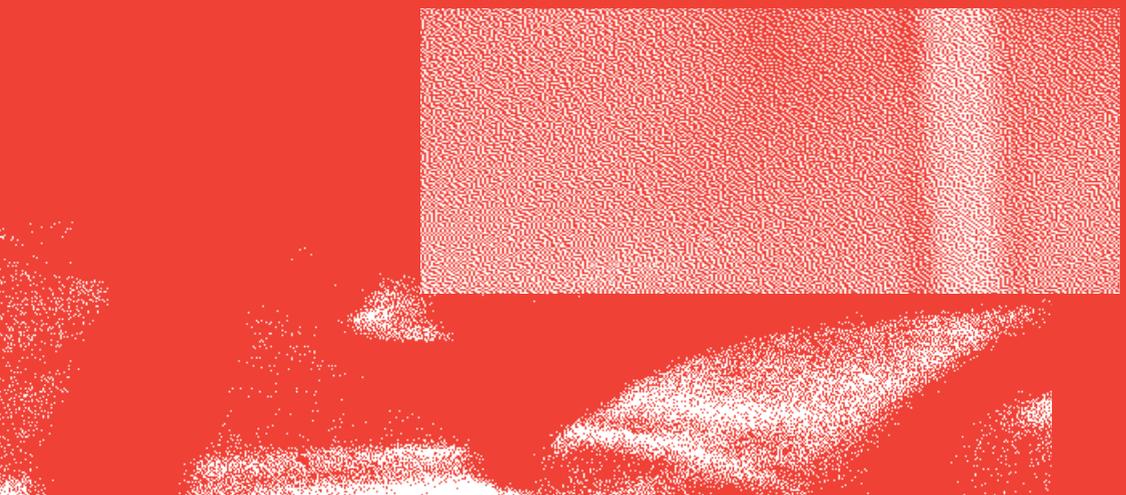


PERLA  
ERIA  
DA  
MAG  
ME



apresenta



O  
D  
E  
S  
A  
R  
M  
A  
R  
A  
A  
G  
U  
E  
R  
R  
A  
C  
O  
N  
T  
R  
A  
T  
O  
N  
O  
S  
S  
A  
I  
M  
A  
G  
I  
N  
A  
Ç  
Ã  
O  
P  
E  
R  
I  
M  
E  
N  
T  
O  
M  
A  
G  
I  
N  
A  
Ç  
Ã  
O

APRESENTAÇÃO	00
A MOSTRA	00
PERIFERIA DA IMAGEM PERIFÉRICA	00
CINEMA É PODER!	00
DESTA TERRA, PARA ESTA TERRA	00
MANIFESTO – POR UM CINEMA PEDREIRO	00
O CINEMA DEVE SER ENSINADO NAS ESCOLAS PÚBLICAS DO PAÍS	00
CONTRADIÇÃO PERMANENTE: UMA CONVERSA COM ADIRLEY QUEIRÓS	00
FILMES	00
PROGRAMAÇÃO	00
FICHA TÉCNICA E AGRADECIMENTOS	00

Apresentação\_CAIXA

Apresentação\_CAIXA

# MOSTRA PERIFERIA DA IMAGEM – DESARMAR A GUERRA CONTRA NOSSA IMAGINAÇÃO<sup>1</sup>

A Mostra *Periferia da Imagem* chega agora – abril de 2018 – de luto pelos assassinatos brutais de Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro, e do motorista Anderson Pedro Gomes, acontecimentos que se somam às várias formas cotidianas de violência contra as pessoas em situação de vulnerabilidade social. Diante do genocídio seletivo praticado no Brasil, torna-se urgente toda forma de trabalho e colaboração que opere na direção de amplificar vozes historicamente interrompidas, assim como na emergência de novas forças de expressão política.

<sup>1</sup> – Retirado da ideia do texto “butler blabla” da Jota Mombaça

O espaço e o tempo que temos para falar aqui são muito menores do que a complexidade das questões que nos mobilizaram a fazer essa mostra. A partir dos pressupostos éticos implicados nesse caminho, devemos nos situar: três programadores brancos. Uma vez situada nossa fala, reconhecemos esse lugar intrínseco de privilégio, assim como a própria impossibilidade de apagá-lo ou negá-lo, e partilhamos do desejo de ocupar espaços como este não para afirmar e difundir os traços e sintomas da hegemonia de um pensamento espacial e temporalmente constituído enquanto branco, heteronormativo, neoliberal. Buscando táticas que apostam na força dos encontros, das tensões, dos debates e da imaginação como potência política, estabelecemos como diretriz geral a opção por filmes que produzem resistência ao apagamento, à interdição, ao silêncio.

Assim, torna-se imprescindível nos aliarmos aos combates contra todas as posições autoritárias que partem da nossa própria ordem de privilégios, recusando a forma prescritiva com a qual o mundo branco insiste em concentrar-se violentamente. Movimento necessário para que novos imaginários se construam, para que velhos cânones possam ser contestados, para que outras expressões possam se revelar: na literatura, na música, nas artes, nas mídias, nas ciências, na política institucional, onde quer que seja e em qualquer parte.

Nesse ponto se faz importante apresentar as ideias de *processo de construção e disputa de imaginários*. Os imaginários hegemônicos vem se solidificando no mundo contemporâneo por meio da montagem de imagens e saberes produzidos pelas formas industrializadas e massificados do mundo do entretenimento e das comunicações, tanto quanto pelas atuais e complexas estratégias conectadas às redes sociais, em mercados de nicho e guetos. No capitalismo atual, nada pode escapar. Se, por um lado, a abertura de novos espaços de sociabilização e a intensa integração popular a essas plataformas vem permitindo a criação de novos ambientes mais democráticos e horizontalizados; por outro, explicitou a violenta expressão do ódio contra a diferença, relevando o cinismo do “homem cordial” brasileiro, persistindo na naturalização de situações de dominação, restringendo a possibilidade de inscrição de outros imaginários. Desse modo, discursos que foram historicamente constituídos a partir de premissas opressoras - tais como negros submissos com características “animalescas”, mulheres “incapazes de pensamento racional”, indígenas “simplicírios” e “preguiçosos”- por exemplo, persistem em sua naturalização desenfreada através da reprodução e repetição de um imaginário que se dirige contrariamente à vida enquanto multiplicidade, suprimindo todas as possibilidades de invenção de outras formas de ser e estar junto.

Conscientes de que a realização de uma mostra na Caixa Cultural também opera nessas disputas, optamos por procurar as forças contra-hegemônicas desse processo, em sua grande maioria produzidas de maneira independente, por grupos

que não necessariamente partilham os mesmos circuitos de difusão do mundo das artes ou da indústria do cinema.

Finalmente, parece importante sublinhar que não interessou à mostra abordar a questão da periferia somente a partir de sua espacialidade urbana, sem, evidentemente, questionar a validade desse encaminhamento e a necessidade de sua permanente discussão como questão política no Brasil de hoje. Isto se reflete em alguns dos filmes aqui apresentados e no modo como eles enfrentam a condição periférica retirando-a do horizonte da ausência e precariedade constituinte, mas ainda reafirmando como o Estado autoriza e/ou nega direitos, desigualmente, a partir de recortes classistas e posições geopolíticas. Optamos por investigar também os modos como a periferia – entendida aqui num sentido prioritariamente relacional – vem reivindicando um espaço de produção e invenção nas dinâmicas das disputas éticas, políticas e estéticas, relacionando imagens a questões de identidade, resistência, libertação e liberdade: são obras que desenham novas políticas de desejo e novas propostas, mais horizontalizadas, de socialização.

O racismo institucional que se mostra nas artes, como reflete Diane Lima<sup>2</sup>, nos ajudou a problematizar nossa posição. Em sua análise ela discorre: “curador deriva do latim *curare*, portanto, aquele que cura, cuida, zela por alguma coisa. Mas essa ideia se relativiza no momento em que levamos em consideração as relações de poder investidas na figura do curador, apontando para dois conceitos inseparáveis quando se problematiza a invisibilidade e/ou criminalização da produção cultural dos negros no Brasil: racismo estrutural e epistemicídio”. Segundo dados divulgados pela Ancine, dos 142 longas-metragens lançados comercialmente em 2016, 75,4% foram dirigidos por homens brancos. Outro dado: nenhum de todos esses filmes foi dirigido ou teve como roteirista uma mulher negra. Mais um: 80% desses 142 filmes são do sudeste do país. Quando Diane Lima discorre sobre como os espaços legitimados da arte (e do entretenimento, porquê não?) atuam a favor de um apagamento das expressões afro-brasileiras, seu argumento encontra-se anunciado nos dados oficiais, explicitando a raridade das produções periféricas alçadas à identificação, com iniciais maiúsculas, ao lugar da Arte, Cinema, Literatura.

Por isso que se faz necessário também reelaborarmos a ideia do artista não mais como um indivíduo especial, um gênio criador, mas apostando numa perspectiva na qual a arte é algo que se integra à vida, às lutas dos povos no presente e também às dimensões do mundo sensível, indistintamente. Acreditamos em um cinema que possa gerar novos propósitos e demandas que não se esgotam na sua materialidade, participando na disputa por um outro mundo possível.

2 – LIMA, Diane. “Diálogos Ausentes e a Curadoria como Ferramenta de Invisibilização das Práticas Artísticas Contemporâneas Afro-Brasileiras”. In: *referência de onde o texto saiu*. Disponível em: inserir link, caso tenha sido internet. Consulta em: XX/XX/2018, caso tenha sido internet. Diane Lima é curadora, pesquisadora, trabalha com isso e aquilo.

Como disse Amaranta Cesar<sup>3</sup>, a idealizadora e curadora do *CachoeiraDoc*<sup>4</sup>, “a imagem é disputa, mas está num campo de disputa que é maior. Está atuando com atravessamento de forças. O imaginário é uma disputa que não está dissociada das disputas materiais. É difícil apagar um imaginário, mas é possível construir outros”.

## DESARMAR A GUERRA CONTRA A NOSSA IMAGINAÇÃO

A construção de novos imaginários mobiliza múltiplas forças de natureza heterogêneas - econômicas, simbólicas, políticas, afetivas, etc. Inúmeras formas estéticas compõem os filmes trabalhados na mostra, o que permite estabelecer diálogos com as próprias histórias dos cinemas brasileiros, com uma variedade de tendências globais e locais, e com muitos tipos de linguagens, dispositivos e suportes do audiovisual. Destacamos aqui apenas algumas das articulações presentes nos filmes selecionados.

De modo geral, talvez pudéssemos dizer que uma questão fundamental, uma espécie de questão fundadora, perpassa todos os filmes: *quem autoriza a produção de registros? E de quem é o direito dos registros produzidos?* Em **Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides** o olhar fetichizante e exploratório do homem branco é colocado em cheque a partir da caricatura do documentarista que quer “dar voz ao oprimido”, problema central para o cinema brasileiro desde o Cinema Novo. Esse mesmo regime de autorização do discurso está presente no filme **Duas aldeias, uma caminhada**: “Você acha que os índios estão vendendo a sua imagem?”, pergunta um dos diretores, câmera em punho, questionando a racionalidade eurocêntrica do professor que julga as estratégias de sobrevivência dos índios, ignorando o passado-presente de exploração desses povos. Já em **Travessia**, a narrativa se desenvolve a partir da foto de uma criança branca no colo de uma mulher negra. Uma inscrição nomeia a criança e identifica a mulher apenas como “a baba”: aos negros é negado o direito à memória, é o que a imagem nos dá a ver. Desfazendo o gesto do autor da foto, o filme recupera fotografias de acervos familiares - aniversários, festas, momentos cotidianos - nas quais as famílias negras ocupam uma posição de protagonismo. Simples e poderoso gesto do cinema que desfaz a lógica da opressão e afirma a ancestralidade de um povo, da vida em si.

Tal apropriação e ressignificação de imagens de arquivo adquire um sentido específico aqui. Ao pensarmos no acervo do mundo de maneira mais abrangente - mas ainda pelo viés da contra hegemonia - abre-se a possibilidade de ressignificação das imagens de internet. Ao capturá-las e transformá-las em filme, certas produções ampliam a abrangência do próprio conceito de

3 – CÉSAR, Amaranta. “TEXTO”

4 – O CachoeiraDoc é um festival de documentários blábláblá....

periferia da imagem, reconhecendo-as como imagens periféricas ao próprio cinema.

Partindo de imagens coletadas pelo *Google Street View*, **Nunca é noite no mapa** se apropria da visualidade da vigilância para não apenas explicitar o controle ao qual estamos todos submetidos, mas também como os dispositivos são codificados pelas lógicas preconceituosas e racistas. Se as imagens não são passíveis de julgamento isoladamente, aqueles que as produzem, bem como as redes às quais elas estão conectadas e a racionalidade que as inscrevem, são<sup>5</sup>. Recorrendo a elementos cômicos e ao humor, **Fantasma**, explora a dimensão afetiva do controle, colocando-nos como sujeitos e objetos das artimanhas do mundo digital, a partir de uma câmera amadora e a obsessão de seu personagem obcecado pelo fantasma da ex.

Vários outros filmes assumem o repertório e as técnicas proporcionado por esses meios, sem se constranger diante de estéticas *lo-fi* (de baixa resolução). Filmes que contribuem para uma diversificação modos de captação e montagem, mesclando diferentes regimes de imagem: visualidades de câmeras de vigilância, de youtubers, de noticiários, games etc. Como em **Pau de Priscila**, em que estéticas da internet são apropriadas tanto no tom da escrita das cartelas e sua diagramação, quanto na profusão de imagens e sons sobrepostos, na sequência final do filme. Elementos que trazem para o cinema o excesso de informação proveniente da internet, buscando no extremo e no intencionalmente exagerado as potências de políticas de desejo marginalizadas pela sociedade. As novas formas de viver no mundo demandam também novas formas de comunicação. No filme, os corpos dos personagens se dão às ruas, criando espaços de expressão livre, gritando pelo tesão desviante como radicalidade na forma de partilhar o mundo: “Quem não quer ver o pau de Priscila que não saia na rua à noite”.

Em **Notícias de uma tragédia racial subnotificada**, a investigação da apropriação imagética se baseia no uso de imagens do mundo – televisão, internet, games – para encontrar maneiras de operar em uma “cidade-túmulo (mais conhecida como Salvador), terra onde o acaso é cria do cinismo, a situação é colonial, o que está no quadro e fora dele também é”<sup>6</sup>. Ao se apropriar dessas imagens, o coletivo nos convoca a pensar a tragédia da chacina do Cabula, transversalizando tal acontecimento para que possamos entender que ela não acontece apenas ali, é uma prática recorrente da polícia e do Estado.

Se a internet, e também os suportes mais tradicionais como a televisão e os games, pode ser um campo do qual o cinema faz uso para construir suas narrativas, a série **Leona, a Assassina vingativa 1, 2 e 3** aponta para uma outra questão no que tange à relação com os meios. Na série, a apropriação coletiva está ligada à uma tática de compartilhamen-

to da obra no e com o mundo. Pois o segundo e o terceiro filme foram montados por fãs, que pela internet pediram e conseguiram o material que levou às montagens finais. Apontando essa especificidade produtiva da internet, Vitor Medeiros escreve a respeito do processo de realização da série **Leona**: “as funções técnicas se embaralham e não interessa definir quem dirigiu, escreveu, filmou, produziu... O trabalho coletivo é colocado a serviço da realização, onde a brincadeira entre corpos e câmera é mais importante que os créditos finais.”<sup>7</sup> Aqui, a internet é, além do lugar de encontro de mundos, uma possibilidade de propor a quebra da hierarquização clássica das equipes de cinema, da forma industrial e do próprio regime que separa produtores e espectadores.

Nesse contexto, coletivos são formados tanto para consolidar solidariedades no plano afetivo (grupos que compartilham dores, revoltas ou desejos, unindo-se para expressar-se em audiovisual e outros meios), quanto para operacionalizar disputas em espaços institucionais, em editais e festivais. Os coletivos propõem uma união de semelhantes em torno de projetos de expressão, mas também em resposta às inúmeras restrições existentes no sistema de produção e distribuição de filmes.

Assinado por um coletivo de mulheres negras, **Quijaua** se constrói sobre o caráter performativo de atuações para uma única câmera: na praça Mauá, defronte ao *Museu do Amanhã*, região originariamente demarcada como ponto de desembarque dos africanos escravizados, elas lavam ritualisticamente todo o passado, aludindo a um contato com a ancestralidade manchada pela diáspora e se contrapondo à arquitetura do grande museu branco.

Conversando com essa ritualização de um espaço urbano, o filme **Bicicletas de Nhanderú**, assinado por um coletivo Mbya-Guarani, trabalha ações de vida no espaço ritualizado da aldeia. No processo de documentar a construção da nova casa de reza, vários moradores utilizam câmeras, e todos decidem o que e como filmar. O filme traz entrevistas com o pajé e pessoas da aldeia, assim como fabulações das crianças, que passam tanto pela tradição indígena, quanto pela música e a dança de Michael Jackson. Tudo está ali junto, não há sujeito e objeto, tudo se mistura sem distinção entre tipos de registros.

Em **Caixa d’água: Qui-lombo é esse?**, a associação entre depoimento e narração, própria do documentário clássico, é usada para o resgate da existência de um espaço invisibilizado, como tática de enfrentamento e permanência. A partir de depoimentos colhidos por alguém envolvido com as questões do apagamento de uma história o filme busca trazer para o primeiro plano o passado desse quilombo.

Esses documentários radicalizam uma abordagem “de dentro”(possível graças ao a acesso dos novos recursos audiovisuai), colocando a ques-

5 – Cf. MONDZAIN, Marie-José. A imagem pode matar? Lisboa: Nova Vega, 2009.

6 – REAJA OU SERÁ MORTX. *Trecho de sinopse do filme “Notícias de uma tragédia subnotificada, disponível em*

7 – MEDEIROS, Vitor. *O ataque de Mademoiselle Leona*. In: Revista eletrônica Moventes. Disponível em: <http://revistamoventes.com/2018/02/03/o-ataque-de-mademoiselle-leona/> Consulta em: 03/02/2018

tão dos lugares de fala, a qual vem transformar, em seu conjunto, o campo das visões críticas. Quando há interação com a figura por trás de uma câmera, esta não se trata de um olhar de fora e sim de um semelhante.

A partir de recursos tecnológicos que possibilitam outras maneiras de organizar a produção de um filme – como câmeras pequenas e super leves, tripés e equipamentos de som de fácil manuseio – novas formas de “filmar o real” se desenvolvem. As linhas que separam o gênero documentário da ficção se tornam porosas, menos delimitadas, desenhando novas possibilidades relacionais para a mise-en-scène.

No filme **Morro do Céu**, a aposta é pela redução máxima da equipe de filmagem, visando à aproximação das situações cotidianas de seus personagens. Com base no afeto, na amizade, na intimidade, essas produções atualizam potenciais do próprio documentário, ao redesenhar as relações entre quem filma e quem é filmado. Em **Vizinhança do Tigre**, filme cujo processo durou quase cinco anos, as atuações não acionam a dramaturgia tradicional, apostando na dramaturgia particular de cada vida, na expressividade de cada um. Indo por esse caminho, **Ela Volta na Quinta** transmite um conhecimento profundo das pessoas e lugares que filma. Trata-se da família do diretor e da sua casa. Porém, diferentemente dos dois filmes anteriormente citados, aqui a intenção não é as pessoas representarem-se a si próprias, e sim a criação de ficções que as permitam ser tantas outras, atravessando o vivido e o imaginado.

As formas e usos do cinema como uma possibilidade de luta contra o apagamento são acessadas a partir do uso de recursos estilísticos e temáticos. Em **Martírio** a produção de imagens serve diretamente como forma de luta. Em dado momento do filme, índios registram a invasão e as balas disparadas por fazendeiros locais, tornando a câmera um instrumento de defesa, com o poder da denúncia dos ataques.

Um tempo de urgência como o presente exige a radicalidade de um cinema e da produção de imagens à altura de todas as vidas. Reunimos um total de 40 filmes, entre longas, médias e curta metragens, e desejamos que suas exibições frutifiquem em discussões sobre os mais variados temas. A ética e a prática dos possíveis modelos de produção, da relação com atrizes/atores, das diferentes formas de se pensar o documentário e a ficção, das táticas para ampliar o acesso à produção, são alguma das questões que esses filmes colocam. As obras falam por si, porém, o encontro com essas imagens, ideias e narrativas pode vir a alimentar o pensamento e a ação ligados à produção de filmes e à construção de novos imaginários nas ruínas do nosso presente.



# PERIFERIA DA IMAGEM PERIFÉRICA

POR LINCOLN PÉRICLES

Teve uma vez, num debate desses de cinema que alguém perguntou alguma coisa, ouviu minha resposta e disse pra mim que eu não havia entendido e respondeu por mim a pergunta que ele mesmo havia feito. Teve uma vez que disseram que o meu filme até ele faria. Teve uma vez que disseram que eu não deveria fazer filmes e sim escrever RAP. Teve uma vez que um policial e um moleque disseram ao mesmo tempo durante um enquadro: “você não sabe pelo que eu passo” e os dois trocaram de corpos e deu uma comédia muito engraçada, sucesso de bilheteria. Teve uma vez que colou no sarau né, daí assim o boy todo animado escolhendo alvos e gritando pow pow pow, daí ele teve medo de vir dormir no barraco, é que ninguém quis ficar com ele e tal, foi só de gentileza que nós ofereceu. Teve uma vez que todo mundo percebeu que ele aprendeu a falar umas gírias e virou amigo de uma pa de favelado na internet, que fazia uma espécie de fotossíntese sugando a luz da galera de quebrada que brilha.

“O que ficou de fora das nossas mara-vilhosas conquistas?” perguntou a criança.

“Nossa paz é um fruto que vai ser sempre retirado à força do nosso estômago, mas agora resta saber meu filho, se é desse fruto mesmo que queremos nos alimentar.” disse a mãe.

Teve uma vez, que saindo de um desses debates “de cinema” me perguntaram com curiosidade de pesquisador, como fazia pra fazer os filmes que eu fazia, qual seria a diferença entre alguém vir gravar alguma coisa na minha quebrada e eu fazer um filme por aqui. No momento eu respondi categórico: Não sei. E aquilo me incomoda até hoje, porque naquele momento não sabia que isso é a síntese do que os que são de outra classe tem como certeza: que eles podem ser o que quiser, inclusive ser a gente, e que nós se tornar o que quiser significa... nos tornar eles. Esse é um processo evidente do capitalismo que corre nas veias de hoje em dia, onde é fácil demais “respeitar” ou “tornar-se outro” através dos inúmeros mecanismos de pesquisa que o dinheiro oferece. É mais fácil ainda destruir auto estima, conhecimentos milenares e vidas. De alguma forma o boyzinho de esquerda e o fascista moderninho andam de mãos dadas, violentam, matam, apagam, ou pelo menos tentam nos apagar. Um pela manta ideológica que veste quando qualquer idiota grita palavras que soam bem e outro pela capacidade de sistematicamente apagar a história das nossas para eximir sua culpa de ser o que se é.

“A história é a história de violência contra nós.” disse a mãe.

Somos as pessoas que estudam e estão aqui. Somos as que saímos para buscar o pão de cada dia, num subemprego ou faculdade nazi, as vezes nos dois. Somos as que aprendemos aqui, ficamos aqui e **vivemos** aqui. Se um boy guarda tão forte um conhecimento em seu bolso para perpetuar seu poder (academia, livros, filmes, etc) porque nós faz o contrário? Uma vez uma amiga disse: *sabe mano nós é muito bonzinho, nós pega um conhecimento conquistado com muito sangue e quando chega um deles e pergunta “mas como...?” nós chega e entrega tudo.*

“Ontem, quando eu saía de manhã para ir ao trabalho, eu vi o sol nascer e isso me fez sorrir. É normal isso filho? Sorrir e tirar uma foto com o celular?” disse a mãe.

Onde guardamos nosso conhecimento e pra que então? Toda pessoa de quebrada que hoje se encontra numa situação um pouco melhor financeiramente ou que se vê em posição de intelectualidade não pode de repente se distanciar, fugir pra cargo institucional ou viver de falar, virar uma espécie de “elite cultural periférica” e sumir, mesmo que estando aqui. Existe uma resposta a ser mostrada, evoluída e se armar. O que você diz pode ser usado contra você, não é assim que os tiras dizem? Então porque nós vai dizer na frente deles que nós queria memo é cada um deles com uma bala na cabeça? Se aquilo ali que dizem tanto numa palestrinha

intelectualóide não te diz nada, é porque talvez aquilo ali não diga nada mesmo. Aceitarmos nossos conhecimentos é munir nossa arte do dom mais precioso que ela tem: o de perpetuar a vida. Não a nossa vida, mas as vidas das nossas. De tanto trabalho forçado que elas foram obrigadas e nós somos, de nós crias dessas trabalhadoras e trabalhadores que nos deram algo de comer, ou daquele de comer que nós memo fomos atrás. Essas vidas importam, nossa arte importa, nosso conhecimento é arma.

*“Se você não enfrentar o Demônio, ele vai viver na sua cola. Deus também. Os dois são iguais meu filho, querem você o **tempo todo**, e isso cansa a nossa beleza né”* disse a mãe.

Arrumou um trampo de babá, chegou na cidade de São Paulo sem ter o que comer e com uma promessa daquele que se dizia seu padrinho, que acabara de ter tido uma criança e precisava de alguém para cuidar, alguém que “fosse da família”. Pensou quando viu os prédios: que gigante. Lembrou de sua mãe, “pega no laço”, e disse para si mesmo que não precisaria de homem nenhum, só de trabalho, que é melhor que homem. Trabalhou muito. Um dia descendo o morro do S viu o sol nascer e tirou uma foto com seu celular. “O sol nasceu de novo”. Percebeu que uma vida comum não é a vida padrão que todos lhe apresentavam em fichas preenchidas. É ano de eleição de novo, choveu o dia inteiro, ontem o metrô deu problema e todos tiveram que descer a pé pelo trilho. Enquanto seguia caminhando pelos trilhos do trem, se equilibrou em um deles e se viu numa disputa mental consigo mesma: “por quanto tempo eu consigo equilibrar? “. Seguiu andando em perfeito equilíbrio, olhando para dentro de si e para a frente. De que adiantaria falar sobre o custo de produção da força de trabalho e dizer que um estudante que passa a juventude despreocupado e alegre na universidade, tem o *direito* de ganhar salários dez vezes maiores do que os que são pagos ao filho de um pedreiro que desde os onze anos de idade definha embaixo de chuva e sol numa laje?



# CINEMA É PODER!

**POR CINECLUBE MATE COM ANGU**

“A massa não se revolta de vez contra a elite, porque é obrigada a se identificar com ela”.

Emma Goldman – Anarquista americana.

Lá, no Fim do Mundo, seremos fotocópias mal feitas da realidade. A ambiguidade desaparecerá em meio ao clichê e ao maniqueísmo. O enquadramento será previsível e o classicismo será sempre o movimento em voga. O som não terá profundidade e cada palavra nossa será ouvida sem a capacidade de machucar ninguém. Teremos Padrão de Qualidade. O olhar terá apenas um ponto de visto: o ponto de vista dos lá de cima, de Deus, do Poder.

Lá, no Fim do Mundo, viveremos nos guetos e nossa história não será contada. Será recontada pelo poder vigente. O levante será baderna e as manifestações ganharão tintas de atos terroristas. Será o retorno da Idade Média. Com o agravante de não haver mais espaços na terra sem um “Sorria, você está sendo filmado”. A mesma tela que dará “entretenimento”, será a tela que te vigiará. Tudo em nome do controle!

Quanto maior o controle, maior a estabilidade. E em nome desta pseudo-tranquilidade vamos nos sujeitar aos poucos em ver nossos horizontes, nossa poesia e nosso tesão serem suprimidos. E quando chegarmos ao fim do mundo, não sere-mos nem homens de medo, seremos o vazio. Lá no fim do mundo... “É uma noite silenciosa, tupi82A sente uma dor no peito, uma falta de ar sem motivos aparentes. Não consegue pregar os olhos dentro de sua confortável cápsula de repouso. Busca respirar, diz pra si mesmo que é feliz, mas não dá, contorce-se em vão.

Punhos cerrados, garganta travada. – Maldita frase! Diz a si mesmo. Aquela frase, que leu pichada nas paredes da cidade velha quando trabalhava em sua demolição, de vez em quando voltava, deitava-se em sua alma.

“um homem roubado nunca se engana”

“um homem roubado”

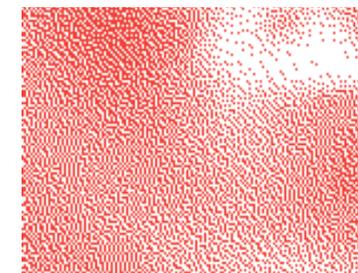
“nunca se engana” \*

**Igor Barradas**

**Cineclubes Mate com Angu**

**Cinema para uma melhor digestão**

\* Chico Science



# DESTA TERRA, PARA ESTA TERRA

POR ISABEL E SUELI MAXAKALI

TRADUÇÃO E EDIÇÃO: ROBERTO ROMERO

Os *Tikmũ'ũn*<sup>1</sup> sempre andaram por aqui, nestas terras que vocês, brancos, chamam hoje de Vale do Mucuri e que nós chamamos *kõnãg mōgyok*, “onde corta o rio”. Éramos muitos antigamente e vivíamos acompanhando as águas. Fazíamos uma aldeia, caçávamos, pescávamos e dançávamos com os *yãmĩyxop* (espíritos) e depois de um tempo os mais velhos se reuniam e decidiam se mudar. Antigamente não havia brancos aqui. Quando os primeiros brancos chegaram, eram muito brancos. Mataram muitos *Tikmũ'ũn* e trouxeram doenças também. Os padres de roupa vermelha<sup>2</sup> (*ãmãnex xax ãta*) traziam panos para os *Tikmũ'ũn*, que espalhavam sarampo e varíola. Quando um adoecia, todos se separavam, com medo, e fugiam pro mato. Foi assim mesmo que aconteceu aqui perto, em Itambacuri (MG). Os *Tikmũ'ũn* partiram, subiram até o Vale do Jequitinhonha, onde hoje fica Araçuaí (MG). Outros vieram do sul da Bahia e fugiram pra Minas Gerais, assim como fizeram os *Yĩmkoxeka*<sup>3</sup> que foram subindo do Espírito Santo até chegarem em Teófilo Otoni (MG). E quando se encontravam, os *Tikmũ'ũn* e os *Yĩmkoxeka* brigavam.

Mas havia o espírito de uma criança, *yãmiy nãg*, que sempre nos avisava quando alguma ameaça como os brancos ou os botocudo se aproximava. A noite, ele vinha e batia nas madeiras da casa do seu pai *tok tok tok tok* e avisava: “Pai! Pai! Vocês devem partir! Leve os *Tikmũ'ũn* pra longe daqui! Escondam-se! Os brancos estão vindo te matar!”. E então os *Tikmũ'ũn* fugiram outra vez. Por fim, chegamos onde hoje ficam as

aldeias de Água Boa (Santa Helena de Minas, MG) e Pradinho (Bertópolis, MG) e nos escondemos debaixo de uma pedra bem alta, que chamamos *mikax kaka*, “debaixo da pedra”. Mas os brancos então já estavam por toda parte e nos perseguíam, querendo nos matar. Quando os brancos se aproximavam ou os *Tikmũ'ũn* ouviam passar um avião, corriam para dentro de uma gruta em Água Boa, onde viviam vários morcegos, e esperavam os brancos passarem. Os brancos iam embora, pensando que tinham acabado com todos, mas eles estavam lá, escondidos. Com o tempo, não teve mais jeito e eles tiveram que se envolver com os brancos. Os brancos traziam cachaça, tecidos, facas, foices e distribuíam entre eles. Naquele tempo, os *Tikmũ'ũn* não sabiam das coisas. Os brancos traziam uma faca e eles trocavam por terra, traziam um boi, e eles trocavam por terra, traziam cachaça, e eles trocavam... Os brancos tiravam foto dos homens e das mulheres e mostravam pra eles dizendo: “Aqui está a alma (*koxuk*) de vocês! Se vocês não forem embora daqui, vamos destruir vocês todos!”. E os *Tikmũ'ũn*, com medo de perderem seus *yãmĩyxop* (espíritos), fugiam. Assim os fazendeiros foram tomando as nossas terras e derrubando toda a mata. Nós mesmos, quando crescemos em Água Boa, vimos com nossos próprios olhos a mata grande. Mas com o tempo os fazendeiros derrubaram tudo e a floresta virou capim. Nós, *Tikmũ'ũn*, tivemos que escolher: ou perdíamos a terra ou perdíamos a língua. Preferimos perder a terra do que perder a língua. Se tivéssemos escolhido perder a língua, já não existiríamos mais. Teríamos todos desaparecido, como muitos outros povos que viviam aqui.

Hoje, a terra onde vivemos é pequenininha. Os brancos tomaram tudo. A terra, as águas, o céu, o sol e o vento hoje estão doentes. Por quê estão doentes? Porque a mata acabou, os rios secaram e as nossas águas adoeceram. O corpo da terra está quente. Plantamos sementes e mudas, mas elas não crescem mais como antes. A terra está quente por dentro e por isso as sementes se queimam antes de brotar. Mesmo se molharmos, não crescem tão rápido como crescem com a água da chuva. A mata hoje está fraca. Não há mais árvores altas e fortes como as que viviam aqui antigamente. A chuva e os ventos estão com raiva e não querem mais cair ou soprarem por aqui. Por isso a terra está tão quente. Quando a água dos lagos evapora, se transforma em nuvens vermelhas, que também estão doentes e esquentam a terra. Chove forte, mas a chuva que cai hoje em dia adocece as nossas crianças. Antigamente, nossas crianças não adoeciam como hoje, porque havia muita mata e muita sombra. Mas hoje, quando chove ou venta, elas começam a tossir, a gripar e a queixar dor de garganta, dor de cabeça... Antigamente, não tinham nada disso. Mas os brancos chegaram e derrubaram toda a mata, poluíram os rios, construíram usinas hidrelétricas e acabaram com os peixes. Nossos avós viviam até os cem anos. Mas nós não chegaremos nesta idade, porque hoje temos doenças que não conhecíamos e já não comemos mais como antigamente.

1 – Mais conhecidos como Maxakali, os *Tikmũ'ũn* são cerca de 2.000 pessoas vivendo em três terras indígenas no Vale do Mucuri, nordeste de Minas Gerais.

2 – Provável referência aos padres capuchinhos, responsáveis pela implantação das missões em toda a região do Vale do Mucuri entre os séculos XIX e XX.

3 – *yĩmkoxeka* ou “orelhas grandes” é como os *Tikmũ'ũn* se referem aos seus vizinhos tradicionais, os povos borun, como os Krenak que vivem hoje nas margens do Rio Doce.



Ainda assim, os *Tikmũ'ũn* sabem curar esta terra. Nós podemos trazer de volta a mata, as Frutas e os bichos. Quando chegamos aqui, em Aldeia Verde (Ladainha-MG), a mata era pequena. Os Fazendeiros que viviam aqui tinham queimado tudo para Fazer carvão e por toda parte só víamos braquiária. Depois que chegamos, a mata voltou a crescer, mas mesmo assim a terra é muito pequena. Os brancos têm poucos Filhos hoje em dia, mas nós não. Nós temos muitos Filhos e um dia a nossa terra não caberá mais tanta gente. Ou vamos todos virar brancos e morar em casas compridas de cimento como nas cidades? Nós morando em baixo, nossos Filhos no andar de cima, nossos netos e os Filhos dos nossos netos em cima deles? E como os *yãmĩxop* (espíritos) vão Fazer para buscar comida nestas casas? Vamos ter que descer de elevador para levar comida para eles? Ou amarrar um cipó bem comprido para que eles subam, como macacos, buscando comida? Não vai dar!

Por isso pedimos para o governo aumentar as nossas terras. Mas nós, os *Tikmũ'ũn*, somos muito desprezados. Os governos não reconhecem que somos indígenas vivendo em Minas Gerais e que temos ainda a nossa cultura viva. Todos os presidentes que assumem não reconhecem a existência do nosso povo e da nossa cultura forte, que aqui também nós temos as nossas madeiras vivas, que são gente, e que precisamos criar os seus filhos para continuar existindo os remédios da mata e a água que faz as nossas crianças crescerem fortes como as árvores. Hoje os pajés *tikmũ'ũn* estão muito cansados e tristes. Por quê vocês acham que eles estão se matando? Estão se matando para não terem que continuar assistindo a tudo de ruim que acontece por aqui. Os *yãmĩxop* já não têm mais onde caçar, banhar ou o que comer. As matas e os rios acabaram. Daí a preocupação que não sai da cabeça deles. Por isso, muitas vezes, os pajés preferem se matar. Eles pensam assim: “Eu vou me matar! Eu vou viver com os *yãmĩxop* e de lá vou cuidar dos *Tikmũ'ũn*!”. E assim eles fazem. Morrem, mas continuam aqui, entre nós, caminhando pela mata com os *yãmĩxop*. Aqui, os *yãmĩxop* já não podem caminhar como faziam antigamente. Os cantos já não surgem mais. Os fazendeiros nos cercaram. Por onde a gente anda, vemos cercas e placas dizendo “proibido caçar”, “proibido pescar”, “proibido atravessar”. Os fazendeiros são todos onças. Não podemos continuar vivendo assim!

# MANIFESTO

—

# POR UM CINEMA PEDREIRO

POR LINCOLN PÉRICLES

Em sua esmagadora maioria, o cinema brasileiro é feito de engenheiros e arquitetos. Eles sabem, com distância, de tudo. Sabem pela mente, intelecto... e só. Claro que devem haver engenheiros e arquitetos com uma formação humana, que sabem ir além, mas ainda pertencem a uma classe e podem ou não serem traidores dela.

Falta ao cinema brasileiro um cinema pedreiro. Daqueles que na quebrada ajuda a levantar a casa do vizinho e a sua própria. Daquele que sabe ser peça, sabe ser tijolo, consciente de tudo o que circunda essa função. Cinema que saiba ser função. O pedreiro sabe como levantar uma casa, seu aprendizado vem do corpo inteiro, o que quer dizer que é da mente também, do intelecto. O pedreiro sabe em todos seus poros ser arquiteto e engenheiro, não como condição de uma classe opressora, mas como uma necessidade bruta de levantar um espaço, um lugar, uma coisa.

Um cinema pedreiro significa revoltar-se de corpo inteiro contra uma opressão clara, opressão estética-política, opressão ideológica.



Um cinema pedreiro virá de uma formação pública em cinema de risco, ou das ruas, não das escolas de cinema e seus esquemas, que formam robôs cineastas para ganhar editais ou trabalhar dirigindo publicidade e vídeo institucional (além de suas vertentes que passam nas telas grandes). Essas escolas continuam com a convivência e apoio de artistas-professores-frustrados, escolas públicas e privadas, formam cineastas e vítimas, que definham nas mãos de produtoras exploradoras e são máquinas de sugar dinheiro e cérebro.

É de um cinema pedreiro que surgirá alguma revolução na linguagem, no mundo.

“Trabalhais para a humanidade. A classe operária tornou-se hoje o único representante da grande, da santa causa da humanidade” Mikhail Bakunin em Três Conferências feitas aos operários do vale de Saint-Imier, maio 1871.

“Meu beck, a caixa e o bumbo e o clap  
Cresci ali envolvidão qua função  
Na sola do pé bate o meu coração  
Esse som é do bom, dá uns dois e viaja  
Nós somos negros não importa o que haja  
O ritmo é nosso trazido de lá  
Das ruas de terra sem luzes e pá  
O fascínio não morre ele só começô  
Das festa de preto que os boy não colô  
Sô o que sô vivo aquilo que falo  
Meu rap é do gueto e não é pros embalo  
Vagabundo, se for pra somar chega aí”

Dexter: “Sou Função” do disco Exilado Sim, Preso Não

# O CINEMA DEVE SER ENSINADO NAS ESCOLAS PÚBLICAS DO PAÍS

## A LINGUAGEM AUDIOVISUAL DEVE FAZER PARTE DO CURRÍCULO ESCOLAR!

**POR CINECLUBE MATE COM ANGU**

A afirmação acima pode parecer um exagero de quem faz do cinema sua vida. Entretanto não é nada disso; hoje o audiovisual é a ponta de lança daqueles que têm o poder nas mãos. Desde que os irmãos Lumière projetaram seus registros numa tela, a perspectiva é sempre a dos abastados. O desenvolvimento tecnológico e de linguagem que o cinema trilhou durante o século 20 custou muito caro e

deu muito lucro. Não queremos dizer com isso que não houve cineastas incríveis, revoluções e belezas transcendentais. Se não, nem estaríamos aqui. Mas o cinema era uma arte cara e para conhecer seus mistérios era necessário muito mais do que dedicação.

E onde queremos chegar com este cenário? Pare para pensar: por que todo mundo sabe o que os nazistas fizeram com os judeus na segunda guerra e quase ninguém sabe quem foi Idi Ami Dada. Por que mascamos chicletes? Porque o blues e não o jongo? Porque o tabaco e não a maconha? Porque nossos sertanistas estão virando cowboys?

O audiovisual é a maior arma de propaganda que pode haver. O sentimento é ambíguo: A jaqueta de couro acalentava o olhar profundo de James Dean e o muro pinfloydiano caía num inglês elisabetano. E por quê? Meliès já sabia desde 1903: cinema é ilusão; aceitamos aquilo que vemos na tela como “A Verdade”.

Se disserem com jeitinho que o maio de 68 francês é muito mais importante do que todo o ano de 68 brasileiro para a história mundial, a gente aceita feliz da vida. E convenhamos, quem resistiria ao charme de Jean Seberg?

Mas o audiovisual é mais do que propaganda, nele está embutido o imaginário de um tempo: música, luz, gírias, temas, formas, rostos, vestuários... Tudo num só fotograma. Nosso coração palpita, nossos olhos enchem d água. É o espelho, nos vemos na tela vivendo dilemas que estão nas ruas de nosso cotidiano. É muito forte. O cinema é representatividade. O que Brasil deveria estar representado na tela? Mesmo que seja na tela da TV.

Imaginem a cena: Quilombo Santa Rosa dos Pretos, interior do Maranhão. Família se prepara para uma noite de Bumba-Boi sob um céu estrelado, enquanto esperam, assistem na TV a novela “Páginas da Vida”. Hum... Será que a cosmovisão intergaláctica desta família estará sendo, aos poucos, intoxicada pela perspectiva zona sul da família Marinho? Os “valores-verdade-24P” brilham no interior da casa de taipa... Seremos todos iguais?

É preciso forçar a diversidade de perspectivas do que é o Brasil! E essa diversidade só será consistente vindo de dentro pra fora.

Neste ponto está um dos principais motivos para afirmarmos que o Audiovisual deva ser ensinado nas escolas. Em linhas gerais, a popularização das ferramentas audiovisuais irá desaguar num maior número de produções, num maior número de perspectivas do que é “A Verdade” do Brasil.

O segundo ponto: A TV e as mídias digitais substituíram o conhecimento oral - cada vez mais o homem isola-se em suas cápsulas multimídia. Truques banais de montagem emocional são usados hoje para entulhar a programação. A população

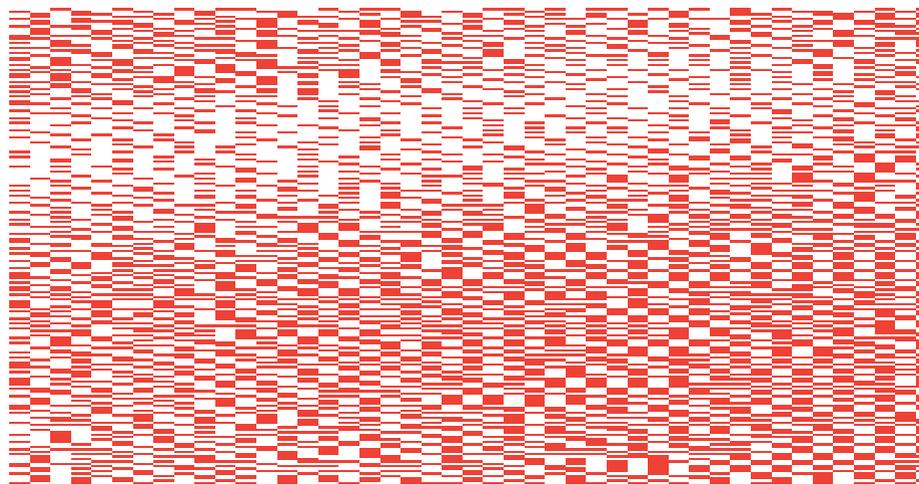
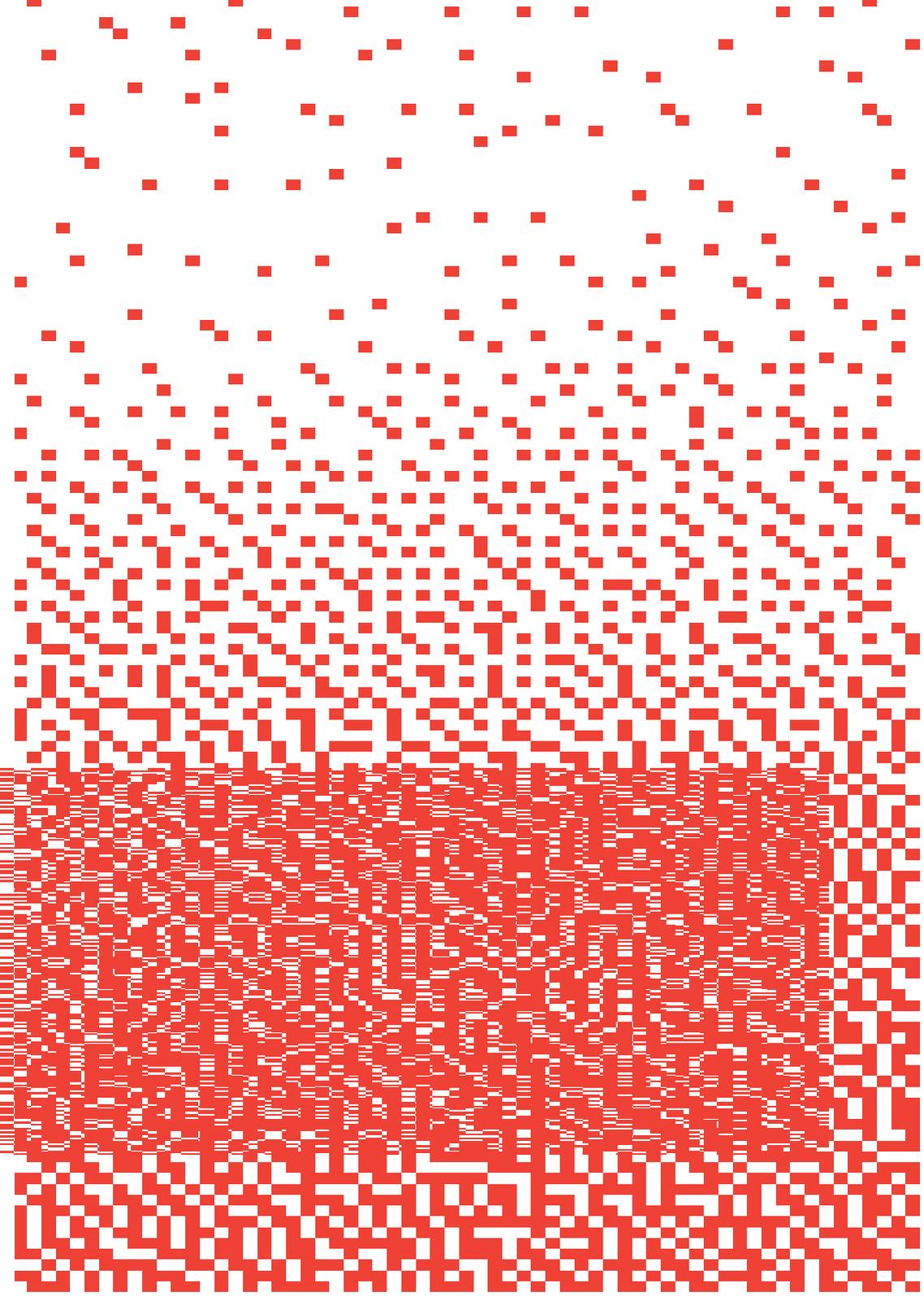
precisa entender de linguagem audiovisual para que haja um mínimo de distanciamento crítico, para que o caô não funcione tão fácil. É preciso que se entenda que há alguém por de trás da ilha de edição. Que o que é apresentado não é “A Verdade” e, sim, uma perspectiva. É preciso desmistificar a “montagem emocional” de Griffith. É preciso enfatizar o papel da razão em nossos meios de comunicação. Eisenstein para o povo!

Ih, esquecemos da distribuição... Glub... Como essas novas perspectivas serão assistidas se os donos do Poder continuarão sendo donos das concessões de TV, das torres de transmissão, da tecnologia de ponta?... Talvez a gênese da solução esteja na noite de hoje. Algumas pistas pra sair dessa sinuca de bico podem estar presentes nessa noite de lua cheia. E a seguir, cenas dos próximos capítulos.

Beijo nas crianças,

**Cineclube Mate Com Angu**

**Mai de 2007 – Sessão Idade Mídia**



# CONTRADIÇÃO PERMANENTE: UMA CONVERSA COM ADIRLEY QUEIRÓS

POR FÁBIO ANDRADE, FILIPE FURTADO, RAUL ARTHUSO, VICTOR GUIMARÃES E JULIANO GOMES (PARTICIPAÇÃO POR EMAIL)

Há cerca de um ano, tivemos um encontro com Adirley Queirós durante o festival Olhar de Cinema, em Curitiba. Aproveitamos a oportunidade para uma espécie de mesa redonda, em uma conversa que durou duas horas e meia. De um ponto de vista jornalístico, o atraso em publicá-la seria fatal: *Branco Sai, Preto Fica*, seu mais recente filme, partiu do Olhar de Cinema para uma bem sucedida carreira por festivais internacionais, ganhou o prêmio principal no Festival de Brasília e não só teve notável desempenho nos cinemas brasileiros, como se tornou peça obrigatória de discussão na imprensa. Removida do tempo, porém, a conversa permanece descolada tanto das atualidades quanto da overdose perene das entrevistas de

divulgação e dos debates pós-sessão, tateando possibilidades de passado e futuro que, naturalmente inconclusas, não se encerram no presente dos filmes ou das conversas.

Melhor assim. Se todo entrevistador tem histórias para compartilhar tanto sobre entrevistados monossilábicos, refratários a elaborações, quanto sobre os de maior apetite intelectual, que tomam qualquer migalha de pergunta como combustível para um espetáculo glutão, casos como o de Adirley acontecem com menos frequência: em sua franqueza permanentemente dialética, era como se estivéssemos a conversar com um colega crítico. Tomávamos seus filmes como pontos de partida, mas a conversa rapidamente desviava para o que eles desejam, o que eles permitem, o que o cinema pode e o que ele nem sempre consegue. Naquele momento compartilhado, pensamos cinema em conjunto, sem nunca perder de vista a contradição inerente àquele encontro. Difícil desejar mais de uma entrevista. (Fábio Andrade)

**Fábio Andrade:** **Falando da perspectiva de um cinema político, do *A Cidade é uma Só?* para o *Branco Sai, Preto Fica*, há mudanças não só de caráter cinematográfico, mas também contextos políticos bastante diferentes. Como foi lidar com isso no processo de criação dos dois filmes e o que você percebia ser necessário rever de um filme pro outro?**

**Adirley Queirós:** O modo como o *A Cidade é uma Só?* foi feito já parte de uma urgência. Ele foi pensado como um projeto de documentário, com duas personagens, mas no meio da filmagem nós tivemos uma crise, porque, apesar de eles estarem contando a história da Ceilândia, de um período que foi tenso, pauleira, eles faziam isso de forma muito nostálgica. Neste momento a gente teve um *insight*: se a gente fizer o filme desse jeito, a gente tá fodido, porque só vai estar reforçando a narrativa oficial sobre a cidade. Apesar de ser uma narrativa histórica, ela é sempre contada de maneira que parece que tudo foi lindo, né? Inclusive, era um recorte de geração dos personagens: “a nossa geração foi linda, sofreu muito. Vocês não entendem nada”. A gente criou então novos personagens para provocar esse embate político. Era um filme que pensava num embate muito mais interno, na própria cidade. Apesar de os meus filmes anteriores terem passado fora, a preocupação maior naquele momento era criar uma relação com os artistas locais, o que era também uma possibilidade explícita de enfrentamento. Eles jamais aceitariam uma narrativa dessa história com dois personagens que, na cabeça deles, eram dois loucos, grotescos. A perspectiva política então nasce a partir do local, e essas coisas locais, que se colocam ali, são também nacionais. Se você pensar na relação com Brasília, por exemplo, tudo é muito próximo. E aí as coisas foram surgindo: o esquema com a carreato da Dilma, a criação do



*A Cidade é uma só? (2011)*

partido... E tinha também uma vontade de trazer esse espaço pra realidade, de criar para os personagens uma situação que poderia ser real pra eles.

**É neste momento que a constatação de uma espécie de “lavagem cerebral” das pessoas que foram movidas pra Ceilândia, e que se expressa nessa nostalgia, se torna também parte do filme?**

Sim, foi um encontro de cena, a gente não tinha pensado nisso antes. Tinha uma espécie de incômodo, mas que nós não sabíamos explicar. A perspectiva daquela geração é: “Nós é que sofremos. A gente é a juventude que cantou MPB. Essa geração mais jovem não sabe de nada, são todos ignorantes, não entendem o processo histórico da cidade”. Isso sempre me incomodou. Ali eu passo a entender o quanto essa reafirmação da cidade é perigosa, porque essa geração reivindica uma identidade a partir de um modelo tradicional. É uma identidade que não traz violência. É uma identidade turística, que permite que as pessoas possam ir na Ceilândia comer uma buchada de bode, dançar um forró, fazer um turismo. Quando eu trago os dois personagens, é no sentido de tocar o terror. Vamos lançar um partido que dialogasse com as coisas mais grotescas da cidade, que tivesse uma relação com tudo que for visto como mau gosto. E o outro personagem é o cínico total. Através de uma relação na política e de uma relação imobiliária cínica, a gente conseguiria discutir as questões da cidade.

### ***E no Branco Sai, Preto Fica?***

A vontade é de contar essa história também, mas num momento de vingança. Era uma tentativa de uma espécie de cinema terrorista. Além disso, tinha o desejo de que os personagens pudessem se divertir mais com o filme. Porque essa história do documentário é muito foda, porque o cara chega sempre contando as misérias dele, né? É uma relação em que um expõe as misérias dele, pro outro se sensibilizar e sair tranquilo dali no final, né? No Branco Sai, Preto Fica, a gente queria que eles tivessem uma espécie de alegria com o filme. Uma espécie de vontade. E no caso estou falando deles, mas de mim também, porque também me interessava muito fazer um filme de gênero, uma aventura, pensando naquilo que eu assistia e gostava, lá atrás, também entendendo que, no tipo de filme que a gente faz, com a estrutura que a gente tem, essa busca da aventura sempre vai dar em uma outra coisa.

**A idéia de batizar um dos personagens como Sartana vem daí? É do faroeste (nota do editor: personagem interpretado por Gianni Garko em cinco filmes entre 1967 e 1970, e por George Hilton em um sexto filme, também em 1970) ou era realmente como ele era chamado?**

Sim, vem do faroeste, mas também vinha da realidade. O Sartana eram várias pessoas da cidade. Todo mundo que dava tiro era chamado de Sartana. Tinham vários Sartanas na Ceilândia, mas a questão é que essa geração inteira foi dizimada. E o que interessava também no faroeste é que o Sartana era um bandido, né? Ele não era narrado de forma romântica, e a gente queria trazer isso pro filme. Além disso, existia essa vontade de fazer cinema como uma fantasia. Eu me interessei muito em fazer um cinema que tenha mais fantasia, mais direção de arte, mais luz. Porque a questão é que essas narrativas do espaço e do corpo periférico são sempre apropriadas muito rápido, né? Porque isso faz parte da pauta política. A pauta política pede filmes que se passem no espaço de periferia e que possam dialogar, ser exibidos na Secretaria de Educação, na Secretaria da Juventude...

### **Nos festivais de cinema...**

Nos festivais de cinema principalmente, né? Essa pauta é condescendente, porque ela parte de um corpo periférico que não vai conseguir dar um pulo além dali. No máximo ele vai pra cadeia, ou vai morrer. De preferência morrer, porque aí fica um filme melhor, né? (risos) A minha busca era que esses caras pudessem ter o espaço deles como um espaço de criação. O Marquinho me reivindicou isso: “eu não quero contar essa história pra você. Você já contou, lá no começo você já fez o rap, já tá bom. Eu queria andar no filme. Queria levantar da cadeira

e andar. Vocês não fazem cinema?” Isso é uma forma de intervir radicalmente no que o outro quer de você, e eu acho que esse tipo de intervenção traz muito mais possibilidades do que aquela coisa do documentário tradicional que tem que estar aberto pras situações. Imagina, a gente não tem uma indústria, a gente não tem grana... se a gente propõe fantasias, é muito mais aberto ainda! Porque a gente não consegue fazer. A gente não sabe fazer, não tem grana pra fazer, e a gente não tem paciência pra fazer isso. Você faz a fantasia e não tá exatamente como você queria, mas vamos assim mesmo (risos). Sem falar que todos os filmes que a gente faz são feitos por cinco pessoas. Mesmo a ficção tem que caber num carro. Então é uma aventura também nesse sentido: pode sempre ser um desastre fatal.

### **Existe, então, algo de experimental nesse processo de produção, de descoberta de como cada filme pode ser feito?**

Total. Pode dar a maior merda do mundo, mas a tentativa é dessa busca, até para tentar entender como essa linguagem clássica pode se enquadrar no cinema que a gente faz, ou não. Você vai entendendo para onde o filme pode ir na medida em que vai decupando. E, ao longo de um ano de processo, existe ainda um fascínio com as próprias imagens que estamos fazendo e que acrescenta uma outra camada de reflexão ao processo.

**Filipe Furtado: É interessante você falar que o personagem do Dildu foi encontrado no meio do processo do *A Cidade é uma Só?*, porque no *Branco Sai*, *Preto Fica* a fabulação me parece um dado desde o princípio...**

Mas o *Branco Sai* também tem muita coisa que foi encontrada. Nós tínhamos, por assim dizer, alguns parâmetros. Por exemplo, nós queríamos fazer um filme de ficção científica, então criamos os cenários. A partir daí, a gente coloca os personagens lá dentro, mas quando os personagens ocupam esse espaço é que nós esperamos encontrar o filme. Só que você limita isso a um processo de montagem, principalmente de som. As coisas acontecem ali e você tem que acreditar muito no fora de campo, porque o mundo tá todo no extracampo. O personagem não está na rua, em contato com outras pessoas que podem *startar* outras coisas. No *A Cidade é uma Só?* você está sempre no contato com outras pessoas. O cara que vende lote, vende lote de verdade. O candidato age como um candidato de verdade. E a partir daí, muita coisa pode acontecer no contato com outras pessoas. No *Branco Sai* existia, da nossa parte, uma espécie de arrogância ao controlar esse espaço, mas ao mesmo tempo uma fé muito grande de que o ator vai ter que se virar e encontrar outras coisas ali. Mas em nenhum momento a gente seguiu um argumento, com começo, meio e fim. A bomba, por

exemplo, surgiu na filmagem. Aquele tubo era pra ser uma espécie de correio, pelo qual ele jogava mensagens lá pra cima. Mas aí a gente jogou uma luz e ficou bonito. Então a gente pensou: “pode ser uma bomba, em vez do correio, porque bomba é mais bonito”. Aí a bomba *startou* a idéia da vingança, que até então viria pelo *container*, e o personagem do Dilmar iria à Câmara reivindicar reparação pelos crimes do Estado brasileiro.

**Fábio Andrade: Acho interessante retomar, então, um ponto que você falou no começo, sobre a vontade de fazer um filme terrorista. Porque no *A Cidade é uma Só?* existe, ainda, uma tentativa de jogar dentro da democracia representativa, enquanto o *Branco Sai* termina explodindo o Congresso. Ao mesmo tempo, você fala que essa idéia de ir à Câmara estava na origem do *Branco Sai*. O *A Cidade é uma Só?* antecipa todo um movimento político que veio depois do filme, com as manifestações, na cena da carreta da Dilma, ali ainda batendo de frente com um cara só, mas dois anos depois o gesto político necessário já lhe parece ser outro...**

O ato terrorista chama o futuro pra um diálogo, né? Vamos destruir tudo, pra que no futuro a gente sente na mesa e negocie. Porque, no *A Cidade é uma Só?*, embora existisse ali o partido, ele era também uma tentativa de tocar o terror. Um partido desses não teria futuro numa instituição democrática. É um partido de um homem só, que não consegue dialogar com a massa crítica, agregar pessoas que estão correndo com ele. Ele começa cercado de gente, mas termina sozinho. Porque, até entre a gente, rapidamente existe uma cooptação. Não existe um movimento de alguém sozinho, sem estrutura, que resista a isso. E o cara não tem a obrigação de carregar o piano sozinho. No *Branco Sai*, como a gente parte da história do Marquinho, não existia perdão. Não existia mais diálogo. “Já que vocês foderam com o meu presente e eu vivo no passado, foda-se o futuro de vocês”, sacou? Na minha cabeça, a bomba era uma homenagem ao Marquinho, porque ele falava muito isso. O sonho dele era explodir aquilo tudo, porque ninguém naquele lugar realmente se importava com ele.

**Victor Guimarães: Mas há também uma diferença de tom, não? O *A Cidade é uma Só?*, apesar do final, me parece um filme muito vivo. E o *Branco Sai* me parece, desde o começo, um filme muito mais melancólico.**

A gente não queria fazer um *A Cidade é uma Só?* 2, sabe? Pra gente, era um desafio ver como os atores iam se comportar em uma estrutura que é mais fixa, com marcação de luz, com decupagem narrativa, corte e tudo mais. Acho, inclusive, que eles se saíram melhor nisso do que a gente (risos). E, quanto ao tom, não tinha como não ser melancólico. A música é nostálgica, né? Quem curtiu



*Branco Sai, Peto Fica (2014)*

**O interessante é que quando se fala em um filme de geração isso normalmente traz um sentido nostálgico, enquanto o *Branco Sai* é um filme assombroso, não nostálgico.**

Porque a nossa geração perdeu, né? Esses moleques novos são muito mais massa do que a gente. É muito mais interessante ser novo hoje do que antigamente, porque os moleques são muito mais potentes de corpo, de eroticidade... têm menos trauma. Inclusive com a relação com Brasília. O fluxo já é diferente, eles circulam por Brasília e voltam. A gente só ia a Brasília pra brigar, pra radicalizar, pra desafiar aquele espaço. As gerações mais jovens conseguem negociar, inclusive porque têm mais acesso à universidade, e isso permite uma negociação maior, ao mesmo tempo em que eles estão tensionando aquele espaço. Eles estão negociando agora porque já entraram no processo de negociação, e isso, inclusive, traz outros problemas.

**Juliano Gomes: Na cartela do final do filme, quem é o “nóis”? Ele é muito diferente do “agora por nós mesmos”, do *5x Favela*?**

Acho que isso volta à questão geracional, que obviamente é muito pessoal, e que começa em uma linguagem de quebrada. É importante falar “nóis”, e não “nós”, por exemplo, porque existe esse dado da descoberta gramatical, do mau gosto, da construção feia. No filme do Cacá Diegues, existe uma relação muito perversa, porque todos os personagens passam por um momento de descoberta do bom gosto. A redenção não é de classe, nem de território, mas vem pela descoberta do bom gosto. “Até que enfim você descobriu que existe o bom gosto e agora você vai poder sentar na mesa com a gente”. A cartela era muito mais no sentido de entender que a minha fala eu mesmo faço. Não é uma questão autoritária, como se só nós pudéssemos ter um discurso sobre aquele espaço, mas também não preciso que alguém de fora faça a minha fala por mim. A frase pode ser lida como um slogan, mas também é uma potência gramática, e eu acho que o sentido muda de acordo com a forma de leitura. Se é um slogan, é perigoso; mas como potência gramática, eu acho fundamental, porque o cara se identifica com isso. Eu falo sempre que eu odeio poesia, mas eu acho que a palavra é importante, porque, pra quem é de periferia, quando o barco tá afundando a gente só tem a identidade. Nós estamos fodidos, mas nós estamos

aquelas músicas chora de verdade, e isso é muito forte na sala de cinema. Só que mesmo no espaço melancólico eles são gaiatos, então quando os caras se encontram também tem humor.

**Filipe Furtado: Você fala em nostalgia e em geração, e fico curioso de saber como é fazer um filme que pretende dar o ponto de vista não só do diretor, mas de uma geração.**

Eu, Marquinho e Shockito temos praticamente a mesma idade. A gente cresceu junto naquele ambiente e teve uma experiência com a cidade. Então a memória que a gente tem da cidade não é uma memória ouvida, mas uma memória experimentada. Aquele é um espaço de experiência que a gente viveu, e dentro dessa experiência a que mais nos toca é a da amputação, em todos os sentidos. Eles sofreram amputação física, mas nós tivemos amputação da cidade, de espaços que nós construímos e que foram criminalizados. O Quarentão, por exemplo, era isso, porque era um espaço com potencial muito foda pra bater de frente com a geração do rock de Brasília. A gente fazia muita piada sobre o rock de Brasília, mas tudo que motivava isso estava também no nosso cotidiano: a relação de classes, a racial, as diferenças nos modos de se viver. Não é à toa que o rap local surge ali.

juntos. E eu acho que essa afirmação é importante, porque mesmo o cinema feito por gente da periferia acaba sendo um cinema de oficina, em que alguém de fora vai lá e impõe um sistema de produção, assim como o “nós” do filme do Cacá se dissolve no título, porque no fim das contas o modo de produção é todo dele. Não é à toa que a nossa cartela vem no final, depois que você já viu o filme todo. É a afirmação interna de uma possibilidade de expressão. Não dá pra colocar no começo: “tratado geral das coisas específicas da Ceilândia”, né? (risos)

**Queria que comentasse o papel da música popular nos seus filmes. Ela ilustra, organiza, dissipa? Me parece que, no *Branco Sai, Preto Fica*, ela permite ao personagem central narrar (o rap) de um jeito próximo ao que vemos no *O Que se Move*, do Caetano Gotardo.**

Com exceção do *Fora de Campo* (2009), todos os meus filmes têm música, porque minha relação com o cinema popular sempre me fez esperar por uma atmosfera que é trazida mesmo pela música. Isso foi algo que cresceu muito na montagem, inclusive, porque o Guille Martins usou a música de uma maneira que eu provavelmente não pensaria sozinho em usar, e que eu acho foda. A música traz uma memória que a gente não consegue contar no filme.

Por outro lado, eu tenho pavor da maneira como a música popular normalmente é usada no cinema como uma forma de carteirada, porque é mais uma coisa que remete ao bom gosto, que eu acho que também passa pelo território de assimilação dos festivais internacionais.

**Fábio Andrade: Mas o mau gosto também não é igualmente assimilável e controlável? Não há aí também, nesta outra possibilidade de carteirada, uma contradição incontornável?**

Sim, porque o mau gosto pode virar simplesmente o risível e o exótico. Esse cara não tem nenhuma possibilidade de sair dali. Quando eu mostro a Família Show, é porque eu acho que eles são foda e se eles quiserem explodir o mundo eles conseguem. Eu acho engraçado também, mas é extremamente potente, porque eles dominam aquilo.

E o riso também pode ser muito potente. A gente exibiu o *A Cidade é uma Só?* no Morro do Alemão, no Rio de Janeiro, e tinha muito moleque. Mas o corpo do carioca é muito mais funk do que rap, né? O funk é muito mais despojado, nesse sentido, enquanto o rap é mais reto, e eu hoje tenho inclusive maior proximidade com o funk do que com o rap. E eu lembro que os moleques riam muito do filme. E tinha um professor com eles – maldito professor, né? – e o professor começou o debate se desculpando pelo riso dos meninos. Eu não acho nem que tenha sido má vontade do professor, mas que existia a percepção de que o filme falava

de uma coisa séria... e sim, ele fala de uma coisa séria, mas por que não pode rir? E eu falei que ficava muito orgulhoso, na verdade, porque durante as filmagens a gente cagava de rir. Então o riso pra mim não é um problema.

Mas eu acho que a carteirada que se estabelece com esse mau gosto não é tanto com o mau gosto, mas com o marginal, porque o que é marginal permite outros tipos de passagem. O marginal pode ser etnografado, no mau sentido do termo. E o marginal pode incluir o mau gosto, mas ele não é só o mau gosto. Enquanto que, no espaço periférico, a música é encarada como uma possibilidade de emprego. A relação com a música também é de trabalho, não é só artística, e é esse músico especificamente que me interessa, porque ele é contraditório, ele tá sempre pensando no que ele pode fazer pra ser mais popular e ganhar mais um dinheiro.

Eu adoro rap, mas o rap também já foi apropriado. O rap já faz parte das instituições, e essa fala também já foi doutrinada. Tem bandas de rap que eu chamo de rap Caros Amigos, porque os caras ficam cantando questões sociais sem emoção nenhuma, e que na verdade não têm nenhuma potência na quebrada, porque não tem energia. Eu acho o Mano Brown o maior poeta do Brasil, o cara é Jesus Cristo, mas quando ele faz o clipe do Marighella ele está claramente querendo dialogar com o governo Dilma, por questões de política pública, e é uma letra que nem didática consegue ser. E o que é absurdo é que tudo que a letra diz o clipe nega, no audiovisual. O rap tem muita força no grafite, no break, no DJ e na poesia, mas quando chega no audiovisual eles constroem tudo ao contrário. E eu acho que isso tudo é reforçado por coisas como o *5x Favela*, do Cacá Diegues, de filmes como o *Antônia*, da Tata Amaral, que passam por um modelo de beleza que é completamente externo.

**Raul Arthuso: Isso me lembra uma questão que você tocou no debate da Mostra de Tiradentes, que era o incômodo de você, como diretor branco, estar dirigindo homens negros...**

Sim, temos a mesma experiência territorial, mas eu jamais poderia ter uma experiência racial igual a deles. Eu nunca vou alcançar esse local e isso inclusive cria uma armadilha. Eu acho que daqui a cinco anos eu vou ser acusado de muita coisa, desde sexista até, não digo racista, mas de que eu estaria reafirmando um autoritarismo racial, porque sou um diretor branco que provoca um discurso de que a questão racial é muito importante. Mas como ela pode ser importante em um processo em que o único branco é o diretor? É mais uma evidência de como isso se acumula. É uma contradição permanente.

Sempre há um momento em que eu perco um pouco o meu lugar, seja numa

relação subjetiva com o filme, seja numa relação de estratégia de fala. Eu posso estar em um debate e, se um homem negro apontar que eu sou um diretor branco, eu não posso falar nada. Ele pode desconstruir toda a minha estratégia com uma frase, enquanto eu levaria um ano pra conseguir explicar todo o nosso processo. Quando eu entrei na UNB, não tinha um homem ou mulher negra. Tinha pouca gente da Ceilândia, mas se eu entrasse calado e saísse calado, com a barbinha feita, eu era um cara do Plano. Eu podia circular. Isso foi mais fácil pra mim do que pra eles. Mas quando eu abria a boca, aí era diferente, porque começavam as categorias: você é um homem radical assimilado de Ceilândia – porque eu fazia também um personagem, pra desestabilizar aquele espaço, e esse personagem também termina se esgotando. E isso também acontece dentro dos filmes, na minha relação com os atores.

**A questão é: como você faz um documentário que não expõe as pessoas? O documentário é a coisa mais perversa que existe, porque te joga numa idealização que você nunca foi nem nunca vai ser. O segredo é ter a liberdade de provocar o cara, sem que isso se torne uma agressão. Quando o Dilmar atira na câmera no final do filme, ele estava atirando na equipe, porque estava puto com a gente, inclusive porque percebeu que existia algo de ridículo ali, de uma tentativa da câmera de colocá-lo num lugar não ideal. E isso, pra ele, era o gesto do homem branco. Pra mim, um dos pontos fundamentais no processo de um filme é achar esse espaço de contradição entre a gente.**

Existe um maniqueísmo aí, mas que eu não acho ruim, porque sutileza demais não é algo que cabe muito no cinema que eu faço. Porque existe de fato um ideário de um inimigo, que é Brasília. Existe uma dívida histórica. E eu acho que essa relação política só vai se estabelecer no contraditório. Como você vai colocar em questão o outro se você não tiver um discurso próprio? Porque o outro tem um discurso permanente sobre você...

**Victor Guimarães: E não há um risco em se fechar na construção de uma identidade que, no fim das contas, também termina por excluir a possibilidade de diferença?**

Sim, porque nem todo mundo cabe nessa definição de identidade. A identidade que eu falo é não só de uma geração, mas também do homem heterossexual. Aí escapa a identidade do homem periférico gay, da mulher periférica. E eu acho que no futuro isso pode gerar problema, mas ao mesmo tempo no presente isso me parece ter uma potência. Eu acho que daqui a cinco anos o discurso já não vai mais ser o mesmo. A gente vai ficar velho muito rápido. As contradições existem e em algum momento vai existir uma pressão interna sobre a gente.



*Branco Sai, Peto Fica (2014)*

**Fábio Andrade: Por “interna”, você quer dizer...**

Ceilândia. Dois caras da minha equipe são de Brasília, não são de Ceilândia, por exemplo. Como fica isso? As pessoas são singulares. Muita gente no DF olha pros meus filmes e acha que eu estou tirando o direito deles de participarem de Brasília, e quem sou eu para tirar esse direito? O discurso mais contraditório que existe é o discurso de periferia, porque você constrói as coisas em um espaço de muita disputa política e institucional. E o enfrentamento no cotidiano da rua é negociação. Você não vive na rua sem negociação. Mas a minha idéia é fazer filmes que te tirem desse espaço de conforto. Não que eu não goste de filmes que você pode ver enquanto está almoçando, mas a esquerda brasileira se tornou muito confortável. O máximo que a gente tem de esquerda no Brasil hoje é o Juca Kfourri! Imagine, futebol! (risos)

**Raul Arthuso: O cinema brasileiro hoje me parece muito carente de reflexões propostas pelos próprios cineastas. É raro encontrar alguém como, por exemplo, o Sganzerla, cujas idéias eram tão debatidas quanto os filmes. De certa forma, em especial no contexto da Mostra de Tiradentes e dessa geração, você começa a se tornar um pouco essa figura que promove um certo deslocamento, em que a cada novo debate as pessoas estão curiosas para ouvir o que você tem a dizer...**

E eu subo lá e falo: “vamos almoçar!” (risos). Eu gosto das disputas políticas, independente de eu fazer cinema ou não. Como eu faço filmes, isso se manifesta aí. Mas eu não acho que nem eu, nem os meus filmes, têm uma capacidade representativa maior. O que eu vejo é talvez uma relação de uma geração mais jovem de me ver um pouco como um irmão mais velho que tem história pra contar. E acho que há uma identificação com o *A Cidade é uma Só?*, por exemplo, pelo desejo de avacalhar, de bater de frente com o que o cinema brasileiro também tem de opressor. Porque virou um cinema muito “acoxinhado”, né? Acho que isso passa um pouco pelos editais.

Mas, ao mesmo tempo, eu defendo edital pra caralho. Acho que eles são uma conquista política, porque a gente bateu de frente. A política pública não brota do nada. Os festivais são importantes nisso. A Cinética é importante nisso. Mais do que ninguém, a Cinética legitimou o cinema brasileiro de hoje, e não é porque ela legitimou cineastas... ela legitima o cinema brasileiro justamente ao ser crítica. Ela é um lugar de diálogo e, mesmo quando há o não-diálogo, esse não-diálogo é também um processo de reflexão.

**Fábio Andrade: Acho, inclusive, que existe uma contradição interessante nesse sentido, porque os seus filmes são feitos com dinheiro público, e ao mesmo tempo problematizam essa relação.**

Sim. Não existe uma regra num edital que te obrigue a fazer um filme de cooperação. Você faz o jogo do texto, não o jogo do político. O edital parte de uma idéia de meritocracia e é preciso trabalhar com ela, mas a partir disso é possível invadir esse espaço e modificá-lo. É aí que o cinema brasileiro se torna “aco-

xinhado”, porque tem muito cineasta que pensa o edital junto a um plano de carreira. Mas que carreira é essa, num cinema que não tem como fazer público nem porra nenhuma?

A gente perdeu a esfera política da disputa ao encarar o institucional como algo paternalista. Porque o sistema de editais, ao mesmo tempo em que ele é burocrata, ele também é uma prestação pública de serviços que precisam estar acessíveis a todos. E isso muitas vezes engessa o artista. Porque o artista não quer prestar contas, né? “Eu não sou como os outros. Eu sei gastar meu dinheiro. É um absurdo precisar fazer planilhas”. Como assim? Quem são esses outros que não sabem gastar o dinheiro? Os cineastas acabam caindo num discurso de patrão, porque a origem é de patrão. Muita gente que faz cinema nunca foi empregado na vida e reproduz isso. “Como assim eu tenho que prestar contas?”. Isso está mudando por causa de medidas do governo. Existe a política de Estado, que é o edital, e existe o governo que está gerenciando o Estado. É claro que eles querem que a política pública seja convergente com o governo, e eu acho que tem muito cineasta que pensa nisso, como se fosse necessário pegar leve com o Estado. Mas é justamente o edital que permite a desconstrução dessa posição de patrão.

E isso passa por questões de identidade. O sonho do cinema brasileiro hoje é passar filmes na Europa. Eu também quero isso, mas nesse desejo de se enquadrar existe uma lógica muito mais perversa, que é colonialista. Se é preciso se enquadrar, eu prefiro muito mais me enquadrar em Tiradentes do que em Cannes, porque eu tenho uma margem muito maior de conversa, a começar pela própria língua. Esse desejo é arcaico, porque volta a um discurso moderno de identidade, território, sonoridade, colonialismo. Nada disso passou. Como poderia ter passado se a gente nunca se apropriou dos meios de produção? Como o cinema de periferia poderia ter passado se ele nunca chegou nesta fase? É claro que a gente tem que ser moderno, e não pós-moderno, porque a gente nunca experimentou nada disso. E por isso estamos discutindo questões ainda de identidade, de auto-afirmação, de território, de falar que a cidade é importante, que uma busca de cinema popular é importante. No cinema brasileiro hoje existe muito diretor que já nasceu com a possibilidade do pós-moderno, de que a identidade não existe, e pra ele é bom a identidade não existir, porque quanto menos identidade, mais ele circula, porque ele já pode circular. Agora, quem não pode circular, não circula, sai voando.

E o próprio processo dos meus filmes é esse. A gente circula, circula, pra achar um lugar. E às vezes a gente acha que encontrou, mas no dia seguinte este lugar já não está mais lá. Se a gente chega a essa contradição, de perceber que



*A Cidade é uma só?* (2011)

as coisas não são firmes assim, aí é interessante. Porque a identidade também não é fixa, é uma permutação mesmo. Tem momento em que um aspecto é mais importante, mas depois ele pode não ser. Eu lembro que, anos atrás, quando surgiram as políticas de cotas, o MV Bill falou em um debate que ele não era do movimento negro, ele era um negro em movimento. Poucos meses atrás eu vi uma outra entrevista em que ele afirmava a identidade de um homem negro. E isso é totalmente legítimo, porque cada momento confere importância a um aspecto diferente da experiência individual.

**Acho que isso passa também por questões de produção e por uma prática da própria crítica, porque há alguns anos o discurso dos coletivos de produção era algo muito presente, e que fazia um sentido, mas hoje a situação...**

É outra. Até porque o discurso do coletivo também é perverso. Eu acho que o *Estrada para Ythaca* (2010) é um filme seminal pro cinema brasileiro contemporâneo, porque ele motivou uma geração que já fazia filmes, obviamente, mas que ali passa a ocupar um espaço como Tiradentes. E era um discurso que fazia oposição importante a uma forma de produção, de ter 50 pessoas num set de filmagem de um curta, que era muito presente naquele momento. O problema é que essa relação de afeto não é sustentável, porque ela tira a possibilidade do trabalho. Alguém comprou a câmera, alguém trabalhou de graça, e nada disso entra no discurso econômico. E aí você gera vácuos técnicos, porque os técnicos são os que mais se fodem. O diretor ainda pode tirar uma onda, fazer um mestrado, dar uma aula, mas o técnico se fode, porque se ele não ganhou na hora de fazer o filme, ele não vai ganhar mais, e a profissão dele depende de uma dedicação, de um aprendizado que é específico. Como eu posso afirmar que um cinema de periferia pode acontecer, senão pela questão econômica? Você só pode ter cinema na periferia mesmo se ele for uma possibilidade de profissão.

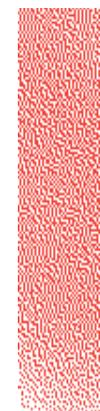
**Raul Arthuso: No seu método de produção, que não segue um roteiro com começo, meio e fim, quando você sabe que terminou o filme?**

Quando acaba o dinheiro. Aí todo mundo precisa arrumar outro trabalho, porque se depender de mim eu continuo no filme por muito tempo. O meu sonho é fazer um filme de cinco anos, a ponto de que as próprias pessoas envolvidas comessem a acreditar na fábula, internalizando a fábula, porque aí seria possível que a gente fabulasse o nosso cotidiano de verdade e derrubasse as coisas. Seria possível que o enfrentamento político fosse divertido – a gente vai se foder, mas vai desmoralizar esses caras e isso vai ser divertido. A fábula é também um constrangimento público. E eu acho que isso requer muito tempo, porque é o tempo que traz a contradição. Num set organizadinho, que dura um mês, não

tem contradição nenhuma. Ninguém fica puto com ninguém, pô! As pressões é que trazem as contradições.

No *Branco Sai, Preto Fica*, por exemplo, ninguém sabia como ia explodir a bomba. A gente ficava pensando "e agora, como é que a gente vai explodir essa bomba? Porque isso não é bomba, isso é um cano, pô!" (risos). Os desenhos chegaram pra mim quando eu já estava em São Paulo, terminando a montagem. Tinha um corte, inclusive, em que a bomba não explodia, e um amigo falou que aquilo era uma brochada, porque o filme todo construiu expectativa pra bomba explodir. Então a gente tinha que dar um jeito na montagem pra bomba explodir. Teve um momento em que eu pensei até em colocar uma cartela: "E a bomba explodiu"! (risos)

O que eu vejo hoje, no cinema brasileiro, é uma geração jovem de muito talento e de muito interesse, uma geração que é muito cinéfila, que lê crítica e que pensa os filmes conceitualmente, mas de alguma maneira tudo isso cria uma relação que ainda é racional antes de ser visceral. Ainda é um fetiche de produção, porque você faz um filme com tudo no lugar certo, que pode ter final aberto, mas isso vem a partir de uma relação que não é aberta, porque é racional. Mas se você quer fazer um filme aberto, ele precisa ser radicalmente aberto, e aí a chance de dar merda é muito grande. É difícil ficar bom, mas se você fizer um filme ruim também já tá bom. O problema é fazer um filme criminoso, né? Mas filme ruim é a média, ué (risos). Os filmes que eu gosto são os que solicitam uma relação visceral primeiro, e essa abertura do que eu sinto é que permite o *insight*, e depois disso é como se abrisse uma porteira e as coisas viessem todas encaixadas. Quando o cinema é realmente aberto, ele permite o *insight*. No final, você só pode fazer a viagem no seu próprio barco. Isso é do *Karate Kid*, né? (risos).



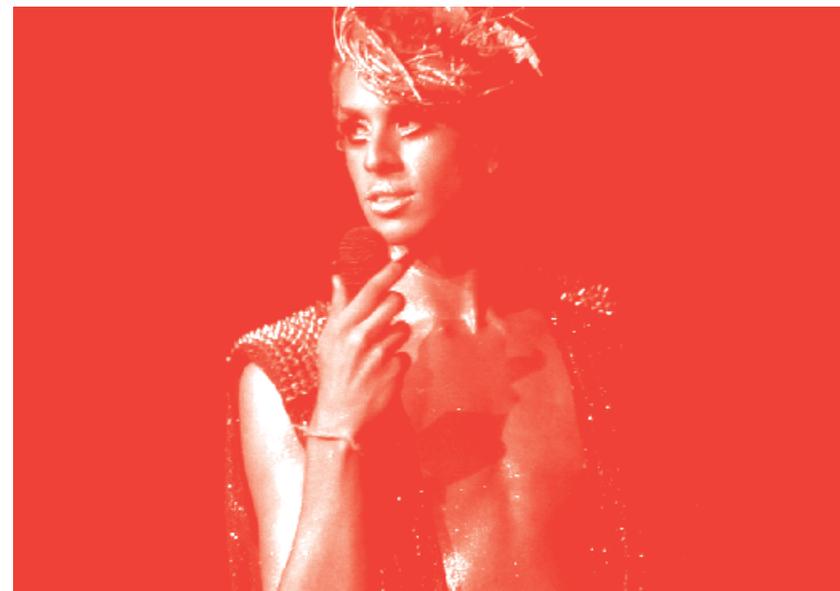


## COM O TERCEIRO OLHO NA TERRA DA PROFANAÇÃO

CATU RIZO (RJ) | 14 ANOS | 1H06MIN

Três garotas desenham seu cotidiano com pequenas magias. A cidade de Nilópolis se revela uma terra misteriosa e Sofia, Gai e Tina ocupam as ruas de noite, curtem o show da Trash no Star e fortalecem sua amizade com bruxaria e rodinha punk.

ROTEIRO: **COLETIVO OSSO OSSO**  
 FOTOGRAFIA: **LUCAS ANDRADE E PEDRO LESSA**  
 SOM: **FABRICIO RODRIGUES, GUSTAVO S. PIRES E VANESSA ALCÂNTARA**  
 PRODUÇÃO: **BRENDA MELO, FERNANDA HIRAGA E LUCAS TEXEIRA**  
 MONTAGEM: **ELENA MEIRELLES, CATU GABRIELA RIZO E PETRUS DE BAIROS**  
 MIXAGEM: **TOMAZ GRIVA VITERBO**



## MEU CORPO É POLÍTICO

ALICE RIFF (SP) | 12 ANOS | 1H12MIN

O cotidiano de quatro militantes LGBT que vivem na periferia de São Paulo. A partir da intimidade e do contexto social dos personagens, o documentário levanta questões contemporâneas sobre a população trans e suas disputas políticas.

PRODUÇÃO EXECUTIVA: **HEVERTON LIMA**  
 DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: **VINÍCIUS BERGER**  
 MONTAGEM: **YURI AMARAL**  
 SOM DIRETO: **TALES MANFRINATO, TOMÁS FRANCO, GUSTAVO NASCIMENTO E CAIO MAZZILLI**  
 DESENHO DE SOM E MIXAGEM: **DANIEL TURINI E FERNANDO HENNA | CONFRARIA DE SONS & CHARUTOS**  
 PRODUÇÃO: **STUDIO RIFF E PAIDEIA FILMES**



## MODO DE PRODUÇÃO

DEA FERRAZ (PE) | 12 ANOS | 1H06MIN

“Modo de Produção” faz do Sindicato de Trabalhadores Rurais de Ipojuca seu personagem central. Um lugar por onde passa, diariamente, uma massa de trabalhadores rurais, com suas vidas talhadas pela cana. Aposentadorias, demissões, relações de trabalho e um suposto desenvolvimento econômico-social que se avizinha como uma miragem distante ou, quem sabe, fantasma: o Porto de Suape. Em 2017 o filme faz refletir possibilidades de um olhar sobre Capital, Estado, Justiça, Sindicato e uma massa de trabalhadores à mercê de mecanismos burocráticos que transformam a vida em espera.

DIREÇÃO: **DEA FERRAZ**  
 ROTEIRO: **DEA FERRAZ E ERNESTO DE CARVALHO**  
 PRODUÇÃO EXECUTIVA: **CAROL VERGOLINO**  
 MONTAGEM: **ERNESTO DE CARVALHO**  
 PRODUÇÃO: **CAROL VERGOLINO, CEZAR MAIA, DAIANE DULTRA, DEA FERRAZ, MARCELO BARRETO E NEUSA RODRIGUES**  
 DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: **PEDRO SOTERO**  
 SOM DIRETO: **RAFA TRAVASSOS**  
 MIXAGEM: **GERA VIEIRA**



## A MARGEM

OZUALDO CANDEIAS (SP) | 12 ANOS | 1H36MIN

Na favela às margens do Rio Tietê, em São Paulo, trágicas histórias de amor têm lugar. Entre os personagens um louco aflito que está sempre à procura de uma rosa, uma jovem que teve de recorrer à prostituição, uma prostituta que circula vestida de noiva e um homem que aparenta destoar do conjunto por vestir um paletó e uma gravata que o sufoca. Uma trágica realidade social.

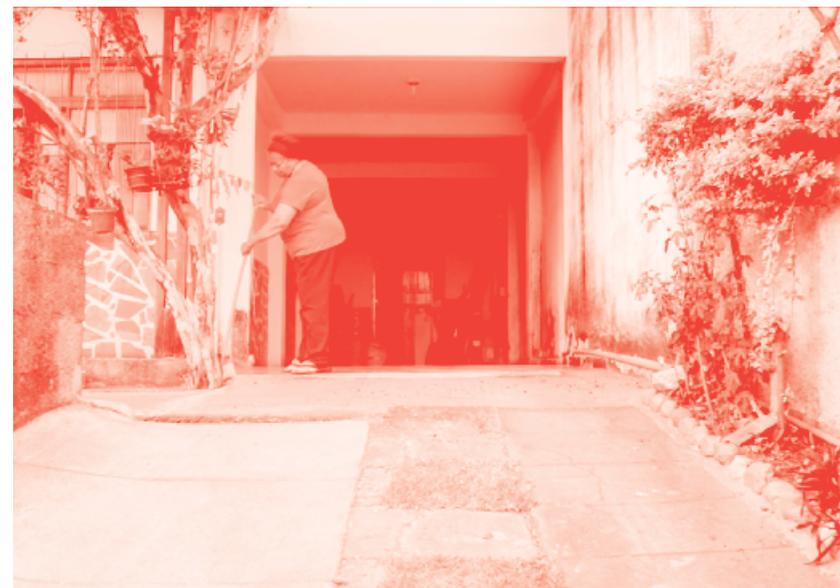


## FILME DE ABORTO

LINCOLN PÉRICLES (SP) | 16 ANOS | 1H06MIN

Proletária e proletário refletem sobre seus trabalhos e lidam com uma impossível gravidez.

PRODUÇÃO: **LINCOLN PÉRICLES, TALITA ARAUJO**  
 FOTOGRAFIA: **LINCOLN PÉRICLES**  
 MONTAGEM: **LINCOLN PÉRICLES**  
 ELENCO: **LEONARDO FRANÇA, TALITA ARAUJO, NAIR DE LOURDES**



## ELA VOLTA NA QUINTA

ANDRÉ NOVAIS (MG) | 12 ANOS | 1H48MIN

“Ela Volta na Quinta” conta a história de Maria José e Norberto, casal que vive há 35 anos juntos, na cidade de Contagem, região metropolitana de Belo Horizonte, Minas Gerais. Bastante desgastado pelo tempo, o relacionamento dos dois se encontra em crise. Maria José, mesmo com problemas de saúde, resolve fazer uma viagem para Aparecida do Norte, como forma de pensar se o divórcio é mesmo a solução.

COMPANHIA PRODUTORA: **FILMES DE PLÁSTICO**  
 PRODUÇÃO EXECUTIVA: **THIAGO MACÊDO CORREIA**  
 PRODUÇÃO: **ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA, GABRIEL MARTINS, MAURILIO MARTINS, THIAGO MACÊDO CORREIA** ROTEIRO: **ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA**  
 FOTOGRAFIA: **GABRIEL MARTINS** SOM DIRETO: **MAURILIO MARTINS**  
 DIREÇÃO DE ARTE: **TATI BOAVENTURA** FIGURINO: **TATI BOAVENTURA**  
 MONTAGEM: **GABRIEL MARTINS** EDIÇÃO DE SOM: **FÁBIO BALDO**  
 COM: **MARIA JOSÉ NOVAIS OLIVEIRA, NORBERTO NOVAIS OLIVEIRA, ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA, RENATO NOVAIS OLIVEIRA, ÉLIDA SILPE, CARLA PATRÍCIA**



## A VIZINHANÇA DO TIGRE

AFFONSO UCHOA (MG) | 16 ANOS | 1H35MIN

Juninho, Menor, Neguinho, Adilson e Eldo são jovens moradores do bairro Nacional, periferia de Contagem. Divididos entre o trabalho e a diversão, o crime e a esperança, cada um deles terá de encontrar modos de superar as dificuldades e domar o tigre que carregam dentro das veias.

COMPANHIA PRODUTORA: **KATÁSIA FILMES**  
 PRODUÇÃO EXECUTIVA: **THIAGO MACÊDO CORREIA**  
 PRODUÇÃO: **AFFONSO UCHOA**

ROTEIRO: **AFFONSO UCHOA, JOÃO DUMANS, ARISTIDES DE SOUSA, MAURÍCIO CHAGAS, WEDERSON PATRÍCIO, ELDO RODRIGUES, ADÍLSON CORDEIRO** FOTOGRAFIA: **AFFONSO UCHOA** SOM: **WARLEY DESALI**  
 EDIÇÃO: **LUIZ PRETTI, AFFONSO UCHOA, JOÃO DUMANS**  
 EDIÇÃO DE SOM: **BRUNO VASCONCELOS E PEDRO DURÃES**  
 TRILHA MUSICAL: **PACIFICADORES, ALI FARKA TOURE, NOKTOR E ELDO RODRIGUES** ELENCO: **ARISTIDES DE SOUSA (JUNINHO), MAURÍCIO CHAGAS (MENOR), WEDERSON PATRÍCIO (NEGUINHO), ELDO RODRIGUES (ELDO), ADÍLSON CORDEIRO (ADÍLSON)**



## DOCE AMIANTO

GUTO PARENTE E UIRÁ DOS REIS (CE) | 16 ANOS | 1H10MIN

Travesti romântica, Doce Amianto preenche o vazio com a imaginação. Seu universo particular se choca com a realidade da não aceitação. Contando com a ajuda de sua fada madrinha, ela tenta encontrar a felicidade.

EMPRESA PRODUTORA: **ALUMBRAMENTO** PRODUTORA ASSOCIADA: **TARDO FILMES** ELENCO: **DEYNNE AUGUSTO, UIRÁ DOS REIS, DARIO OLIVEIRA, RODRIGO FERNANDES, RAFAELA DIÓGENES, REGINALDO DIAS, BRUNO RAFAEL, DANILO MAIA, VALENTINA DAMASCENO**  
 DIREÇÃO, ROTEIRO, MONTAGEM: **GUTO PARENTE E UIRÁ DOS REIS**  
 PRODUÇÃO: **GUTO PARENTE E TICIANA AUGUSTO LIMA**  
 PRODUÇÃO EXECUTIVA, DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: **TICIANA AUGUSTO LIMA**  
 FOTOGRAFIA: **GUTO PARENTE** SOM DIRETO: **PEDRO DIÓGENES**  
 DIREÇÃO DE ARTE E FIGURINO: **LIA DAMASCENO**  
 MAQUIAGEM: **CLAUDEMYR BARATA** CASTING E PREPARAÇÃO: **RAFAELA DIÓGENES** TRILHA SONORA ORIGINAL: **UIRÁ DOS REIS**  
 EDIÇÃO DE SOM E MIXAGEM: **ÉRICO SAPÃO** ASSISTENTE DE DIREÇÃO: **TICIANA AUGUSTO LIMA** ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: **LUCIANA VIEIRA**  
 ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA: **RODRIGO FERNANDES** ASSISTENTE DE ARTE: **LÍGIA AQUINO** STILL: **TAÍS AUGUSTO**



## A CIDADE É UMA SÓ?

ADIRLEY QUEIRÓS (DF) | 10 ANOS | 1H19MIN

A cidade satélite de Ceilândia, no Distrito Federal, é o ponto de partida do documentário. No início da década de 1970, a população foi retirada à força do local sob uma promessa de urbanização que não se cumpriu.

DIREÇÃO: **ADIRLEY QUEIRÓS**  
 ATORES INDICADOS: **DILMAR DURÃES COMO DILDU E WELLINGTON ABREU COMO ZÉ BIGODE**  
 ROTEIRO ORIGINAL: **THIAGO MENDONÇA E ADIRLEY QUEIRÓS**  
 DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: **LEONARDO FELICIANO**  
 DIREÇÃO DE ARTE: **DENISE VIEIRA**  
 MONTAGEM: **MARCIUS BARBIERI**  
 SOM DIRETO: **FRANCISCO CRAESMEYER**  
 EDIÇÃO SONORA: **GUILE MARTINS**  
 MIXAGEM: **FERNANDO HENNA**  
 TRILHA SONORA ORIGINAL: **MARQUINHOS DO TROPA, DIRÓ**



## COPA VIDIGAL

LUCIANO VIDIGAL (RJ) | 12 ANOS | 1H15MIN

Campeonato de futebol de favelas organizado pelo professor de futebol Cypa, no morro do Vidigal, Rio de Janeiro, com o objetivo de resgatar a paz através do esporte, em uma área que estava traumatizada com uma recente guerra entre traficantes.

DIREÇÃO: **LUCIANO VIDIGAL**  
 ROTEIRO: **LUCIANO VIDIGAL E ARTHUR SHERMAN, PEDRO ASBEG E CAVI BORGES** ARGUMENTO: **LUCIANO VIDIGAL E ARTHUR SHERMAN**  
 PRODUÇÃO: **CAVI BORGES, HÉLIO RODRIGUES E LUCIANO VIDIGAL**  
 DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: **ARTHUR SHERMAN**  
 MONTAGEM: **PEDRO ASBEG** TRILHA SONORA: **PEDRO SUSSEGO**  
 SOM: **CARLINHOS NASCIMENTO**  
 EMPRESAS PRODUTORAS: **CAVIDEO | NÓS DO MORRO**  
 ELENCO: **CYPA, NÉLIO E THIAGO**

## MORRO DO CÉU

GUSTAVO SPOLIDORO (RS) | 10 ANOS | 1H11MIN

Morro Do Céu é uma pequena comunidade de descendentes de italianos, localizada no alto de uma montanha no sul do Brasil. Lá, o jovem Bruno Storti e seus amigos preenchem os dias de verão entre túneis de trem, a colheita da uva e a descoberta do primeiro amor.

## LADRÕES DE CINEMA

FERNANDO CONI CAMPOS (RJ) | 14 ANOS | 2H07MIN

Depois de assaltarem uma equipe de filmagens de Hollywood, um grupo de moradores de uma comunidade do Rio de Janeiro resolve produzir um filme que expressasse a realidade do Brasil – com o tema da Inconfidência Mineira.



## MARTÍRIO

VINCENT CARELLI (MT) | 12 ANOS | 2H40MIN

Uma análise da violência sofrida pelo grupo Guarani Kaiowá, uma das maiores populações indígenas do Brasil nos dias de hoje e que habita as terras do centro-oeste brasileiro, entrando constantemente em conflito com as forças de repressão e opressão organizadas pelos latifundiários, pecuaristas e fazendeiros locais, que desejam exterminar os índios e tomar as terras para si.

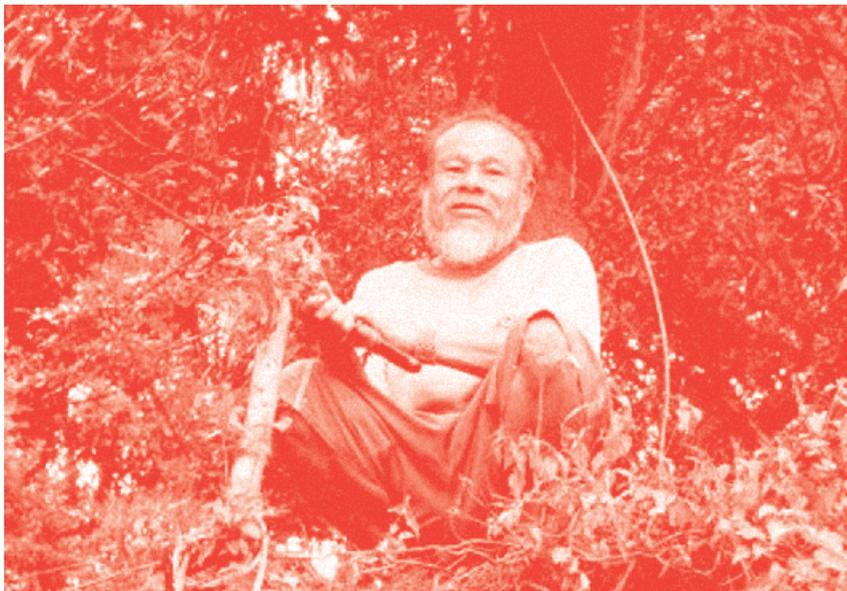


## DUAS ALDEIAS UMA CAMINHADA

MBYA-GUARANI (RS) | LIVRE | 1H03MIN

Sem matas para caçar e sem terras para plantar, os Mbya-Guarani dependem da venda do seu artesanato para sobreviver.

Três jovens realizadores Guarani acompanham o dia-a-dia de duas comunidades unidas pela mesma história, do primeiro contato com os europeus até o intenso convívio com os brancos de hoje.



## BICICLETAS DE NHANDERÚ

ARIEL ORTEGA, PATRICIA FERREIRA (RS) | LIVRE | 45 MIN

O documentário Bicicletas de Nhanderú é uma imersão na espiritualidade e na cultura dos Mbyá-Guarani da aldeia Koenju, em São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul.



## FANTASMAS

ANDRÉ NOVAIS (MG) | 10 ANOS | 11MIN

Uma vizinha de Gabriel teria visto sua ex-namorada de anos passar por aquela esquina. Ele dá um zoom na câmera ligada e aguarda uma confirmação. Precisar ver para depois esquecer.



## KONÃGXEKA: DILÚVIO MAXAKALI

CHARLES BICALHO E ISAEL MAXAKALI (MG) | 10 ANOS | 12 MIN

Konãgxeka na língua indígena maxakali quer dizer “água grande”. Trata-se da versão maxakali da história do dilúvio. Como um castigo, por causa do egoísmo e da ganância dos homens, os espíritos yãmîy enviam a “grande água”. Trata-se de um filme indígena. Um dos diretores é representante do povo indígena Maxakali, de Minas Gerais. Filme falado em língua Maxakali, com legenda. O argumento do filme é o mito diluviano do povo Maxakali. As ilustrações para o filme foram feitas por indígenas Maxakali, durante oficina realizada na Aldeia Verde Maxakali, no município de Ladainha, Minas Gerais.



## NUNCA É NOITE NO MAPA

ERNESTO CARVALHO (PE) | 12 ANOS | 6MIN

Que diferença faz para o mapa, se ele te contem? Um encontro frontal com o mapa, nos leva a um passeio pelo circuitos da simbiose entre o mapa e as transformações dos espaços na era do capitalismo digital. “O mapa não anda, nem voa, nem corre, não sente desconforto, não tem opinião. Pro mapa não há governo, não há golpe de estado, não há revolução.”



## ESTAMOS TODOS AQUI

CHICO SANTOS E RAFAEL MELLIM (SP) | 16 ANOS | 19MIN

Rosa nunca foi Lucas. Expulsa de casa, ela precisa morar. Enquanto busca um lugar no mangue para construir seu barraco, o projeto de expansão da zona portuária avança em direção aos moradores da Favela da Prainha. Estamos Todos Aqui foi desenvolvido a partir de escrita colaborativa com moradoras da Favela da Prainha, às margens de gigantescas transações do Porto de Santos. Ficção e documentário se encontram em depoimentos e cenas interpretadas pelas próprias moradoras que, há duas décadas, estão sob iminência de despejo.



## ELEKÔ

COLETIVO MULHERES DE PEDRA (RJ) | 16 ANOS | 6MIN

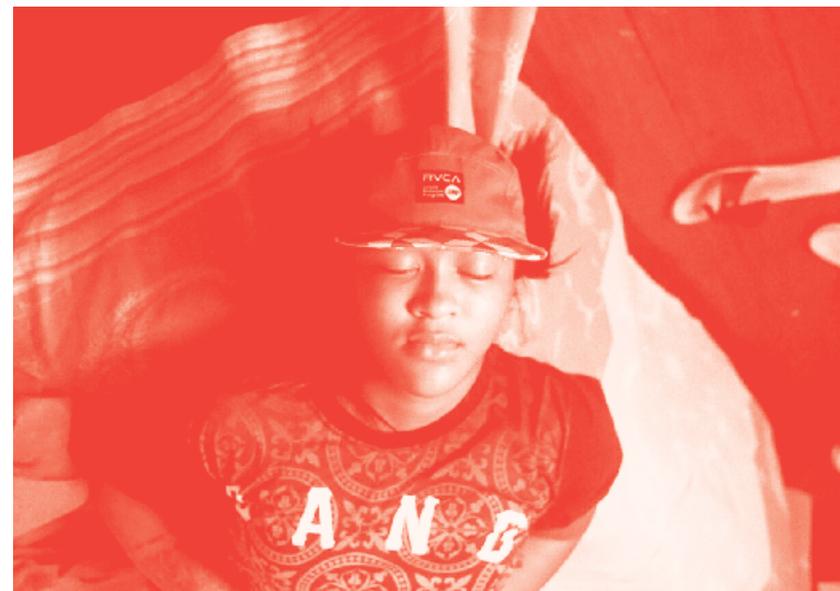
Um fio de poesia vermelha conduzindo a experiência audiovisual de fazer-se e afirmar-se na loucura das condições de ser negra e mulher. Olhando a história a partir do porto, reconhecer e afirmar as potências e a beleza. Parir do próprio sofrimento um horizonte de liberdade, apoio e colaboração. Encontrar na presença de outras mulheres a força do feminino e o sagrado sentido de ser, até poder celebrar a vida, em fêmea comunhão e sociedade.



## CHICO

IRMÃOS CARVALHO (RJ) | 16 ANOS | 23MIN

Em 2029, 13 anos após um golpe de estado no Brasil, crianças negras e pobres são marcadas com uma tornozeleira e rastreadas por pressupor-se que irão, cedo ou tarde, entrar para o crime. Chico é uma dessas crianças. Em seu aniversário é aprovada a lei de ressocialização preventiva, que autoriza a prisão desses menores. O clima de festa dará espaço a uma separação dolorosa entre Chico e sua mãe, Nazaré.



## NADA

GABRIEL MARTINS (MG) | 12 ANOS | 27MIN

Bia, que acaba de completar 18 anos, está quase no fim do ano e as provas do vestibular estão chegando. Mesmo sendo pressionada por parte dos pais e de todo mundo na escola para decidir o que cursar, Bia não quer fazer nada.



## TENTEI

LAÍS MELO (PR) | 14 ANOS | 15MIN

A coragem foi se fazendo aos poucos conforme a angústia tomava o corpo. Em certa manhã, Glória, 34 anos, parte em busca de um lugar para voltar a ser.



## TRAVESSIA

SAFIRA MOREIRA (RJ) | LIVRE | 4MIN

Utilizando uma linguagem poética, Travessia parte da busca pela memória fotográfica das famílias negras e assume uma postura crítica e afirmativa diante da quase ausência e da estigmatização da representação do negro.



## DONA SÔNIA PEDIU UMA ARMA AO SEU VIZINHO ALCIDES

GABRIEL MARTINS (MG) | 16 ANOS | 18MIN

O curta relata a história de Dona Sônia que após perder seu filho de forma trágica deseja vingança.



## DIA DE PAGAMENTO

FABIANA MORAIS (PE) | 12 ANOS | 27MIN

Em Rio da Barra, sertão de Pernambuco, a transposição de um rio possibilitou a compra de biscoito, casa, suco de caixinha, perfume, terreno. Quase todos foram usados como substitutos da cidadania.



## MOMENTO, VÍCIO E BOA SORTE

COLETIVO PODE CRER (CE) | 16 ANOS | 21MIN

Logo depois de se encantar com uma fotografia, Daniel recebe o apoio de Caio, seu amigo. Porém, Mala, tio de Caio assassina seu sobrinho em uma discussão de Família. Sem ao menos imaginar que todo esse conflito um dia seria contado por Fabim a um documentarista.



## AS MULHERES PENSAM

TALITA ARAUJO (SP) | 16 ANOS | 6 MIN

Mulheres conversam sobre seus cansativos trabalhos enquanto refletem sobre sua condição de quase morte. As mulheres pensam todos os dias em como viabilizar a própria vida e todos os dias pensam em morrer também.



## LEONA VINGATIVA ASSASSINA

LEONA VINGATIVA, PAULO COLUCCI, RENATO ALVES, FERNANDO BRAGA E NANÁ | (PA) | 14 ANOS | 24MIN

Depois ter feito muito sucesso na parada gay de 2008 fazendo sua performance em uma árvore (Mulher Manga, esse foi o apelido dado a ela por terceiros), Leona volta com o papel de assassina de seu marido. Por golpe do destino, a alejada hipócrita tenta desmascará-la.



## SWEET KAROLYNE

ANA BÁRBARA (PB) | 12 ANOS | 15MIN

Nem Elvis, nem Jarbas morreram. É tudo uma grande invenção.

## RAP, O CANTO DA CEILÂNDIA

ADIRLEY QUEIRÓS (DF) | 12 ANOS | 15MIN

Diálogo com quatro consagrados artistas do Rap nacional (X, Jamaika, Marquim e Japão), todos moradores da Ceilândia, cidade-satélite de Brasília. O filme mostra a trajetória desses integrantes no universo da música e faz um paralelo com a construção da cidade onde moram. São artistas que vêem no Rap a única forma de revelar seus sentimentos e de se auto-afirmar enquanto moradores da periferia.

## PERSONAL VIVATOR

SABRINA FIDALGO (RJ) | 16 ANOS | 20MIN

Rutger é um ET que tem a missão de passar 72 horas na Terra para entender o comportamento humano. Para evitar suspeitas, ele se disfarça de documentarista e escolhe a cidade do Rio de Janeiro para iniciar a pesquisa.

## NOTÍCIAS DE UMA TRAGÉDIA RACIAL SUBNOTIFICADA

REAJA OU SERÁ MORTA, REAJA OU SERÁ MORTO (BA) | 18 ANOS | 14MIN

Memórias abafadas por coreografias ritmadas ao som de repiques que se confundem com o rá-tá-tá de macaquinhas. Memórias fotográficas traumáticas da mistura de massa encefálica com pólvora. Memórias operantes e insurretas tomando os becos, vielas e muros da cidade-túmulo (mais conhecida como Salvador). Na terra onde o acaso é cria do cinismo, a situação é colonial, o que está no quadro e fora dele também é: "Notícias de uma Tragédia Racial Subnotificada" é o primeiro de uma série de filmes-panfletos sobre o caso que ficou conhecido como Chacina do Cabula.



## QUIJAUA, A NAÇÃO ANGOLA

COLETIVO MULHERES DE PEDRA (RJ) | 14 ANOS | 6MIN

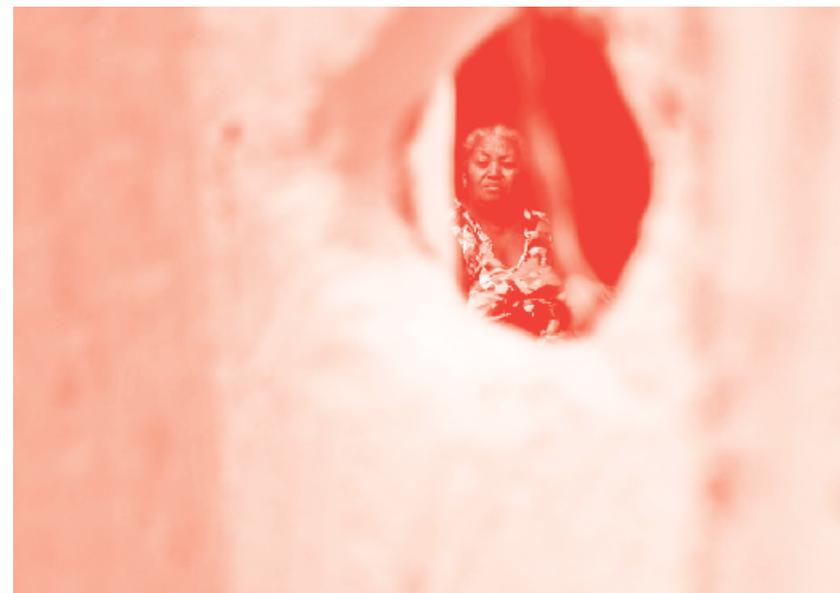
Na nação Angola, quijaua significa banho, ritual de ervas maceradas. Cura e fortalecimento feminino, construído coletivamente. O banho com ervas vem para renovar as energias da nossa existência. A renovação faz parte de um processo cíclico que nos acompanha desde o ventre de nossas mães e a água segue sempre percorrendo tudo levando pureza para alma.



## EUROPA

LEONARDO MOURAMATEUS (CE) | LIVRE | 19MIN

As ruas onde vivo foram onde nasci. E antes disso minha mãe. E antes disso meus avós. Desenho estas ruas: não há lugar como nosso lar.



## CAIXA D'ÁGUA: QUI-LOMBO É ESSE?

EVERLANE MORAES (SE) | LIVRE | 15MIN

Através dos depoimentos de antigos moradores e acervos fotográficos projetados em corpos negros e nas paredes da comunidade, veja a importância histórica e cultural de um bairro remanescente de Quilombos.



## MARIA MACACA

LAZARO RIBEIRO (GO) | LIVRE | 15MIN

Narrado por dona Nesci, neta de Maria, e dramatizado pela atriz Elisa Lucinda, que juntas rememoram a vida difícil de uma carregadeira d'água, negra, alta, magra e alegre... de pés firmes, nas pedras das ruas da velha Goiás, saltitante com sua lata na cabeça a equilibrar o líquido que nutre e preserva a vida.



## PAU DE PRISCILA

BIA LEITE E DANIELLE MONTEIRO (CE) | 16 ANOS | 8MIN

Quem não quer pau-de-priscila livre que não saia às ruas à noite.

SÁB

DIA 14 ABRIL

**PRÉ-LANÇAMENTO DA MOSTRA NO GALPÃO BELA MARÉ**

**18h30** Sessão em parceria com o cineclubes CineBela  
**20h** Matriarcas e JF MC  
**21h** Tantão e os Fita  
**22h** DJ

DOM

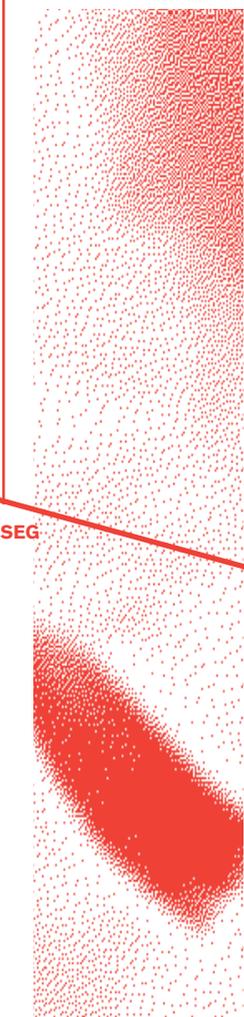
DIA 22

**15h00** Pau de Priscila [8min] + Estamos todos aqui [19min] + Nunca é noite no mapa [6min] + Notícias de uma Tragédia Racial Subnotificada [14min] + Nada [27min]  
**16h15** DEBATE COM REALIZADORES DEPOIS DA SESSÃO  
**18h00** A Cidade é uma só? [1h19min]  
**20h00** Bicicletas de Nhanderú [45min]

SEG

DIA 23

**CAIXA FECHADA**



DOM

SEG

TER

DIA 17

**18h30** Estamos todos aqui [19min] + A Margem [1h36min]

TER

DIA 24

**10h–14h** OFICINA  
**16h00** Maria Macaca [15min] + Quijaúa, a Nação de Angola [6min] + Tentei [15min] + As Mulheres Pensam [6min] + Travessia [5min]  
**16h50** DEBATE COM REALIZADORES DEPOIS DA SESSÃO  
**19h30** Leona, a Assassina Vingativa [24min] + Doce Amianto [1h10min]

QUA

DIA 18

**16h00** Momento Vício e Boa Sorte [21min] + Copa Vidígal [1h15min]  
**18h30** Personal Vivator [20min] + Meu Corpo é Político [1h12min]

QUA

DIA 25

**10h–14h** OFICINA  
**16:00** Vizinhaça do Tigre (1h35min)  
**18h30** A cidade é uma só? [1h19min] + Personal Vivator [20min]

QUI

DIA 19

**16h30** RAP, o canto da Ceilândia [15min] + Modo de Produção [1h06min]  
**18h30** Notícias de uma Tragédia Racial Subnotificada [14min] + Vizinhaça do Tigre [1h35min]

QUI

DIA 26

**10h–14h** OFICINA  
**16h00** Travessia [5min] + Sweet Karolyne [15min] + Europa [19min] + Fantasmas [11min]  
**18h30** Ela volta na quinta [1h48min]

SEX

DIA 20

**16h00** Fantasmas [11min] + Filme de Aborto [1h6min]  
**18h00** Martirio [2h40min]

SEX

DIA 27

**10h–14h** OFICINA  
**15h30** Tentei [15min] + Meu corpo é político [1h12min]  
**17h30** Nada [27min] + Com o terceiro olho na terra da profanação [1h06min]  
**19h30** Mulheres pensam [6min] + Morro do Céu [1h11min]

SÁB

DIA 21

**15h00** Dona Sônia pediu uma arma ao seu vizinho Alcides [18min] + Personal Vivator [20min] + Momento Vício e Boa Sorte [21min] + Dia de Pagamento [27min]  
**17h00** Chico [23min] + Com o Terceiro Olho na Terra da Profanação [1h06min]

DIA 28

**10h–14h** OFICINA  
**15h00** Bicicletas de Nhanderu [45min] + Eleko [6min] + Dilúvio Maxakali [12min]  
**17h00** Roda de conversa sobre modos de produção e coletividade no cinema: Irmãos carvalho, Lincoln Pêricles, Coletivo Mulheres de Pedra e Coletivo Reaja ou Será Mortx  
**19h30** Chico [23min] + Filme de Aborto [1h06min]

SÁB

DIA 29

**15h00** Pau de Priscila [8min] + Europa [19min] + Travessia [5min] + Nunca é noite no mapa [6min]  
**16h00** Caixa D'água: Qui-lombo é esse? [15min] + Notícias de uma tragédia racial subnotificada [14min] + RAP, o canto da Ceilândia [15min] + Duas aldeias, uma caminhada [1h03min]  
**18h30** Dona Sônia pediu uma arma ao seu vizinho Alcides [18min] + Ladrões de cinema [2h07min]

DOM

## ORGANIZADORES DA MOSTRA

LUCAS ANDRADE, PEDRO LESSA E TOMAZ VITERBO

## COLABORAÇÃO A CURADORIA E CATÁLOGO

ISAAC PIPANO

## PRODUÇÃO EXECUTIVA

CAROLINA ROCHA

## APOIO

WASHINGTON LESSA

## COORDENAÇÃO DAS OFICINAS

ANDRÉ FÉLIX (INCERTO - PODE SER QUE SEJA O LINCOLN PÉRICLES)

## ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

LUISA DE CASTRO

## ASSESSORIA DE IMPRENSA

AGENCIA DIALOGOS

## DESIGN GRÁFICO

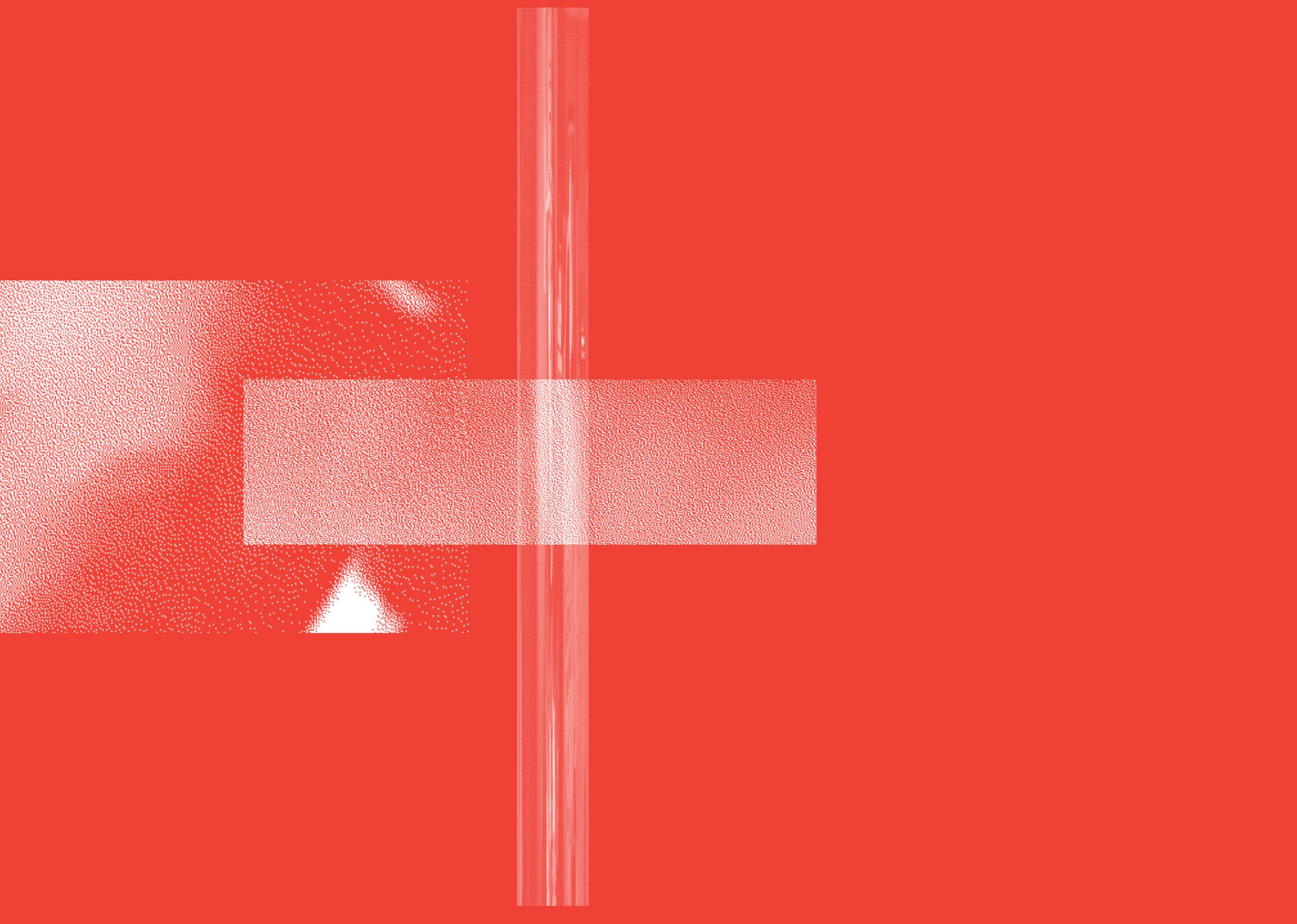
LEANDRO FELGUEIRAS

## ALIMENTAÇÃO

XXXX

## AGRADECIMENTOS

ALEXANDRE DA MARÉ  
CAROLINA ALEIXO  
RODRIGO PAIXÃO  
HELENA LESSA  
PEDRO FÉLIX  
RODRIGO ALMEIDA  
MARIA ISABEL REZENDE ABOIM  
YANNA LUZ (NÃO SEI SE PRECISA)  
SIL BAHIA(NÃO SEI SE PRECISA)  
ÉRICO DE ARAÚJO LIMA(NÃO SEI SE PRECISA)  
ANDRÉ FELIX(CASO ELE NÃO SEJA O CORDENADOR)



Não jogue este impresso em via pública. Recicle.

Aviária de Funcionamento da CAIXA Cultural RJ: n.º 041667, de 31/03/2009, sem vencimento.

#VivamaisCultura

Curta  /CaixaCulturalRioDeJaneiro

Acesse [caixacultural.gov.br](http://caixacultural.gov.br)

Baixe o aplicativo da Caixa Cultural

**Caixa Cultural Rio de Janeiro**

Av. Alm. Barroso, n. 25 – Centro, Rio de Janeiro - RJ

Telefone: (21) 3980-3815

PARCERIA

BE  
LA  
MARE



APOIO

PRODUÇÃO

CAMPOS GERAIS

PATROCÍNIO

**CAIXA**

