *found footage*: “a poesia da posse contra a propriedade”.¹⁷ É a expropriação dos meios de reprodução.

Ao inventar o *ready-made*, Marcel Duchamp deu a palavra-passe para o *found footage*, cujo pilar (e pilão) é o achado de um material que tem o texto transformado pelo contexto deslocado, da terceira via ao desvio de função. Com a *Roda de bicicleta* (1913), descobriu a pá de propulsão, e, com a *Fonte* (1917), inaugurou a mina de sacadas irônicas. O papa dadá é “o advogado da apropriação” (para catar o mote do poeta Kenneth Goldsmith citando o designer de moda Virgil Abloh).

Ao trabalhar o mundo como arquivo de dados e processo poético-crítico de mediação e transformação da matéria filmica, o *found footage* apresenta-se sob a forma de procedimento operacional

¹⁶ ANDRADE, Oswald. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias: Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

¹⁷ Pignatari, Décio. Marco zero de Andrade. In: *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1973.



para se entender a imagem como história e para realizar a imagem como resíduo da história – ou ruínas da história, pois, segundo Paolo Cherchi Usai¹⁸ é a degradação da imagem que torna possível a história do cinema. De escombros, assombros. De farelo, farol.

Uma de minhas bases é a informação da chamada Nova História do Cinema, que reavaliou a arqueologia e o primeiro cinema, representada por scholars como Tom Gunning, Laurent Mannoni e Charles Musser. Para Gunning, o primeiro gesto artístico humano foi a coleta e não a fabricação de objetos. Ele recorreu¹⁹ ao paleontólogo André Leroi-Gourhan: há cerca de 30.000 anos a.C., antes das pinturas rupestres nas cavernas europeias, nossos ancestrais juntavam fósseis e minérios incomuns, por propósitos ignorados. Sê-lo outrora agora (valeu, Pessoa).

O *found footage* opera com restos e so(m)bras de imagens – reminiscência e remanescência, referência e remetência, reticência e silêncio –, constelacionadas. Se a ruína é a evidência dos restos do tempo, o cinema de reapropriação de arquivo re(in)staura a experiência das ruínas e reprocessa o tempo reencontrado. Pensar o tempo como montagem de elementos heterogêneos: justa posição poética (para glosar o título do filme de Frampton). Bricolagem do pensamento sensível e selvagem (valeu, Warburg).

O filme experimental seria um objeto não-identificado perfeito para a “filosofia do inexato” de um “ensaio sobre o conhecimento aproximado” (valeu, Bachelard). A manifestação brasileira talvez seja reflexo da “trajetória no subdesenvolvimento” de seu cinema, cuja inconstância é traço e cuja história é de ciclos. Além da incidência pontual na obra de cineastas, de uma tradição rarefeita de auto-

¹⁸ Usai, Paolo Cherchi. *The death of cinema: history, cultural memory and the digital dark age*. London: The British Film Institute, 2001.

¹⁹ Gunning, Tom. Finding the way: films found on a scrap heap. In: GULDEMOND, Jaap; BLOEMHEUVEL, Marente; FOSSATI, Giovanna (ed.). *Found footage: cinema exposed*. Amsterdam: Eye Film Institute, 2012.





res vinculadas à vanguarda e de filmes curtos no gênero, seria ainda mais escassa e esparsa uma linhagem de *found footage* no Brasil.

Este programa é um fragmento parcial (e não imparcial) e pesosoal de uma (im)possível história do cinema experimental brasileiro de reapropriação de arquivo, e não pretende indicar um mapeamento da produção de *found footage* no país.

Em 27 de novembro de 1897, na então seção de Privilégios Industriais do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Rio de Janeiro, Cunha Salles depositou um pedido de patente para um sistema-cinema – filmagem, revelação, copiagem, produção, distribuição, exibição –, acompanhado de um fragmento de filme 35mm supostamente feito por ele. Há controvérsias sobre o que o creditaria como autor da primeira filmagem nacional.

Em minha tese de doutorado²⁰, apostei na hipótese de que Cunha Salles se apropriou de algum filme alheio para o processo de patente e o cinema brasileiro começou como gesto de *found footage* (fato e feito inéditos na cinematografia mundial). Autoridade máxima na historiografia do cinema brasileiro, o curador de preservação Hernani Heffner viu pela primeira vez em 1993 os onze fotogramas, que mostram uma onda do mar batendo num píer e

²⁰ ROSA, Carlos Adriano J. de. *O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Área de Concentração: Estudo dos Meios e da Produção Mediática. Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. 2008. Orientador: Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier. Bolsa: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Um “resumo” da tese pode ser lido no artigo: ADRIANO, Carlos. O mutoscópio de Santos Dumont e a poética do *found footage*. São Paulo, *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, Museu Paulista da Universidade de São Paulo, v. 26, 2018 (25 jun. 2018). <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v26/1982-0267-anaismp-26-e08.pdf>.

<http://www.scielo.br/j/anaismp/a/8QtPVvRGZk7LB77GgfNVNkC/?lang=pt>

Outro artigo sobre a abordagem: ADRIANO, Carlos. The poetics of found footage as film poetry: a personal case study. In: BOLLIG, Ben; WOOD, David M. J. (ed.). *The Poetry-Film Nexus in Latin America: exploring intermediality on page and screen*. United Kingdom: Legenda, 2022.



motivaram meu terceiro curta (meu primeiro *found footage*), *Remanescências* (1994-1997, filmado e finalizado em 35mm).

Complemento Nacional (1978, Arlindo Machado) recicla imagens descartadas do ufanismo pátrio compulsório que pontificava nos cinejornais antes da exibição de longas-metragens nas salas comerciais de cinema. Entre lapsos, elipses e silêncios de linguagem, o procedimento formal alude à obliteração da censura militar.

De gesto duchampiano (outro cinema anêmico?) filiado ao filme estrutural (e às ironias minimais), *Poema* (1979, Paulo Bruscky) faz o que está à margem ser a atração principal: as pontas que costumam guarnecer o filme não são matéria de exibição mas aqui são matéria de poesia, inscrição plástica de múltiplas projeções.

Recuperação e preservação de afetos e legados, *A Miss e O Di-nossauro: Bastidores da Belair* (2005, Helena Ignez) é o elo perdido do sétimo selo da produtora, graal do filme underground nacional. Tido como destruído pelas intempéries do tempo, *A Miss e O Di-nossauro* era o último filme – e o único em Super-8 – da Belair.

Originalmente uma instalação com projeção em cinco telas e expansão zootrópica para outros circuitos expositivos e de pesquisa, *Circuladô* (2007, André Parente) agencia uma estratégia de “signos em rotação” (Octavio Paz): o giro como alegoria de imagens em transversalidade histórica, mítica, filosófica e conceitual.

Originalmente exibido como vídeo-instalação multicanal no espaço expositivo e encomiástico para celebrar a televisão, *Mítia* (2007, Carlos Nader) é obra de encomenda, literal mas supostamente. A maestria poética da realização subverte o caráter institucional e a matriz noticiosa em cinemagia de experimentação visual.

Já Visto Jamais Visto (Trailer) (2013, Andrea Tonacci e Cristina Amaral) exponencia a potência da classificação de Nicole Brenez sobre trailer e autossíntese como obras de reciclagem endógena. Em seu último filme, Tonacci revisita projetos inacabados e filmes domésticos – e o título é um manifesto de *found footage*.





Tributo à histórica baliza manancial do cinema de vanguarda no Brasil, *Mar de Fogo* (2014, Joel Pizzini) é um filme-ensaio sobre as origens de *Limite* (1930, Mário Peixoto) que reimagina uma apostila-posterioridade (uma sequência para um provável futuro filme do cineasta-escritor que nunca mais conseguiu fazê-lo).

A sutileza delicada de *You Don't Know Me* (2014, Katia Maciol) desvela a precisão do engenho e o encanto do achado. Na magnética vertigem do enigma, os versos da canção de Caetano Veloso parecem escritos sob medida e soslaio para os movimentos das imagens hitchcockianas, com referências a volteios e ao atrás.

Design poético de labirinto pós-borgeano e dança hiper-barroca, *Ano Passado em Marinmaraibad* (2020, André Vallias) usa a aceleração da imagem e as intervenções reticulares como “ópticas de precisão” duchampianas. Em rima nominal, a imagem de Alain Resnais e a música de Marin Marais imantam-se de espanto e rigor.

A noção da escrita pictográfica chinesa – combinatória de caracteres para representar ideias e sensações – foi retrabalhada por Eisenstein, Pound e a trindade paulista dos poetas concretos. Heureca heurística, *Ideograma* (2024, Julio Bressane e Rodrigo Lima) conjura um arcano ascético, oráculo fanopaiço de uma poética.

Além da invenção própria de cada filme, o espectador poderá perceber um movimento interno no programa, a compor um signo figural. Eu remediaria a hipótese mallarmaica (“sem presumir o que sairá daqui, nada ou quase...”): o cinema de reapropriação de arquivo é uma alegoria do cinema experimental – sobras, obras; ora.

O cogito do incógnito. Epifanias do efêmero, anacrônicas e extemporâneas. Paradoxos heteróclitos em densa condensação. Cacos de mosaico em oásis-cisma. Aporias de fantasmagorias. O *found footage* seria um trôpego, trêfego e trânsfugo taumaturgo (do grego, “que faz milagres”), de índices e indícios, de relíquias e resquícios.



Memória e Ancestralidade: um olhar sobre o Cinema de Mulheres Brasileiras

LICIANE MAMEDE

No princípio, Terra e Lua eram um só corpo, até que o impacto de um meteoro os separou, causando uma cisão insuperável. Esse é o mote inicial do curta *Quebrante* (2024), de Janaína Wagner. Assim como o planeta guarda em sua morfologia as marcas de antigas eras geológicas, também nós, humanos, somos constituídos por camadas — culturais, psíquicas e imaginárias — que revelam as raízes de nossa própria formação, de nossa ancestralidade. Nesta sessão, essas camadas se desdobram por múltiplos tempos e espaços: trazemos curtas dos anos 1970 e 1980, marcados por um enfoque sobretudo sociológico (das tensões sociais e desigualdades), mas que já apontavam para outras abordagens e perspectivas; e chegamos aos filmes contemporâneos, nos quais saberes, práticas e cosmologias ancestrais são evocados como alternativas para (re)pensar o presente – e o futuro. Todos os filmes, dirigidos por mulheres, transmitem a ideia de que uma vida fragmentada perde o sentido e que é preciso buscar totalidade e reencantamento. Sem uma reconexão com nossas “origens” e com os modos de vida que nos precedem, algo em nós segue incompleto.

Em *Cidadão Jatobá* (1987), de Maria Luiza Aboim, ouvimos a voz de Marcos Terena enquanto um grupo de homens indígenas da região do Xingu produz uma canoa a partir do tronco de uma árvore majestosa. As imagens atualizam saberes e a prática de uma técnica ancestral. A natureza se transforma pelo trabalho, pelos



gestos coletivos daqueles homens, num objeto que permite suprir as necessidades de vida naquele ambiente e é, ao mesmo tempo, a manifestação de sua capacidade criadora. A canoa é a expressão de uma coletividade à qual o indivíduo está plenamente identificado.

Enquanto isso, as palavras de Terena nos lembram que os “índios que sabem ler e escrever não podem nunca esquecer das origens do seu povo”. A “origem” é aqui representada pela atualização desse gesto ancestral de construção de uma ferramenta e tudo que ela representa em termos de sentido para aquela comunidade. No momento em que o filme foi realizado, essa técnica específica já estava em vias de desaparecer. Os gestos reencenados em *Cidadão Jatobá* carregam um viés de resistência. Todavia, os indígenas retratados aparecem sob um olhar que tende a fixá-los em uma imagem idílica, ainda que a dimensão da opressão vivida encontre-se enfatizada na fala de Terena.

Em *A Mão do Povo* (1975), Lygia Pape também nos traz uma reflexão justamente sobre a perda de sentido e identidade de um povo. A hipótese trazida é a de que a desconexão entre os indivíduos e seus objetos – inicialmente, por eles produzidos a partir de uma resposta criativa, de uma interação com o mundo que os rodeia – os afasta de suas raízes culturais e impulsiona a perda de sua “identidade psicológica”. Isso, segundo coloca a narradora do filme, corrói os seres humanos no seu plano mais profundo: o “plano criador autêntico”.

Os gestos aqui também têm papel central: é a própria mão do povo — que dá nome ao filme — que vemos, logo no início deste documentário, em primeiro plano, trançando o cipó para fazer a rede. É no deslocamento do que ela chama de “homem do campo” para as cidades, que os objetos de uso diário por ele mesmo fabricado se transformam em artesanato, em objetos decorativos. Nesse movimento, apenas o resquício da conexão com uma tradição permanece, mas algo se perde – um sentido. Nas cidades, o antigo “homem do campo” criador



acaba como consumidor do “kitsch mais reles”: de uma “existência cultural”, ele passa à existência numa “meia-cultura”.

Assim como o indígena de *Cidadão Jatobá*, também no filme de Pape, o “homem do campo” ganha contornos de idealização, representando uma espécie de paraíso perdido. Os filmes brasileiros de determinado período – abarcando principalmente a década de 1970 – carregam a marca do viés sociológico, em que a entidade “povo” aparece enquanto uma categoria ao mesmo tempo romantizada e exterior (pois uma alteridade total para os cineastas). Há, em *A Mão do Povo*, a tradicional “voz do saber” e o “povo” surge sobretudo como objeto de estudo, pelo qual se tem uma incontornável simpatia. Cidadão Jatobá possui muito menos esse enfoque, embora ainda guarde resquícios da atitude sociológica da qual fala Bernardet¹. É interessante dizer que o filme de Pape foi produzido para um órgão oficial, o Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura da época, o que em parte explica sua perspectiva.

Em *Memória Goitacá* (1976), de Eloísa Mattos e Paulo Sérgio Pestana, os “homens do campo” são substituídos por homens e mulheres caiçaras. O contexto geográfico é o litoral norte do estado do Rio de Janeiro. As imagens os flagram no seu cotidiano de trabalho, na lavoura de cana ou de pesca – em belos planos que fazem pensar em Vittorio De Seta. O passado de opressão se apresenta já no início, vinculado aos solares coloniais da região, cuja arquitetura surge em belos e sugestivos planos.

Há um momento, porém, em que o filme se detém em retratar as tradições culturais e religiosas dessa comunidade, sustentadas por esses homens e mulheres cuja identidade se confunde com seu ofício, suas crenças, seus cantos e suas danças, mas também com sua pobreza. Não há ênfase nos objetos, mas no sustento produzido com suas próprias mãos. A fragmentação das identidades, fruto

¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.





da opressão, está nas letras das canções populares, marcadas pela violência, e na cultura tradicional, que assimilou os hábitos do colonizador escravista. As manifestações culturais, no entanto, ainda permanecem como símbolos de resistência, ainda dentro do viés sociológico de que falávamos acima.

Quebrante (2024), de Janaína Wagner, também parte de uma ordem fragmentada. Contudo, aqui a dissonância aparece num outro registro, fora do domínio do sociológico. As primeiras imagens do filme nos apresentam texturas de rochas que nos remetem a camadas de temporalidade mais profundas; o paradigma aqui é sobretudo geológico. A cidade onde o filme foi realizado, Rurópolis, na Amazônia, é conhecida por suas cavernas, que conservam vestígios ancestrais, assim como cicatrizes mais recentes: foi o primeiro centro urbano construído a partir do projeto da Transamazônica, que cortou a região e transformou completamente sua paisagem. Esses rastros não são apenas geológicos; eles também se inscrevem nos arquivos produzidos — principalmente fotografias — que o filme retoma.

A personagem principal, dona Erismar, foi quem descobriu as cavernas da região. “Tragada pelo magnetismo da escuridão”, ela sente uma atração especial por esses ambientes ctônicos. O que a leva a adentrar esses subterrâneos, segundo suas próprias palavras, é a expectativa de encontrar algo estranho, o desconhecido. No filme de Janaína não há voz off, mas uma legenda que, entre outras coisas, nos lembra que vivemos num mundo que existe indiferente a qualquer solidão e nunca precisou de testemunhas — somos nós, humanos, que parecemos estar incontornavelmente em busca de um sentido, onde quer que ele possa estar.

Conforme afirma Agamben em seu belo texto *Gaia e Ctonia*² ao qual esse filme nos remete: “Quanto mais perdiam toda familiari-

² AGAMBEN, Giorgio. Gaia e Ctonia. (*DES*)TROÇOS: Revista de Pensamento Radical, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, jan./jun. 2021. p. 83-87. Disponível em: <https://doi.org/10.53981/destroos.v2i1.33054>. Acesso em: 16-out-2025



dade com as profundidades de Ctônia, reduzida como todo resto a objeto de exploração, mais a amável superfície de Gaia era progressivamente envenenada e destruída”. Enquanto Ctônia são as profundezas, Gaia é a superfície, a face da Terra voltada para o céu. Ele segue dizendo: “O que aconteceu na modernidade é que, de fato, os homens se esqueceram e recalcularam sua relação com a esfera ctônica; não habitam mais Chthon, mas apenas Gaia”. É irônico que o local escolhido para ser sede de um dos projetos mais atrozes da Ditadura no Brasil seja um terreno que tenha tantas cavernas com vestígios pré-históricos; num momento em que, diz-se, a ação dos “homens” marca uma nova era geológica no planeta.

Agamben segue dizendo: “Gaia, a terra já sem profundidade que perdeu toda memória do lar subterrâneo dos mortos, está agora integralmente à mercê do medo e da morte. Só poderão se curar desse medo os que reencontrarem a memória da sua dupla casa, que recordarem que humana é só aquela vida na qual Gaia e Ctônia permanecem inseparáveis e unidas”. Estaria a personagem de *Quebrante*, Erismar, em busca de reencontrar essa totalidade entre dois mundos, numa espécie de retorno à casa?

Tanto em *Yaökwa, Imagem e Memória* (2020), de Rita e Vincent Carelli, quanto em *Aguyjeyete Avaxi'i* (2023), de Kerexu Martim, esse retorno à casa está presente, numa tentativa de reencontro com uma totalidade e de reconexão com um passado que permite à coletividade reinscrever-se no presente — não apenas sob uma perspectiva histórica, mas sobretudo cosmológica. Esses filmes nos oferecem, assim, a possibilidade de uma resistência que se dá pela reativação de saberes que estruturam a existência coletiva. Mais do que assumir a narrativa de suas próprias histórias, trata-se de retomar os mitos que sustentam o sentido da vida humana no mundo.

Os clãs do povo Enawenê Nawê, retratados em *Yaökwa, Imagem e Memória*, não são formados apenas por pessoas, mas também por legiões de espíritos subterrâneos e celestes. O Yaökwa é um ritual que se estende por sete meses, destinado a apazigar es-





ses seres, oferecendo-lhes alimentos, numa troca complexa. Entre 1989 e 1995, o Vídeo nas Aldeias realizou, em parceria com os indígenas, registros desses ceremoniais. Digitalizadas no fim dos anos 2010, assistimos no filme, o retorno dessas imagens à comunidade, que volta a se reapropriar de seus próprios registros.

Algumas práticas, objetos tradicionais e cantos rituais haviam se perdido no período de pouco mais de duas décadas – a canoa é justamente um desses objetos cuja visão impressiona as crianças. O primeiro contato desse povo com não indígenas se deu apenas em 1974 e muito se perdeu desde então, como fica explícito no confronto das gerações atuais com as imagens. Os registros do primeiro contato em particular se encontram bastante deteriorados – claramente, essas imagens têm um significado distinto para aqueles que nelas se encontram retratados. O filme atualiza práticas recorrentes nas obras do Vídeo nas Aldeias, como o confronto das comunidades com suas próprias imagens, gesto que contribui para deslocar as pessoas filmadas do lugar de objeto, posição que predominou no cinema de viés sociológico.

A restituição dos objetos culturais dos povos tradicionais é uma discussão que vem se ampliando na área das políticas patrimoniais – e não apenas. No campo do cinema, essa discussão envolve o retorno “à casa” de obras ou registros, mas também repensar as formas de circulação, autoria e pertencimento das imagens — uma questão muito mais complexa, cuja problematização aparece sugerida em *Yaökwa*.

Em *Aguyjevete Avaxi’i*, Kerexu Martim acompanha, sobretudo na figura de Jerá Poty Mirim, o movimento dos Guarani Mbya da Terra Indígena Tenondé Porã, no extremo sul do município de São Paulo, que fazem renascer uma prática ancestral: o cultivo do milho sagrado. Ao recuperar a diversidade das sementes, eles também reavivam gestos, saberes e modos de relação com a terra, em um processo que é, ao mesmo tempo, de resistência e de reencantamento do mundo. A homogeneização cultural que também alcança





as comunidades indígenas (como vemos, em Yaôkwa, na cena em que pacotes de comida processada chegam à comunidade Enawenê Nawê) é aqui problematizada. Na diversidade — de modos de vida, mas também de sementes guardadas e cultivadas, sobretudo pelas mulheres dos povos tradicionais — reside a possibilidade de futuro. No limite, está em jogo não apenas a sobrevivência das espécies vegetais, mas a continuidade dos próprios seres humanos e de sua existência intrinsecamente cosmológica.

Por meio desses curtas dirigidos por mulheres, percorremos a transformação da abordagem da memória e da ancestralidade como formas de resistência no cinema brasileiro. Nos filmes mais antigos aqui trazidos, a memória se mostra resistente, mantendo-se sob camadas de opressão histórica e revelando-se na persistência de certas expressões culturais mais ou menos autênticas — ainda que as identidades individuais permaneçam frágeis e fragmentadas. Os filmes contemporâneos ampliam o olhar: rompem com fronteiras fixas, trazendo reflexões de ordem cosmológica e perspectivas mais abertas, que se libertam da necessidade de explicações totalizantes.







Assumir-se viado, lésbica, trans e deriva no cinema brasileiro

YANN BEAUV AIS | RECIFE, OUTUBRO DE 2025

A questão da representação de gays, lésbicas, travestis e pessoas transgênero no cinema experimental e no vídeo brasileiro se desenvolveu progressivamente desde os anos 1970, incorporando ao longo do tempo problemáticas raciais e de gênero, ao mesmo tempo em que se emancipava – ou criava curtos-circuitos – em relação às questões de classe. Desde os anos 2000, com o uso da internet e das redes sociais, outras formas cinematográficas puderam se desenvolver – como nos exemplos recentes de *Beso Rosado*, de RB Lima (2018), e *Onde Está Mymye Mastriannne*, de Biarritzzz (2023) –, permitindo que vozes dissidentes não apenas conquistassem espaço, mas sobretudo tomassem a palavra. É o caso de Leona Vingativa, que, por meio de sua série de curtas, impôs-se como figura incontornável da transidentidade negra. Sua contribuição à causa gay foi de importância primordial na formação de uma identidade no YouTube. Seu ativismo se exerceu de modo lúdico, tanto em relação à AIDS quanto às questões ambientais, de maneira provocadora e bem-humorada, fazendo da sedução uma ferramenta de defesa e de promoção do uso do preservativo em videoclipes como *Não Pode Esquecer o Guanto* (2021), ou ao esperar um “boy” estrangeiro durante a Copa do Mundo em *Eu Quero um Boy* (2014).

O Super-8 desempenhou um papel fundamental na manifestação e produção de imagens que mostravam o que até então não tinha direito de cidadania – ou raramente tinha – no cinema brasileiro.



Quando um homossexual ou uma lésbica aparecia na tela, era apenas para ser vilipendiado ou morto... como na maioria das cinematografias mundiais que, diante da homofobia e da transfobia sistêmicas, criaram obras que se posicionavam frente a essa opressão. Como observou acertadamente Henrique Magalhães a propósito do cinema brasileiro – mas o comentário poderia se estender a outras nações –, “os filmes que tratavam da homossexualidade, que eram raros no cinema, jamais mostravam casais que terminavam bem, porque era impossível, naquele momento histórico, admitir que se podia ser feliz sendo um casal gay. Sempre morria um, ou ia embora. O próprio filme *Closes* (1982), de Pedro Nunes, quando ele faz ficção, há uma separação, porque era o que era social naquele momento.”¹ Entre cineastas gays, a interiorização da homofobia se manifesta em detimento de uma afirmação positiva – fosse isso resultado da época ou não –, como se vê em *Ponto Morto* (1974), de Alceu Massini.

Por outro lado, as cineastas lésbicas brasileiras trabalharam no campo do documentário em 16mm, como fizeram Rita Moreira e Norma Bahia Pontes em Nova York, a partir de 1972. Já no Super-8, foi Jomard Muniz de Britto quem iniciou seu trabalho em Pernambuco, pouco tempo depois da realização de *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (1970 - 1971), de João Silvério Trevisan – pertencente ao movimento do cinema marginal –, filme que foi censurado pela ditadura e, por isso, não pôde ser exibido no Brasil antes de meados dos anos 1990.

O recurso ao pequeno formato permite uma maior liberdade. Trata-se de um suporte considerado “amador” que, por consequência, não precisa se submeter às práticas da indústria nem sofre diretamente as garras da censura, favorecendo assim a produção de imagens até então invisíveis. (Lembremos que a Frameline lan-

¹ Entrevista com Henrique Magalhães sobre *Balthazar da Lomba* (1982) e *Era Vermelho Seu Batom* (1983). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9jC-Pf7wyVo>.



cou o primeiro festival em São Francisco, com filmes em Super-8, em 1977). A leveza e a manuseabilidade da câmera Super-8 conferem liberdade ao fazer; o que não significa, contudo, que os filmes não sejam trabalhados, como mostra o *storyboard* de *Balthazar da Lomba* (1982), do coletivo *Nós Também*, mas eles deixam ampla margem à improvisação. Esses filmes operam sobre a mistura e a diluição dos gêneros, um pouco à maneira da sexualidade gay, que nos espaços públicos abole de fato as relações de classe em favor da troca e do prazer. Com o Super-8, sai-se às ruas sem chamar atenção, filmando o que acontece além do evento roteirizado; como fariam, em outros países, Derek Jarman (Grã-Bretanha), Téo Hernandez e Lionel Soukaz, Maria Klonaris e Katerina Thomadaki (França), Angela Hans Scheirl e Ursula Pürrer (Áustria), Ricardo Nicolayevsky (México), e no Brasil, Jomard Muniz de Britto e Henrique Magalhães – para citar apenas alguns.

Essa mistura de gêneros não se limita à oposição entre amador versus profissional, mas também à dissolução das categorias cinematográficas de ficção, documentário, diário filmado e experimentação. Essas hibridizações seriam reativadas com a crise da AIDS, pensemos, por exemplo, em *Prelúdio de uma Morte Anunciada* (1991), de Rafael França, que entrelaça um sombrio álbum de fotos de amigos e amantes ceifados pela doença com planos do cineasta e de seu companheiro se acariciando (o que o aproxima do diário filmado), ao som de *La Traviata*, de Verdi. É surpreendente, para dizer o mínimo, que se encontrem tão poucos filmes e vídeos no campo experimental que tenham abordado direta ou indiretamente a questão da AIDS no Brasil. Na maioria das vezes, foram artistas plásticos que o fizeram – Leonilson, através do desenho e da costura; Edson Barrus Atikum, por meio de inúmeras performances filmadas em meados dos anos 1990 (*Shopping Niterói*, 1996)²; e

² Documento sobre a ação realizada pelo Grupo Pela Vidda/Niterói, Disponível em: <https://lightcone.org/en/film-14675-shopping-niteroi>.



alguns escritores como Caio Abreu. Fora Rafael França e *Leona* de Sylvia Lourenço e Sabian Greve – com *Under the Skin* (2010), de feição mais clássica – e, sobretudo, Leandro Goddinho com *Positive Youtubers* (2017), sobre uma plataforma de quatro jovens brasileiros soropositivos que falam de sua condição sorológico, o silêncio reina. Esse último filme prolonga, embora de modo diferente, os primeiros trabalhos de Ryan Trecartin nos Estados Unidos e de Leona no Brasil, ativando as ferramentas e materiais que os computadores pessoais e a internet nos permitem explorar em relação à produção de imagens de nós mesmos. Fora isso, o silêncio é absoluto. É como se a AIDS não tivesse existido – ou não existisse – fora dos filmes militantes, ativistas, educativos ou de ficção; a AIDS brilha por sua ausência, apesar da hecatombe. Como se aquilo que coloca em questão o prazer não tivesse direito de cidadania – nota-se, por exemplo, sua ausência na produção de Jomard Muniz de Britto.

Essas misturas de categorias e gêneros ganhariam ainda mais importância com o surgimento dos *smartphones*, da internet, das redes sociais, e com o uso dos *selfies*. A necessidade de testemunhar a própria vida inscrevendo a diferença, seja por meio de um tom confessional, como faz Marina Pontes em *Sair do Armário* (2018) – recorrendo a intertítulos sobre fundo preto nos quais evoca sua saída do armário diante da mãe –, seja mostrando o cotidiano. Fazer um filme em primeira pessoa, como faz Marina Pontes, sem utilizar nenhuma representação além da palavra como imagem, é uma estratégia frequentemente usada por cineastas para desviar a atenção da especificidade da representação em favor da produção de uma representação pelo próprio espectador. Há aí um deslocamento na constituição do sujeito, que adquire para cada artista uma qualidade específica. Além disso, esse deslocamento convoca temporalidades e o trabalho do sonho, como o havia ilustrado de modo exemplar Su Friedrich em *Gently Down the Stream* (1981), evocando, através de uma série de sonhos, o desejo lésbico.



A necessidade de representar um grupo (*Vivencial, Nós Também*), de produzir sua história em relação ao tempo presente, são alguns dos motivos que moldam os filmes dos anos 1970. O uso do 16mm privilegia formas documentais clássicas, enquanto o Super-8 favorece sobreposições e hibridizações que, dentro de um mesmo projeto, justapõem entrevistas – como em *Closes* (1982), de Pedro Nunes; *Era Vermelho Seu Batom* (1983), de Henrique Magalhães; ou *Esses Moços* (1975), de Jomard Muniz de Britto – a outras sequências mais livres. *Closes* entrelaça entrevistas sobre a homossexualidade com uma ficção em que dois jovens se acariciam e se beijam em espaços públicos e na praia de João Pessoa. A Polícia Federal, armada, exigiu ver o filme antes de sua primeira exibição pública.

A ligação entre diário íntimo e documentário é reafirmada por esses filmes, que fazem da deambulação um motivo recorrente – evocando às derivas da paquera homossexual, explorando diferentes espaços urbanos, como frequentemente faz Jomard Muniz de Britto em seus filmes, especialmente na trilogia *Madame Bayeux*. Nela, os arredores “das capitais nordestinas, bares, casas de strip-tease e bailes de carnaval gay, apartamentos de classe média e estações rodoviárias são os diversos ambientes que buscam dialogar tanto com o elenco escalado para atuar no filme quanto com as pessoas que, por acaso, estavam nas locações” – como observa Ricardo César Campos Maia Júnior³. Guy Hocquenghem escreveu sobre essa maneira de investir a cidade segundo os próprios apetites sexuais: “Há coisas que eu sei por instinto: margens de rios, arredores de estações, jardins públicos me são favoráveis. Este livro é o de um pedestre da noite. Caminha-se pelas cidades, por calçadas iluminadas por uma lua cúmplice. Pois os gays vivem muito à noite e caminham sem parar. Incansáveis exploradores das cidades adormecidas, só podem obter prazer ao fim de explorações interminá-

³ Ricardo César Campos Maia Junior. “Uma poética audiovisual da transgressão em Jomard Muniz de Britto”. UFPE, 2009





veis, de idas e vindas flexíveis e misteriosas. Os gays são gatos antes de serem homens – precisam percorrer seu território antes de nele eleger seu lugar, seu amor.”⁴ Muitos cineastas ilustraram essa ideia de modo notável. Se *Paraíba Masculina Feminina Neutra* (1992), de Jomard Muniz de Britto, mostra uma relação amorosa entre duas mulheres, *Balthazar*, por sua vez, se interessa pela distribuição e pelo desdobramento do racismo dentro e diante da homossexualidade, a partir da reconstrução – de forma autorreflexiva – da história da primeira condenação por sodomia no Brasil colonial, entre um colono, Balthazar, e um homem negro. Henrique Magalhães comenta: “E *Balthazar* estava subvertendo tudo. Ele transava com negros, com índios, com brancos, com quem aparecesse, porque o que valia para ele era o prazer. Então, o voyeurismo dos denunciantes estava muito submetido à questão religiosa, que era o que predominava na colonização.” Esse filme me parece importante porque aborda as relações interraciais – tema raramente tratado de maneira política no cinema experimental até recentemente, com as discussões sobre a transidentidade negra. Seria preciso esperar o filme de John Greyson e Jack Lewis, *Proteus* (2003), baseado em um processo judicial do início do século XVIII, na Cidade do Cabo, que explora a relação amorosa entre dois prisioneiros – um africano (*Khoikhoi*) e um branco nascido nos Países Baixos – em Robben Island, na África do Sul, em que a atualização é manifesta pela aparição de objetos contemporâneos (jipe, sacola plástica, rádio), indicando a permanência do racismo e da homofobia. Um eco distante da luta evocada por Jota Mombaça, em relação à colonização, em *O nascimento de Urana* (2020).

Balthazar, como outros filmes, constrói imagens positivas da homossexualidade, e o faz a partir de uma (re)apropriação da história, oferecendo novas interpretações – como faz Renan de Cillo em *Bi-*

⁴ Guy Hocquenghem. *Le gay voyage. Guide et regard homosexuels sur les grandes métropoles*. Paris: Albin Michel, 1980, p. 10.



cha Bomba (2019), diante do inaceitável crime cometido por um pai que assassinou seu filho de oito anos sob o pretexto de que ele era “delicado demais”. O filme é composto principalmente por sequências em VHS, registros de filmes de família, focando-se no menino mais jovem, sorridente, que poderia ser Alex, o garoto espancado pelo pai. Essas sequências são acompanhadas por quatro discursos entrelaçados: o discurso da mídia, o relatório jurídico, o discurso legislativo e o relato afetivo – o do menino –, culminando com o relatório médico-legal datilografado que encerra o filme. Desde o início, somos confrontados e colocados em uma posição desconfortável de voyeurismo – algo característico das autobiografias filmadas (como, por exemplo, o filme em Super-8 de Rémi Lange, *Omelette* [1993], no qual o jovem cineasta confronta seus pais com sua homossexualidade filmando suas reações à revelação). Mas, nesse caso específico, é a origem – ou a proveniência – das imagens de família que mais nos inquieta. Afinal, de que família se trata? Do próprio cineasta? De arquivos encontrados? De imagens anônimas?

Constata-se que a questão da identidade e, depois, do gênero é frequentemente abordada por meio de um relato pessoal – seja no registro da ficção, da autobiografia ou do ensaio. Em *Amizades Particulares* (2020), de Laira Tenca, a cineasta recorre ao Super-8 revelado manualmente, conferindo ao suporte uma dimensão sensual, quase tático, fazendo dele uma extensão das carícias entre as protagonistas retratadas. A textura da película remete incidentalmente ao Kodachrome dos anos 1960. O filme lembra *Damned if You Don't* (1987), de Su Friedrich, que também trata do amor lésbico entre religiosas. A narrativa em primeira pessoa testemunha o percurso de uma noviça que aceita sua homossexualidade para além dos imperativos religiosos, sendo conduzida à escolha entre ser lésbica ou permanecer noviça. Em *O Banho* (2010), João Vieira Torres nos coloca diante de uma situação singular: um rapaz despe um outro, a fim de lhe dar um banho. Impassível – para não dizer catatônico –, ele o leva de volta à cama após lavá-lo. Uma vez vestido, o corpo





antes inerte subitamente se levanta e sai do quadro, tudo ao som da água corrente. A sensualidade é distante; o corpo cuidado não reage ao toque do outro, como se o homoerotismo fosse, antes de tudo, uma questão de representação e não de sensação.

“A ficção científica é uma das linhas de tensão entre as ficções de poder e o poder visionário das ficções.” Jota Mombaça

Com *O Nascimento de Urana Remix*, Jota Mombaça transpõe para uma instalação audiovisual o texto homônimo que havia escrito em 2017, no qual a artista escapa de uma força colonial, militante e autoritária ao cavar profundamente a terra – instaurando, assim, um processo material de transição em direção a uma relação integrada com a própria matéria terrestre. O filme, dividido em cinco partes e uma introdução, propõe em cada uma delas tanto um relato quanto uma reflexão sobre as condições políticas e sociais dos corpos negros não binários em processo de transição. Esses fragmentos narrativos aparecem sob a forma de intertítulos, muitas vezes sobrepostos a um rosto coberto de terra que respira – como se fosse a própria terra que respirasse. A trilha sonora reforça essa ideia de percurso e fricção na matéria, recorrendo a uma música concreta intensamente rítmica. O filme nos obriga a escolher o ritmo ao qual desejamos nos conectar: o das palavras, o da matéria viva ou o das tramas melódicas. A partir da segunda parte – que é, na verdade, a terceira, já que há uma introdução –, o registro representacional muda para convocar imagens de natureza científica: elementos e partículas em movimento, abrindo-se em seguida para pixels, grades e outros arranjos visuais de caráter técnico, cuja aparência é transformada por movimentos laterais e efeitos de *flicker*. Mais adiante, elementos naturais – água, superfícies planas, magma – convertem o fundo de cena em um campo de batalha, no qual se reúnem duas práticas da mise-en-scène: o uso do cenário no teatro e no cinema. O som de Anti Ribeiro, cada vez mais imersivo, nos conduz a uma queda vertiginosa que às vezes nos faz esquecer que estamos literalmente assistindo ao renascimen-



to – ou sobrevivência – de um corpo diante de um mundo repressivo, coercitivo e cis-têmico.

“E como poderia isso fazer a vida recircular entre nós, confinados nas prisões materiais e simbólicas do CISTEMA? Eu podia sentir a terra vibrar a cada uma das minhas perguntas, como se estivéssemos pensando juntos.”

Esse filme questiona, pelo sepultamento de um corpo, a própria produção de um mundo, de uma justiça e de uma economia erigidas pelos brancos como “mais uma forma de perceber a si mesmos e organizar a vida: uma inscrição particularmente privilegiada na história do poder e uma forma de presença no mundo”⁵. Não se trata, para a artista, de trabalhar a ancestralidade, mas de constituir novas relações com o mundo, com a própria matéria do mundo, o que implica a não separação entre o humano e a natureza.

À vista desse programa, certamente poderemos questionar as escolhas das obras e perguntar por que determinados cineastas ou artistas estão ausentes. O objetivo do programa era propor um percurso pelo cinema gay e lésbico experimental brasileiro, no qual o vídeo também fosse parte integrante. O programa foi concebido para celebrar os 10 anos do DOBRA, um festival de cinema experimental realizado no Rio de Janeiro, que tem permitido mostrar a diversidade das múltiplas práticas em ação nesse campo no Brasil. Escrevendo um livro sobre o cinema pré e pós-queer, aceitei o convite do DOBRA com o intuito de ampliar o campo original de minhas pesquisas – cruzando-as, invertendo-as e sem incluir os trabalhos mais recentes, que, a meu ver, já devem ter sido exibidos em edições anteriores do festival. Quis montar um programa em que os filmes pudessem dialogar entre si segundo linhas de fuga específicas. A duração imposta pelo formato do programa exigiu concentrar-se

⁵ Jota Monbaça: “Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!”. Fanpage Oficineimaginação política, p 10.





em filmes mais curtos, de modo a destacar a diversidade de abordagens, formatos e temáticas, com ênfase em cineastas do Nordeste, cujos trabalhos fazem sentido quando colocados em diálogo com a produção internacional, tanto histórica quanto contemporânea. O texto indica, de maneira breve, alguns desses eixos, sem, contudo, multiplicá-los. A importância de Derek Jarman para certos jovens cineastas não é evocada, assim como os trabalhos mais recentes que abordam a transidentidade e as questões raciais são apenas mencionados de passagem, embora hoje ocupem lugar central. Entretanto, nota-se que, para além da multiplicidade de abordagens, o relato de si é a forma dominante na produção contemporânea – pensemos, por exemplo, em Ianca Oliveira; nos relatos que se reivindicam de um ritual ou de uma iniciação, como fazem os artistas e performers Castel Vitorino Brasileiro e Sumé Aguiar; no testemu-nho entrelaçado à ficção, como nos filmes dos cineastas do coletivo Surto & Deslumbramento ou de Maik Hannder, que, em *Looping* (2019), utiliza o artifício da repetição de fotografias estereoscópicas, amostradas ritmicamente, para nos contar uma história de amor. Os videoclipes, por sua vez, são um dos gêneros privilegiados pelas artistas trans, associando reivindicação política à produção de imagens de corpos diferenciados e racializados.



FILMOGRAFIA

GRANDES PEDRAS QUE OLHAM O MAR: O RIO DE JANEIRO COMO UM TERRITÓRIO AMPLIADO DE INVENÇÃO

CURADORIA CRISTIANA MIRANDA
e LUCAS MURARI



COPACABANA BEACH

DE VIVIAN OSTROVSKY | 1983 | BRASIL

10MIN14SEG | **MONTAGEM** VIVIAN

OSTROVSKY, GISELÉ MEICHLER

EDIÇÃO DE SOM: VIVIAN OSTROVSKY,
PATRICK GENÊT

Um olhar bem humorado sobre o que acontece todas as manhãs nas calçadas onduladas da praia de Copacabana. Malhação no estilo brasileiro, com uma pitada de futebol e rastros de Carmen Miranda.

Vivian Ostrovsky nascida em Nova York e criada no Rio de Janeiro, Vivian Ostrovsky é uma artista tão multifacetada quanto sua trajetória. Formada em cinema pela Sorbonne, em Paris, ela começou sua carreira trabalhando principalmente com Super-8. Desde então, cria obras híbridas que fundem gêneros experimentais, como colagem de imagens, o filme-ensaio e o diário pessoal, a partir de uma gama eclética de materiais de origem.

ÂNGELA NOITE

DE ROBERTO MOURA | 1981 | BRASIL

11MIN | **ROTEIRO** ROBERTO MOURA

PRODUÇÃO SÉRGIO COELHO | **SOM**

ROBERTO MACHADO JR. | **FOTOGRAFIA**

ANTÔNIO LUIS MENDES SOARES |

PRODUÇÃO CORISCO FILMES

No fim do dia, reúnem-se na esquina do Teatro Carlos Gomes na Praça Tiradentes artistas de circo e de espetáculos de variedade. Com a chegada da noite chegam outros frequentadores: veados e travestis, distantes do universo gay das classes médias e da burguesia, que com exuberância e dramaticidade apossam-se daquele efêmero território livre. Ângela desabafa suas verdades, e canta pérolas do repertório de Ângela Maria com sua voz afinada de timbre único, possuída, carismática. Na madrugada chuvosa Ângela se apossa da rua, como uma representação possível da Tiradentes, medula sensível da cidade.

Roberto Moura cineasta e escritor nascido em 1947, com doutorado em Cinema na ECA-USP, e pós-doutorado em Cinema & História na Nouvelle Sorbonne - Paris III. Na Corisco Filmes, realiza filmes, séries, livros e exposições, sobre o encontro da cultura popular com a indústria cultural no Rio de Janeiro - Humberto Mauro, tia Ciata, Cartola, Grande Othelo. Foi professor do Departamento de Cinema e Vídeo e da Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Nesses últimos anos, recupera o acervo de filmes e pesquisas da Corisco, finaliza o longa-metragem, Katharsys, e publica uma nova versão do seu livro sobre a Pequena África, envolvido com novos filmes e livros.



EROSÃO

DE VÍCTOR GALVÃO | 2014 | BRASIL
| 35MM | 5MIN27SEG | FOTOGRAFIA,
MONTAGEM, TRILHA SONORA: VÍCTOR
GALVÃO

Em uma sequência de fotografias em 35mm, realizadas na região portuária do Rio de Janeiro em 2014, *Erosão* é a narrativa ficcional de uma personagem anônima que atravessa uma paisagem decadente, descrevendo a estranha forma que se sente consumir por aquele ambiente.

Víctor Galvão trabalha entre a galeria, a sala de cinema e a composição musical. Cenas de paisagens urbanas e industriais, as marcas da ideologia do progresso e as heranças de um projeto decadente de modernidade são recorrentes em seus projetos, em fotografia química, vídeo analógico e imagem digital.

SUPERRIO SUPERFICÇÕES

2016 | BRASIL | 9MIN04SEG | ROTEIRO
E EDIÇÃO: GUERREIRO DO DIVINO
AMOR | APRESENTAÇÃO, REVISÃO,
MAQUIAGEM E FIGURINO: PAHTCHY |
MÚSICA: HARDY KETTLITZ | MIXAGEM:
DIOCLAU SERRANO | TRADUÇÃO: STEFAN
HOLLSTEIN | IMAGENS DE ARQUIVO:
RIOTUR SECRETARIA DE TURISMO DO RIO
DE JANEIRO, SHOW DA FÉ, TV GLOBO,
TV MANCHETE, VIDEOS INSTITUCIONAIS:
CONDOMÍNIO FONTVIELLE, ILHA PURA,
PORTO MARAVILHA, CONDOMÍNIO
MONTPARNASSÉ, PENÍNSULA: O BAIRRO
MAIS FINO DO RIO DE JANEIRO.

SuperRio é o gêmeo superficcional do Rio de Janeiro; um ecossistema de superfícções que interferem na construção da cidade e do imaginário coletivo.

Guerreiro do Divino Amor Vive e trabalha no Rio de Janeiro. É mestre em Arquitetura. Sua pesquisa explora as Superfícções, forças ocultas que interferem na construção do território e do imaginário coletivo. O artista constrói um universo de ficção científica a partir de fragmentos de realidade, tomando forma de filmes, publicações e instalações. Vencedor do Prêmio PIPA 2019.





KOPACABANA

DE MARCOS BONISSON E KHALIL CHARIF
2019 | BRASIL | SUPER 8 E DIGITAL
| 13MIN33SEG | EDIÇÃO: MARCOS
BONISSON E KHALIL CHARIF | TEXTO
E VOZ: FAUSTO FAWCETT | TRILHA
SONORA ORIGINAL: ARNALDO BRANDÃO

Filme ambientado no bairro de Copacabana, elaborado através de uma colagem de imagens atuais e de arquivo (Super-8 e Digital). Um trabalho experimental narrado pela fala significante do poeta Fausto Fawcett, e sonorizado pelo músico Arnaldo Brandão.

Marcos Bonisson e Khalil Charif_

artistas do Rio de Janeiro. Bonisson tem doutorado em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF), e Charif fez especialização em História da Arte (PUC-Rio). Juntos participaram de diversas mostras e festivais, entre as quais Bienalsur (2021, 2019), New York Latin American Art Triennial (2025).

AMENO

DE BAIXADACINE | 2020 | BRASIL |
14MIN14SEG | DIREÇÃO E ROTEIRO:
ARTUR FORTES E SANDRO GARCIA |
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: LUIZ SILFER
| FOTOGRAFIA: ARTUR FORTES, LUIZ
SILFER E SANDRO GARCIA | EDIÇÃO:
SANDRO GARCIA | MÚSICA: SERGIO-
SALLES-OIGERS

Sobre a ótica da tela de um celular, observa-se cidade. Contemplando a paisagem, percebemos as semelhanças, o cotidiano, os sons e até mesmo, para quem reconhecer, as mudanças da cidade. Para melhor ou pior, observa-se. Ameno é uma produção experimental toda filmada com um celular. Uma visão crítica, contemplativa e afetiva desta que conhecemos como Belford Roxo, mas para alguns, a "Cidade do Amor".

BaixadaCine_ coletivo de pessoas ligadas ao cinema e à produção cultural na Baixada Fluminense que acreditam na democratização do acesso ao cinema atuando com produção, exibição e formação cinematográfica.



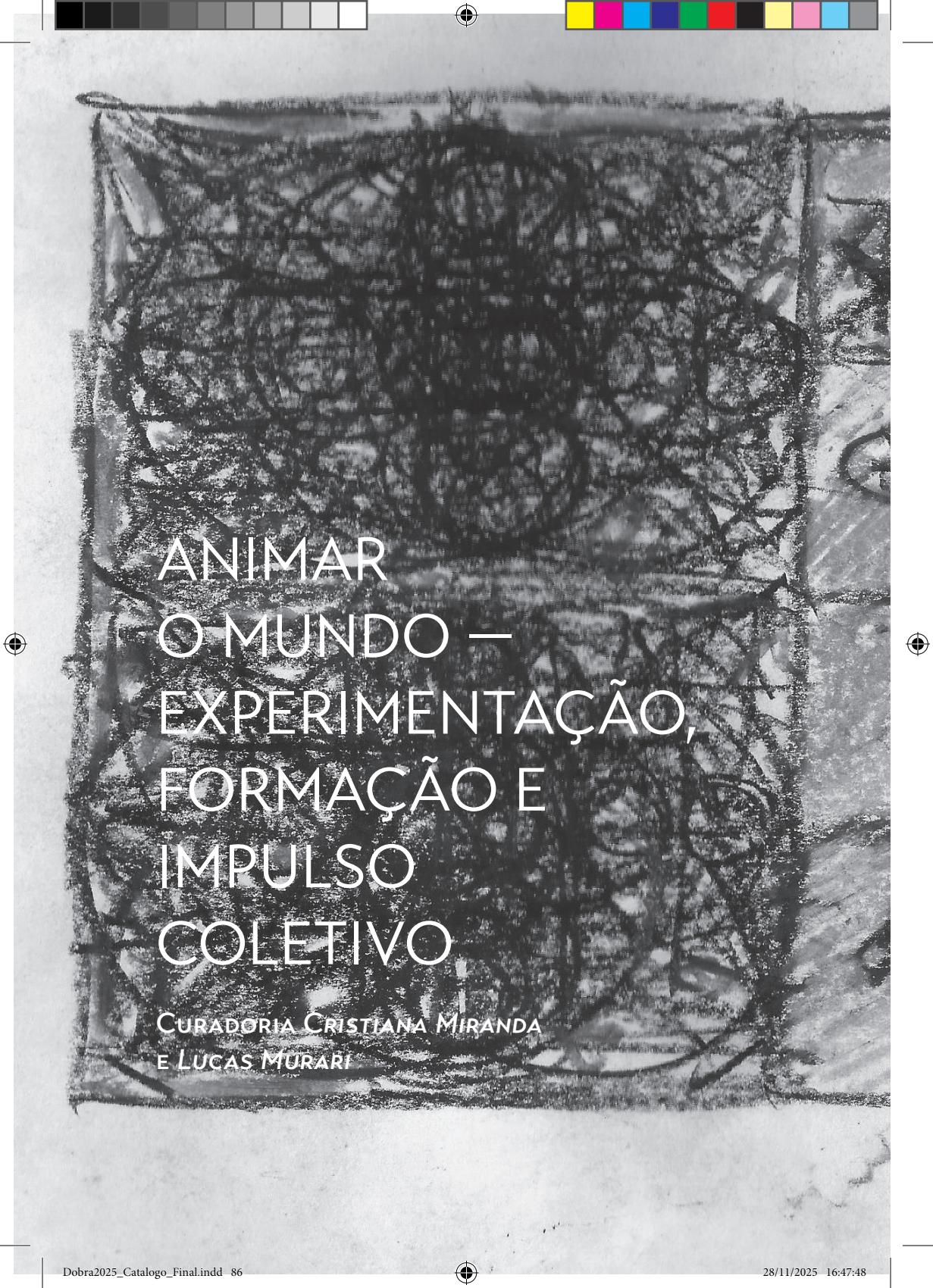
ONDE VOCÊ ESTÁ TERESA VILLAVERDE?

DE TERESA VILLAVERDE | 2019 BRASIL | PORTUGAL | 17MIN | REALIZAÇÃO: TERESA VILLAVERDE | SOM: VASCO PIMENTEL, HUGO LEITÃO, MARCELO TAVARES | MONTAGEM: CLARA JOST | PRODUÇÃO: TERESA VILLAVERDE, ALCE FILMES, SYLVIE PRAS, AMÉLIE GALLI, CATHERINE QUIRIET, CENTRE POMPIDOU

No Rio de Janeiro, os habitantes do bairro da Mangueira seguem numa tela a transmissão de televisão onde os jurados vão atribuindo os votos a cada escola de samba. Em 2019, a Mangueira levou ao sambódromo um samba forte, corajoso, de resistência. O filme testemunha a tensão na espera do resultado final e a enorme alegria de todas as gerações na vitória da Mangueira, campeã do Carnaval de 2019.

Teresa Villaverde cineasta, começa a carreira em cinema na década de noventa, escrevendo sempre os argumentos dos seus filmes. Já foram feitas mostras integrais da sua obra na França, Itália, e em Portugal.





ANIMAR O MUNDO – EXPERIMENTAÇÃO, FORMAÇÃO E IMPULSO COLETIVO

CURADORIA CRISTIANA MIRANDA
E LUCAS MURARI



ANIMANDO

DE MARCOS MAGALHÃES | 1983 |
BRASIL | 12MIN59SEG | DIREÇÃO,
ROTEIRO E ANIMAÇÃO: MARCOS
MAGALHÃES | DIREÇÃO MUSICAL:
ARTHUR CABRAL | MÚSICOS: ARTHUR
CABRAL, PAPITO, FERNANDO MIRANDA,
RICARDO FREITAS, CLAUDIO WILNER,
SERGIO MAGALHÃES, CAIO SENNA,
MARCOS AMARANTE | SONOPLASTIA:
LEONARDO SOUZA | PRODUÇÃO:
MARCOS MAGALHÃES, EMBRAFILME &
NATIONAL FILM BOARD OF CANADA

Um animador tentando encontrar a técnica ideal para dar vida a seu personagem. Neste passeio pelas diferentes formas de animar, criador e personagem terminam por se confundir.

Marcos Magalhães _ ganhador do Prêmio Especial do Júri de Cannes em 1982 com *Meow!*, realizou *Animando* no National Film Board of Canada em 1982 e criou o Ratinho de massinha do Castelo Rá-Tim-Bum. Coordenador do Núcleo de Animação da Embrafilme de 1985 a 1987, Doutor em Design e Professor Pleno de Animação na PUC – Rio, é um dos fundadores e diretores do Festival Anima Mundi.

PLANETA TERRA

1986 | BRASIL | 8MIN | REALIZAÇÃO:
DIREÇÃO COLETIVA | COORDENAÇÃO
GERAL: MARCOS MAGALHÃES |
PRODUÇÃO/RJ: CARLA ESMERALDA
E LAÍS DOURADO COORDENAÇÃO/
SP: CÉU D'ELLIA | PRODUÇÃO/SP:
JOSÉ ROBERTO KFURI | PRODUÇÃO
EXECUTIVA: ALBERTINO FONSECA
E JOSÉ HUGO PINTO VALENÇA |
MONTAGEM: MÁXIMO BARRO | MÚSICA:
“PLANETA TERRA” DE MARCO ANTÔNIO
GUIMARÃES, EXECUTADA PELO: GRUPO
INSTRUMENTAL UAKTI

No coração do Planeta Terra, no meio da floresta, um velho índio encontra alguém para compartilhar seu sonho. *Planeta Terra* é um sonho coletivo: a paz, ilustrada por trinta animadores brasileiros e as crianças dos núcleos de animação de Campinas e Campo Grande, sob a inspiração da música de Marco Antônio Guimarães, interpretada pelo Grupo Instrumental Uakti.





NOTURNO

DE AÍDA QUEIROZ | 1986 | BRASIL
| 3MIN52SEG' | REALIZAÇÃO: AÍDA
QUEIROZ | MÚSICA: LUIS CARLOS SÁ |
COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO: CARLA
ESMERALDA E CLAUDIA PEREIRA |
EDIÇÃO DE SOM: HELIO LEMOS

Cavalos fantasmas correm pela escuridão da noite, durante um sonho. Um estudo sobre o movimento destes animais, explorando principalmente o ritmo e a beleza plástica de suas formas.

Aída Queiroz— animadora mineira, de Governador Valadares, nasceu em 1960 e formou-se em Belas Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Em 1985, participou, no Rio de Janeiro, do Curso Básico de Animação oferecido pelo National Film Board do Canadá, durante o qual produziu seu primeiro curta-metragem, *Noturno*, vencedor do prêmio Coral Negro de melhor curta de animação no Festival Internacional del Nuevo Cine Latino America em Havana. Fundou, em 1989, em parceria com Cesar Coelho, a Campo 4 Desenhos e Ilustrações. Criou em 1993, com Cesar Coelho, Léa Zagury e Marcos Magalhães, o Anima Mundi.

INSTINTO ANIMAL

DE LÉA ZAGURY | 1986 | BRASIL
| 6MIN30SEG | REALIZAÇÃO: LÉA
ZAGURY | MÚSICA: FLAVIO VENTURINI
| SONOPLASTIA: GERALDO JOSÉ |
COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO: CARLA
ESMERALDA E CLAUDIA PEREIRA |
ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO: JOAQUIM
EUFRASINO

Um estudo dos movimentos de alguns animais, de um ponto de vista subjetivo, o que leva o espectador a sentir-se na pele de cada um deles (onça, macaco, cobra e gavião).

Léa Zagury— animadora carioca nascida em 1958, graduou-se em comunicação visual pela PUC do Rio de Janeiro, com mestrado em artes pelo California Institute of the Arts e especialização em animação pelo National Film Board do Canadá. Dirigiu três curtas de animação: *Instinto animal* (1986), *Salamandras* (1991), *Karaíba* (1994), premiado em festivais de animação pelo mundo, e *A cachaça* (2006). Fundou, em 1989, em parceria com Cesar Coelho, a Campo 4 Desenhos e Ilustrações. Criou em 1993, com Cesar Coelho, Léa Zagury e Marcos Magalhães, o Anima Mundi.



ESTRELA DE OITO PONTAS

1996 | BRASIL | 12MIN | REALIZAÇÃO E ANIMAÇÃO: FERNANDO DINIZ | CONCEPÇÃO E COORDENAÇÃO DO PROJETO: MARCOS MAGALHÃES | PRODUÇÃO E PESQUISA VISUAL: CLÁUDIA BOLSHAW | MÚSICA: TÚLIO MOURÃO | MÚSICA ADICIONAL: FERNANDO DINIZ, LENINE | FOTOGRAFIA: MARCELO MARSILLAC, JOAQUIM EUFRASINO | MONTAGEM: LUIS GUIMARÃES DE CASTRO, MARCOS MAGALHÃES E CLÁUDIA BOLSHAW | SOM: CHICO NEVES, GERALDO JOSÉ | PRODUÇÃO: SOCIEDADE DE AMIGOS DO MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE E ANIMANDO PRODUÇÕES | CO-PRODUÇÃO: CTAv-FUNARTE | PATROCÍNIO: BOLSA VITAE DE ARTES

Fernando Diniz, artista plástico que se revelou dentro de um hospital psiquiátrico e se tornou um dos expoentes do Museu de Imagens do Inconsciente, utiliza-se do cinema de animação para traduzir seu universo pessoal.

Fernando Diniz aos 4 anos de idade veio para o Rio de Janeiro com sua mãe, que era excelente costureira. Moravam em casarões de cômodos e Fernando costumava acompanhá-la quando ia trabalhar em casa de famílias ricas e abastadas. Desde garoto sonhava em ser engenheiro. Inteligente, foi sempre o primeiro aluno da classe. Chegou até o nível médio, mas abandonou os estudos. Em 1944, foi preso sob a alegação de estar nadando despidão na praia de Copacabana. Em 1949 começou a frequentar a Seção de Terapêutica Ocupacional. Quando chegou ao ateliê, não levantava a cabeça e sua voz, baixa, mal era ouvida. Ao ser perguntado sobre a razão da beleza de suas pinturas, respondia: "Não sou eu, são as tintas." Em sua obra, mescla o figurativo e o abstrato, abarcando das mais simples às mais complexas estruturas de composição. Fernando produziu muitas obras: telas, desenhos, tapetes, modelagens e xilogravuras. Sintetizou sua produção artística de forma lapidar: "O pintor é feito um livro que não tem fim."

Marcos Magalhães — ganhador do Prêmio Especial do Júri de Cannes em 1982 com "Meow!", realizou "Animando" no National Film Board of Canada em 1982 e criou o Ratinho de massinha do Castelo Rá-Tim-Bum. Coordenador do Núcleo de Animação da Embrafilme de 1985 a 1987, Doutor em Design e Professor Pleno de Animação na PUC - Rio, é um dos fundadores e diretores do Festival Anima Mundi.





EVOLUZ (1986)

DE JOSÉ RODRIGUES NETO | 1986 | BRASIL | 5MIN28SEG | REALIZAÇÃO: JOSÉ RODRIGUES NETO | TRILHA SONORA: FERNANDO MOURA | COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO: CARLA ESMERALDA E CLAUDIA PEREIRA | ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO: JOAQUIM EUFRASINO | EDIÇÃO DE SOM: HELIO LEMOS

Ao caminhar em uma praia, um indígena vê luzes que caem do céu e dão frutos luminosos. Ao comer deste fruto, ele embarca em uma viagem cósmica de descobertas pessoais.

José Rodrigues Neto arquiteto, fotógrafo e um dos fundadores do Núcleo de Animação do Ceará, José Rodrigues Neto demonstrou interesse pelo cinema desde cedo. Formou-se como Cineasta de Animação e Operador de Câmera no Centro Técnico Audiovisual (CTAv).





ENTRE A PELÍCULA E O PIXEL, O CORPO INSISTE

CURADORIA SÁVIO LEITE



O ÁTOMO BRINCALHÃO

DE ROBERTO MILLER | 1961 |

BRASIL | 3MIN

Átomo brincalhão é um filme experimental abstrato, realizado sem o uso de câmera ou qualquer outro aparelho cinematográfico. Pintado e desenhado diretamente sobre película virgem de 35mm, com tintas plásticas e nanquim. Durante três anos Roberto Miller idealizou e aplicou os desenhos diretamente sobre os fotogramas, usando o sistema de seu mestre Norman McLaren. O filme mostra as aventuras de um átomo que é lançado ao espaço. Em órbita, o átomo descobre que é uma figura alegre e brinca até desintegrar-se.

Roberto Miller (1923/2013) — cineasta, radialista e diretor de animação, Roberto Miller também é sócio-fundador da ASIFA (Association International du Film d'Animation) e foi o primeiro animador brasileiro a ter a experiência de estágio de seis meses com a animação experimental no National Film Board of Canada (NFB) onde teve o privilégio de ser aluno e amigo de Norman McLaren, uma das maiores referências em inovação de técnicas experimentais para o cinema de animação. Um realizador que transpõe décadas com uma animação bem particular, Miller foi precursor de uma nova corrente dentro da animação brasileira que explorou a animação abstrata e experimental. Ele também dirigiu o primeiro programa de animação da TV Brasileira, o *Lanterna Mágica*, da TV cultura da São Paulo.

TOQUES

DE JOMARD MUNIZ DE BRITTO | 1975 |

BRASIL | 7 MIN

Um dos primeiros filmes eróticos de Pernambuco. O diretor usa corpos andróginos fazendo movimentos corporais despidos ao ar livre e com referências às três graças, deusas gregas largamente representadas no renascimento. Toda-via, aqui se tratam de 2 corpos masculinos e 1 feminino aumentou a intencionalidade androgina e a tensão ambígua da obra.

Jomard Muniz de Britto é cineasta, professor e escritor. Graduado e Licenciado em Filosofia pela Universidade do Recife (atual UFPE), iniciou sua carreira profissional como professor de Filosofia em cursos secundários. Agitador cultural, escritor, realizador de filmes em Super-8 e de performances, participa intensamente da movimentação tropicalista no Nordeste nos anos 70. Cineclubista e intelectual engajado, irônico paladino das vanguardas, “o famigerado JMB ou o ETC do amor cortês” (como se auto-intitula) é autor de dez livros, algumas peças de teatro e mais de 30 filmes e vídeos.



CÉU SOBRE ÁGUA

DE JOSÉ AGRIPINO DE PAULA E MARIA ESTHER STOCKLER | 1978 | BRASIL | 22MIN

Um ensaio sobre a luz e a cor, com foco na dimensão do sagrado. Através da valorização das formas que surgem das cores e de sua vocação movente, também encontrada na dança e no cinema, o filme integra arte e vida, tendo como eixo o corpo grávido e os movimentos da dançarina e coreógrafa Maria Esther Stockler.

José Agrippino de Paula e Silva

(1937/2007) romancista, cineasta, dramaturgo. A obra de José Agrippino não passa indiferente àqueles que têm contato com ela. Considerado, por alguns críticos de arte, o precursor do tropicalismo. Dentre seus livros se destaca *PanAmérica* (1967), obra fundamental para o desenvolvimento do movimento da Tropicália.

Maria Esther Stockler (1939/2006) bailarina, coreógrafa, preparadora corporal. Trabalhava com base na improvisação, desapegada de escolas ou técnicas formais de dança, fugindo da estetização e propondo reverberações energéticas.

A SITUAÇÃO

DE GERALDO ANHAIA MELLO | 1978 | BRASIL | 9MIN

Vídeo-performance provocativa, o artista se propõe a repetir a mesma frase enquanto bebe 2 litros de cachaça. A obra foi importante para uma geração de videoartistas que, na década de 1980, usaram o meio para questionar as convenções e gêneros da televisão.

Geraldo Anhaia Mello (1955/2010) foi um jornalista, videomaker e agitador cultural, graduado pela School of Visual Arts de Nova York. Fez seus primeiros trabalhos em vídeo no final da década de 1970. Participou de festivais e mostras no Brasil e no exterior. Um dos precursores da videorreportagem, como repórter-abelha, experiência iniciada pela TV Gazeta, no programa TV Mix, em meados da década de 1980.





GAROTO TRANSCODIFICADO A PARTIR DE FOSFENO

DE RODRIGO FAUSTINI | 2017-2018 |
BRASIL | 2MIN06SEG | IMAGEM/SOM/
PRODUÇÃO: RODRIGO FAUSTINI

Um computador vê sem olhos, um algoritmo imagina. Enclausurado em fosfeno, material documental bruto desvela seu eu digital, regredindo à sua infância abstrata – imagem-memória deslocada de sua dependência de referentes, afetada por sua vida interna.

Rodrigo Faustini – artista independente e doutor em poéticas audiovisuais pela Universidade de São Paulo. Sua prática dedica-se a explorar materialidade e ruídos da mediação técnica em suportes analógicos, eletrônicos e digitais. Seus filmes, vídeos e animações já foram exibidos no Festival Internacional animação de Annecy (Prêmio Off Limits 2018), Beijing International Short Film Festival, Images Festival, Vienna Shorts, Ars Eletronica, Festival de Cinema de Havana, entre outros.

CUANDO TENGO COMIDA EN MIS MANOS

DE PAULO NAZARETH | 2012 | BRASIL |
7MIN12SEG

O trabalho se insere na poética do artista que frequentemente aborda temas como a migração, a identidade, as relações raciais e a circulação de pessoas e bens nas Américas e na África, muitas vezes através de performances e intervenções urbanas.

Paulo Nazareth – homem velho nascido em Nak Borun [Vale do Rio Doce] Minas Gerais, e vivendo como um nômade global, a obra de Paulo Nazareth é muitas vezes resultado de gestos precisos e simples, que trazem ramificações mais amplas, sensibilizando para questões ligadas à imigração, racismo e colonialismo. Embora seu trabalho possa se manifestar em vídeo, fotografia e objetos colecionados, seu meio mais forte é o cultivo e construção de relacionamentos com indivíduos que cruzam o seu caminho - especialmente aqueles colocados à margem devido ao seu status legal ou reprimidos pelas autoridades governamentais.



MARCA REGISTRADA

DE LETÍCIA PARENTE | 1975 | BRASIL | 10MIN33SEG

A autora costura a sola do pé com uma agulha enfiada com linha preta. Borda a inscrição “MADE IN BRASIL”. O trabalho pretende a materialização da ideia de reificação da pessoa, fato característico da sociedade no momento histórico presente. A coisificação implica em pertencer.

O pertencer, porém transcende também à coisificação por força da ligação profunda e indevassável com a terra pátria. A marca registrada pode se assemelhar ao “ferro” de posse do animal, mas também ela constitui a base de sua estrutura e acima da qual a pessoa sempre estará constituída em sua historicidade: quando de pé sobre as plantas dos pés.

Letícia Parente (1930 / 1991) — professora de química, pesquisadora e artista, Letícia decompõe e recompõe seu cotidiano em um laboratório inaugural na arte brasileira. A artista foi uma das pioneiras do uso dos novos meios no Brasil, gerando um repertório experimental único ao transitar entre a pintura e a gravura, a fotografia e o audiovisual, o vídeo e a instalação, a xerox e a arte postal, a arte cinética e os mais inusitados objetos. Seu vídeo *Marca Registrada* (1975) tornou-se um emblema da videoarte no país. Longe das determinações da forma e da racionalidade da ciência, Letícia busca os limites dos processos da arte: um exemplo está na tentativa do envio de si mesma, pelo correio, para a 16ª Bienal de São Paulo (1981), ato de radicalização da arte postal daquele momento. Em 1973, fez sua primeira exposição individual, com pinturas e gravuras, no Museu de Arte Contemporânea de Fortaleza. Em 1976, com a instalação *Medidas* participou do importante da Área Experimental no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nos últimos anos, esteve em evidência em grandes exposições que circularam em vários museus pelo mundo, fundações e coleções.





PÁTIO

DE GLAUBER ROCHA | 1959 | BRASIL |
11MIN

Primeiro filme de Glauber. Num terraço de azulejos em forma de xadrez, vemos um rapaz e uma moça. Esses dois personagens evoluem lentamente: se tocam, rolam no chão, se distanciam, se olham. Belos planos de mãos e rostos são montados em alternância com planos de vegetação tropical e do mar.

Glauber Rocha (1939 / 1981) — jornalista, intelectual, escritor, crítico e diretor de cinema. É um dos maiores cineastas brasileiros, cuja filmografia é reconhecida nacional e internacionalmente. Sua obra é objeto de extensa fortuna crítica, até os dias atuais. Em 24 anos de profícua atividade, realizou dez longas-metragens e outros trabalhos para cinema e televisão, e produziu uma grande quantidade de escritos.

TROVOADA

DE CARLOS NADER | 1995 | BRASIL |
17MIN

Documentário sobre uma sensação do autor. Uma sensação que o autor consegue descrever apenas com o próprio documentário, uma trovoada noturna que produz a mais bela imagem da ação combinada do ritmo e do tempo.

Carlos Nader — ensaísta audiovisual. Autor de vídeos como *O beijoqueiro* (1992), *Trovoada* (1995) e *Cross* (2003), e de longas metragens como *Preto & branco* (2004), *Pan-cinema permanente* (2008), *Homem comum* (2014), *Eduardo Coutinho, 7 de outubro* (2015) e *A paixão de JL* (2015), entre outras obras.



PELE, INSCRITA – FILMES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS PROCESSADOS À MÃO

CURADORIA *TETSUYA MARUYAMA*



WILD FLOWER

DE MOIRA LACOWICZ | 2025 | BRASIL |
16MM | 5MIN

Wild Flower é uma peça expandida ainda em processo, originalmente projetado em bicanal, onde o processo e a conexão entre imagens conduzem o filme. Partindo de fitogramas delicados, transita por negativo de flores, paisagens subjetivas de praia, pescadores em seu cotidiano culminando no pulsar visceral de um coração.

Moira Lacowicz_ artista visual, cineasta e curadora. Sua prática concentra-se no campo do cinema experimental analógico, com ênfase em processos ecológicos e na materialidade da imagem. Desde 2017, desenvolve filmes, peças expandidas e oficinas que investigam as interseções entre natureza, técnica e percepção. Seus trabalhos foram exibidos em mostras e festivais no Brasil e no exterior, e sua pesquisa articula práticas artísticas e reflexões teóricas sobre o cinema como espaço de coautoria e relação com o ambiente.

CORPO DE ÁGUA/FLUXO CONFINADO

DE HELDER MARTINOVSKY | 2022 |
BRASIL | 16MM | 14MIN

Uma massa de água aparece como nuvens pesadas, que caem sobre as montanhas e joram da terra na forma de nascentes, que se tornam rios. Eles seguem seu curso como um fluxo de energia organizado na harmonia de seu próprio caos, até encontrarem obstáculos mórbidos

Helder Martinovsky_ artista audio-visu- al, laboratorista fotográfico e pesquisador autodidata em processos fotográficos e sonoros. Vem desenvolvendo projetos, ma- nifestações e pesquisas sonoras a partir de temas como anti-especismo, abolição animal, preservação ambiental, supremacismo, racismo entre outros.



CONSIDERE

Ж | 2024 | BRASIL | 16MM | 3MIN

Bombas como fogos de artifício, o artifício da guerra televisionada em um céu suave e negro, perfurações de luz no veludo do filme para qualquer reflexão séria, o sideral.

Ж_ cineasta, programador, educador e editor. Sua prática não especializada e situada investiga os fluxos e ciclos energéticos, econômicos, políticos e libidinais do (semio)capitalismo. Trabalha com diferentes estratégias, materiais, proposições e mídias para desvendar seus efeitos na percepção, memória e subjetividade no atual colapso ecológico. Suas proposições tomaram forma de filmes, vídeo-espacos, contraespaços, textos, performances e interações em espaços públicos que orientam um senso de reinserção das práticas pelos contextos sociopolíticos específicos.

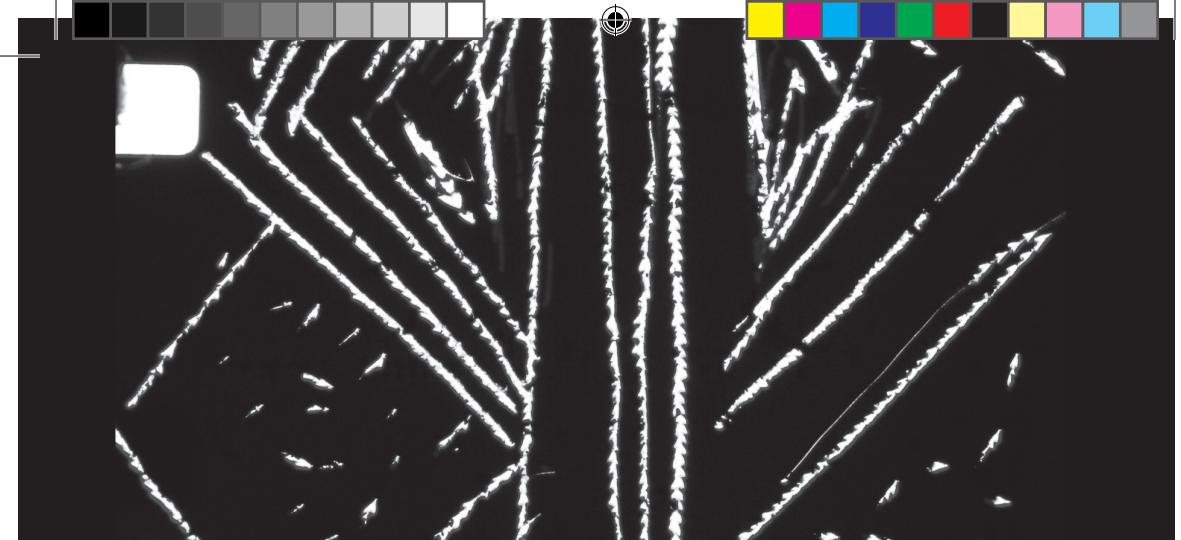
LEMBRAREI DE LUCY

DE MARIA MION | 2022 | BRASIL | 16MM | 3MIN | FOTOGRAFIA: MARIA MION E VÍTOR LEITE | PROCESSOS LABORATORIAIS: VÍTOR LEITE | FILMADO NO LAB ANALÓGICO | PROPOSTA CRIADA DURANTE SUPER LAB CINEMATECA 16MM, COM LÍGIA TEIXEIRA E FRANCISCO BENVENUTO GUSSO

Quantas vezes é preciso acessar a memória para lembrar a imagem de alguém antes que ela se altere ou desapareça? Este filme aborda a fragmentação da memória por meio de uma sequência de reproduções de uma fotografia utilizando diversas técnicas analógicas.

Maria Mion atua no cinema, fotografia, performance e escrita. Sua pesquisa aborda a memória – pessoal, familiar e coletiva – explorando camadas, lacunas e reconstruções. Premiada e jurada no cinema Super-8, seus trabalhos foram exibidos no Brasil e exterior. Também é especialista e educadora na área do café.





TRAÇOS SOBRE A NOITE

DE CRISTIANA MIRANDA | 2025 | BRASIL | 16MM | 8MIN

Traços sobre a noite é um pequeno filme de imagens desenhadas diretamente sobre a película 16mm, a partir de uma pesquisa sobre a geometria tupinambá e as formas da floresta. Na primeira parte da obra, os desenhos foram feitos com uma goiva de xilogravura sobre a película enegrecida pela luz e o revelador, construindo traçados que deixam ver as cores das emulsões do filme colorido, sobretudo a camada azul. Os desenhos vão surgindo como um risco na pele, de forma imprecisa e surpreendente, percorrendo a planaridade resistente da superfície da película. Sobre o fundo negro da emulsão velada, os desenhos dançam como fogos na noite, sem começo nem fim. Na segunda parte, a emulsão tornada transparente pelo cloro recebe desenhos circulares de cores básicas feitas com pincel, num colorido vibrante que contrasta com a introdução noturna, remetendo às cores da alvorada e à experiência dinâmica da luz do dia. O filme propõe uma experiência lúdica, cujo propósito é restabelecer o encanto primordial das imagens em sua pulsão vital, uma homenagem ao êxtase e à vertigem de existir.

Cristiana Miranda — artista visual, Rio de Janeiro. Desde 1992, participa simultaneamente de exposições individuais e coletivas de arte contemporânea, trazendo as linguagens da fotografia, cinema e videoinstalação, assim como de mostras, festivais de cinema e performances de cinema expandido. Em 2017, realizou uma retrospectiva de seus filmes na Cinemateca do MAM Rio. Em 2022 (no Paço Imperial, Rio de Janeiro) e 2023 (no Centro Cultural São Paulo), foi uma das artistas participantes da exposição coletiva Espaços do ainda, com curadoria de Luiz Cláudio da Costa. É curadora do Festival Internacional de Cinema Experimental DOBRA (Rio de Janeiro).



BLEACH FARM

DE LÍGIA TEIXEIRA, FRANCISCO
BENVENUTO | 2023 | BRASIL | 16MM |
3MIN

Um experimento fotoquímico em 16mm. Filme processado com eco-revelador feito de girassóis do campo, tingido e tonificado manualmente, com a intervenção de hipoclorito de sódio no filme.

Francisco B. Gusso e Lígia M. Teixeira
dupla de cineastas experimentais de Curitiba. Trabalham com cinema em película há mais de 10 anos. Ambos são mestres em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná e, atualmente, professores laboratoristas no Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, no Solar do Barão. Juntos, criaram o Super Lab Solar, laboratório de fotografia, cinema e processos de revelação fotoquímicos na cidade de Curitiba e o Pan-cinema – Curitiba Int’l Exp Film Festival.

TYPEFILM AN ARMORY SHOW

DE JOÃO REYNALDO | 2022 | BRASIL |
16MM | 4MIN

Typefilm an Armory show é um filme-texto que tensiona durações de leitura. Seu título faz referência à exposição internacional de arte moderna Armory Show, inaugurada em Nova York (1913), e pode sugerir a exibição do arsenal de uma máquina de escrever (seus caracteres alfanuméricos): mostra do set de tipos sinalizados nas teclas.

João Reynaldo entre outros trabalhos, publicou *Meu coração num cone de sorvete pra você*, pela Edições Aurora/É Selo de Língua, e *The Large Page*, pela revista Errática. Idealizou e participou da digitalização dos 12 números da revista Código, disponível em <http://www.codigorevista.org/nave>. Este ano concluiu seu mestrado com a dissertação “Texto, visualidade e movimento: do filme-texto ao datilograma”. Atualmente está elaborando 1980, um filme com mais de 350 metros datilografados em película de 16mm.





WALDEN STREET

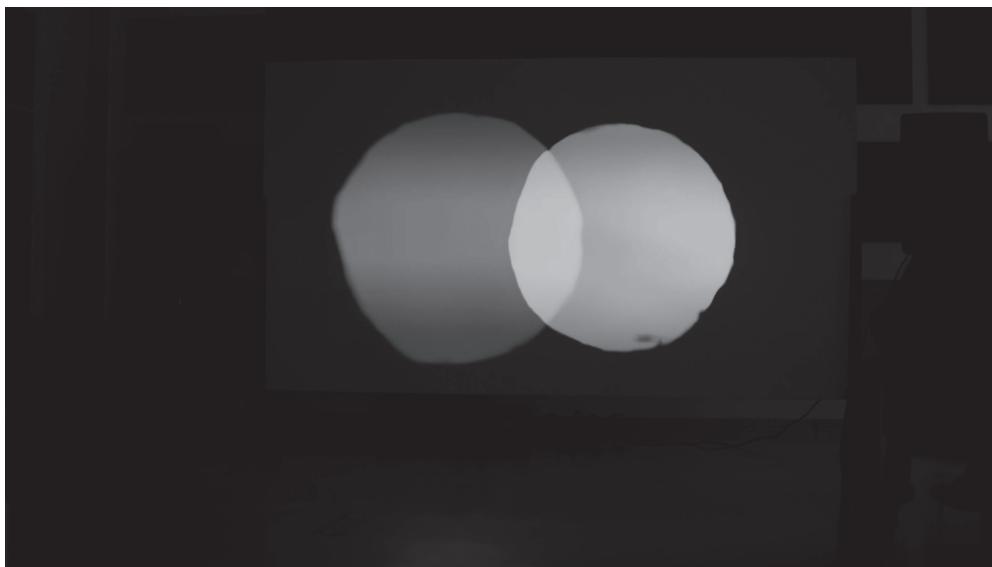
DUO STRANGLOSCOPE | 2025 | BRASIL | 16MM | 3MIN

A natureza produz a visão.

O olhar, como um barco, vagueia conduzido pelas folhas das árvores contrapostas ao céu. As imagens de um comum observável fácil, que já foi uma vez corriqueiro, à primeira vista, tornam a viagem um encontro com uma natureza ao mesmo tempo próxima e longínqua. Paisagem em extinção, olhar vagabundo em ato cada vez mais improvável: enxergar o que se move ao redor. *Walden Street* é um *road movie* em suspensão do tempo de como miramos as telas. Nessa versão 16mm ele retorna, outro, para trazer na inscrição da pele do filme os fragmentos das plantas que produziram a metamorfose química da revelação das imagens. Retomamos a via de olhar o que há entre nós e o céu, um desvio da cegueira instagramática = gramática do instantâneo.

Duo Strangloscope é formado pelos artistas audiovisuais experimentais Cláudia Cárdenas e Rafael Schlichting. Seu trabalho tem origem em uma pesquisa continuada sobre o campo das artes audiovisuais experimentais, abrangendo a criação de videoartes, instalações em vídeo, filmes e performances com múltiplos projetores. O conjunto de obras realizadas pelo Duo tem sido exibido e premiado em festivais, mostras, galerias e museus em diversos países. O Duo Strangloscope também assina a curadoria, realização e produção da Strangloscope – Mostra Internacional de Vídeo/Filme, Áudio e Performance Experimental, atualmente em sua 15^a edição, e do Festival Inflamável, dedicado a curtas experimentais em tomada única em Super-8 e ao cinema expandido em analógico, que chega neste ano à sua 5^a edição.





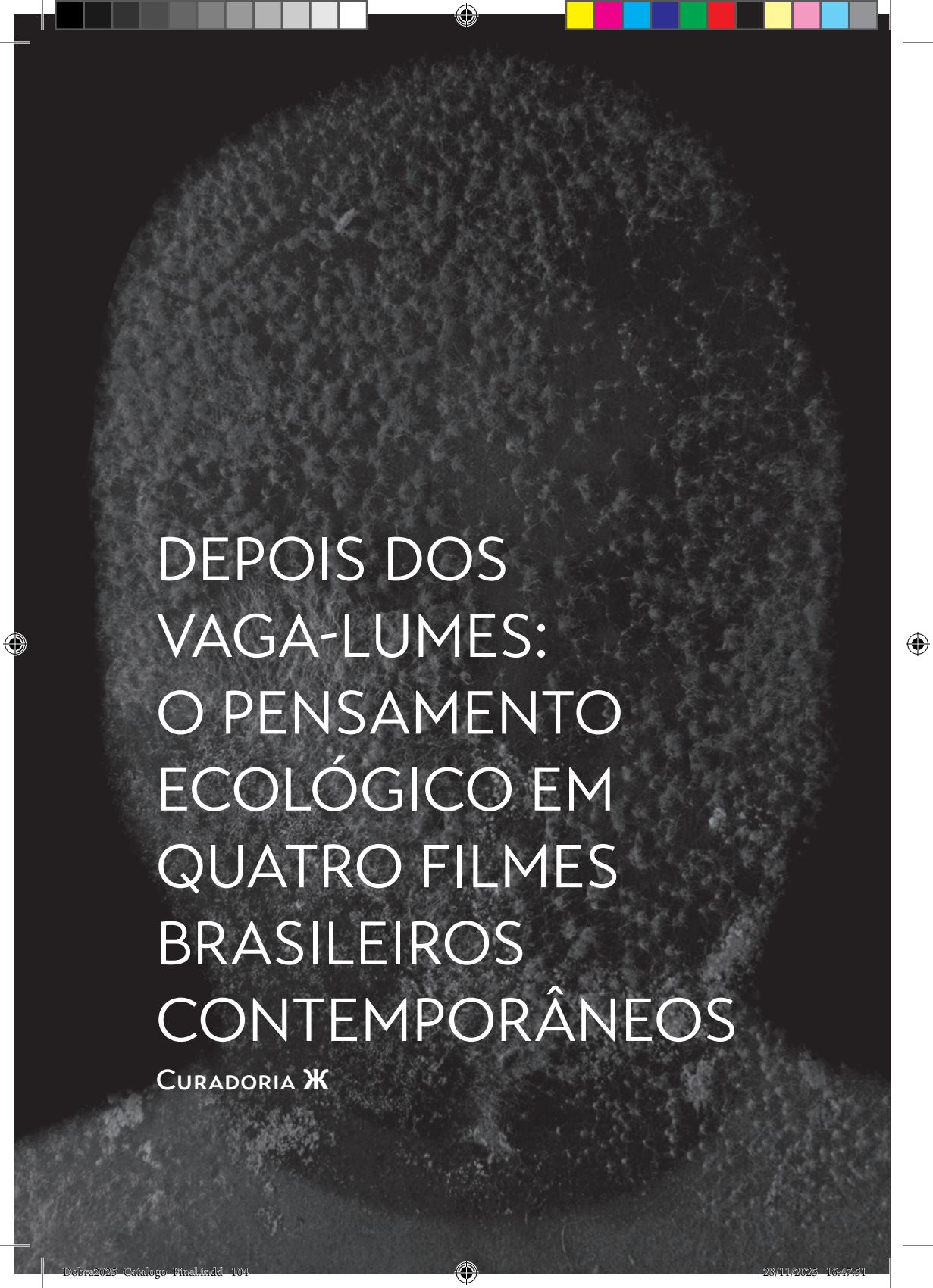
SEM TÍTULO (TRÊS LUAS)

DE TETSUYA MARUYAMA | 2024 | BRASIL | 16MM | 10MIN

Uma lua, duas luas, três luas

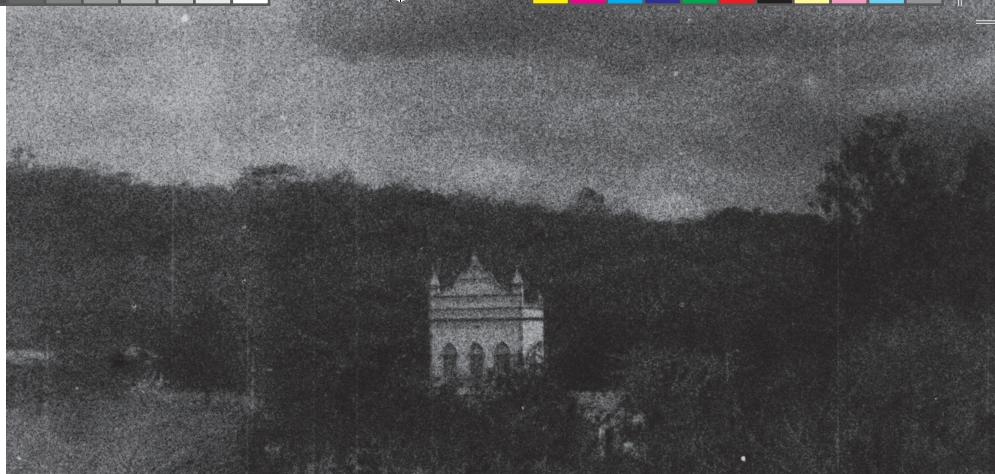
*Nenhum projetor funciona na mesma velocidade exata que outro, mesmo com a taxa de quadros padrão de 24 por segundo. Há um (d) efeito que não poderia ser contado em número e essa “imperfeição” é aparente para nossa percepção retiniana ao longo de uma longa transformação, como se fosse a órbita lunar”.

Tetsuya Maruyama é um artista cuja prática trans-disciplinar inclui filme, texto, performance, som, ideia, instalação, etc. (não necessariamente nesta ordem). Seu trabalho parte da re-contextualização de matérias e texturas bánais encontradas, como um registro liminar de observações cotidianas. Graduado em Arquitetura pela Universidade de Buffalo (2007), e Mestre em Linguagens Visuais pela EBA-UFRJ (2024). Como programador e pesquisador independente, apresentou programas de cinema experimental brasileiro nos EUA, Argentina, Brasil, Japão e Canadá. É o fundador do Megalab, um laboratório de cinema-arte por artistas no Rio de Janeiro. Seus filmes são distribuídos por Lightcone.



DEPOIS DOS VAGA-LUMES: O PENSAMENTO ECOLÓGICO EM QUATRO FILMES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS

CURADORIA *



DO CALDEIRÃO DA SANTA CRUZ DO DESERTO

DE WEYNA MACEDO, LUCAS PARENTE, ADECIANY CASTRO E MARIANA SMITH |
2025 | BRASIL | 11MIN | EMPRESA PRODUTORA: BESTA FERA FILMES | PRODUÇÃO
EXECUTIVA: WEYNA MACEDO | ARGUMENTO: WEYNA MACEDO E LUCAS PARENTE |
MONTAGEM: LUCAS PARENTE E ADECIANY CASTRO | FOTOGRAFIA: LUCAS PARENTE,
WEYNA MACEDO, ADECIANY CASTRO | SOM DIRETO: ADECIANY CASTRO | EDIÇÃO
DE SOM: LUCAS PARENTE

Liderado pelo Beato José Lourenço, o Caldeirão da Santa Cruz do Deserto foi um movimento de comunitarismo religioso que durou de 1926 a 1937, ano em que foi invadido pela polícia e bombardeado pela Força Aérea Brasileira. A comunidade é hoje citada como exemplo de autonomismo campesino por lideranças quilombolas, agroecológicas e do MST. Filmado em 16mm com película vencida descoberta em um depósito da Aeronáutica no Recife, o trabalho combina revelação caseira e finalização digital, criando uma fusão entre a decomposição química do material e a história natural da destruição.

Weyna Macêdo produtora cultural, professora e pesquisadora, com mestrado em Literatura Brasileira (UFPE) e experiência em cinema e literatura.

Lucas Parente cineasta e escritor. Dentre seus filmes, destaca-se o longa-metragem *As Muitas Mortes de Antônio Parreiras* (2025).

Adeciany Castro técnica de som e pesquisadora, estuda saberes populares e indígenas no Cariri, com mestrado em Antropologia (UFPB).

Mariana Smith artista visual e curadora, mestre em Artes (UERJ), explora paisagens e ruínas.



CEMITÉRIO VERDE

DE MAURICIO CHADE | 2033 | BRASIL | 24MIN | ESTÓRIA: MAURÍCIO CHADE, LAVINA CHADE E RICARDO DUARTE FILHO | MÚSICA E DESENHO DE SOM: RAMIRO GALAS | MONTAGEM, EDIÇÃO DE SOM, FOTOGRAFIA E ANIMAÇÃO: MAURÍCIO CHADE

Cemitério Verde é um jardim sintrópico e um curta-metragem desenvolvido em confinamento durante a pandemia de Covid-19. O projeto começou quando minha mãe e eu nos mudamos para Alto Paraíso de Goiás, no coração do Cerrado. Apesar de sua relevância como um dos ecossistemas mais diversos do planeta, o Cerrado é grosseiramente impactado pelo agronegócio. Conscientes dos incontáveis quilômetros de campos de soja nos circundando, eu e minha mãe transformamos nossa pequena parcela de terra degradada em uma agrofloresta abundante. Simultaneamente, colaboramos na criação de um curta-metragem inspirado pelas nossas experiências de viver ali.

O jardim serve de refúgio e oferece comida para incontáveis seres, atrai pássaros e polinizadores. No centro, um monumento vertical com múltiplos andares serve de fonte e também de memorial, onde estão colocados retratos de parentes – que se decompõem com o crescimento de micélio. O filme narra a história de Lavina, que se aposentou e finalmente comprou a casa própria. Nem grama crescia no solo castigado do novo quintal. Então ela começa a plantar um jardim agroflorestal, oferecendo cada muda e cada semente a um ente querido.

Maurício Chade_ artista e cineasta originário de Gilbués-PI. Vive e trabalha entre o Distrito Federal, Alto Paraíso de Goiás e os Estados Unidos. Bacharel em Audiovisual e Mestre em Arte e Tecnologia pela Universidade de Brasília e Master in Fine Arts pela School of the Art Institute of Chicago. Em Brasília, participou dos coletivos Espaço AVI, Kinofogo Cineclube e NINHO – Coletivo de Pesquisa em Arte, Interatividade e Agroecologia. Seu trabalho, entre filme, instalação, escultura e performance, especula sobre futuros simbióticos, queer e anticoloniais. Criando ambientes sintrópicos e tecendo alianças multiespécie, sua prática artística combina contação de história com agricultura restaurativa, compostagem e fungicultura. Seus trabalhos foram exibidos em festivais de cinema e exposições nacionais e internacionais, como a Mostra de Cinema de Tiradentes, Olhar de Cinema, Queer Lisboa e FILE – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica. Em 2019, sua primeira exposição individual, Pirâmide, Urubu, estreou na Torre de TV Digital de Brasília, projeto premiado com o Frankenthaler Climate Art Awards em 2022. Em 2023 participou da Bienal Videobrasil com Cemitério Verde, filme premiado em primeiro lugar no e-Flux Film Award.



NAQUELE TEMPO TODOS ERAM GENTE

DE ALINE BAIANA | 2016 | BRASIL | 26MIN | VOZ E CONHECIMENTO

ANCESTRAL: SANDRA BENITES | DIREÇÃO E DIREÇÃO DE | FOTOGRAFIA: ALINE BAIANA | IMAGENS DE ARQUIVO ALDEIA MARACANÃ: OLIVER JURIC | CÂMERA E SOM DESOCUPAÇÃO ALDEIA MARACANÃ: GUILHERME FERNÁNDEZ | SOM DIRETO: ALE BORGES | MONTAGEM: CLARA MEDEIROS, TAUANA CARLIER E ALINE BAIANA | DESENHO DE SOM: DANIEL LUCAS | AGRADECIMENTO: URUTAU GUAJAJARA E ASH ASHANINKA

Sandra Benites, Guarani-Ñandeva, narra a criação de Urutau. Um pássaro que permanece ao longo do dia praticamente imóvel sobre um galho e, ao anoitecer, canta uma música melancólica semelhante a um lamento humano. Como se cumprindo o destino manifesto em seu nome, José Urutau Guajajara permaneceu 26 horas em uma árvore, privado de comida e água pelas forças do Estado, desafiando corajosamente o terceiro despejo violento da Aldeia Maracanã (prédio abandonado do antigo Museu do Índio). Coordenando imagens de paisagem, da Aldeia Maracanã, do despejo, o filme propõe uma articulação contemplativa e imersiva de duas histórias de abandono: a história do Sol e da Lua do Povo Guarani -Nhandeva - onde a primeira mulher, grávida dos gêmeos, é abandonada pelo criador - e os Povos Indígenas no Rio de Janeiro, negligenciados pelo Estado.

O título é ao mesmo tempo uma referência ao tempo mitológico anterior à diferenciação das espécies e uma ironia ao tratamento desumano da polícia e dos bombeiros impedindo que Urutau tivesse acesso a comida e água.

Aline Baiana desenvolve uma prática artística colaborativa e baseada em pesquisa que investiga o conflito ontológico entre o Norte e o Sul globais. Sua metodologia resiste aos sistemas de homogeneização e apagamento, abraçando a troca e a fluidez como princípios fundamentais. Com foco no conhecimento tradicional, a prática de Aline Baiana reúne histórias, imagens, materiais e ideias, que visam questionar o excepcionalismo humano contribuindo para “um mundo onde cabiam muitos mundos”. Ela participou de exposições no Brasil, na Europa e na Ásia Ocidental, incluindo a 14^a Bienal de Sharjah, a 11^a Bienal de Berlim e está na 36^a Bienal de São Paulo este ano. O seu trabalho integra acervos como o da Kadist e o da Friends of the Nationalgalerie (Berlim).





MEMBY

DE RAFAEL CASTANHEIRA PARRODE | 2020 | BRASIL | 17MIN | DIREÇÃO: RAFAEL CASTANHEIRA PARRODE | PRODUTOR: CAMILA MARGARIDA, MARCELA BORELA, HENRIQUE BORELA, CARINNA SOUZA | PRODUTOR EXECUTIVO: CAMILA MARGARIDA | FOTOGRAFIA: RAFAEL CASTANHEIRA PARRODE | EDIÇÃO: RAFAEL CASTANHEIRA PARRODE | SOM: RAFAEL CASTANHEIRA PARRODE | DESENHO DE SOM: BELÉM DE OLIVEIRA | PRODUÇÃO: BARROCA FILMES

Num sonho, me encontrei com os ancestrais.

Rafael Castanheira Parrode — professor, pesquisador, curador, montador e realizador, nascido em Goiânia, Goiás. É mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Na Barroca Filmes, produziu e montou diversos curtas e longas-metragens. É um dos diretores artísticos do Fronteira Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental. Seus filmes foram exibidos em diversos festivais nacionais e internacionais como Festival de Locarno, Berlinale, Mostra de Cinema de Tiradentes, Olhar de Cinema de Curitiba, Bogotá Experimental, Câmera Lúcida, entre outros.



ENCRUZILHADAS
DAS ÁGUAS,
CAMINHOS PARA
OS CINEMAS
NEGROS
BRASILEIROS

CURADORIA JANAÍNA OLIVEIRA



ALMA NO OLHO

DE ZÓZIMO BULBUL | 1973 | BRASIL |
13 MIN | REALIZAÇÃO: ZÓZIMO BULBUL
| TRILHA ORIGINAL: JOHN COLTRANE |
MONTAGEM: ZÓZIMO BULBUL | ESTÚDIO
DE MIXAGEM: LABORATÓRIO IMAGEM |
LIDER RIO | ARTE: CARLOS PACHECO |
ESTÚDIO DE SOM: LAB. R. BATALIN |
IMAGEM: JOSÉ VENTURA

Retratos do rosto, da boca e de partes de um corpo negro nu são o ponto de partida para uma jornada em direção a diferentes arquétipos e gestualidades. Por meio delas, o filme descreve a trajetória do negro desde a África mítica até à condição de escravizado pelo colonizador branco.

Zózimo Bulbul nascido Jorge da Silva em 21 de setembro de 1937 no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro, é uma figura incontornável na história do cinema brasileiro e da luta pela representação negra nas artes. Ator, cineasta e ativista, ele dedicou sua vida a promover e dar visibilidade à cultura afro-brasileira. Sua carreira começou como ator na televisão e no cinema nos anos 1960. Zózimo desafiou estereótipos em papéis que expunham a realidade do racismo, mas também a potência e a riqueza da identidade negra. Nos anos 1980, ele migrou para trás das câmeras, firmando-se como diretor e roteirista. Seu curta-metragem *Alma no Olho* (1973), inspirado em *Black is Beautiful*, tornou-se uma obra de referência.

NOIRBLUE, DISPLACEMENTS OF A DANCE

DE ANA PI | 2018 | BRASIL | 27 MIN

No continente africano, Ana Pi se reconecta às suas origens através do gesto coreográfico, engajando-se num experimento espaço-temporal que une o movimento tradicional ao contemporâneo. Em uma dança de fertilidade e de cura, a pele negra sob o véu azul se integra ao espaço, reencenando formas e cores que evocam a ancestralidade, o pertencimento, a resistência e o sentimento de liberdade.

Ana Pi é artista coreográfica e imagética, pesquisadora de danças afro-diaspóricas e urbanas, dançarina extemporânea e pedagoga. Suas práticas são tecidas através do ato de viajar. Sua obra se situa entre as noções de trânsito, deslocamento, pertencimento, superposição, memória, cores e gestos ordinários.



SE O MAR TIVESSE VARANDAS

DE ALINE MOTTA | 2017 | BRASIL | 9 MIN | REALIZAÇÃO: ALINE MOTTA | CÂMERA ADICIONAL: BRUNO ELISABETSKY | EDIÇÃO: ALINE MOTTA E FERNANDO LIMA | PAISAGEM SONORA: BRUNO ELISABETSKY | DRONE: FERNANDO BASTOS | CORREÇÃO DE COR: CAETANO BRENGA BITENCOURT

Se o mar tivesse varandas foi construído em torno de uma impossibilidade. Criando novos versos para um conhecido mote da quadra popular portuguesa, procurou-se subverter o seu sentido original. Com isso o trabalho deseja criar uma ponte de um extremo do Atlântico ao outro, entre o Brasil e o continente africano, à medida que as imagens dos familiares da artista surgem por sobre as águas.

Aline Motta combina diferentes técnicas e práticas artísticas em seu trabalho, como fotografia, vídeo, instalação, performance e colagem. De modo crítico, suas obras reconfiguram memórias, em especial as afro-atlânticas, e constroem novas narrativas que invocam uma ideia não linear do tempo. Em 2021 exibiu seus trabalhos em vídeo no New Museum (NY) no programa Screen Series. Em 2022 lançou seu primeiro livro “A água é uma máquina do tempo” pelas editoras Fósforo e Luna Parque Edições (finalista do prêmio literário Jabuti), abriu exposição individual no átrio do Sesc Belenzinho e na sala de vídeo do MASP. Em 2023, expôs na 15a. Bienal de Sharjah (EAU), no MoMA Museum of Modern Art (NY) em “Chosen Memories: Contemporary Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Gift and Beyond” e na 35a Bienal de Arte de São Paulo.





MAL DI MARE

DE JOÃO VIEIRA TORRES | 2021 | BRASIL | 5MIN | REALIZAÇÃO: JOÃO VIEIRA TORRES |

MONTAGEM: DEBORAH VIEGAS, JOÃO VIEIRA TORRES | MÚSICA E DESENHO DE SOM:

FELIPPE SCHULTZ MUSSER

Em um transe onírico de um ritual de adoração à divindade do mar, ondas suaves se fundem a um corpo negro. Depois da calmaria, a tempestade: o sonho ancestral dá lugar ao pesadelo recorrente de um artista, confrontando-o com uma violência que atravessa gerações e ainda ressoa em seu próprio corpo. Este é o prelúdio de uma obra provocativa que se desdobra em um filme-performance espontâneo, testemunhando outra forma de violência, agora enraizada no racismo sistêmico de nosso tempo. Com o telefone em mãos, João Vieira Torres atravessa, como um fantasma, uma exposição da Bienal de Veneza, apontando para o white gaze no mundo da arte através de uma pergunta simples, mas que todos hesitam em responder.

João Vieira Torres artista/cineasta franco-brasileiro, nascido em Recife, Brasil. Vive e trabalha entre a França e o Brasil. Mestrado em fotografia/Video arte, seguida de Pós-Graduação no Le Fresnoy (França). Doutorado em investigação sobre a utilização de documentos na arte contemporânea, recentemente concluído na École Supérieur Européenne de l'Image. Utiliza várias formas: fotografia, cinema, video arte, escrita e performance. Um dos principais eixos do seu trabalho é a questão do a alteridade: as circunstância, condição e característica que se desenvolvem por relações de diferença, de contraste e a necessidade de encontrar um ancoradouro, seja ele territorial, histórico, corporal ou de identidade.





MAR DE DENTRO

DE LIA LETÍCIA | 2024 | BRASIL | 8MIN |
REALIZAÇÃO: LIA LETÍCIA | PRODUÇÃO:
DANIELA AZEVEDO, KIKA LATCHÉ |
ROTEIRO: LIA LETÍCIA | FOTOGRAFIA:
ADALBERTO OLIVEIRA | EDIÇÃO: LETÍCIA
BARROS

O filme retrata a incansável insubmissão ao poder de Preto Sérgio e sua busca pela história do que não foi revelado, desamarrando os nós a partir dos bons ventos que o levam ao mar de fora e ao mar de dentro.

Lia Letícia artista visual, cineasta, curadora, educadora e produtora, entre outras atividades desempenhadas nos últimos 25 anos. Lia Letícia pensa seu trabalho a partir de um campo ampliado de arte, na tensão entre práticas artísticas e a sua pretensa autonomia. Abarcando diferentes linguagens e tensionamentos entre fronteiras, seus trabalhos transitam entre festivais de cinema e exposições de arte, multiplica esta experiência através de ações de curadoria como o Cinecão ou em projetos de educação como "Videoarte para Crianças", "Escola Engenho" e "Depois da Imagem". Atuou na Galeria Maumau/PE como coordenadora de projetos entre 2011 e 2019.

NÁUFRAGA

DE JUH ALMEIDA | 2018 | BAHIA | 5 MIN
| ROTEIRO E DIREÇÃO: JUH ALMEIDA |
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: EDVALDO
SANTOS JUNIOR | PERSONAGEM: RANI
TELES | EDIÇÃO E MONTAGEM: JULIA
MORAIS | TRILHA SONORA: SUYÁ
NASCIMENTO / LUCAS CARVALHO |
DESENHO, EDIÇÃO E MIXAGEM DE SOM:
SUYÁ NASCIMENTO | SOM DIRETO:
LUCAS CARVALHO | FINALIZAÇÃO E
COR: EDVALDO JR | NARRAÇÃO/Voz:
ANGÉLICA MOREIRA | CAPTAÇÃO
DE Voz: ALEJANDRO CABELO |
PROGRAMAÇÃO VISUAL: CAVALO |
TRADUÇÃO P/ INGLÊS: PAULA LUCIANO

No batuque das ondas a mulher naufraga desemboca no mar suas memórias.

Juh Almeida cineasta baiana, vive entre as vibrações criativas de São Paulo e Rio de Janeiro. Desde 2010 transforma suas vivências em fotografia e filmes, Mescla vida e arte, com recorte em afrovisualidades, mas é uma diretora versátil, capaz de transitar por diferentes gêneros e estilos cinematográficos. Seu trabalho é marcado por uma linguagem visual única, que se adapta às narrativas, seja ela ficção, documentário, novela, série, videoclipe, publicidade ou projetos experimentais.





BLACKNESS = TIME ÷ MEDIA = ∞

DE MÁRCIO CRUZ | 2021 | BRASIL | 6 MIN | DIREÇÃO: MÁRCIO CRUZ | ELENCO:
ELIEZER GOMEZ, RUTH DE SOUZA, MBISSINE THÉRÈSE DIOP, MILTON GONÇALVES,
CARTOLA, XÊNIA FRANÇA, DIANDRA FORREST, ANTÔNIO POMPEO, LUCIANA SOUZA,
TUNDE ADEBIMPE, KUDZANI MOSWELA, ANTÔNIO PITANGA, MBISSINE THÉRÈSE
DIOP, CÍCERA DA CRUZ, ANÍZIA MARIA DE JESUS, RAMANA BORBA, ALEX COUTINHO
E KÉISHA ALPHONSE ENTRE OUTROS | ROTEIRO, DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA,
ANIMAÇÃO, COR, SOUND DESIGN: MÁRCIO CRUZ | EDIÇÃO DE SOM, MIXAGEM E
MASTERIZAÇÃO: RAFAEL PAIOLA | MÚSICA: GEORGE LEWIS, MARINA ROSENFIELD,
MELVIN SANTHANA E THIAGO SONHO | ABERTURA E CRÉDITOS FINAIS: LUCAS
TOMAZ NEVES

Este filme-ensaio reflete sobre o continuum do cinema negro, da música e da performance, do ambiente natural e de outras formas de mídia para ativar meus/nossos ancestrais e libertar a negritude que foi deliberadamente apagada, escondida ou cuidadosamente destruída pelo colonialismo imperial.

Márcio Cruz tem pesquisado em arquivos públicos e cartórios privados no Brasil e na Europa, especialmente em Portugal, França e Inglaterra sobre o tráfico transatlântico e sobre o escravismo. Também desenvolve uma metodologia para o cinema preto com base em epistemologias afro-diaspóricas do som, para reestabelecer a ligação com seus ancestrais escravizados, no território Brasileiro e em África. É doutorando no departamento de Mídia, Comunicação e Estudos Culturais da Goldsmiths College, Universidade de Londres, onde vive.



QUANDO O MAR — CINEMA E POESIA

CURADORIA *KATIA MACIEL*





ULTRA-FUGA-KINEMA

DE VICENTE DE MELLO | 2025 | BRASIL |
DIGITAL | 5'

Toda imagem é fragmento. A imagem Átomo cian, é composta por retículas gráficas, uma roseta gráfica, resultante das telas serigráficas, esses pontos ampliados formam a imagem.

Um farol Náutico é percebido na escuridão noturna dos mares e sua luz fugaz indica o que está por vir.

Vicente de Mello _ artista. Desde 1992, constrói um universo visual lúdico que desmonta e reconfigura, por uma transvisão dos códigos tradicionais do meio, transitando da topografia imaginada para a metafísica da luz.

CARTA À FLORA (OU FILME AZUL)

DE ANNA COSTA E SILVA | BRASIL |
DIGITAL | 6MIN14SEG

Penso em você quando vejo a agilidade dos peixes em cardume ou quando formas geométricas fazem desenhos n'água que desafiam completamente a nossa ideia do real.

Anna Costa e Silva _ artista. Trabalha com situações construídas entre pessoas. Sua prática consiste em criar espaços de vulnerabilidade, diálogo e troca, explorando traumas e fantasias coletivas e individuais.



SUITE BELLE-ÎLE, PRANAYAMA

DE JOÃO MODÉ | 2007 | BRASIL |

DIGITAL | 1MIN43SEG

O filme retrata o movimento do mar num mesmo local na maré alta e baixa.

SUITE BELLE-ÎLE, NUCA

DE JOÃO MODÉ | 2007 | BRASIL |

DIGITAL | 6MIN

A relação do mar com uma rocha revelando e escondendo sua superfície escura.

João Modé artista. Seu trabalho articula-se por uma noção plural de linguagens e espaços de atuação.

ARPOADOR

DE ANA COSTA RIBEIRO | 2014 | BRASIL

| DIGITAL | 20MIN

Antes de partir, minha mãe pediu que a levássemos ao Arpoador, área do Rio de Janeiro formada por uma grande pedra e pelo canto de uma praia. “Arpoador” significa “aquele que arpoa, que arremessa o arpão para pescar”. Dizem que o local foi batizado assim porque ali teria sido uma área privilegiada para a pesca de baleias.

Ana Costa Ribeiro artista, cineasta e escritora.





ODA A MARX

DE ANDRÉ VALLIAS | 2005 | BRASIL |
DIGITAL | 2MIN44SEG

Oda a Marx é um cinepoema de arquivo feito em homenagem ao poeta catalão Joan Brossa (1919-1996): videoversão de um poema visual homônimo dele de 1983, uma foto de mar ao lado da letra "X"; está legendado em catalão: "oda" = "ode", "veu" = "voz".

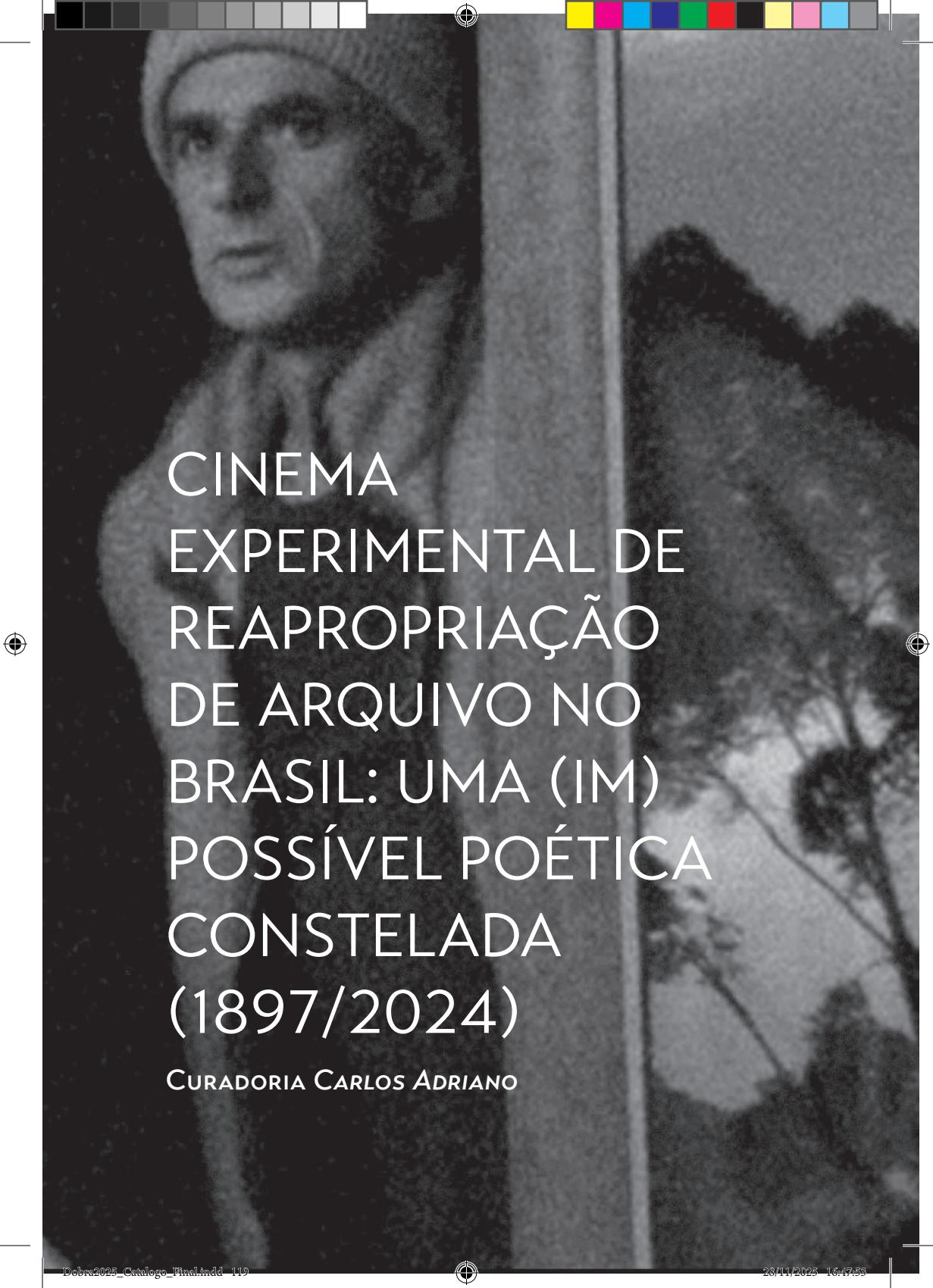
André Vallias_ poeta visual, designer gráfico, produtor de mídia interativa e tradutor brasileiro.

SEM TÍTULO #2 LA MER LARME

DE CARLOS ADRIANO | 2009/2015 |
BRASIL | DIGITAL | 31MIN37SEG

O mar à vista de atualidades cinematográficas do século XIX (produzidas em 1891, 1895, 1897 e 1900, no Brasil, Estados Unidos, França e Inglaterra) e à escuta de uma canção lançada em 1946 (em francês e nas versões para o inglês, espanhol, holandês e italiano). Um cinepoemar, de amor e memória.

Carlos Adriano_ cineasta e pesquisador dedicado aos filmes experimentais de reapropriação de arquivo. Desde 1988, realizou 30 filmes, entre curtas, médias e longa metragens, em 16mm, 35mm e digital.



CINEMA
EXPERIMENTAL DE
REAPROPRIAÇÃO
DE ARQUIVO NO
BRASIL: UMA (IM)
POSSÍVEL POÉTICA
CONSTELADA
(1897/2024)

CURADORIA CARLOS ADRIANO



[SEM TÍTULO]

DE CUNHA SALLES | 1897 | RIO DE JANEIRO | 35MM | 11 FOTOGRAMAS | CERCA DE 0,5 SEGUNDO

Em 1897, Cunha Salles pediu a patente do cinema, anexando um filme de sua autoria. O curador do programa propõe que Cunha Salles se apropriou de filme alheio e o cinema brasileiro nasceu como found footage. Os onze fotografias mostram uma onda do mar e são o motivo do curta-metragem *Remanescências* (1997).

José Roberto da Cunha Salles (1840-1903) _ advogado, médico, empresário de produtos químicos e farmacêuticos, bicheiro, prestidigitador, teatrólogo da Companhia de Novidades Excêntricas e exibidor do cinematógrafo, além de sócio de Pascoal Segretto no Salão de Novidades Paris no Rio (1897).

POEMA

DE PAULO BRUSCKY | 1979 | RECIFE | SUPER-8MM | 2 MIN

Filme feito de ponta. Ponta que é o filme. No jargão técnico, pontas são as extremidades do rolo de filme, que antecedem e sucedem a porção principal da emulsão, a dos créditos e aquela a ser sensibilizada pela luz (no caso do negativo) e aquela já com a imagem gerada (no caso do positivo, a cópia).

Paulo Bruscky _ experimental e conceitual, sua obra é composta de poesias visuais, livros de artista, performances, intervenções urbanas, gráficas, novas mídias e filmes Super-8 como *Viagem numa paisagem de Magritte II* (1979), *Via crucis* (1979), *Xerofilm: Aépta* (1982) e *Amsterdam erótica* (1982).



YOU DON'T KNOW ME

DE KATIA MACIEL | 2014 | RIO DE JANEIRO | DIGITAL | 1 MIN48SEG | EDIÇÃO: RENATA LESTRO

Remixagem de uma sequência do filme *Vertigo* (1958, Alfred Hitchcock) com a música de Caetano Veloso (que dá título ao vídeo; a canção consta do disco *Transa*, de 1972). A letra do músico baiano parece fazer girar em inesperados laços e elos o enlevo do casal dirigido pelo cineasta britânico-americano.

Katia Maciel— poeta e artista. Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autora de filmes como *A fila* (1993), vídeos como *Meio cheio, meio vazio* (2009), vídeo-instalações como *Mar adentro* (2014) e *Quebra-mar* (2017) e livros de poemas como *Repetir* (2015) e *Trailer* (2017), entre outros.

A MISS E O DINOSAURO: BASTIDORES DA BELAIR

DE HELENA IGNEZ | 2005 | SÃO PAULO | DIGITAL | 18 MINUTOS | EDIÇÃO: ANDRÉ GUERREIRO LOPES | PRODUÇÃO: MERCÚRIO PRODUÇÕES

Dado como perdido, *A miss e o dinossauro* foi o único Super-8mm da legendária produtora Belair (Helena Ignez, Julio Bressane, Rogério Sganzerla). Com trechos dos dois longas 16mm e alguns dos quatro 35mm produzidos em 1970, este resgate traz vozes e registros do cotidiano de sua comunidade underground.

Helena Ignez atua há mais de 60 anos no cinema e nas artes cênicas. Realizou mais de 40 filmes como atriz e diretora, em diversas fases do cinema brasileiro. Diretora de *O poder dos afetos* (2014), *A moça do calendário* (2018), *Fakir* (2019), *A alegria é a prova dos nove* (2023), entre outros filmes.





MAR DE FOGO

DE JOEL PIZZINI | 2014 | SÃO PAULO |
DIGITAL | 8MIN30 SEG | MONTAGEM:
JOEL PIZZINI E RAFAEL SAAR |
PRODUÇÃO: PÓLO FILME

Com depoimentos de Mário Peixoto (*O homem e o Limite*, 1975 e *O homem do Morcego*, 1980 de Ruy Solberg), *making of* e trechos de seu único longa-metragem (*Limite*, 1930), o filme-ensaio aborda a gênese do clássico do cinema experimental latino-americano e a recriação da pulsão visionária e sensorial do autor.

Joel Pizzini— cineasta. Autor de *Caramujo-flor* (1990), *Enigma de um dia* (1996), *Glauces: estudo de um rosto* (2001), *500 almas* (2004), *Dormente* (2005), *Helena zero* (2006), *Elogio da graça* (2011), *Mr. Sganzerla: os signos da luz* (2012), *Olho nu* (2012) e *Rio da dúvida* (2018), entre outros filmes.

COMPLEMENTO NACIONAL

DE ARLINDO MACHADO | 1978 | SÃO PAULO | 35MM | 12 MIN | MONTAGEM:
REGINA DIAS

Montagem lacunar de matérias de cinejornais descartados por distribuidoras de filmes na Boca do Lixo paulistana. De exibição obrigatória no período, imagens oficiais e ufianistas da ditadura militar brasileira desfilam, brutais e bruscas, entre a tela em branco, o silêncio e uma trilha sonora dissonante.

Arlindo Machado (1949-2020)— professor no departamento de Comunicação e Semiótica da PUC-SP e no departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP. Pesquisou fotografia, cinema, televisão, vídeo e novas mídias. Autor de livros como *Pré-cinemas e pós-cinemas* (1997).



CIRCULADÔ

DE ANDRÉ PARENTE | 2007 | RIO DE JANEIRO | DIGITAL | 5 MIN12 SEG | EDIÇÃO: LUCAS PARENTE

Constelação de variações em torno do giro de sufistas (*Decasia*, 2002, Bill Morrison), Thelonious Monk (*Straight no chaser*, 1988, Charlotte Zwerin), monges (*Francisco, arauto de Deus* (1950, R. Rossellini), *Édipo* (*Édipo rei*, 1967, P. P. Pasolini) e Corisco (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1963, Glauber Rocha).

André Parente _ artista e teórico do cinema, da arte contemporânea e novas mídias. Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autor de filmes como *Sonacírema* (1978), vídeos como *Velô* (2015) e instalações como *Desmonte* (2017). Autor de *Imagen-máquina* (1993) e *Cinemáticos* (2013), entre outros livros.

ANO PASSADO EM MARINMARAISBAD

DE ANDRÉ VALLIAS | 2020 | RIO DE JANEIRO | DIGITAL | 4 MIN22 SEG

Valendo-se de intervenções gráficas, *L'année dernière à Marienbad* (1961, Alain Resnais) transforma-se em flânerie fantasmagórica barroco-digital, ao som do compositor e gambista Marin Marais (1656-1728), com excertos de seu *Le labyrinth* (1717) e ses *Dances organiques* (part 4) (1971-1973) de Luc Ferrari.

André Vallias _ poeta, tradutor, designer gráfico e produtor de mídia interativa. Entre outros, publicou os livros de tradução *Heine, hein?* (2011), *Bertolt Brecht: poesia* (2019) e *Byron: poemas, cartas, diários &c* (2025), e os livros de poemas *Totem* (2014) e *Oratorio: encantação pelo Rio* (2015).





MÍTIA

DE CARLOS NADER | 2007 | SÃO PAULO
| DIGITAL | 18 MIN | EDIÇÃO: CARLOS
NADER, GUSTAVO GORDILHO, RENATO
BATATA, ALEXANDRE TALOCCHI, ANDRÉ
FRANCIOLI | PRODUÇÃO: JÁ FILMES

Odorico Paraguaçu rima com Martin Luther King? Joelma rima com World Trade Center? Giselle Bündchen rima com Chacrinha? Montagem livremente associativa de material noticioso e noticioso que marcou o mundo e que formou originalmente uma vídeo-instalação para a exposição de 50 anos da Rede Brasil Sul de televisão.

Carlos Nader_ ensaísta audiovisual. Autor de vídeos como *O beijoqueiro* (1992), *Trovoadas* (1995) e *Cross* (2003), e de longas metragens como *Preto & branco* (2004), *Pan-cinema permanente* (2008), *Homem comum* (2014), *Eduardo Coutinho, 7 de outubro* (2015) e *A paixão de JL* (2015), entre outras obras.

IDEOGRAMA

DE JULIO BRESSANE E RODRIGO LIMA
| 2024 | RIO DE JANEIRO | DIGITAL
| 9 MIN49 SEG | PRODUÇÃO: TB
PRODUÇÕES

Entre o achado e a charada, a proposição relacional de sequenciamento de filmes nacionais experimentais – *Limite* (1930, Mário Peixoto), *Fada do Oriente* (1972, Julio Bressane), *A agonia* (1976, Julio Bressane), *Abismu* (1977, Rogério Sganzerla) – cifra o genoma de uma imagem-enigma, gema de uma ideia-código de cinema.

Julio Bressane_ cineasta. Autor de *Matou a família e foi ao cinema* (1969), *A família do barulho* (1970), *O rei do baralho* (1973), *Tabu* (1982), *O mandarim* (1995), *São Jerônimo*, (1995), *Rua Aperana 52* (2012), entre outros filmes. Autor dos livros *Algums* (1995), *Cinemancia* (2000) e *Deslimite* (2011).

Rodrigo Lima_ montador. Com Bressane, montou *Cleópatra* (2007) e *A erva do rato* (2008) e co-dirigiu *A longa viagem do ônibus amarelo* (2023) e *Relâmpagos de críticas, murmurios de metafísicas* (2024). Dirigiu *O espelho* (2015) e montou *Luz nas trevas* (2010, Helena Ignez e Ícaro Martins), entre outros.



JÁ VISTO JAMAIS VISTO (TRAILER)

DE ANDREA TONACCI E CRISTINA AMARAL | 2013 | SÃO PAULO | DIGITAL | 2 MIN |

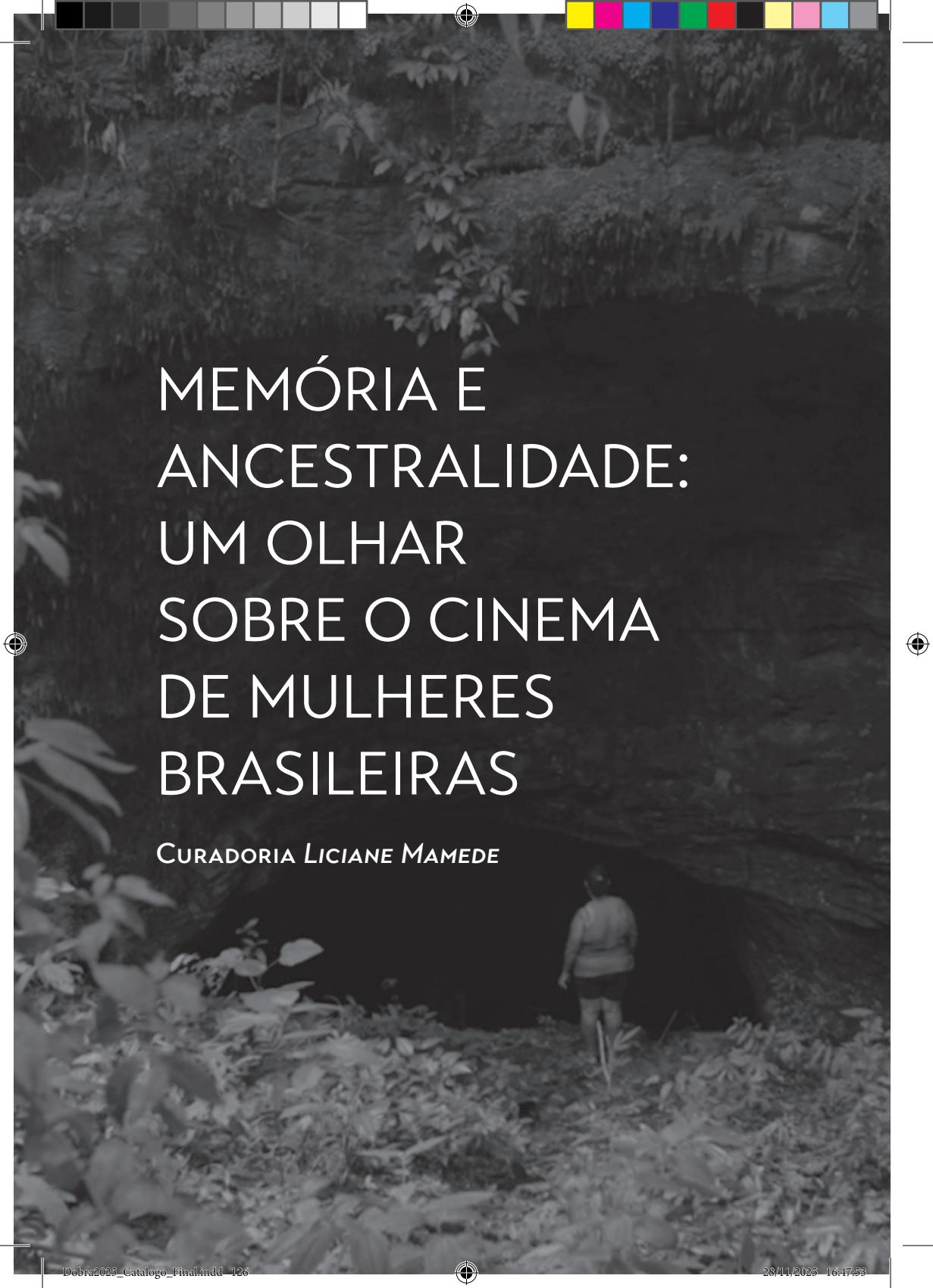
PRODUÇÃO: AROEIRA E EXTREMA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Recuperação e reinstauração de filmes e vídeos em diversos suportes técnicos, apresentando registros de família e de amizades, de viagens e de paixões, de projetos de filmes esboçados e inacabados, ao longo de mais de 40 anos de atividade de Andrea Tonacci. Mais do que documento, um encantamento-testamento.

Andrea Tonacci (1944-2016) — Cineasta. Autor de *Olho por olho* (1966), *Blá blá blá* (1968), *Bang bang* (1970), *Conversas no Maranhão* (1977), *Os Araras* (1980), *Biblioteca Nacional* (1997), *Theatro Municipal de São Paulo* (1998), *Serras da desordem* (2006) e *Benzedeiras de Minas* (2008), entre outros filmes.

Cristina Amaral — montadora. Trabalhou com Tonacci (*Serras da desordem*, entre outros), com Carlos Reichenbach (*Alma corsária*, 1993; *Dois córregos*, 1999; *Garotas do ABC*, 2004, *Falsa loura*, 2008), Edgard Navarro, Francis Vogner dos Reis, Guilherme de Almeida Prado, Joel Yamaji e Thiago B. Mendonça.





MEMÓRIA E ANCESTRALIDADE: UM OLHAR SOBRE O CINEMA DE MULHERES BRASILEIRAS

CURADORIA *LICIANE MAMEDE*



CIDADÃO JATOBÁ

DE MARIA LUIZA ABOIM | 1987 |

BRASIL | 35MM | 14 MIN

Jovens indígenas do Xingu aprendem com os mais velhos a construir a canoa de Jatobá, tradição quase perdida.

Maria Luiza Aboim cineasta, psicóloga e antropóloga, feminista e militante contra a violência doméstica desde os anos 1970, quando participou da criação do Centro da Mulher Brasileira. Filha de bailarina clássica e neta de cantora lírica, transformou sua trajetória em cinema, dirigindo os documentários: *Creche-Lar* (1978), *Teu Nome Veio da África* (1979), *Cidadão Jatobá* (1987), *Basta* (1995), *Verdade de Mulher* (2004), além de *Rio de Cruz* (1988) e *Agroecologia* (2018). Aos 81 anos, realiza sua primeira ficção com o segmento *Feliz Aniversário* no longa coletivo *Rio de Clarice*, inspirado na obra de Clarice Lispector e que tem previsão de lançamento em 2025.



A MÃO DO PVO

DE LYGIA PAPE | 1975 | BRASIL |

35MM | 11MIN

Uma reflexão sobre o caminho percorrido pela arte popular, que, antes integrada ao cotidiano, foi gradualmente transformada em objeto decorativo. Esse processo não apenas distancia as pessoas de suas raízes psicológicas e culturais, como também ameaça provocar o rompimento de vínculos identitários e a perda de pertencimento.

Lygia Pape (1927-2004) foi uma artista multimídia brasileira, figura fundamental do Neoconcretismo, movimento que propôs superar o dualismo entre corpo e mente nas artes. A partir dos anos 1960, expandiu sua pesquisa para as imagens em movimento, trabalhando com diferentes suportes (Super-8, 16mm, 35mm). Entre outros, dirigiu *Eat Me* (1973), *Wampirou* (1974), *A Mão do Povo* (1975) e *Catiti* (1978). Pape segue como referência central na história do cinema experimental e da arte contemporânea no Brasil.





MEMÓRIA GOITACÁ

DE ELOÍSA DE MATTOS E PAULO SÉRGIO PESTANA | 1976 | BRASIL | DIGITAL | 20MIN

No litoral de Atafona, localizado no Estado do Rio de Janeiro, trabalho rural mistura-se e transforma-se em folguedos, brincadeiras e expressividades culturais. Por sua vez, o passado colonial é confrontado pelo canto e pela dança daquelas que sobrevivem à exploração dessa terra.

Eloísa de Mattos Araújo integrou o curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF) nos anos 1970, tendo ingressado em 1973. Nesse período, participou do projeto desenvolvido em parceria entre a UFF e a Embrafilme, coordenado pelo ator, pesquisador e professor José Marinho e pelo então docente Walter Carvalho, no qual codirigiu *Memória Goitacá* ao lado de Paulo Sérgio Pestana. Paralelamente à formação cinematográfica, Eloísa colaborou com a seção cultural do jornal *O Fluminense*, publicando textos sobretudo sobre teatro, área pela qual nutria profundo interesse. Ela faleceu em 2020, em Paris.

Paulo Sérgio Pestana ingressou no curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF) em 1973. Durante sua formação, participou do projeto realizado em parceria entre a UFF e a Embrafilme, no qual codirigiu *Memória Goitacá* ao lado de Eloísa de Mattos Araújo, sob orientação de José Marinho e Walter Carvalho.



QUEBRANTE

DE JANAÍNA WAGNER | 2024 | BRASIL | DIGITAL | 23MIN

As ruínas, as pedras e a fantasmagoria da Rodovia Transamazônica BR-230. Na pequena cidade de Rurópolis (PA) – a primeira a ser construída na Rodovia para servir de base aos trabalhadores que a construíram –, acompanhamos Dona Erísmar, conhecida na região como “A Mulher das Cavernas”.

Janaina Wagner – artista e cineasta, trabalha com vídeo, desenho e instalações. Atualmente doutoranda no Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains (FR), sua prática busca apresentar uma compreensão crítica das maneiras como os seres humanos impõem sistemas de ordem e controle sobre o seu entorno. Entre seus filmes estão *Quebrante* (2024), *Curupira e a Máquina do Destino* (2021), *Licantropia* (2019) e *Ventura* (2018), exibidos em festivais e instituições no Brasil e no exterior.



YAÕKWÁ - IMAGEM E MEMÓRIA

DE RITA CARELLI E VINCENT CARELLI | 2020 | BRASIL | DIGITAL | 20MIN

O Vídeo nas Aldeias realizou com os índios Enawenê Nawê, durante quinze anos, extensos registros do Yaôkwá, seu mais longo ritual, em que os mestres de cerimônia puxam, durante sete meses, uma miríade de cantos a fim de manter o equilíbrio do mundo terreno com o mundo espiritual.

Neste filme, outros quinze anos mais tarde, os Enawenê Nawê reencontram essas imagens e, com elas, parentes falecidos, costumes que caíram em desuso e preciosos cantos rituais.

Rita Carelli atriz, diretora e escritora, formada pela Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris. Recebeu prêmios de atuação em festivais de cinema no Brasil, como o Festival de Brasília. Dirigiu e roteirizou os curtos *Hospedeira* (2014), *A Era de Lareokotô* (2019) e *Yaôkwá, Imagem e Memória* (2020), em parceria com Vincent Carelli. Como escritora, publicou *Terra Preta* (2021), *A história de Akykysiã, o dono da caça* (2018) e *Minha família Enauenê* (2018).

Vincent Carelli criou, em 1986, o Vídeo nas Aldeias, voltado aos projetos políticos e culturais dos povos indígenas, reconhecido com a Ordem do Mérito Cultural do Governo Brasileiro em 2009. Filmes dirigidos por ele, como *Corumbiara* (2009), *Martírio* (2016) e *Adeus Capitão* (2022), narram suas memórias de indigenista e cineasta, denunciando a violência contra povos originários. Em 2017, recebeu o Prêmio Prince Claus (Países Baixos). *Yaôkwá, Imagem e memória* (2020) é o primeiro título de uma série sobre devolução de acervos aos povos indígenas.





AGUYJEVETE, AVAXI'I

DE KEREXU MARTIM | 2023 | BRASIL | DIGITAL | 21MIN

Uma celebração da retomada do plantio das variedades do milho tradicional do povo Guarani M'bya na aldeia Kalipety, onde antes havia uma área seca e degradada, consequência de décadas de monocultura de eucalipto.

Kerexu Martim vive na aldeia Kalipety, localizada na Terra Indígena Tenondé Porã, em São Paulo (SP). Participou de cursos livres de audiovisual em sua comunidade e no Acre. Em 2023, lançou seu primeiro filme, *Aguyjevete Avaxi'i*, produzido pelo Instituto Catitu. A obra recebeu Menção Honrosa no Festival É Tudo Verdade 2024 e o Prêmio Helena Ignez na 27ª Mostra de Cinema de Tiradentes.



ASSUMIR-SE VIADO, LÉSBICA, TRANS E DERIVA NO CINEMA BRASILEIRO

CURADORIA YANN BEAUV AIS



AMIZADES PARTICULARES

DE LAIRA TENCA | 2020 | BRASIL |
PELÍCULA | 3MIN20SEG | CÂMERA:
CAMERA: CANON AUTOZOOM 814
SUPER-8 | FILME: KODAK EKTACHROME
COLOR REVERSAL MOVIE 100D/7294
(E-6) | ELENCO: MAYARA BAPTISTA,
VICTORIA CARMO, GIOVANNA
CARDINAS | GÊNERO: DRAMA |
ASSISTENTE DE DIREÇÃO: DENER
MOREIRA | ROTEIRO: LAIRA TENCA |
SOM: REBECA MONTANHA | STYLIST:
VICTORIA CARMO

Inspirado em relatos do best-seller *Freiras Lésbicas* de Rosemary Curb e Nancy Manahan, o curta conta a trajetória de Quitéria das Dores, uma freira que se apaixona por outra durante o noviciado. Na encruzilhada entre religião e sexualidade, o filme lança um olhar sobre a subjetividade da existência lésbica. Amar uma mulher mudará os rumos da vida de Quitéria para sempre, mas como será para uma freira lésbica encontrar seu lugar no mundo? Este é o filme de estreia da diretora Laira Tenca.

Laira Tenca — pesquisadora e cineasta brasileira. Doutoranda em Ciência Política, dedica-se a estudos de gênero e direitos LGBTQIA+. Amizades Particulares é seu filme de estreia, explorando afetos lésbicos através do cinema experimental em Super-8.

BALTAZAR DA LOMBA

DO GRUPO NÓS TAMBÉM | 1982 |
BRASIL | 19MIN

O filme *Baltazar da Lomba* é uma realização do grupo ativista gay “Nós Também”, fundado por professores e estudantes da Universidade Federal da Paraíba em 1980. O objetivo do grupo era trabalhar com expressões artísticas contra o preconceito e a discriminação à homossexualidade. O filme apresenta Baltazar da Lomba, primeiro paraibano investigado pela inquisição da Igreja Católica no século XVI. Embora baseado em documentos históricos, o filme é uma leitura livre sobre a resistência pela liberdade sexual no país.

O Grupo Nós Também era formado por um núcleo central que deliberava sobre suas atividades políticas e artísticas e vários membros ocasionais, que participavam eventualmente de suas ações. O núcleo do grupo era formado pelos professores Gabriel Bechara, Sandra Albuquerque e Lauro Nascimento, e pelos estudantes Henrique Magalhães, Germana Galvão, José Augusto e Lu Maia.



SAIR DO ARMÁRIO

DE MARINA PONTES | 2018 | BRASIL |
DIGITAL | 4MIN

“Eu penso todo o tempo que se tivesse nascido muda, ou se tivesse mantido um juramento de silêncio toda minha vida, teria sofrido igual, e igualmente morreria.” Audre Lorde.

Marina Pontes__ bacharel em Cinema e Audiovisual pela UFRB. Foi projecionista e técnica do Cineclube Mário Gusmão entre 2016 e 2018. Realizadora do curta *Sair do Armário* (2018) vencedor do 8º CineVirada e do 14º Festival de Taguatinga como Melhor Filme e 2º Melhor Filme pelo Festival Universitário do Circuito Penedo de Cinema; Lésbica (2018) exibido em diversos festivais e *E o que a gente faz agora?* (2019) vencedor do 18º NOIA como Melhor Roteiro, Troféu Passagem pelo Metrô Universitário e Menção Honrosa pelo 9º SERCINE.

O BANHO

DE JOÃO VIEIRA TORRES | 2012 |
BRASIL | DIGITAL | 5MIN | ELENCO:
GUILHEM LOUPIAC, JOÃO VIEIRA TORRES
| FOTOGRAFIA: ALEXIS LANGLOIS |
TRILHA SONORA: MATTHIEU COMBET

Um rapaz despe, religiosamente, e dá um banho a um outro rapaz que, estranhamente permanece impassível, como morto, quando a vida dá uma volta.

João Vieira Torres__ artista/cineasta franco-brasileiro, nascido em Recife, Brasil. Vive e trabalha entre a França e o Brasil. Mestrado em fotografia/Video arte, seguida de Pós-Graduação no Le Fresnoy (França). Doutorado em investigação sobre a utilização de documentos na arte contemporânea, recentemente concluído na École Supérieur Européenne de l'Image. Utiliza várias formas: fotografia, cinema, video arte, escrita e performance. Um dos principais eixos do seu trabalho é a questão da alteridade: as circunstâncias, condição e característica que se desenvolvem por relações de diferença, de contraste e a necessidade de encontrar um ancoradouro, seja ele territorial, histórico, corporal ou de identidade.





BICHA BOMBA

DE RENAN DE CILLO | 2019 | BRASIL |
DIGITAL | 8MIN | ROTEIRO: RENAN DE
CILLO E MARCELO ORIANI | PRODUTOR:
GIL BARONI | ELENCO: LUCA SCARPELLI,
LUI CASTANHO, MARCELO ORIANI E
RENAN DE CILLO (NARRAÇÃO)

Este filme “não é capaz de vingar
as mortes, redimir os sofrimentos,
virar o jogo e mudar o mundo. Não
há salvação. Isso aqui é uma barri-
cada! Não uma bíblia.”

Renan de Cillo roteirista e diretor de ci-
nema, formado em Cinema pela Faculdade
de Artes do Paraná/ UNESPAR. Renan foi
curador do Cineclube de Cinema Brasilei-
ro: Emersão ou Emergência e da Mostra de
Cinema LGBTQI Corpos Dissidentes. Seu
primeiro curta-metragem, *Bicha-bomba*,
recebeu 13 prêmios e 2 menções honrosas
em mais de noventa seleções em festivais
ao redor do mundo.

PRELÚDIO DE UMA MORTE ANUNCIADA

DE RAFAEL FRANÇA | 1991 |
BRASIL | 5MIN

Prelúdio de Uma Morte Anunciada é
o último trabalho de Rafael França,
concluído pouco antes da morte do
artista. É um dos únicos momentos
em que a produção em vídeo de
França se aproxima do documento.
Com “La Traviata”, na dramática in-
terpretação da brasileira Bidu Sayão
ao fundo, o corpo do artista toca
o do namorado, Geraldo Rivello.
Sobre eles, na tela, correm nomes
de amigos mortos pela Aids.

Rafael França foi artista visual. Estudou
na adolescência desenho, pintura e lito-
grafia. Ao fim da década de 1970, muda-se
para São Paulo para cursar a graduação
em Artes Plásticas na Escola de Comuni-
cações e Artes da Universidade de São
Paulo, onde desenvolve intenso trabalho
gráfico, concentrado em gravura, incenti-
vado pela artista plástica Regina Silveira.
Em 1979, inicia experimentações com xe-
rox e funda, juntamente com Hudinilson Jr.
e Mário Ramiro, o grupo 3NÓS3, voltado
para a realização de intervenções urbanas.
Por conta de seu interesse em arte e tec-
nologia, França entra em contato com tra-
balhos de Nam June Paik e Bucky Schwarz,
assim, começando a experimentar com
videoinstalações. Em 1982, o artista inicia
mestrado na School of the Art Institute of
Chicago, EUA, e explora questões mais
formais em suas instalações. A partir de
1983, França se dedica majoritariamente à
produção de vídeo



EU QUERO UM BOY

DE LEONA | 2014 | BRASIL |
DIGITAL | 3MIN30SEG

O clipe *Eu quero um boy*, de Leona, é uma paródia de *Todo Mundo*, de Gaby Amarantos, feito originalmente para a promoção da Coca-Cola na Copa do Mundo de 2014. Como toda a obra de Leona, o vídeo opera um desvio: ao colocar em cena o corpo de uma travesti negra, a paródia politiza temas como o flerte homossexual, o uso de preservativos e a reciclagem. Brincando com os códigos do camp e do queer, Leona desmonta categorias rígidas em favor da fluidez de gênero.

Leona artista visual trans, ficou conhecida criança, aos 7 anos, com sua personagem que virou hit na internet. Moradora da periferia de Belém, foi uma das primeiras youtubers do Brasil. Entre suas obras, estão os videoclipes *Eu quero um boy* (2014) e *FrescÁh no Círio* (2015), e o curta-metragem *Atrack em Paris* (2017), dirigido por André Antônio e Paulo Colucci.

O NASCIMENTO DE URANA REMIX

DE JOTA MOMBAÇA | 2020 | BRASIL /
DIGITAL / 21MIN17SEG | PRODUZIDO EM
COLABORAÇÃO COM: DARWIN MARINHO
E ANTI RIBEIRO

O protagonista desta obra foge de uma força colonial, militante e autoritária, cavando profundamente na terra e, ao fazê-lo, inicia um processo material de transição para uma relação integrada com a própria matéria terrestre. Esta história faz parte da prática mais ampla do artista, na qual visões do fim do mundo abrem novas formas de pensar sobre habitar nossos corpos, à medida que eles estruturam e respondem à nossa relação com o ambiente natural.

Jota Mombaça é uma artista interdisciplinar cujo trabalho deriva da poesia, da teoria crítica e da performance. A matéria sonora e visual das palavras desempenha um papel importante em sua prática, assim como a resiliência, a capacidade de memória e a efemeridade dos materiais. Seu trabalho geralmente está relacionado à crítica anticolonial e à desobediência de gênero. Por meio da performance, da ficção visionária e das estratégias situacionais de produção de conhecimento, ela pretende ensaiar o fim do mundo como o conhecemos e a figuração do que virá depois que desalojarmos o sujeito colonial moderno de seu pódio.





MADAME BAYEUX: OUTRA PAIXÃO NACIONAL

DE JOMARD MUNIZ DE BRITTO | 1995 | BRASIL | 13MIN28SEG

Segundo filme da trilogia *Madame Bayeux*, dirigido por Jomard Muniz de Britto, que tem a particularidade de ter sido feito em VHS, enquanto antes utilizava Super-8. Esta trilogia contou com a participação de Políbio Alves e Carlos Cordeiro. A trilogia faz referência a Bayeux, um bairro de João Pessoa, propondo uma deriva tanto nessa cidade quanto em Recife, onde fica a boate do Barão, local que Jomard frequenta assiduamente. A obra é uma busca por um garoto e também por Madame Bayeux, mas esta última faz parte do imaginário, da fantasia, enquanto o garoto pode ser encontrado em qualquer esquina das andanças noturnas. O filme abre e fecha com a figura sedutora de Vava Shoen, uma performer, dançarina e atriz que bem poderia personificar a personagem de Madame Bayeux.

Jomard Muniz de Britto é cineasta, professor e escritor. Graduado e Licenciado em Filosofia pela Universidade do Recife (atual UFPE), iniciou sua carreira profissional como professor de Filosofia em cursos secundários. Agitador cultural, escritor, realizador de filmes em Super-8 e de performances, participa intensamente da movimentação tropicalista no Nordeste nos anos 70. Cineclubista e intelectual engajado, irônico paladino das vanguardas, “o famigerado JMB ou o ETC do amor cortês” (como se auto-intitula) é autor de dez livros, algumas peças de teatro e mais de 30 filmes e vídeos.



SOBRE OS AUTORES

Ж

Sua prática não especializada e situada investiga os fluxos e ciclos energéticos, econômicos, políticos e libidinais do (semio)capitalismo. Trabalha com diferentes estratégias, materiais, proposições e mídias para desvendar seus efeitos na percepção, memória e subjetividade no atual colapso ecológico. Suas proposições tomaram forma de filmes, vídeo-espacos, contraespacos, textos, performances e interações em espaços públicos que orientam um senso de reinserção das práticas pelos contextos sociopolíticos específicos. Seus filmes, video-espacos, contra-espacos, sons, intervenções no espaço público e textos foram expostos em museus, bienais, galerias e mostras individuais como *Consider* no Darat al Funun - Jordânia, *Revém Natura* na La Darsena - Buenos Aires; *A União do Povo* - Programa de Exposições do CCSP, entre outras. E em coletivas (selecionadas): *CROSSROADS* - SFMoma - Cinemateque; *Pantalla Global CCCB* e Museo San Telmo; *Ultima Frontera/ Last Frontier* - EAC (Espacio de Arte Contemporaneo) e CantorGallery- Massachusetts; BIENALSUR (2021); BIM - Bienal de la Imagen Movimiento (2022; 13 Bienal de Artes Mediales; Berwick Film & Media Festival ; Microscope Gallery; *Blitz#27: Ж – Economía/ Ecología* - Zumzeig Cinema; *Celluloid Now* -Chicago Film Society, Antimatter [media art], *Small Notes on Small Gestures* MONO NO AWARE & Image Forum; *Skin Inscribed*, Filmmakers Cooperative (Film Coop), NYC, Image Forum, Tóquio, entre outros.





Foi contemplado pelo RUMOS - Itaú Cultural (2020-2021) com o projeto *Cinemaquina*. Editor na .txt texto de cinema de: *Diàrias 1970-1972* de Jonas Mekas; bcubico de vários autores e co-editor com Libros UNA de *Aspiro al gran laberinto y otros pasajes* de Hélio Oiticica.

CARLOS ADRIANO

Cineasta e pesquisador dedicado aos filmes experimentais de re-apropriação de arquivo. Tem doutorado (USP, 2008) e dois pós-doutorados (PUC-SP, 2014 e USP, 2017) sobre o assunto. Desde 1988, realizou 30 filmes, entre curtas, médias e longa metragens, em 16mm, 35mm e digital.

YANN BEAUVAIS

Cineasta, crítico e curador independente, fundou o Light Cone, a mais importante cooperativa europeia de difusão do cinema experimental. Foi professor de estética e história do cinema experimental no Studio Le Fresnoy, na Universidade Paris 3 - Sorbonne Nouvelle e na Universidade da Flórida. Foi conservador e programador na American Center, produtor no Centro Nacional de Arte e Cultura Georges-Pompidou, no Museu de Arte Moderna de Paris e na Galeria Nacional do Jeu de Paume. É professor da École Nationale Supérieure D'arts de Paris-Cergy -ENSAPC. E, desde 2011, reside no Recife.

SÁVIO LEITE

Graduou-se em Comunicação na Newton Paiva e realizou o mestrado em Artes Visuais na UFMG. É professor de cinema de animação no Centro Universitário UNA há 15 anos e na UEMG – Cataguases (Universidade do Estado de Minas Gerais). É diretor de curtas-me-





tragens, com filmes exibidos e premiados em importantes festivais nacionais e internacionais. Foi indicado quatro vezes ao Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, vencendo-o, em 2018, na categoria Melhor Curta-metragem. Criador e coordenador da MUMIA – Mostra Udigrudi Mundial de Animação e do TIMELINE – Festival Internacional de Arte Eletrônica de Belo Horizonte. Curador do CINE DESIGN - Mostra Internazionale di Audivisivo Sperimentale e Film de Animazione di Vigevano / Itália. Foi jurado em diversos festivais no Brasil e na Finlândia, Chile, Colômbia, Equador, Peru e Armênia. Organizador dos livros *Subversivos: o desenvolvimento do cinema de animação em Minas Gerais* (2013), *Maldita Animação Brasileira* (2015) e *Diversidade na Animação Brasileira* (2018). Em 2017, lançou, em DVD, a coletânea MUMIA de Animações Mineiras, em comemoração ao centenário da animação brasileira. Traduziu os livros *Jorge Sanjinés e Grupo Ukamau – Teoria e prática de um cinema junto ao povo* (2018) e *A forma realizada: o cinema de animação* (2020) e *Marta Rodriguez: Uma vida frente à câmera* (2025). Editou o livro *Uma introdução ao Cinema Underground americano* (2022), de Sheldon Renan.

Katia Maciel

Artista, poeta e professora titular da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É formada em história na PUC-Rio. Realizou mestrado em cinema e história na École de Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris. Fez doutorado em cinema na UFRJ e três pós-doutorados: Universidade de Wales, Universidade de São Paulo e Universidade de Nova Iorque. Publiquou uma série de livros sobre o pensamento da imagem entre eles *Transcinemas* (2009/Contra-capa) e o *Pensamento do cinema na arte contemporânea brasileira* (2022/Círculo) e livros de poemas, sendo os dois últimos *Coleção de eus* (Civilização e Barbárie/2023) e *Praia à pino* (7Letras/2025). Seus trabalhos estiveram em exposi-





ções no Brasil e no exterior. Suas obras estão nas coleções Gilberto Chateaubriand, Maison Europeenne de la Photographie, Museu de Arte Contemporânea de Cali, Museu de Arte Moderna de São Paulo, entre outras.

LICIANE MAMEDE

Pesquisadora, curadora, produtora cultural e audiovisual. É doutora em Multimeios pela Unicamp, com período de doutorado sanduíche na Universidade Paris 3 - Sorbonne Nouvelle e mestre em Valorização do Patrimônio Audiovisual pela Universidade Paris 8 e em Imagem e Som pela UFSCar. Desde 2012, faz parte da equipe de curadoria da Mostra Ecofalante de Cinema.

TETSUYA MARUYAMA

Artista cuja prática transdisciplinar inclui filme, texto, performance, som, ideia, instalação, etc. (não necessariamente nesta ordem). Seu trabalho parte da re-contextualização de matérias e texturas banais encontradas, como um registro liminar de observações cotidianas. Graduado em Arquitetura pela Universidade de Buffalo (2007), e Mestre em Linguagens Visuais pela EBA-UFRJ (2024). Como programador e pesquisador independente, apresentou programas de cinema experimental brasileiro nos EUA, Argentina, Brasil, Japão e Canadá. É o fundador do Megalab, um laboratório de cinema-arte de artistas no Rio de Janeiro. Seus filmes são distribuídos pela Light Cone, organização sem fins lucrativos para filmes experimentais em Paris.

CRISTIANA MIRANDA

Artista visual, Rio de Janeiro. Desde 1992, participa simultaneamente de exposições individuais e coletivas de arte contemporânea,



trazendo as linguagens da fotografia, cinema e videoinstalação, assim como de mostras, festivais de cinema e performances de cinema expandido, apresentando seus trabalhos em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Salvador, Porto Alegre, Tiradentes, Buenos Aires, Montevidéu, Cidade do México, São Francisco, Melbourne, Moscou, Utrecht, Toulouse, Berlim e Paris. Em 2017, realizou uma retrospectiva de seus filmes na Cinemateca do MAM Rio. É a criadora e curadora do Festival Internacional de Cinema Experimental DOBRA (Rio de Janeiro) e restauradora de cinema, tendo realizado trabalhos na Cinemateca do MAM RJ e na FILMOTeca de la UNAM, Cidade do México. Doutorada em artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (PPGartes/UERJ) com bolsa sanduíche na Universidade Mandume Ya Ndemufayo, Angola, e iniciou pós-doutorado no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PPGCOS/PUC-SP). Atualmente, é professora no curso de Cinema da Universidade Hélio Alonso (UNIFACHA), no Rio de Janeiro.

LUCAS MURARI

Curador e pesquisador de cinema. Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com período sanduíche na *Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3*. Publicou o livro *Expanded Nature - Écologies du Cinéma Expérimental* (Editions Light Cone, 2022) em co-direção com Elio Della Noce.

JANAÍNA OLIVEIRA

Pesquisadora, e doutora em História pela PUC-Rio e professora no Instituto Federal do Rio de Janeiro – Campus São Gonçalo, onde coordena o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígena (NEABI). Realiza pesquisas centradas na reflexão sobre Cinema Negro,





no Brasil e na diáspora, e também sobre as cinematografias africanas. Desde 2011 participa ativamente do FESPACO, Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou e da JCFA, Journée Cinématographique de la Femme Africaine d'Image, ambos em Burkina Faso. Fez curadoria de filmes para o Plateau – Festival Internacional de Praia, Cabo Verde. Atualmente, coordena também o FICINE, Fórum Itinerante de Cinema Negro.



**REALIZAÇÃO**

Lei Aldir Blanc
Secretaria de Estado de Cultura e
Economia Criativa do Rio de
Janeiro

PRODUÇÃO

Firula Filmes

APOIO

Centro Cultural Banco do Brasil

CURADORIA GERAL

Cristiana Miranda
Lucas Murari

CURADORES – PROGRAMAS

Ж
Carlos Adriano
Janaína Oliveira
Katia Maciel
Liciâne Mamede
Sávio Leite
Tetsuya Maruyama
yann beauvais

PRODUÇÃO EXECUTIVA

José de Aguiar

COORDENAÇÃO GERAL

Julio Bezerra

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Marina Pessanha

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO**EXECUTIVA**

Raquel Rocha

IDENTIDADE VISUAL

Aline Paiva

VINHETA

Jaiê Saavedra

PRODUÇÃO LOCAL

Gabriel Linhares Falcão

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Claudia Oliveira

ACESSIBILIDADE

Imagética Produções Culturais
e Acessíveis

TRANSPORTE DE CÓPIAS

Airtime Transportes

CATÁLOGO_**IDEALIZAÇÃO**

Cristiana Miranda
Lucas Murari
Jaiê Saavedra
José de Aguiar
Julio Bezerra
Marina Pessanha

ORGANIZAÇÃO

Cristiana Miranda
Lucas Murari

PRODUÇÃO EDITORIAL

Julio Bezerra
José de Aguiar

REVISÃO

Ana Moraes

PROJETO GRÁFICO

Aline Paiva

AGRADECIMENTOS

Hernani Heffner
Igorland
José Quental
Ruy Gardnier



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

10^a DOBRA : Festival Int'l de Cinema Experimental /
organização Lucas Murari, Cristiana Miranda ;
coordenação José de Aguiar...[et al.]. —
1. ed. — Rio de Janeiro : Firula Filmes, 2025.

Vários autores.

Outros coordenadores: José de Aguiar, Julio
Bezerra, Marina Pessanha.
ISBN 978-85-68159-14-9

1. Cinema experimental 2. Cinema - Apreciação
3. Cinema - História e crítica I. Miranda,
Cristina. II. Murari, Lucas. III. Saavedra, Jaiê.
IV. Aguiar, José de. V. Bezerra, Julio. VI. Pessanha,Marina.

25-319481.0

CDD-791.4375

Índice para catálogo sistemático:

1. Cinema : Apreciação crítica 791.4375
Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

