

A Secretaria de Direitos Humanos,
em parceria com o Ministério da Cultura,
apresenta



9.^o MOSTRA CINEMA E DIREITOS HUMANOS NO HEMISFÉRIO SUL

EXHIBITION CINEMA AND HUMAN RIGHTS IN THE SOUTHERN HEMISPHERE
MUESTRA CINE Y DERECHOS HUMANOS EN HEMISFERIO SUR

2014
Brasil

A Secretaria de Direitos Humanos, em parceria com o Ministério da Cultura, apresenta



9. **MOSTRA CINEMA E
DIREITOS HUMANOS
NO HEMISFÉRIO SUL**
EXHIBITION CINEMA AND HUMAN RIGHTS IN THE SOUTHERN HEMISPHERE
MUESTRA CINE Y DERECHOS HUMANOS EN HEMISFERIO SUR

3 novembro – 20 dezembro

2014
Brasil

Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República – SDH/PR

Setor Comercial Sul - B, Quadra 9, Lote C
Edifício Parque Cidade Corporate, Torre A, 10º andar
Brasília – Distrito Federal – CEP 70308-200
Telefone: (61) 2027-3900
<http://www.direitoshumanos.gov.br>

Ministério da Cultura – MinC

Esplanada dos Ministérios, Bloco B, sala 401
CEP 70068-900
Brasília – Distrito Federal
Telefone Geral: (61) 2024-2000
<http://www.cultura.gov.br>

Universidade Federal Fluminense – UFF

Instituto de Arte e Comunicação Social – IACS
Departamento de Cinema e Vídeo
KUMã- Laboratório de Pesquisa e Experimentação em Imagem e Som
Rua Lara Vilela, 126, São Domingos, Niterói, RJ, CEP 24210-590
Telefone: (21) 2629-9763 (Kumã)

9a Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul
9va Muestra Cine y Derechos Humanos en Hemisferio Sur
9th Exhibition Cinema and Human Rights in the Southern Hemisphere

Brasília, DF / Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, 2014.
Org.: Cezar Migliorin, Rafael de Luna, Alexandre Guerreiro e Isaac Pipano.

224p.

ISBN 978-85-87959-19-5

1a edição: outubro de 2014
Tiragem: 16.000

Impresso no Brasil, Gráfica EDG – www.graficaedg.com
Distribuição gratuita

**Legendas para
fichas técnicas:**

- R Roteiro**
 - Guión
 - Screenplay
- F Fotografia**
 - Fotografía
 - Picture
- E Edição**
 - Edición
 - Film Editing
- EP Empresa produtora**
 - Empresa productora
 - Production Company
- EL Elenco**
 - Reparto
 - Cast

9ª MOSTRA CINEMA E DIREITOS HUMANOS NO HEMISFÉRIO SUL

EXHIBITION CINEMA AND HUMAN RIGHTS IN THE SOUTHERN HEMISPHERE
MUESTRA CINE Y DERECHOS HUMANOS EN HEMISFERIO SUR

APRESENTAÇÃO Presentación/ Presents	5
MOSTRA COMPETITIVA Muestra Competitiva/ Competitive Shows	20
MOSTRA MEMÓRIA E VERDADE Muestra Memoria y verdad/ Exhibition Memory and the truth	130
HOMENAGEM LÚCIA MURAT Muestra en honor a Lúcia Murat/ Movie Screening in Honor of Lúcia Murat	170
SESSÃO INVENTAR COM A DIFERENÇA Sesión Inventar con la Diferencia/ Session The Inventiveness of Diversity	198
ACESSIBILIDADE Accesibilidad/ Accessibility	206
DEMOCRATIZANDO Democratización/ Democratization efforts	212
CRÉDITOS Creditos/ Credits	216

PRESIDENTA DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL
Dilma Rousseff

Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República

MINISTRA DE ESTADO CHEFE DA SECRETARIA
DE DIREITOS HUMANOS DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA
Ideli Salvatti

SECRETÁRIO EXECUTIVO DA SECRETARIA DE DIREITOS HUMANOS
DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA
Claudinei do Nascimento

SECRETÁRIO DE GESTÃO DA POLÍTICA
DE DIREITOS HUMANOS
Gleisson Cardoso Rubin

SECRETÁRIA NACIONAL DE PROMOÇÃO
E DEFESA DOS DIREITOS HUMANOS
Patricia Barcelos

SECRETÁRIA NACIONAL DE PROMOÇÃO DOS DIREITOS
DA CRIANÇA E DO ADOLESCENTE
Angélica Moura Goulart

SECRETÁRIO NACIONAL DE PROMOÇÃO DOS DIREITOS
DA PESSOA COM DEFICIÊNCIA
Antônio José Ferreira

COORDENAÇÃO DA 9ª MOSTRA CINEMA
E DIREITOS HUMANOS DO HEMISFÉRIO SUL
Patricia Barcelos
Teresa Labrunie Calmon Soares

Ministério da Cultura

MINISTRA DE ESTADO DA CULTURA
Marta Suplicy

SECRETÁRIA EXECUTIVA DO MINISTÉRIO DA CULTURA
Ana Cristina Wanzeler

SECRETÁRIO DO AUDIOVISUAL
Mário Henrique Costa Borgneth

DIRETOR DE GESTÃO DE POLÍTICAS AUDIOVISUAIS
João Batista da Silva

COORDENADOR-GERAL DE INOVAÇÃO, CONVERGÊNCIA
E NOVAS PLATAFORMAS
Leonardo Barbosa Rossato

COORDENADORA-GERAL DO CENTRO TÉCNICO
AUDIOVISUAL DA SECRETARIA DO AUDIOVISUAL
Liana Bathomarco Corrêa

Universidade Federal Fluminense

REITOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Professor Roberto de Souza Salles

VICE-REITOR
Sidney Luiz de Matos Mello

CHEFIA DE GABINETE
Martha de Luca

DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
Professor Leonardo Guelman

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO
Professora Índia Mara Martins

GESTORA ADMINISTRATIVA E FINANCEIRA
Fundação Euclides da Cunha
KUMÃ – Laboratório de Experimentação
e Pesquisa em Imagem e Som

Apresentação

A 9ª Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul compõe uma das estratégias do Governo Federal para consolidação da cultura de respeito aos Direitos Humanos. A Mostra é uma política de Educação fundamentada no reconhecimento da linguagem cinematográfica como instrumento efetivo na sensibilização para temas de Direitos Humanos. Lançado em 2006 para celebrar o aniversário da Declaração Universal dos Direitos Humanos, o projeto tem se sedimentado nacionalmente como espaço de reflexão sobre ideais de liberdade e de igualdade e sobre a luta por direitos.

Em sua primeira edição, a Mostra aconteceu em seis cidades brasileiras. Ano a ano, o projeto vem sendo ampliado. A 9ª edição chegará a todas as capitais, além de mil locais de exibição em todo o país (inscritos por intermédio do projeto Democratizando), em unidades do sistema socioeducativo e em embaixadas brasileiras no exterior. A contínua ampliação do projeto vai ao encontro da ideia de difusão da cultura de Direitos Humanos.

Em 2014, a Mostra também aumentou seu alcance no que diz respeito à origem dos filmes exibidos. A 9ª edição veiculará uma seleção com 32 filmes realizados em países de todo o Hemisfério Sul. O festival propiciará uma leitura atual da maneira como os Direitos Humanos são compreendidos e retratados em países que, como o Brasil, identificam-se na noção geopolítica de Hemisfério Sul.

Por ocasião dos 50 anos do golpe militar, que inaugurou uma etapa da história marcada por sistemáticas violações de Direitos Humanos no país, a 9ª edição da Mostra terá como temática o Direito à Memória e Verdade. Com o intuito de reafirmar o repúdio aos abusos cometidos no período, e assim evitar a repetição, e de rememorar a heroica resistência de quem lutou pela democracia, serão exibidos, em quatro sessões, cinco filmes que retratam os acontecimentos políticos da época.

Ainda como menção aos 50 anos do golpe, a 9ª Mostra homenageará a cineasta Lucia Murat. Serão exibidos quatro longas-metragens da diretora que, em sua obra, aborda de forma corajosa e sensível a temática dos Direitos Humanos. Além do reconhecimento da sua relevância para o cinema brasileiro, ela recebe nossa homenagem em virtude de sua trajetória de luta política.

Um dos princípios que norteiam a Mostra é o da inclusão. Assim como nas edições anteriores, as sessões serão gratuitas. Além disso, todos os filmes serão exibidos com *closed caption*, possibilitando o acesso de pessoas com deficiência auditiva e também sessões com audiodescrição para pessoas com deficiência visual.

A 9ª Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul é uma realização da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República (SDH/PR) e do Ministério da Cultura (Minc) produzida pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com apoio da Empresa Brasileira de Comunicações (EBC) e com patrocínio da Petrobras e do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES). Os filmes exibidos foram selecionados por uma curadoria que reuniu especialistas em cinema e em Direitos Humanos.

Compreendendo que, para avançar na realização progressiva dos Direitos Humanos, é necessário aprofundar o debate social sobre a temática – e esperando que esta mostra contribua para a construção de uma cultura de respeito e valorização das diferenças – damos as mais calorosas boas-vindas a todo o público da 9ª Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul!

Ideli Salvatti_ Ministra Chefe da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República (SDH/PR)

Presentación

Presentación La 9ª Muestra Cine y Derechos Humanos en el Hemisferio Sur forma parte de una de las estrategias del Gobierno Federal para la consolidación de la cultura de los Derechos Humanos. La Muestra es una política de Educación basada en el reconocimiento del lenguaje cinematográfico como instrumento efectivo en la sensibilización para temas de Derechos Humanos. Lanzado en 2006 para celebrar el aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, el proyecto gana fuerzas nacionalmente como espacio de reflexión sobre ideales de libertad y de igualdad y sobre la lucha por derechos.

En su primera edición, la Muestra tuvo lugar en seis ciudades brasileñas. Cada año, el proyecto está ampliándose. La 9ª edición llegará a todas las capitales, además de mil lugares de exhibición de todo el país (registrados a través del proyecto “Democratizando”), de unidades del sistema socio-educativo y de embajadas brasileñas en el extranjero. La continua ampliación del proyecto está de acuerdo a la idea de difusión de la cultura de Derechos Humanos.

En 2014, la Muestra también aumentó su alcance en lo que se refiere al origen de las películas exhibidas. La 9ª edición divulgará una selección con 32 películas producidas en países de

Presents

The 9th Exhibition Cinema and Human Rights in the Southern Hemisphere is part of the strategies of the Federal Government to cement the culture of Human Rights. The Exhibition stands as an effort of an Education policy grounded on the recognition of the motion picture language as an effective tool to raise awareness on Human Rights issues. Launched in 2006 to celebrate the anniversary of the Universal Declaration of Human Rights, this project has been establishing its national status as a forum for reflection about the ideals of freedom and equality and the struggle for rights.

In its first edition, the Exhibition was staged in six Brazilian cities. Year after year, the project has been expanding its scope. The 9th edition will be held in all capitals, in addition to the one thousand screening points all over the country (which were registered in the Project Democratization Efforts (“*Democratizando*”), in social and educational establishments and Brazilian embassies abroad. The continuous widening of the project is concordant with the purpose of disseminating the culture of Human Rights.

In 2014, the Exhibition also enlarged the reach of the movies screened. The 9th edition will screen 32 movies made in countries of the entire Southern Hemisphere. The festival

todo el Hemisferio Sur. El festival promoverá una lectura actual de la manera como los Derechos Humanos son comprendidos y retratados en países que, como Brasil, se identifican en la noción geopolítica de Hemisferio Sur.

En el aniversario de los 50 años del golpe militar, que ha inaugurado una fase de la historia marcada por sistemáticas violaciones de Derechos Humanos en el país, la 9ª edición de la Muestra tendrá como tema el Derecho a la Memoria y Verdad. Con el objetivo de reafirmar la repulsa a los abusos cometidos en el período y evitar así su repetición, y de recordar la heroica resistencia de quien luchó por la democracia, serán exhibidas, en cuatro sesiones, cinco películas que retratan los acontecimientos políticos de la época.

En cuanto a los 50 años del golpe, la 9ª Muestra rendirá homenaje a la cineasta Lúcia Murat. Se exhibirán cuatro largometrajes de la directora que, en su obra, aborda de forma valiente y sensible el tema de los Derechos Humanos. Además del reconocimiento de su relevancia para el cine brasileño, ella recibe nuestro homenaje por su trayectoria de lucha política.

Uno de los principios que conducen la Muestra es el de la inclusión. Así como en las ediciones anteriores, las sesiones serán gratuitas. Además, todas las películas serán exhibidas con closed caption, permitiendo el acceso de personas con discapacidad auditiva y también sesiones con audiodescripción para personas con discapacidad visual.

La 9ª Muestra Cine y Derechos Humanos en el Hemisferio Sur es una realización de la Secretaría de Derechos Humanos de la Presidencia de la República (SDH/PR) y del Ministerio de la Cultura (Minc) producida por la Universidad Federal Fluminense (UFF) con apoyo de la Empresa Brasileira de Comunicações (EBC) y con patrocinio de Petrobras y del Banco Nacional de Desarrollo Económico y Social (BNDES). Las películas exhibidas fueron seleccionadas por una curaduría que reunió a especialistas en cine y en Derechos Humanos.

Entendiendo que, para avanzar en la realización continua de los Derechos Humanos, es importante profundizar el debate social sobre el tema – y a la espera de que esta muestra contribuya a la construcción de una cultura de respeto y valoración de las diferencias – ¡damos la bienvenida a todo el público de la 9ª Muestra Cine y Derechos Humanos en el Hemisferio Sur!

Ideli Salvatti_ Ministra Jefe de la Secretaría de Derechos Humanos de la Presidencia de la República (SDH/PR)

will allow a contemporary approach to the Human Rights view and depiction in countries that, like Brazil, relate to the geopolitical notion of Southern Hemisphere.

In the anniversary of 50 years of the coup d'état, which ushered in a time of history punctuated by systematic violations of Human Rights in the country, the 9th Exhibition edition has as theme the Right to the Memory and the Truth. To underline the repudiation of the abuses perpetrated over that period, and thus ward off their duplication, as well as to remember the heroic resistance of those who fought for democracy, five movies about the political happenings at the time will be distributed in four sessions.

Also alluding to the 50 years of the coup d'état, the 9th Exhibition will honor the filmmaker Lucia Murat. Four feature films of the director will be screened. Her oeuvre bravely and sensibly touches on the Human Rights issue. In addition to recognizing her relevance for the Brazilian cinema, she will be honored for her political struggles.

One of the underlying principles of the Exhibition is the inclusion. Like in the past editions, the movies sessions will be free of charge. Additionally, all movies will be screened with closed captions, allowing the access to people with hearing losses, and the sessions with audio descriptions are targeted at including the visually impaired people.

The 9th Exhibition Cinema and Human Rights in the Southern Hemisphere is executed by the Secretariat for Human Rights of the Presidency of the Republic (SDH/PR) and the Ministry of Culture (Minc), and produced by the Federal Fluminense University (UFF), with the support of *Empresa Brasileira de Comunicações* (EBC) and sponsorship by Petrobras and the Brazilian Development Bank (BNDES). The movies screened were chosen by a curatorship composed of experts in cinema and Human Rights.

On the assumption that, to progressively further the safeguarding of Human Rights, the social debate about the topic should be deepened – and awaiting that this movie screening contributes to creating a culture of respect and appreciation of the differences – we extend a warm welcome to all audiences of the 9th Exhibition Cinema and Human Rights in the Southern Hemisphere!

Ideli Salvatti_ Chief of the Secretariat for Human Rights of the Presidency of the Republic (SDH/PR)

Cinema, Direitos Humanos e Educação

A parceria da UFF com a Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, iniciada em 2013, estendeu a atuação da nossa Universidade aos demais estados brasileiros. Atualmente, temos alunos, docentes e técnico-administrativos provenientes de todas as regiões do país. O caminho trilhado por essa Mostra segue um fluxo que irradia deste centro para o restante do país, num encontro com uma enorme diversidade e singularidade.

Ao participar de uma mostra de cinema dessa abrangência, a Universidade assume o papel de potencializar o debate acerca dos problemas e conflitos relacionados aos Direitos Humanos, apresentados pelos filmes. Isso se dá através de uma grande produção intelectual que se traduz em textos, debates, aulas, encontros e nos mais variados modos de reflexão sobre o cinema e sua importância na experiência social.

A Universidade, cumprindo o seu papel, coloca-se, com esta Mostra, no centro de questões fundamentais para o entendimento do nosso presente, a memória do nosso passado e as perspectivas para o nosso futuro.

São iniciativas como esta que nos mantêm focados no nosso compromisso com a comunidade onde somos inseridos e com a sociedade de uma forma geral. A Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul nos oferece uma oportunidade ímpar de efetivar nossa presença em todo o país.

Professor Roberto Salles_ Reitor da
Universidade Federal Fluminense

Cine, Derechos Humanos y Educación

La colaboración de UFF con la Secretaría de Derechos Humanos de la Presidencia de la República, iniciada en 2013, extendió la actuación de nuestra Universidad a los demás estados brasileños. Actualmente, contamos con estudiantes, profesores y técnico-administrativos de todas las regiones del país. La trayectoria recorrida por esta Muestra sigue un flujo que irradia de este centro al resto del país, en un encuentro con una gran diversidad y singularidad.

Al participar en una muestra de cine de esta amplitud, la Universidad asume el papel de potenciador del debate acerca de los problemas y conflictos relacionados a los derechos humanos, presentados por las películas. Esto se logra a través de una gran producción intelectual que se traduce en textos, debates, clases, encuentros y en los más variados modos de reflexión sobre el cine y su importancia en la experiencia social.

La Universidad, cumpliendo su papel, se pone junto a esta Muestra, en el centro de cuestiones fundamentales para el entendimiento de nuestro presente, la memoria de nuestro pasado y las perspectivas para nuestro futuro.

Son iniciativas de este tipo que nos mantienen enfocados en nuestro compromiso con la comunidad en la que estamos insertados y también con la sociedad en general. La Muestra Cine y Derechos Humanos en el Hemisferio Sur nos ofrece una oportunidad única de hacer realidad nuestra presencia en todo el país.

Profesor Roberto Salles_ Rector de la
Universidad Federal Fluminense

Cinema, Human Rights and Education

The partnership between UFF and the Secretariat for Human Rights of the Presidency of the Republic, established in 2013, expanded the efforts of our University to other states in Brazil. Currently, we have students, professors and administrative technicians coming from all of the country's regions. The path trodden by this Exhibition follows a flow emanating for the center to the rest of the country, encountering a huge diversity and singularity.

By participating in a movie screening of this reach, the University takes the lead in furthering the debate about the problems and conflicts connected to human rights, which are portrayed by the movies. This happens by means of an ample intellectual produce, including texts, debates, lectures, meetings and the most diverse reflections about the cinema and its importance as a social experience.

With this Exhibition, the University accomplishes its role and is at the center of discussions which are germane for understanding the present time, the memory of our past and the perspectives on the future.

In point of fact, this effort underlines our sense of belonging and commitment with the local community and the society at large. The Exhibition Cinema and Human Rights in the Southern Hemisphere allows us a unique chance to emphasize our presence all over the country.

Professor Roberto Salles_ Dean of the
Federal Fluminense University

Pela criação de obras e conteúdos que contribuam para a formação crítica das pessoas

A Empresa Brasil de Comunicação (EBC) apoia, pela sexta vez, a Mostra Cinema e Direitos Humanos, em um gesto de incentivo às produções cinematográficas da América do Sul, com abordagem de temas inéditos para o público brasileiro.

Ao associar-se à 9ª Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul, em um espaço de valorização de obras que tratam de diversos temas relacionados aos direitos das pessoas, a EBC reafirma seu compromisso de Defesa dos Direitos Humanos, da Liberdade de Expressão e do Exercício da Cidadania, incorporado como um Valor Fundamental da Empresa em seu mais recente Plano Estratégico.

O Prêmio “Democratizando”, da TV Brasil, concedido para os melhores filmes, selecionados entre longas, médias e curtas, é o reconhecimento ao trabalho de formação cultural das pessoas em Direitos Humanos. Mais que isso. É um apoio aos que dedicam suas vidas e suas obras a uma missão idêntica à da EBC, de criar e difundir conteúdos que contribuam para a formação crítica das pessoas.

Nesse sentido, as equipes de jornalismo, produção e programação dos veículos de comunicação geridos pela EBC - nove emissoras das Rádios Nacional e MEC, TV Brasil e TV Brasil Internacional, Agência Brasil e Portal da EBC - têm se empenhado na abordagem cotidiana de todos os assuntos relacionados aos direitos humanos. Desde o cuidado com os recursos de acessibilidade para pessoas com deficiência até a priorização de pautas, coberturas temáticas e produção de programas especiais.

Este ano, além da programação especial que fizemos por ocasião do aniversário de 50 anos do Golpe Civil Militar que interrompeu a democracia brasileira em 1964 (séries “Resistir é Preciso”, “Advogados contra a Ditadura e Militares pela Democracia”, entre outros), estamos iniciando duas novas séries com essa temática na TV Brasil: “Exílio e Canções” e “Mais Direitos, Mais Humanos”. Este último em parceria com o Instituto Vladimir Herzog e TV dos Trabalhadores, tem a ambição de tornar-se uma referência em formato e conteúdo de programa para a juventude refletir sobre as ações cotidianas que podem fazer diferença para nos tornarmos uma Nação mais consciente, compreensiva e respeitosa com as diferenças e a diversidade humana.

Temos a satisfação de ver esse empenho progressivamente reconhecido com vários prêmios recebidos nos últimos anos pelos nossos profissionais que têm apostado nesse diferencial para fazer a diferença. Reconhecimento que retribuimos com esse incentivo aos participantes da 9ª Mostra de Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul, que a cada edição se consolida mais como referência na difusão de conteúdos audiovisuais engajados em causas humanitárias.

Nelson Breve, Diretor-Presidente na
Empresa Brasil de Comunicação – EBC

Por la creación de obras y contenidos que contribuyan a la formación crítica de las personas

La Empresa Brasil de Comunicación (EBC) apoya, por la sexta vez, la Muestra Cine y Derechos Humanos, en un acto de incentivo a las producciones cinematográficas de Sudamérica, con enfoque en temas inéditos para el público brasileño.

Al asociarse a la 9ª Muestra Cine y Derechos Humanos en el Hemisferio Sur, en un espacio de valorización de obras que tratan de diversos temas relacionados a los derechos de las personas, la EBC reafirma su compromiso de Defensa de los Derechos Humanos, de la Libertad de Expresión y del Ejercicio de la Ciudadanía, integrado como un Valor Fundamental de la Empresa en su más reciente Plan Estratégico.

El Premio Democratizando, de TV Brasil, concedido a las mejores películas, seleccionadas entre largos, medios y cortometrajes, es el reconocimiento al trabajo de formación cultural de las personas en Derechos Humanos. Más que eso. Es un apoyo a los que dedican sus vidas y sus obras a una misión idéntica a la de EBC, de crear y difundir contenidos que contribuyan a la formación crítica de las personas.

En este sentido, los equipos de periodismo, producción y programación de los vehículos de comunicación administrados por la EBC - nueve cadenas de las Radios Nacional y

On the creation of works and contents that contribute to developing a critical background

Empresa Brasil de Comunicação (EBC) is, for the sixth time, a supporter of the Exhibition Cinema and Human Rights, targeted at promoting filmmaking in the South America, addressing subjects unknown to the Brazilian audiences.

By working in concert with the 9th Exhibition Cinema and Human Rights in the Southern Hemisphere, a forum for appreciation of works addressing several subjects connected to the rights of people, EBC reassures its commitment with the Defense of Human Rights, the Freedom of Expression and Exercise of Citizenship, which embodies a Fundamental Value for the Company in its latest Strategic Plan.

The Democratization Efforts Award (*Prêmio Democratizando*), promoted by TV Brasil, bestowed to the best movies, chosen from feature, medium-length and short films, recognizes the development of the people's cultural background on Human Rights. More than this, it acknowledges those who dedicated their lives and works to a mission identical to that of EBC, which is to devise and disseminate contents that enhance the critical background of people.

In this sense, the journalism, production and scheduling staffs of the media outlets managed by EBC – nine broad-

MEC, TV Brasil y TV Brasil Internacional, Agencia Brasil y Portal de EBC - tienen se esforzado en el enfoque cotidiano de todos los asuntos relacionados a los derechos humanos. Desde el cuidado con los recursos de accesibilidad para personas con discapacidad a la priorización de pautas, coberturas temáticas y producción de programas especiales.

Este año, además de la programación especial que hicimos con ocasión de los 50 años del Golpe Civil Militar que interrumpió la democracia brasileña en 1964 (series “Resistir é Preciso”, “Advogados contra a Ditadura e Militares pela Democracia”, entre otros), estamos iniciando dos nuevas series con este tema en la TV Brasil: “Exílio e Canções” y “Mais Direitos, Mais Humanos”. Esta última, en colaboración con el Instituto Vladimir Herzog y la TV dos Trabalhadores, tiene el objetivo de ser una referencia en formato y contenido de programa para que la juventud reflexione acerca de las acciones cotidianas que pueden hacer la diferencia para que nos convirtamos en un país más consciente, comprensivo y respetuoso con las diferencias y la diversidad humana.

Es una gran satisfacción ver este empeño progresivamente reconocido con varios premios recibidos en los últimos años por nuestros profesionales que han apostado en esta marca distinguida para hacer la diferencia. Recompensamos este reconocimiento con este incentivo a los participantes de la 9ª Muestra de Cine y Derechos Humanos en el Hemisferio Sur, que cada edición se consolida más como referencia en la difusión de contenidos audiovisuales involucrados en causas humanitarias.

Nelson Breve_ Director-Presidente
Empresa Brasil de Comunicação – EBC

casters of Nacional and MEC Radio Stations, TV Brasil and TV Brasil Internacional, Agência Brasil and Portal da EBC – have been devoted to daily covering subjects connected to human rights, including the care about the accessibility for people with disabilities and the prioritization of storylines, thematic coverages and production of special shows.

This year, in addition to the special schedule of shows celebrating the 50th anniversary of the Military Coup D'état that halted the Brazilian democracy in 1964 (series “*Resistir é Preciso*” (Resisting is Necessary), “*Advogados contra a Ditadura e Militares pela Democracia*” (Lawyers against Dictatorship and Military for Democracy), among others), we are rolling out two new series which address this subject in TV Brasil: “*Exílio e Canções*” (Exile and Songs) and “*Mais Direitos, Mais Humanos*” (More Rights, More Human). The latter is the produce of a partnership with Instituto Vladimir Herzog and TV dos Trabalhadores, and aims at standing as a benchmark of TV show format and contents for youngsters, entailing the reflection about daily actions that may bring on a difference and build a Nation which is more conscious, understanding and respectful of human differences and diversity.

It is an immense satisfaction to witness the ever higher recognition of this effort by several awards carried off over the last years by professionals who have trusted the company's special quality to make a difference. A recognition that we share by supporting the members of the 9th Exhibition Cinema and Human Rights in the Southern Hemisphere, which has been increasingly cementing its status as a reference in the dissemination of audiovisual produces engaged in humanitarian causes.

Nelson Breve_ Chief Executive Officer
Empresa Brasil de Comunicação – EBC



Fortalecimento de identidades e reafirmação de panoramas da diferença

A realização da 9ª Mostra Cinema e Direitos Humanos do Hemisfério Sul, com produção integral do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF, reafirma a trajetória recente da Universidade na ampla perspectiva internacional da cooperação sul-sul, neste caso como mecanismo crescente de fortalecimento de identidades e de reafirmação de panoramas da diferença.

É motivo de grande satisfação constatar o alcance desse processo com a presença da Mostra em 27 capitais do país, fator de importante relação entre a produção audiovisual e o estímulo ao olhar e à atitude cidadã potencializados pela arte. Ao mesmo tempo, a extensão desse processo com a distribuição de kits de material audiovisual para cerca de 1.000 pontos do país, entre universidades, instituições artísticas e ONGs, amplia e capilariza o acesso à linguagem indissociada de uma perspectiva crítica no campo da realidade social.

Leonardo C. Guelman_ Diretor do
Instituto de Arte e Comunicação Social da UFF

Fortalecimiento de identidades y reafirmación de panoramas de la diferencia

La 9ª Muestra Cine y Derechos Humanos del Hemisferio Sur, con producción integral del Departamento de Cine y Video de UFF, reafirma la reciente trayectoria de la Universidad en la amplia perspectiva internacional de la cooperación sur-sur, en este caso como mecanismo creciente de fortalecimiento de identidades y de reafirmación de panoramas de la diferencia.

Es una gran satisfacción percibir el alcance de este proceso con la presencia de la Muestra en 27 capitales del país, factor de importante relación entre la producción audiovisual y el estímulo a la mirada y la actitud ciudadana mejorados por el arte. Al mismo tiempo, la extensión de este proceso con la distribución de kits de material audiovisual para aproximadamente 1.000 en el país, entre universidades, instituciones artísticas y ONGs, expande el acceso al lenguaje inseparable de una perspectiva crítica en la realidad social.

Leonardo C. Guelman_ Director del Instituto de Arte y Comunicación Social de UFF

Strengthening identities and underlining panoramas of diversity

The execution of the 9th Exhibition Cinema and Human Rights in the Southern Hemisphere, fully produced by the UFF's Department of Cinema and Video, reassures the University's presence in the ample international scenario of Southern cooperation, in this case as an instrument to further the development of identities and underscore panoramas of diversity.

It is a matter of deep satisfaction to witness the reach of this process, as the Exhibition is staged in 27 capitals of Brazil, which is the evidence of the important relationship between the audiovisual production and the invitation to refine our regard and enhance our citizenship awareness through the art. Meanwhile, the ramification of this process by distributing audiovisual kits to around 1,000 points in the country, including universities, arts centers and NGOs, widens and diversifies the access to a language that cannot be disengaged from a critical view about the social reality.

Leonardo C. Guelman_ Director of the Art and Social Communications Institute of UFF

Por uma Estética dos Encontros

Desde que recebemos a missão de produzir a Mostra Cinema e Direitos Humanos, ficou clara a radicalidade dos desafios. Realizar uma mostra em todo o território nacional, mobilizando produtores locais, espaços de exibição, instituições, patrocinadores, apoiadores e público, sem dúvida, requer esforços hercúleos. Tão claro quanto esses desafios é a certeza de que uma mostra desse porte só pode ser feita com a dedicação e trabalho de um imenso número de profissionais, engajados na produção e motivados pela pauta dos Direitos Humanos, atravessada e alimentada pelo cinema.

Chegamos, agora, à 9ª Mostra Cinema e Direitos Humanos, pelo segundo ano à frente da produção, vendo a concretização de algumas ações que sonhávamos realizar. Entre elas, o alargamento do escopo de filmes, antes restrito aos países da América Latina, para um recorte político das nações que desenham um hemisfério sul feito pelos filmes que compõem a Mostra Competitiva, assim como a ampliação das discussões com a sociedade na promoção de debates como parte integrante de nossa programação. Expressamos especialmente através do projeto Democratizando o nosso desejo e convicção de que é por meio da capilarização do alcance da Mostra e da democratização do acesso à cultura, que avançamos para uma forma mais igualitária de realizar um evento cultural como esse.

A aproximação dos continentes imaginada na arte gráfica desta edição reverbera os encontros que a mostra promove: diretores, debatedores, professores, alunos, cidadãos, todos com os olhares voltados para as questões que compõem o horizonte dos Direitos Humanos. Pensar o cinema dentro e fora dessa pauta, discutindo o mundo através da linguagem audiovisual, nos dá a clareza do que pode a arte. A beleza dos encontros está no cintilar de nossas diferenças e semelhanças, através da ideia de que esta seja, sempre, uma mostra para todos, sem exceção.

Rafael de Luna Freire_ Coordenador Geral
Professor do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense

Alexandre Guerreiro_ Coordenador de Produção
Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense

Isaac Pipano_ Coordenador de Comunicação
Professor do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense

Por una Estética de los Encuentros

Así que recibimos la misión de producir la Muestra Cine y Derechos Humanos, nos damos cuenta de la radicalidad de los retos. Producir una muestra en todo Brasil, movilizándolo productores locales, espacios de exhibición, instituciones, patrocinadores, apoyadores y públicos, sin duda, exige grandes esfuerzos. Sin embargo, estos retos nos aseguran de que una muestra de este tipo sólo se puede hacer con dedicación y trabajo de un gran número de profesionales, comprometidos con la producción y motivados por el tema de los Derechos Humanos, abordado profundamente por el cine.

Ahora, en la 9ª Muestra Cine y Derechos Humanos, por el segundo año al frente de la producción, vemos la realización de algunas acciones que sonábamos realizar. Entre ellas están la ampliación del alcance de las películas, antes restringido a los países de Latinoamérica, para un enfoque político de las naciones que diseñan un hemisferio sur hecho por las películas que están en la Muestra Competitiva, así como la ampliación de las discusiones con la sociedad en la promoción de debates como parte integrante de nuestra programación. Expresamos, especialmente a través de proyecto Democratizando, nuestro deseo y convicción de que es a través de la mejor distribución del alcance de la muestra y de la democratización del acceso a la cultura que avanzamos para una forma más igualitaria de producir un evento cultural de este tipo.

La aproximación de los continentes pensada en el arte gráfico de esta edición refleja los encuentros promovidos por la muestra: directores, debatedores, profesores, estudiantes, ciudadanos, todas las miradas dirigidas a las cuestiones que componen el horizonte de los Derechos Humanos. El análisis del cine dentro y fuera de esta pauta, con la discusión del mundo a través del lenguaje audiovisual, nos permite ver la capacidad del arte. La belleza de los encuentros está en el brillo de nuestras diferencias y similitudes, a través de la idea de que esta siempre sea una muestra para todos, sin excepción.

Rafael de Luna Freire_ Coordinador General
Profesor del Departamento de Cine y Vídeo de la UFF

Alexandre Guerreiro_ Coordinador de Producción
Doctorando en Comunicación por la UFF

Isaac Pipano_ Coordinador de Comunicación
Profesor del Departamento de Cine y Vídeo de la UFF

Developing an Aesthetics of Encounters

From the moment we were charged with the responsibility to produce the Exhibition Cinema and Human Rights, we were aware of the fact that it meant a serious and radical challenge. Needless to say, organizing a movie screening in the entire national territory, mobilizing local producers, screening rooms, institutions, sponsors, supporters and audiences, is a herculean task. The unambiguousness of the challenges posed is as undisputed as the fact that an exhibition of this magnitude may only be accomplished with the dedication and work of a huge number of professionals, engaged in the production, and motivated by the Human Rights agenda, underlined and elevated by the motion pictures.

This is the 9th Exhibition Cinema and Human Rights, and the second year we spearhead the production efforts, witnessing the realization of some dreams fancied in the past, including the extension of the scope of movies, which was once limited to Latin America, but now puts in practice a political map that draws a different Southern Hemisphere, and enlarges the reach of the Competitive Screening. Moreover, the discussions about the society are broadened as debates are included in the project's deliverables. Especially through the Project Democratization Efforts, we express our drive and conviction that only by branching out the exhibition's reach and disseminating the access to culture we can develop a cultural event punctuated by egalitarianism.

The nearness of the continents conjured by the graphic designers in this edition verberates the encounters entailed by this exhibition: principals, speakers, teachers, students, citizens, all of them geared toward the questions in the horizon of Human Rights. Reflecting about the cinema within and beyond this agenda and discussing the world through the audiovisual language are the passkeys for the prowess of art. The beauty of encounters lies in the radiance of our differences and similarities, testifying the ideal that this is and will always be an exhibition for each and everyone, without distinction.

Rafael de Luna Freire_ General Coordinator
Professor of the Cinema and Video Department of theUFF

Alexandre Guerreiro_ Production Coordinator
PhD student at the Social Communication Graduate Program of UFF

Isaac Pipano_ Communications Coordinator Professor of
the Cinema and Video Department of the UFF

Locais onde a mostra acontece



... e em mais 1.000 pontos de exibição espalhados pelo país!



Mostra Competitiva

Muestra Competitiva/ Competitive Shows

Mostra Competitiva

Nesta 9ª edição da Mostra Cinema e Direitos Humanos, pela primeira vez abrimos a seleção competitiva para filmes do Hemisfério Sul. Nosso entendimento do hemisfério sul privilegia um corte mais político do que uma simples divisão feita pela Linha do Equador. Com isso, trazemos filmes do Egito, da Índia, da Jordânia e de diversos países latino-americanos. A diversidade e a qualidade dos filmes este ano é especialmente impactante. Nesta Mostra Competitiva filmes fortemente políticos, no documentário e na ficção, nos mostram a diversidade de formas que o cinema inventa para trabalhar temas difíceis, violentos e polêmicos.

Neste ano, o universo infantil e juvenil está presente com filmes que tratam de assuntos diversos, frequentemente com humor e poesia, como *6 Cups of Chai*, de Laila Khan, da Índia; *As Crianças de Chocó*, de Rolando Vargas, da Colômbia; *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*, de Daniel Ribeiro, do Brasil; *Growing*, de Tariq Rimawi, da Jordânia; *Galus Galus*, de Clarissa Duque, da Venezuela; *Sanã*, de Marcos Pimentel, do Brasil; *Sophia*, de Kennel Rógis, *Meu Amigo Nietzsche*, de Fáuston da Silva, *Requília*, de Renata Diniz, do Brasil e *Rio Cigano*, de Julia Zakia, do Brasil. Junto ao prazer de encontrar esses filmes nas salas, imaginamos que muitas das questões que nos são caras, como os direitos dos moradores de rua, os direitos indígenas, os direitos dos portadores de deficiência e a diversidade sexual, poderão ser discutidos entre os jovens, em escolas e quebradas.

Nos alegra ainda apresentar uma seleção com tantos e excelentes filmes de ficção, alguns deles já consagrados em festivais, outros praticamente inéditos no Brasil. Filmes que estética e narrativamente representam, antes de tudo, o nosso direito à invenção e à heterogeneidade de formas de se falar e inventar o mundo com o cinema. *A Vizinhança do Tigre* de Affonso Uchoa, do Brasil; *La Jaula de Oro*, de Diego Quemada-Diez, do México; *Yvy Maraey, Las Tierras Sin Mal*, Juan Carlos Valdívia, da Bolívia; *Jessy*, de Paula Lice, Rodrigo Luna e Ronei Jorge e *Tejo Mar*, de Benard Lessa, ambos do Brasil. Nas suas diversidades temáticas, trabalham formas singulares de relação com os atores e com o ambiente que retratam. *Tomou Café e Esperou*, de Emiliano Cunha, do Brasil, com sua delicada forma narrativa completa uma seleção em que, com a ficção, descobrimos fronteiras e limites que reduzem as possibilidades de vida de sujeitos e comunidades, ao mesmo tempo em que nos deparamos com formas de vida que não param de resistir às violências institucionais e econômicas, por vezes com gestos mínimos.

Por fim, a Mostra desse ano traz oito documentários marcados por um desejo de verdade e reparações, com ampla diversidade temática e formal. *A Morte de Jaime Roldós*, de Lisandra I. Rivera e Manolo

Sarmiento, uma co-produção do Equador e da Argentina; *Cesó la Horrible Noche*, de Ricardo Restrepo, da Colômbia; *Mohamed Mahmoud... Herald dos Revolucionários*, de Ines Marzouk, do Egito; e os brasileiros: *Ameaçados*, de Júlia Mariano; *Mataram Meu Irmão*, de Cristiano Burlan; *O Mercado de Notícias*, de Jorge Furtado; *Polinter*, de Dafne Capella e *Quilombo da Família Silva*, de Sérgio Valentim.

Nesses documentários, move-se uma inquietação com certos estados de coisas ou com a própria história que escrevemos. Neles, o cinema aparece como forma de interrogar os poderes, a mídia, o estado e a burocracia. Um mapa que vai do Egito ao Rio Grande do Sul, instigado pelas mesmas inquietações que nos levam a fazer essa Mostra: nosso desejo de que os direitos de homens e mulheres sejam para todos e qualquer um.

Cezar Migliorin_ Curador da Mostra Competitiva

Muestra Competitiva

En esta 9ª edición de la Muestra Cine y Derechos Humanos, por primera vez, posibilitamos la selección competitiva de películas del Hemisferio Sur. Entendemos que el hemisferio sur tiene un rasgo más político que una simple división hecha por la línea de Ecuador. Con esto, presentamos películas de Egipto, India, Jordania y muchos países latinoamericanos. Este año, la diversidad y la calidad de las películas están muy impactantes. En esta muestra competitiva, películas muy políticas, tanto documentales como de ficción, nos muestran la diversidad de formas inventadas por el cine para abordar temas difíciles, violentos y polémicos.

Este año, el universo infantil y joven está presente en las películas que abordan varios temas, muchas veces con humor y poesía, como *6 Cups of Chai*, de Laila Khan, de India; *As Crianças de Chocó*, de Rolando Vargas, de Colombia; *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*, Brasil, de Daniel Ribeiro; *Growing*, de Tariq Rimawi, de Jordania; *Galus Galus*, de Clarissa Duque, de Venezuela; *Sanã*, de Marcos Pimentel; *Sophia*, de Kennel Rógis, *Meu Amigo Nietzsche*, de Fáuston da Silva, *Requília*, de Renata Diniz, Brasil y *Rio Cigano*, de Júlia Zakia, de Brasil. Además de la satisfacción de asistir a estas películas, imaginamos que muchas cuestiones,

Competitive Screening

For the first time, the 9th edition of the Exhibition Cinema and Human Rights allows the participation of Southern Hemisphere movies. Our understanding of the Southern Hemisphere reflects a more political demarcation of boundaries, instead of mechanically resorting to the Equator Line as a reference. Therefore, we are bringing movies from Egypt, India, Jordan, along with several Latin American movies. This year, the movies' diversity and quality are specially impressive. In this competitive screening, there are intrinsically political documentary and fictional films, which show us the manifold manners the cinema is conjuring to address difficult, violent and controversial topics.

This year, the children and youth universe is present with movies about various subjects, often humorous and poetical, such as *6 Cups of Chai*, by Laila Khan, from India; *As Crianças de Chocó*, by Rolando Vargas, from Colombia; *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*, Brazil, by Daniel Ribeiro; *Growing*, by Tariq Rimawi, from Jordan; *Galus Galus*, by Clarissa Duque, from Venezuela; *Sanã*, by Marcos Pimentel; *Sophia*, by Kennel Rógis, *Meu Amigo Nietzsche*, by Fáuston da Silva, *Requília*, by Renata Diniz, from Brazil; and *Rio Cigano*, by Júlia Zakia, from Brazil. In addition to the joy of

como los derechos de las personas sin hogar, los derechos indígenas, los derechos de personas con discapacidad y la diversidad sexual, se pueden abordar y romper entre los jóvenes en las escuelas.

Es una gran satisfacción presentar una selección con increíbles películas de ficción, algunas ya consagradas en festivales, otras casi inéditas en Brasil. Películas cuya estética y narrativa representan nuestro derecho a la invención y la heterogeneidad de las formas de hablar e inventar el mundo a través del cine. *A Vizinhança do Tigre* de Affonso Uchoa, de Brasil; *La Jaula de Oro*, de Diego Quemada-Diez, de México; *Yvy Maraey, Las Tierras Sin Mal*, Juan Carlos Valdívía, de Bolivia; *Jessy*, de Paula Lince, Rodrigo Luna y Ronei Jorge y *Tejo Mar*, de Benard Lessa, ambos de Brasil. En sus diversidades temáticas, hay formas únicas de relación con los actores y con el entorno. *Tomou Café e Esperou*, de Emiliano Cunha, de Brasil, con su delicada forma narrativa completa una selección en que, con la ficción, descubrimos fronteras y límites que reducen las posibilidades de vida de personas y comunidades, mientras nos encontramos con formas de vida que no resisten a las violencias institucionales y económicas, a veces con pequeñas actitudes.

Por último, este año la Muestra presenta ocho documentales caracterizados por un deseo real y reparaciones, con mucha diversidad temática y formal. *A Morte de Jaime Roldós*, de Lisandra I. Rivera y Manolo Sarmiento, una coproducción de Ecuador y de Argentina; *Cesó la Horrible Noche*, de Ricardo Restrepo, de Colombia; *Mohamed Mahmoud... Herald dos Revolucionários*, de Ines Marzouk, de Egipto; y los brasileños: *Ameaçados*, de Júlia Mariano; *Mataram meu Irmão*, de Cristiano Burlan; *O Mercado de Notícias*, de Jorge Furtado; *Polinter*, de Dafne Capella y *Quilombo da Família Silva*, de Sérgio Valentim.

En estos documentales, surge una inquietud con algunos estados de cosas o con la propia historia que escribimos. El cine surge como forma de cuestionar los poderes, los medios de comunicación, el estado y la burocracia. Un mapa que se extiende desde Egipto a Rio Grande do Sul, movido por las mismas inquietudes que nos llevaron a producir esta Muestra; nuestro deseo de que los derechos de hombres y mujeres sean para todos.

Cezar Migliorin_ Curador de la Muestra Competitiva

finding these movies in theaters, we believe that many of the issues which seem relevant to us, such as the rights of homeless people, the Indian rights, the rights of people with disabilities and the sexual diversity, may strike a chord with youngsters, in schools and anywhere.

We are glad to present a selection with so many excellent fictional films, some of them celebrated in festivals, and others almost only now introduced to Brazilian audiences. Movies that, over and above, aesthetically and narratively represent the right to the inventiveness and heterogeneity of forms of speaking and conjuring the world with motion pictures. *A Vizinhança do Tigre*, by Affonso Uchoa, from Brazil; *La Jaula de Oro*, by Diego Quemada-Diez, from Mexico; *Yvy Maraey, Las Tierras Sin Mal*, by Juan Carlos Valdívía, from Bolivia; *Jessy*, by Paula Lince, Rodrigo Luna and Ronei Jorge, and *Tejo Mar*, by Benard Lessa, both from Brazil. With their diverse topics, these movies develop singular relationships between actors and the environment depicted. *Tomou Café e Esperou*, by Emiliano Cunha, from Brazil, top off the selection with sensitive fictional movie that allow it finding out boundaries and limits that reduce the possibilities of life for individuals and communities, meanwhile discovering forms of life that are persistent in withstanding institutional and economic menaces, sometimes with small deeds.

Lastly, the Screening this year brings eight documentary films underlined by an intrinsic need for truth and reparation, with assorted themes and forms. *A Morte de Jaime Roldós*, by Lisandra I. Rivera and Manolo Sarmiento, a co-production between Ecuador and Argentina; *Cesó la Horrible Noche*, by Ricardo Restrepo, from Colombia; *Mohamed Mahmoud... Herald dos Revolucionários*, by Ines Marzouk, from Egypt; and, from Brazil: *Ameaçados*, by Júlia Mariano; *Mataram meu Irmão*, by Cristiano Burlan; *O Mercado de Notícias*, by Jorge Furtado; *Polinter*, by Dafne Capella and *Quilombo da Família Silva*, by Sérgio Valentim.

With these documentary films, we feel bothered by a certain state of affairs or by the very history we are building. They imply that the cinema is an outlet for questioning the powers, the media, the government and the bureaucracy. They draw a map from Egypt to the State of Rio Grande do Sul, in Brazil, instigated by the same uneasiness that made us produce this Screening; our drive to fight for the preservation of the rights of every men and women, without distinction.

Cezar Migliorin_ Curator of the Competitive Screening

Filmes da Mostra Competitiva

- 6 Cups of Chai**, de Laila Khan, Índia, 7'
- A Morte de Jaime Roldós**, de Lisandra I. Rivera, Manolo Sarmiento, Equador/Argentina, 125'
- A Vizinhança do Tigre**, Affonso Uchoa, Brasil, 95'
- Ameaçados**, de Júlia Mariano, Brasil, 22'
- As Crianças de Chocó**, de Rolando Vargas, Colômbia, 24'
- Cesó la Horrible Noche**, de Ricardo Restrepo, Colômbia, 25'
- Galus Galus**, de Clarissa Duque, Venezuela, 12'
- Growing**, de Tariq Rimawi, Jordânia, 5'
- Hoje Eu Quero Voltar Sozinho**, Daniel Ribeiro, Brasil, 96'
- La Jaula de Oro**, de Diego Quemada-Diez, México, 108'
- Jessy**, de Paula Lince, Rodrigo Luna e Ronei Jorge, Brasil, 15'
- Mataram meu Irmão**, de Cristiano Burlan, Brasil, 77'
- O Mercado de Notícias**, de Jorge Furtado, Brasil, 94'
- Meu Amigo Nietzsche**, de Fáuston da Silva, Brasil, 15'
- Mohamed Mahmoud... Herald dos Revolucionários**, de Ines Marzouk, Egito, 11'
- Polinter**, de Dafne Capella, Brasil, 56'
- Quilombo da Família Silva**, de Sérgio Valentim, Brasil, 15'
- Requília**, de Renata Diniz, Brasil, 16'
- Rio Cigano**, de Julia Zakia, Brasil, 80'
- Sanã**, de Marcos Pimentel, Brasil, 18'
- Sophia**, de Kennel Rógis, Brasil, 15'
- Tejo Mar**, de Benard Lessa, Brasil, 20'
- Tomou Café e Esperou**, de Emiliano Cunha, Brasil, 12'
- Yvy Maraey, Tierra Sin Mal**, Juan Carlos Valdívia, Bolívia, 105'



R Antariksh Jain
F Sayak Battachariya
E Arkav Bannerjee
EP Brainworks Picture Company
EL Ved Dharmendra, Harshiv Dave

6 cups of Chai

Laila Khan, Índia, 2014, 7'

Dharavi, um menino que trabalha como vendedor de chá e mora na favela mais pobre de Mumbai. Dharavi, tem um simples desejo: ir para a escola como as outras crianças.

*periferia; cidade; infância; trabalho infantil
contato: lailakhan84@gmail.com

Dharavi, un chico que trabaja como vendedor de té y vive en barrio pobre de Mumbai. Dharavi tiene un simple deseo: ir a la escuela como los demás niños.

*suburbio; ciudad; niñez; trabajo infantil

Dharavi, a boy who works as a tea seller and lives in the poorest slum of Mumbai. Dharavi, has a simple desire: going to school like the other children.

*outskirts; city; childhood; child labor

Entrevista com Laila Khan (6 Cups of Chai), por Felipe Fernandes

Apesar das políticas públicas dedicadas ao direito à educação e ao combate contra o trabalho infantil, ele ainda assombra o Brasil. No filme, essa discussão é apresentada de uma maneira muito sensível. Como você avalia o atual contexto indiano do trabalho infantil e de onde veio a motivação de representar a infância no ambiente de trabalho?

A despeito das instâncias de ratificação dos direitos das crianças de instituições internacionais, como a Organização das Nações Unidas, a questão é uma fonte de preocupação para as sociedades civis dos países em desenvolvimento, além de ser refletida no discurso sobre paradigmas desenvolvimentistas. De acordo com o mais recente relatório da Organização Internacional do Trabalho (OIT), em escala mundial, há atualmente 250 milhões de crianças trabalhando. Com respeito à situação na Índia, as estimativas do número de crianças que trabalham variam de acordo com os dados reunidos por diferentes órgãos. No entanto, o número de trabalhadores infantis com menos do que 15 anos encontrados nas áreas rurais somava mais que 89% em 1991. Um estudo empírico mostra que a emigração de crianças das áreas rurais incluía crianças pertencentes a famílias sem terra, demonstrando claramente que a incidência do trabalho infantil é maior nas áreas rurais. Um outro importante fator deduzido de diversos estudos

é a conexão entre o trabalho infantil e a pobreza. Paradoxalmente, embora o índice de pobreza na Índia tenha decrescido lentamente com as iniciativas de programas de erradicação da pobreza promovidos pelo Estado e a sociedade civil, a incidência do trabalho infantil ainda é alta. Em uma recente visita ao país, descobri que a maior parte das crianças (de áreas rurais) eram forçadas a trabalhar, em vez de estudar, para ajudar na subsistência de suas famílias. Minha crença mais firme é a de que todas as crianças devam ter assegurado o direito à educação básica e, por isso, senti que deveria trazer essa questão à tona por meio de um filme.

Nos poucos momentos de comunicação verbal do filme, a voz que se ouve é a da opressão e comando do empregador da criança. Por que escolher silenciar o garoto e como foi o processo criativo desse personagem e sua relação com a cidade, por meio das imagens e dos sons?

Foi uma decisão criativa ter o mínimo de diálogo no filme porque eu queria explorar as emoções do protagonista. Foi desafiador para o ator, já que aquela era a sua primeira experiência com a câmera, mas ele estava confiante e realizamos algumas oficinas para ajudá-lo.

Mesmo manuseando as seis xícaras de chai, o protagonista consegue apanhar um estojo de instrumentos geométricos, sabendo que pertencia a dois garotos uniformizados que o procuravam na rua. O objeto alude à infância, em especial ao ambiente escolar, ausente na

história. Embora a sociedade condene o roubo, o filme não julga ou pune o garoto pela ação. Qual é a relevância dessa escolha e do posicionamento assumido no contexto de um Observatório dos Direitos Humanos?

O estojo de geometria é um símbolo da educação/aprendizado ou algo associado com o ambiente escolar, e esse é o motivo pelo qual foi utilizado no filme. Foi uma forma sutil de retratar a inclinação do garoto a aprender, embora ele não soubesse que aquilo era um estojo de geometria ou estivesse familiarizado com o seu conteúdo. À primeira vista, ele fica fascinado com o estojo amarelo brilhante e intrigado com o seu conteúdo, como mostra a última cena na qual ele vê o transferidor como o volante de um carro e percebe o cheiro de fruta da borracha, etc.

Como você avalia a participação feminina no cinema indiano?

Há um número cada vez maior de mulheres diretoras, que vêm fazendo um bom trabalho, mas infelizmente os homens ainda dominam o setor. Espero que um dia as mulheres representem 50% da produção.

Entrevista con Laila Khan (6 Cups of Chai), por Felipe Fernandes

A pesar de las políticas públicas dedicadas al derecho a la educación y la lucha contra el trabajo infantil, él todavía existe en Brasil. En la película, esta discusión se presenta de una manera muy sensible. ¿Cómo evalúa el actual contexto indiano del trabajo infantil y de dónde ha surgido la motivación de representar la niñez en el entorno laboral?

A pesar de las instancias de ratificación de los derechos de los niños de instituciones internacionales, como la Organización de las Naciones Unidas, la cuestión es una fuente de preocupación para las sociedades civiles de los países en desarrollo, además de ser reflejada en el discurso sobre paradigmas de desarrollo. Según el más reciente informe de la Organización Internacional del Trabajo (OIT), en todo el mundo, hay actualmente 250 millones de niños trabajando. En cuanto a la situación en India, las estimaciones del número de niños que trabajan varían de acuerdo a los datos reunidos por diferentes órganos. Sin embargo, el número de trabajadores infantiles con menos de 15 años encontrados en las áreas rurales llegaba a más de 89 por ciento en 1991. Un estudio empírico muestra que la emigración de niños de las áreas rurales incluía a niños de familias sin tierra, lo que demuestra claramente que la incidencia del trabajo infantil es mayor en las áreas rurales. Un otro importante factor deducido de diversos estudios es la conexión entre el trabajo infantil y la pobreza. Paradoxalmente, aunque el índice de pobreza en India haya disminuido lentamente con las iniciativas de programas de erradicación de la pobreza promovidos por el Estado y la sociedad civil, la incidencia del trabajo infantil aún es alta. En una reciente visita al país, descubrí que la mayoría de los niños (de áreas rurales) era obligada a trabajar, en lugar de estudiar, para contribuir al sustento de sus familias. Creo fuertemente que todos los niños deban tener asegurado el derecho a la educación básica y, por lo tanto, sentí que debía plantear esta cuestión a través de la película.

En los pocos momentos de comunicación verbal de la película, la voz que se escucha es la de la opresión y control del empleador del niño. ¿Por qué silenciar al niño y cómo fue el proceso creativo de este personaje y su relación con la ciudad, a través de las imágenes y de los sonidos?

La opción por el diálogo mínimo fue una decisión creativa en la película porque mi objetivo era explorar las emociones del protagonista. Fue un gran reto para el joven actor, ya que era su primera experiencia con la cámara, pero se mostró confiado y los talleres que hicimos lo ayudaron.

Mientras el personaje principal maneja las seis tazas de chai, el protagonista recoge un estuche de instrumentos geométricos, aunque sabía que pertenecía a dos muchachos de uniforme que estaban buscando al estuche por las calles. El objeto tiene relación con la niñez, sobre todo con el ambiente escolar, ausente en la historia. Aunque la so-

ciudad condene el robo, la película no juzga ni castiga la acción del niño. ¿Cuál es la relevancia de esta elección y la posición asumida en el contexto de un Observatorio de los Derechos Humanos?

El estuche de geometría es un símbolo de la educación/aprendizaje o algo relacionado con el ambiente escolar, y esta es la razón por la que se utilizó en la película. Fue una manera sutil de retratar la inclinación del niño para aprender, aunque él no sabía que se trataba de un estuche de geometría o estaba familiarizado con su contenido. A primera vista, él está fascinado por el estuche amarillo brillante e interesado por su contenido, como se ve en la última escena en la que ve el transportador como el volante de manejo de un coche y siente el olor de fruta del caucho.

¿Cómo evalúa la participación femenina en el cine indiano?

Hay un número cada vez mayor de mujeres directoras, que están haciendo un buen trabajo, pero infelizmente los hombres todavía dominan la industria. Espero un día que las mujeres representen el 50% de la producción.

Interview with Laila Khan (6 Cups of Chai), by Felipe Fernandes

Despite the public policies dedicated to educational rights and the fight against children labour, it still haunts Brazil. In the movie, this discussion is presented in a very sensitive way. How do you evaluate India's current situation on the issue of children labour and where did the motivation of representing childhood in working environment come from?

In spite of instances of ratification by international institutions like the United Nations on the Rights of the Child, the issue becomes a source of worry in developing societies and in the discourse of developmental paradigms. According to the latest report estimated by International Labour Organization (ILO), there are 250 million working children in the world today. As far as the Indian condition is concerned, estimates of the number of working children varies with data collected by different agencies. Albeit, the number of child workers found in rural areas under the age of 15 amounted to over 89 percent in 1991. An empirical study shows that child migration from rural areas consisted of children belonging to landless families. It clearly shows that the incidence of child labour has occurred more in rural areas. Another important factor drawn from several studies is the linkage between child la-

bour and poverty. Paradoxically, though the poverty level in India has come down slowly over the years through the effort of poverty eradication programs by the state and civil society, incidence of child labour has remained high in India. On my recent visit to India, I discovered most children (from rural areas) were forced to work rather than study to help support their families. I strongly believe every child has a right to basic education thus I felt it was important to spotlight this issue through the medium of film.

In the few moments of verbal communication on the movie, it is a voice of oppression and order, represented by the child's employer. Why did you chose to silence the boy and how was this character's creative process and his relation to the city, through images and sounds?

It was a creative decision to have minimal dialogue in the film because I wanted to play on the emotions of the main character. It was challenging for the young boy since he was facing the camera for the first time but he was confident and I did a few workshops with him which helped.

Whilst the main character is handling the six cups of chai, he collects a box of geometric instruments, although he knew it belonged to two uniformed boys who were searching for it in the street. The object alludes to childhood, especially, to school environment, which is absent in the story. Though society condemns robbery, the film does not judge nor punishes the child's action. What's the relevance of this choice and the position it established in the context of a Human Rights Watch?

The geometry box is a symbol of education/learning or something related to a school environment hence it was used in the film. It was a subtle way of showing the boy's inclination to learn although he didn't know it was a geometry box nor was he familiar with its contents. At first sight, he is fascinated by this bright yellow box and is intrigued by its contents, as shown in the last scene where he sees a protacter as a car steering wheel and the fruity smell of the rubber etc.

How do you evaluate women's participation in Indian cinema?

Female directors are growing in the industry and doing a good job of it but sadly, it still remains a male dominated industry. I hope someday women own 50% of it!



R Manolo Sarmiento,
Daniel Andrade
F Daniel Andrade
E Manoela Ziggianti,
Sergio Venturini
EP La Maquinista

A Morte de Jaime Roldós

Lisandra I. Rivera, Manolo Sarmiento
Equador/Argentina, 2013, 125'

O destino trágico do primeiro retorno à democracia na América Latina é o ponto de partida de um intenso relato que combina jornalismo com investigação, ensaio cinematográfico e drama pessoal. Com o fim de questionar o silêncio que pesa nos ombros de um país inteiro, o filme percorre a história desconhecida e surpreendente do Equador, o drama *shakesperiano* de três órfãos vítimas da luta de suas famílias pelo poder e o papel implacável da verdade oficial.

*ditadura; memória e verdade
contato: lisandra.rivera.ramirez@gmail.com

El destino trágico del primer retorno a la democracia en Latinoamérica es el punto de partida de un intenso relato que combina periodismo con investigación, ensayo cinematográfico y drama personal. Con el fin de cuestionar el silencio que pesa sobre los hombros de todo un país, la película cuenta la historia desconocida y sorprendente de Ecuador, el drama shakesperiano de tres huérfanos víctimas de sus familias por el poder y el papel implacable de la verdad oficial.

*dictadura; memoria y verdad

The tragic fate of the first resumption of democracy in Latin America is the starting point for a poignant account that assembles journalism and investigation, essay film and personal drama. Aiming at questioning the silence weighing on the shoulders of an entire country, the film travels across the unknown and surprising History of Ecuador, creating a Shakespearean drama where three orphans have their lives impacted by the quest of their families for power power, and by the implacable role played by the official truth.

*dictatorship; memory and truth

Entrevista com Lisandra Rivera Ramirez e Manolo Sarmiento (*A Morte de Jaime Roldós*), por Luana Farias

Pela primeira vez, temos um filme do Equador na Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul, que acontece há nove anos no Brasil. Gostaria que comentasse sobre seu filme no cenário do cinema equatoriano.

No Equador, há uma década, houve um renascimento gradual do cinema documentário e do cinema político. Em parte, foi importante o papel desempenhado pelo festival “Encontros do Outro Cinema”, do qual sou diretor, onde documentaristas encontraram um espaço de diálogo e aprendizagem. Esse filme é o resultado do relacionamento que Lisandra e eu desenvolvemos com o universo dos documentários, como programadores e como realizadores. A história de Jaime Roldós é a história do retorno à democracia em 1979, um processo pouco estudado, portanto sujeito a muitas mistificações e meias verdades. O filme propõe uma releitura desse processo, a partir da perspectiva do cinema.

Com o filme, é possível conhecer um pouco da história do Equador e sua relação com toda a América Latina. Gostaria que tecesse uma análise sobre as opções de construção audiovisual para promover esse vínculo com os espectadores.

O nosso desafio era que os espectadores refletissem sobre o significado histórico e político da

morte desse jovem líder latino-americano, além dos aspectos meramente emocionais de seu desaparecimento repentino. Por isso, era necessário destacar o aspecto mais relevante de seu curto governo, a política de defesa dos direitos humanos e de solidariedade com os povos da América Latina que viviam em regimes militares fascistas. Essa perspectiva permite olhar para a política regional e continental, inclusive a geopolítica mundial, a partir do ponto de vista desse pequeno país sul-americano. É como buscar o elo perdido da história desses anos, a história da luta pela democracia e da resistência contra a repressão. O olhar dos filhos de Roldós e, especialmente, de seu filho Santiago, permite ao mesmo tempo uma conexão com o presente e com as inquietações das novas gerações.

O Golpe Militar de 1964 no Brasil completou 50 anos em abril. Qual é a importância da construção da memória sobre as ditaduras militares na América Latina por meio do cinema e do audiovisual?

É muito importante porque o audiovisual é um terreno de grandes ocultações e silêncios, paradoxalmente. Construir um olhar faz parte do processo de memória, pensar em como olhamos, o que olhamos, a partir de quais interesses olhamos. A busca de arquivos, a descoberta de mensagens cifradas para o presente, isso tudo nos ajuda a construir um novo universo visual, capaz de nos inquietar e de nos conectar com o passado. A produção desses filmes é de suma importância, além de possibilitar um emocionante processo.

Entrevista con Lisandra Rivera Ramirez e Manolo Sarmiento (*A Morte de Jaime Roldós*), por Luana Farias

Es la primera vez que tenemos una película de Ecuador en la Muestra Cine y Derechos Humanos en Hemisferio Sur, que ocurre hace nueve años en Brasil. Hable un poco de su película con relación al cine ecuatoriano, por favor.

En el Ecuador se ha producido un paulatino renacer del cine documental y también del cine político desde hace una década. En parte ha sido importante el papel jugado por el festival “Encuentros del Otro Cine”, del que soy director, en el cual los documentalistas han encontrado un espacio de diálogo y aprendizaje. Esta película surge como resultado de mi vinculación y la de Lisandra con este mundo del documental, como programadores y como realizadores. La historia de Jaime Roldós es la historia del retorno a la democracia en 1979, un proceso poco estudiado del que sobreviven sobretodo mitos y medias verdades. La película propone desde la perspectiva del cine una relectura de ese proceso.

Es posible, a través de su película, conocer un poco de la historia de Ecuador y su relación con todo Latino América. Comente, por favor, acerca de las opciones de construcción audiovisual para crear esta conexión para el espectador.

El desafío que teníamos era que el espectador reflexione sobre la significación histórica y política de la muerte de este joven líder latinoamericano, más allá de los aspectos puramente emotivos que tuvo su desaparición repentina. Entonces era necesario destacar el aspecto más relevante de su corto gobierno, la política de defensa de los derechos humanos y de solidaridad con los pueblos de Latino América que vivían bajo regímenes militares de corte fascista. Esa perspectiva permite mirar la política regional y continental, la geopolítica global incluso, desde el lugar de este pequeño país sudamericano. Es como buscar el eslabón perdido de la historia de esos años, la historia de la lucha por la democracia y de la resistencia contra la represión. La mirada de los hijos de Roldós, y sobretodo de su hijo Santiago, permite a la vez conectar con el presente y con las inquietudes de las nuevas generaciones.

El Golpe Militar de 1964 em Brasil cumpriu 50 años en abril. Cual es la importancia de la construcción de la memoria acerca de las dictaduras militares en Latinoamérica a través del cine y del audiovisual?

Es muy importante porque el audiovisual es un terreno de enormes ocultamientos y silencios, paradójicamente. Construir una mirada es parte del proceso de memoria, pensar en cómo miramos, qué miramos, desde qué intereses miramos. La búsqueda de archivos, encontrar en ellos los mensajes cifrados que contienen para el presente, nos ayuda a construir un universo visual nuevo, capaz de agitarnos y conectarnos con el tiempo pasado. Pienso que hacer estas películas es muy importante además de ser un proceso apasionante.

Interview with Lisandra Rivera Ramirez and Manolo Sarmiento (*A Morte de Jaime Roldós*), by Luana Farias

For the first time, we have a movie from Ecuador in the Exhibition Cinema and Human Rights in the Southern Hemisphere, held in Brazil for nine years. I would like you to evaluate how your movie stands in the Ecuadorian cinema scenario.

In Ecuador, for one decade, the documentary and political filmmaking has been experiencing a gradual rebirth. I direct a festival entitled “Encuentros do Outro Cinema,” which, to some degree, played a significant role in this comeback, creating a forum for documentary filmmakers to dialog and learn. This movie is the result of the relationship that Lisandra and I developed with the universe of documentary films, as programmers and auteurs. The story of Jaime Roldós is interwoven with the resumption of democracy in 1979, which is a little-studied process, thus subject to a bunch of misconceptions and half-truths. The movie propounds to reread this process from the cinema’s standpoint.

The movie helps viewers know more about the history of Ecuador and its relationship with Latin America. I would like you to make an analysis about the audiovisual construction choices used to facilitate this connection with the viewers.

Our challenge was to prompt the spectators to reflect about the historical and political meaning of the death of this young Latin American leader beyond the mere emotions stirred up by his sudden disappearance. On account of this, casting light on the most striking aspect of his short government was important, which was his human rights policy and the sensitivity about other peoples in Latin America that were subdued by fascist military regimes. This perspective allows looking at the regional and continental politics, inclu-

ding the global geopolitics, from the standpoint of this small South American country. It is like searching for the missing link with the history of these years, the history of the fight for democracy and the resistance against oppression. The views of the sons of Roldós and, especially, his son named Santiago, allows making a connection with the present and the concerns of the new generations.

The 50th anniversary of the Coup D'état of 1964 in Brazil falls in April. How important it is to build up the memory about the military governments in Latin America through cinema and audiovisual productions?

It is quite important, insofar as the audiovisual is, paradoxically, the land of major concealments and silencing. Furthermore, developing a view on something is part of the memory process, which entails thinking of how we look at something, what we are looking at and which the interests behind our views are. In this sense, searching for files and stumbling upon encrypted messages to the present help us build a new visual universe, capable of vexing us and connecting us with the past. The production of these movies is crucially important; it is our passkey to a thrilling path that is worth travelling.





R Affonso Uchoa, João Dumans,
Aristides de Sousa, Maurício
Chagas, Wederson Patrício, Eldo
Rodrigues, Adílson Cordeiro
F Affonso Uchoa
E Luiz Pretti, Affonso Uchoa,
João Dumans
EP Katásia Filmes
EL Aristides de Sousa, Maurício
Chagas, Wederson Patrício, Eldo
Rodrigues, Adílson Cordeiro

A Vizinhança do Tigre

Affonso Uchoa, Brasil, 2014, 95'

Juninho, Menor, Nequinho, Adilson e Eldo são jovens moradores do bairro Nacional, periferia de Contagem (MG). 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.

*população negra; periferia; violência
contato: thiagomcorreia@gmail.com

Juninho, Menor, Nequinho, Adilson y Eldo son jóvenes que viven en el barrio Nacional, suburbio de Contagem (Minas Gerais). Divididos entre el trabajo y la diversión, el crimen y la esperanza, cada uno de ellos deberá encontrar formas de superar las dificultades y controlar sus impulsos.

*negro; suburbio; violencia

Juninho, Menor, Nequinho, Adilson and Eldo are young dwellers of a neighborhood called Nacional, in the outskirts of the city of Contagem, in the State of Minas Gerais. In a friction between work and entertainment, crime and hope, each of them will have to devise inventive ways to overcome the obstacles and tame the beast they carry within.

*black people; outskirts; violence

Entrevista com Affonso Uchoa (*A Vizinhança do Tigre*), por Felipe Fernandes

Apesar de ser frequentemente classificado como um documentário, você afirmou em debate que A Vizinhança do Tigre trata-se de um filme de ficção. Essa dimensão ficcional predominante é facilmente notada, sobretudo pela rígida decupagem das cenas – é icônica a sequência do duelo à la velho oeste. Como foi o processo da construção ficcional do filme e qual foi o papel dos personagens nessa concepção?

A construção do filme sempre foi pontuada pela mistura da vida (documento) e da invenção (ficção). Me interessava fazer um filme sobre a vida daqueles garotos e mostrar, através dele, a vida no meu bairro. Com isso, evidentemente, eles também contariam a sua própria história e senti que o mais honesto que eu poderia ser com eles, seria se contasse a história deles junto deles, e não filmar a vida deles como algo que existia por si mesma. O processo de construção do roteiro, de certo modo, foi o próprio processo de realização do filme. *A Vizinhança do Tigre* começou sem roteiro algum, apenas visitando algumas pessoas que me interessavam no bairro, alguns deles meus amigos, e estudando seus cotidianos. Ao repetir os encontros e intensificando a relação com eles, acabava por os conhecer mais e pensava em propor algumas ações, alguns diálogos, etc. Quando encontrei os atores com quem me interessava trabalhar, com quem

sentia que o filme seguiria bem, sentei e pensei nos personagens de cada ator. Há no filme uma grande mistura entre o improviso e a direção ficcional. São poucas as cenas em que há puro improviso, sem direção e algum grau de elaboração dos diálogos. Em geral, repetíamos muito as cenas. As de diálogos, principalmente, com cenas que eram filmadas durante vários dias e com mais de 70 takes, por vezes. Eles faziam o primeiro take de modo mais livre e eu ia pegando esse texto mais improvisado com criações deles junto das informações que eu instruía e íamos moldando a cada take. Até que ficasse bom ou a luz do sol acabasse e era hora de ir embora.

Um dos traços que mais acho interessante em A Vizinhança do Tigre é a intimidade com a qual a câmera se aproxima daqueles personagens e dos espaços que estão inseridos. Não há moralismo na abordagem, muito menos um olhar distante e clínico do que se filma. Como você analisa esse diferencial na abordagem que o filme carrega acerca dos debates relacionados aos Direitos Humanos?

A Vizinhança do Tigre é um filme marcado por um princípio político: filmar os pobres, os derrotados na vida. Ao ideal político o filme somou um ideal ético: é preciso filmar os pobres para lhes dar voz e não silenciá-los com preconceitos e paternalismo. Nos últimos vinte anos o cinema brasileiro apresentou algumas produções de grande destaque que registram realidades precárias social e economicamente. Porém, na maioria das vezes, o olhar que esses filmes lançaram à periferia é mar-

cado por uma espécie de vitimização sociológica: nesses filmes os personagens e situações são sempre violentos, porque a periferia é um espaço abandonado pelo estado e pela sociedade, gerando um ambiente cruel e uma reação criminoso manchada de sangue. Esse raciocínio é redutor. A periferia é mais que uma terra sem lei que torna a todos embrutecidos e criminosos. A periferia também é feita de sonhos e lutas diárias. De histórias de vida e superação. E é isso que a *A Vizinhança do Tigre* se empenhou em mostrar: a periferia é a droga e o revólver, mas é também o casamento e o trabalho. A periferia é um lugar de perdição da juventude, mas também é onde os jovens sonham, se divertem e constroem um futuro. A questão principal é que a maioria dos filmes sobre a periferia não filmavam a periferia, e, sim, uma imagem, um clichê da periferia. São poucos os filmes e cineastas que tentam conhecer verdaderamente a cultura, a linguagem e a dinâmica vital da periferia. E são mais raros ainda os que pensam em fazer disso tudo una usina de criatividade e invenção e não apenas um retrato de nossa sociedade.

Entrevista con Affonso Uchoa, (*A Vizinhança do Tigre*), por Felipe Fernandes

Aunque sea muchas veces clasificado como un documental, ha afirmado en un debate que A Vizinhança do Tigre es una película de ficción. Se percibe fácilmente esta dimensión ficcional predominante, especialmente por la rígida decoupage de las escenas – es icónica la secuencia del duelo como en las películas de vaqueros. ¿Cómo fue el proceso de la construcción ficcional de la película y cuál fue el papel de los personajes en esta concepción?

La construcción de la película siempre fue marcada por la mezcla de la vida (documento) y de la invención (ficción). Me interesaba hacer una película sobre la vida de aquellos jóvenes y mostrar, a través de la película, la vida en mi barrio. Así, evidentemente, ellos también contarían su propia historia y, lo más honesto que podía ser, sería contando la historia junto con ellos, no sólo filmar sus vidas como algo que existía por sí mismo. El proceso de construcción del guión, de algún modo, fue el propio proceso de elaboración de la película. A *Vizinhança do Tigre* empezó sin guión, simplemente visitando a algunas personas que me interesaban en el barrio, algunos también mis amigos, y estudiando sus cotidianos. Tras los encuentros y la intensificación de la relación, cada vez los conocía más y pensaba en proponer algunas acciones, algunos diálogos, etc. Cuando conocí a los actores con los que me gustaría trabajar, con los que yo sentía que la película sería un éxito, me senté y pensé en los personajes para cada uno. Hay en la película una gran mezcla entre la improvisación y la dirección ficcional. Son pocas escenas en las que hay pura improvisación, sin dirección y alguna elaboración de los diálogos. En general, repetíamos las escenas. Las escenas de diálogos, principalmente, con escenas que eran filmadas durante muchos días y con más de 70 tomas, muchas veces. Ellos hacían la primera toma de forma más libre y yo aprovechaba este texto más improvisado con sus creaciones junto con mi información e íbamos dando forma a cada toma. Hasta lo ideal o hasta que la luz del sol se fuera, entonces era hora de irse.

Una de las características más interesantes en A Vizinhança do Tigre es la intimidad con la cual la cámara se acerca a aquellos personajes y a sus espacios. No hay moralismo en el enfoque, tampoco una mirada distante y analítica de lo que se filma. ¿Cómo analiza este enfoque diferente de la película sobre las discusiones relacionadas a los derechos humanos?

A Vizinhança do Tigre es una película marcada por un principio político: filmar los pobres, los fracasados en la vida. La película une el ideal político al ideal ético: hay que filmar a los pobres para que tengan voz y no callarlos con prejuicios y paternalismo. Durante los últimos veinte años, el cine brasileño presentó algunas producciones destacadas que registran realidades social y económicamente precarias. Sin embargo, en la mayoría de los casos, la perspectiva de estas películas con respecto al suburbio está marcada por un tipo de victimización sociológica: en las películas, los personajes y situaciones son siempre violentos, porque el suburbio es una región abandonada por el estado y por la sociedad, resultando en un ambiente cruel y una reacción criminal con manchas de san-

gre. Este razonamiento es reductor. El suburbio es más que una tierra sin ley que hacen todos brutos y criminales. También hay sueños y luchas diarias en el suburbio. Hay historias de vida y superación. Y es eso que “A Vizinhança do Tigre” se esforzó para mostrar: el suburbio es la droga y la arma de fuego, pero también es el matrimonio y el trabajo. El suburbio es un lugar de perdición de los jóvenes, pero también es donde sueñan los jóvenes, donde se divierten y construyen un futuro. El principal problema es que gran parte de las películas sobre el suburbio no filmaba el suburbio, sino una imagen, un estereotipo del suburbio. Muy pocas películas y cineastas buscan conocer verdaderamente a la cultura, al lenguaje y a la dinámica vital del suburbio. Y más raros son los que piensan en transformarlo en una fábrica de creatividad e invención, y no sólo en una imagen de nuestra sociedad.

Interview with Affonso Uchoa, (A Vizinhança do Tigre), by Felipe Fernandes

Although A Vizinhança do Tigre is typically rated as a documentary film, during a debate, you asserted that, in fact, it is a fictional film. This predominant fictional nature is easily perceived, mainly due to the strict scene decoupage – the Old West-style duel sequence, for instance, is iconic. How was the process of fictional construction of the movie and how did the characters influence this conception?

The film’s construction has always been punctuated by a combination between life (document) and invention (fiction). I was predisposed to depict the lives of those boys in a movie, which would also become the passkey for me to show the neighborhood’s reality. Needless to say that, through the motion picture, they would also show their own stories and, hence, the fair thing for me to do was to tell my own story along with them. I could not picture their lives as if they were detached from mine. In some way, the script’s development was interwoven with the movie’s production process. To begin with, *A Vizinhança do Tigre* had no script, it was all about visiting people of my interest in the neighborhood – some were friends of mine –, and observing their routines. The often meetings helped deepen my relationship with them, know them better and think of actions or dialogs to propose. When I found the actors with whom I wanted to work, and deemed fit for carrying out the project, I sat down and delved into the characters. The movie interweaves a great deal of improvisation and fictional direction. Few are the scenes with

strictly undirected improvisation and without some degree of dialog improvement. We usually repeated the scenes quite a deal, mainly the dialogs, which demanded several days and, at times, more than 70 takes. In the first take, the characters used to talk off the cuff and, afterwards, I provided my inputs and we built together each take. This would last until it sounded good or the sunlight faded and it was time to go home.

One of the most interesting traits of A Vizinhança do Tigre is the intimacy with which the camera zooms in the characters and the places where they are. Neither there was moralism in the approach, nor a dispassionate and clinical eye for what was being shot. What is your view about the movie’s distinctive approach to human rights?

A Vizinhança do Tigre is triggered by a political principle: showing the poor and defeated in life. Additionally, the motion picture pursues the ethical purpose of depicting the poor by giving voice to them, and not by squelching them with prejudices and paternalism. Over the last twenty years, the Brazilian cinema has been producing some remarkable movies that cast light on socially and economically disadvantaged realities. Nevertheless, their prevailing approach to periphery is that of sociological victimization: these movies tend to show violent characters and situations, which is in line with their usual neglectful treatment by both the government and the society, leading to a cruel environment and a bloodshed criminal reaction. This is a reductionist way of thinking. Periphery is more than a land without laws that induce people to brutalization and crime. Periphery is also made of dreams and daily struggles. Life histories and triumph. That is what *A Vizinhança do Tigre* was dedicated to showing: the periphery harbors drugs and weapons, but also marriage and work. The periphery may be a road to perdition for youngsters, but it may also be the place where they dream, have fun and build up the future. The question here is that most of the movies about the periphery failed to depict the periphery itself, but a stereotype, a cliché of what it is. Few are the movies and filmmakers that are really interested in knowing the periphery’s culture, language and its vital dynamics. And even fewer are those who see in it a rich scope for creativity and inventiveness, in spite of a mirror for our own society.



R Júlia Mariano
F Júlia Mariano
E Julia Bernstein
EP Osmose Filmes

Ameaçados

Júlia Mariano, Brasil, 2014, 22'

No Brasil profundo, onde lei e justiça dependem de nome e sobrenome, a luta por um pedaço de terra vira uma questão de vida ou morte. *Ameaçados* mostra pequenos agricultores do sul e sudeste do Pará que seguem no sonho de conseguir terra pra plantar e uma casa para viver.

*direito à terra; proteção aos defensores de Direitos Humanos

contato: osmosefilmes@gmail.com

En Brasil, donde la ley y la justicia requieren nombre y apellido, la lucha por un pedazo de tierra se convierte en una cuestión de vida o muerte. La película muestra pequeños agricultores del sur y sudeste de Pará que tienen el sueño de conseguir una tierra para cultivar y una casa para vivir.

*derechos a la tierra; protección a los defensores los Derechos Humanos

In the innermost part of Brazil, where law and justice depend on one's family name, the fight for a piece of land turns into a matter of life or death. *Ameaçados* features small farmers of the Southern and Southeastern areas of Pará that pursue their dream to conquer a land to grow their food and and build their home.

*land rights; protection of Humans Rights defenders

Entrevista com Júlia Mariano (Ameaçados), por Luciano Carneiro

As questões da posse de terra e dos movimentos rurais no Brasil podem ser abordadas a partir de diversos vieses. De onde surgiu a opção de abordagem tomando como foco narrativo a questão dos trabalhadores rurais ameaçados de morte pelos grandes proprietários de terra?

Eu desenvolvo um trabalho constante com a CPT de Marabá desde 2010. Acompanho as atividades e as dificuldades que tanto os trabalhadores rurais enfrentam como os agentes da pastoral da terra. Estou há 2 anos tentando financiar um longa-metragem sobre o trabalho de José Batista, advogado da CPT de Marabá, que é uma das figuras-chaves na luta agrária no norte do país. O *Ameaçados* surgiu da demanda da CPT e, eu o vi também como uma oportunidade para colocar em prática algumas ideias que tenho para o longa, uma espécie de estudo para o filme.

Acredito que nós brasileiros conhecemos muito pouco sobre nós mesmos. Estamos sempre elogiando os movimentos de esquerda em outros lugares, seja no Chile, na Bolívia ou na Turquia, mas desconhecemos a força da luta dos sem-terra e os perigos do conflito agrário. Não sabemos que 77% da comida que chega às nossas mesas é produzida por esses pequenos agricultores, muitos deles ameaçados de morte pelos grandes fazendeiros e pelo agronegócio.

A escolha por colocar em foco os ameaçados no tema do conflito agrário é uma tentativa de humanizar a questão e trazer à tona uma veia aberta que não para de jorrar sangue, apesar de poucos de nós sabermos disso.

Como se deu a sua aproximação com os personagens que vemos no filme e como o encontro com essas pessoas fez parte do processo de construção do documentário? Você partiu ao encontro dessas pessoas com um argumento já fechado ou o filme surgiu a partir das pesquisas?

O encontro com os agricultores foi sempre mediado pela CPT, o que facilitou muito o processo. Como frequento o Pará constantemente desde 2010, alguns dos entrevistados eu já conhecia. Eu sabia que as entrevistas eram mais do que apenas “entrevistas para o filme”, elas também são registro da resistência camponesa. Portanto, não me limitei à narrativa do filme no encontro com os camponeses e camponesas. Claro que eu seguia um roteiro de perguntas, baseado em um pré-roteiro, mas também deixava a conversa fluir, muitas vezes para lugares não imaginados. Não era um set de filmagem padrão e eu estava consciente disso.

Essa liberdade imprimiu no material das entrevistas o quanto de vida e de resistência existe na luta agrária, o que foi essencial para a escolha narrativa da vida em vez da morte pro filme. E apesar de um compromisso institucional com a CPT e o GAETE, eu tive uma liberdade criativa que ajudou também na construção do documentário.

Eu tinha alguns pontos que deviam ser abordados, como as dificuldades que a luta campestina enfrenta e como essas dificuldades estão relacionadas a um modelo de desenvolvimento de país, por exemplo, mas também podia criar sequências mais experimentais, com um trabalho mais criativo entre som e imagem, que se tornaram as sequências de transição do filme.

Para mim, essa mistura de institucional com uma linguagem mais criativa/experimental ficou na medida certa em *Ameaçados*.

Entrevista con Júlia Mariano (*Ameaçados*), por Luciano Carneiro

Las cuestiones de tenencia de tierra y los movimientos rurales en Brasil se pueden abordar a partir de diversas perspectivas. ¿Cómo se dio la opción de enfoque tomando como enfoque narrativo la cuestión de los trabajadores rurales amenazados de muerte por los grandes propietarios de tierra?

Desarrollo un trabajo constante con la CPT de Marabá desde 2010. Acompaño las actividades y las dificultades que tanto los trabajadores rurales como los agentes de la pastoral de la tierra enfrentan. Estoy hace 2 años en búsqueda de una financiación de un largometraje sobre el trabajo de José Batista, abogado de la CPT de Marabá, que es una de las figuras clave en la lucha agraria en el norte del país. “*Ameaçados*” surgió de la demanda de la CPT y la vi también como una oportunidad para poner en práctica algunas ideas para el largometraje, un tipo de estudio para la película.

Creo que nosotros, los brasileños, nos conocemos muy poco. Estamos siempre elogiando los movimientos de izquierda en otros lugares, en Chile, en Bolivia o en Turquía, pero desconocemos la fuerza de la lucha de los sin tierra y los peligros del conflicto agrario. No sabemos que el 77% de la comida que llega a nuestras mesas se produce por estos pequeños agricultores, muchos amenazados de muerte por los grandes hacendados y el agronegocio.

La opción por destacar los amenazados en el tema del conflicto agrario es un intento de humanizar la cuestión y plantear una cuestión palpitante aunque pocos sabemos sobre ella.

¿Cómo fue su aproximación con los personajes que vemos en la película y cómo el encuentro con estas personas formó parte del proceso de construcción del documental? ¿Fue en búsqueda de estos personajes con un argumento listo o la película surgió a partir de las investigaciones?

El encuentro con los agricultores fue siempre mediado por la CPT, lo que hizo más fácil el proceso. Como frecuente el estado de Pará constantemente desde 2010, ya conocía a algunos de los entrevistados. Sabía que las entrevistas eran más que “entrevistas para la película”, ellas también son registro de la resistencia campestina. Por lo tanto, no me limité a la narrativa de la película en el encuentro con los campesinos y campesinas. Obviamente seguía un guión de preguntas, basado en un pre-guion, pero también dejaba que la charla fluyera, muchas veces para lugares no imaginados. No era un escenario de filmación estándar y yo lo sabía.

Esta libertad imprimió en el material de las entrevistas la vida y la resistencia existentes en la lucha agraria, lo que fue esencial para la elección narrativa de la vida en vez de la muerte. Y a pesar de un compromiso institucional con la CPT y el GAETE, tuve una libertad creativa que también ayudó en la construcción del documental.

Ya sabía qué puntos abordaría, como las dificultades que la lucha campestina enfrenta y cómo estas dificultades están relacionadas a un modelo de desarrollo de país, por ejemplo, pero también podía crear secuencias más experimentales, con un trabajo más creativo entre sonido e imagen, que se convirtieron en las secuencias de transición de la película.

Esta mezcla institucional con un lenguaje más creativo/experimental fue la ideal en *Ameaçados*.

Interview with Júlia Mariano (*Ameaçados*), by Luciano Carneiro

The issues of land ownership and rural movements in Brazil may be seen from different angles. Why have you geared the narrative focus toward the rural workers threatened with death by major land owners?

Since 2010, I have been developing a work in concert with the Pastoral Land Commission (CPT) of the city of Marabá, State of Pará. I have been following up the activities and di-

fficulties that both rural workers and pastoral land agents face. For two years I have been seeking funding for a feature film about the work of José Batista, a CPT lawyer in the said city, who is one of the key players in the agrarian movement in Northern Brazil. Ameaçados was inspired by the CPT's claims and I saw them as an opportunity to put in practice some ideas, as a sort of etude for the film.

I believe that we Brazilians know very little about ourselves. We are always praising the left-wing movements from all over, be them in Chile, Bolivia or Turkey, but we are unaware of the strength of the landless struggles and the perils of the land conflict. I did not know that 77% of the foodstuff on our tables is produced by these small farmers, many of them threatened with death by large farm owners and agribusiness.

The choice to shed light on those endangered by the land conflicts stands as an attempt to humanize the question and expose an open vein, which is permanently gushing blood, although only few of us are aware of it.

How did you approach the movie's main character and how meeting these people impacted the process for developing the documentary film? Did you seek these people with a plot in mind or was the movie build on the researches?

The meeting with the farmers has always been facilitated by CPT, which made the process a lot easier. As I make frequent trips to Pará since 2010, I already knew some of the interviewees. I knew that the interviews were more than "interviews for the movie," they also recorded the peasants' resistance. Therefore, the movie narrative was not only all about finding the peasant farmers. Needless to say, I followed a list of questions based on a draft script, but I also let conversations flow, and they often go to unsuspected places. It was not a standard movie set and I was aware of it.

This flexibility left imprinted on the interviews how much life and resistance there is in the agrarian movement, and was essential for the narrative choice of placing a bet on life instead of death in the movie. In spite of the institutional commitment with CPT and GAETE (Group for Interstate Advocacy on the Combat against the Slave Labor), I was so free to create that the documentary film's montage was made a lot easier.

I had some points that should be addressed, such as the obstacles faced by the peasant struggles and how they are connected to the country's development model, but I also could build more experimental sequences, creatively manipulating the sound and image. These sequences wound up as the movie's transition sequences.

I believe that Ameaçados blended the institutional viewpoint and a more creative/experimental language to perfection.





R Rolando Vargas
F Rolando Vargas
E Rolando Vargas

As Crianças de Chocó

Rolando Vargas, Colômbia, 2014, 24'

Um olhar na vida de crianças indígenas na região de Darién (Colômbia-Panamá) que precisam andar por horas até a escola todos os dias para conseguir educação em uma cultura diferente. O documentário explora a motivação das crianças e como elas conseguem ter um equilíbrio complexo entre a tradição e a modernidade.

*população indígena

contato: rvargas1@ucsc.edu

Un análisis de la vida de los niños indígenas en la región de Darién (Colombia-Panamá) que necesitan caminar todos los días muchas horas hasta la escuela para obtener una educación en una cultura distinta. El documental explora la motivación de los niños y cómo puede existir un equilibrio complejo entre la tradición y la modernidad.

*población indígena

In a foray into the lives of Indian children in the region of Darién (Colombia-Panama) who have to walk for hours for hours to get to their school every day to be educated by a different culture, the documentary film delves into the children's motivation and how they manage to attain an intricate balance between tradition and modernity.

* indian population

Entrevista com Rolando Vargas (*As Crianças de Chocó*), por Luana Farias

Para começarmos, gostaria que comentasse como foi o processo de pesquisa para seu filme As Crianças de Chocó.

Foi um longo processo de visitas à comunidade Kuna até que eles permitissem que uma pesquisa fosse realizada na comunidade. O projeto teve início em meados de 2012 e, desde então, faço viagens constantes para a região. O incrível é que depois que eles autorizaram o meu projeto na comunidade, o trabalho fluiu muito bem, a colaboração deles foi total, e houve a demonstração de uma grande generosidade. Mas levou um ano até que eu recebesse a autorização.

Você escolheu narrar a história das crianças andarilhas de Chocó com foco em sua rotina, a hora de brincar, seu trabalho diário na aldeia, a ida à escola e as atividades escolares. Por que fez essa opção?

A motivação inicial do documentário era pesquisar mais sobre o ato de andar, visto da perspectiva das crianças. Com os Kuna, eu entendi que habitar o território Kuna envolve dinâmicas muito particulares de andar e que, ao mostrar seu cotidiano, eu poderia retratar bem essas dinâmicas.

É possível perceber no filme que sua posição não é a de um observador, nem há uma intenção de fingir que não há uma câmera: você se relaciona com os personagens e eles se rela-

cionam com você. Poderia nos falar sobre a sua relação com os personagens e sobre essa opção de se fazer presente no filme como um personagem a mais?

Na fase de pesquisa, entendi que minha viagem para esse lugar e minha presença lá não eram neutras, eu não passava despercebido nem para a população Kuna, nem para a população local. Também não era fácil pra mim estar ali, o clima, a umidade, a violência da região e ser visto como alguém de fora que se tornou consciente dessa situação. Então, entendi que eu devia estar presente ativamente no filme e que isso ajudaria a criar um contraste com essa realidade. Também ajudaria a afirmar o que de alguma forma todos sabemos, que não existe um olhar neutro, e que todo olhar muda ativamente o objeto de estudo.

A questão dos Direitos Humanos está presente em seu filme. Gostaria que comentasse sobre essa presença e sua importância na luta pelos direitos dos povos originários na Colômbia.

É difícil para o povo Kuna viver na Colômbia. Por um lado, algumas decisões legais no país reduziram o território Kuna, tratando ironicamente de “proteger” algumas áreas declarando-as como parques ou reservas naturais. Por outro lado, a ilegalidade faz com que percam território por causa do problema do narcotráfico nessa região. Dessa forma, e dos dois pontos de vista, o legal e o ilegal, os Kuna não têm acesso a territórios onde tradicionalmente exerciam sua

cultura. As comunidades indígenas têm necessidades muito diferentes de outros tipos de população, e o desconhecimento de sua cultura faz com que as decisões para ajudar outros povos prejudiquem mais do que favoreçam. O modelo centralista de governo do meu país perjudica muito essas populações.

Entrevista con Rolando Vargas (As Crianças de Chocó), por Luana Farias

Para empezar, por favor comente como ha sido su proceso de investigación para su película As Crianças de Chocó.

Ha sido un proceso largo de visitar a la comunidad Kuna y de que ellos permitieran realizar la investigación en su comunidad. Empecé en mitad del año 2012 y desde esa fecha hago viajes constantes a esta zona. Lo muy positivo es que una vez ellos autorizaron mi proyecto en la comunidad el trabajo ha fluido maravillosamente, la colaboración prestada es total y de una gran generosidad. Más tomo un año el recibir este permiso.

Usted eligió narrar la historia de los Niños caminantes de Chocó a través de su rutina, a la hora de los juegos, en su trabajo diario en la aldea, la ida y las actividades en la escuela. Porque lo hizo de esta manera?

La motivación inicial del documental era investigar más sobre el acto de caminar visto desde los niños. Estando con los Kuna entendí que el habitar el territorio Kuna implica unas dinámicas muy particulares del caminar y que al mostrar su cotidiano mostraba muy bien estas dinámicas.

Es posible percibir en la película que su posición no es la de un observador, ni hay una intención de fingir que no hay cámara: usted se relaciona con los personajes y ellos con usted. Podría comentar su relación con los personajes, y esta opción de se hacer presente en la película como un personaje más?

En la etapa de investigación entendí que mi viaje a este lugar y mi presencia allí no era para neutral, yo no pasaba desapercibido ni para la población Kuna ni para la población local. Para mí tampoco era fácil estar allí, el clima, la humedad, la violencia de la zona y el ser mirado como alguien de afuera me hacían muy consciente de esta situación. Así entendí que yo debía estar presente activamente en la pelí-

cula y que esto ayudaría a contrastar esa realidad. También ayudaría a afirmar lo que todos de alguna manera sabemos, que no hay mirada neutral y que toda mirada cambia activamente el objeto de estudio.

La cuestión de los DDHH se hace presente en su película. Comente esta presencia y su importancia en la lucha por los derechos de los pueblos originarios en Colombia.

Es difícil para el pueblo Kuna vivir en Colombia. Por un lado ciertas decisiones legales en el país han reducido el territorio Kuna al irónicamente tratar de “proteger” ciertas zonas declarándolas parques o reservas naturales. Por otro lado la ilegalidad hace también que pierdan territorio a raíz del problema del narcotráfico en esta zona. Así, y por ambos lados desde lo legal a lo ilegal, hace que los Kuna no tengan acceso territorios donde tradicionalmente ejercían su cultura. Las comunidades indígenas tienen requerimientos muy diferentes a otros tipos de población y el desconocimiento de su cultura hace que las decisiones que pretenden ayudar a las poblaciones hagan más daño que bien. El modelo centralista de gobierno de mi país hace mucho daño a estas poblaciones.

Interview with Rolando Vargas (As Crianças de Chocó), by Luana Farias

To begin with, I would like you to make an analysis about the research process for your movie As Crianças de Chocó.

It was a long process of visits to the community Kuna until they allowed our research in the community. The project started in the middle of 2012 and, since then, I take regular trips to the region. The amazing thing was that, after the authorization of my project in the community, the work ran rather smoothly, their collaboration was unrestricted, and they were quite generous. But it took a year to attain their authorization.

Did you choose to tell the story of the walker children of Chocó focusing on their routine, the play time, their daily activities in the village, their going to school and the school activities. Why did you make such an option?

The initial motivation for the documentary film was to further research the action of walking, from the children's perspective. With the Kunas, I understood that inhabiting a Kuna territory entails quite particular walking dynamics and that, by casting light on their routines, I could draw a good picture of these dynamics.

It is possible to see in the movie that neither have you stood in the observer's position, nor there has been an intention to pretend that there was no camera: you have established a relationship with the characters and they have established a relationship with you. Could you speak more about your relationship with the characters and about this option to expose yourself in the movie as one more of its characters?

During the research, I understood that my trip to this place and my presence there was not neutral, and I would not remain unnoticed neither for the Kunas, nor for the local population. Also, it was not easy for me to be there, with the weather, the humidity, the region's violence, and be seen as an outsider who had become aware of this situation. Thus, I decided that I should be actively present in the movie and that this would help me build a contrast with the reality depicted. It would also allow me making a point that somehow we all know that no view is unbiased, each view actively changes the object viewed.

The human rights issue is present in your movie. I would like you to speak more about this presence and its importance in the fight for the rights of the native peoples in Colombia.

It is hard for the Kunas to live in Colombia. On the one side, some legal decisions in the country made the Kunas' territory shrink, but were ironically aimed at "safeguarding" some areas, accrediting them as parks or natural reserves. On the other hand, the illegality makes them lose their land to the drug trafficking in this region. This way, and from both points of view, the legal and the illegal, the Kunas have no access to the territories where their culture has been developed. The Indian communities have unique needs, and the ignorance about their culture makes the decision to help them a threat more than a blessing. The centralizing model of government in my country is quite a menace to these peoples.





R Ricardo Restrepo, Roberto Restrepo

F Roberto Restrepo

E Enrico Mandirola

EP Pathos Audiovisual

Cesó la Horrible Noche

Ricardo Restrepo, Colômbia, 2013, 25'

Durante mais de 65 anos o material fílmico de Roberto Restrepo R. (1897-1956) permaneceu esquecido. Hoje seu neto descobriu o material e encontrou, através de suas imagens e relatos, um país cheio de surpresas e incertezas. O documentário dará vida ao passado através do arquivo fílmico, com ênfase à atualidade de seus conteúdos, e convidando os espectadores de hoje e de amanhã, a uma profunda reflexão sobre nosso destino como sociedade.

*democracia e Direitos Humanos;
memória e verdade
contato: rirhe@gmail.com

Por más de 65 años, el material fílmico de Roberto Restrepo R. (1897-1956) se mantuvo olvidado. Hoy su nieto descubrió el material y, a través de sus imágenes y relatos, encontró un país lleno de sorpresas e incertidumbres. El documental presentará el pasado a través del archivo fílmico destacando la actualidad de sus contenidos e invitando a los espectadores de hoy y del futuro para una profunda reflexión acerca de nuestro destino como una sociedad.

* democracia y Derechos Humanos; memoria y verdad

Over more than 65 years, movie records of Roberto Restrepo R. (1897- 956) remained in oblivion. Currently, his grandson discovered the material and found out, by means of the imagery and accounts, a country replete of surprises and uncertainties. The documentary film will bring the past back to life by means of Roberto's files the currency of its contents, and striving to prompt the present and future viewers to reflect about the destiny of their society.

*democracy and Human Rights; dictatorship

Entrevista com Ricardo Restrepo (*Cesó la Horrible Noche*), por Daniel Nolasco

Logo no início do filme, surge uma questão pessoal: como partir de uma história própria para contar um fato que atingiu um país inteiro (da parte para o todo). Como enfrentou esse desafio?

De fato, um dos desafios mais difíceis para o diretor de qualquer filme é chegar às pessoas que assistirão ao seu trabalho. Várias vezes, durante o processo de montagem, eu me questionava se conseguiria, considerando que poucas pessoas sabem ou se lembram do que aconteceu na Colômbia nas ocasiões em que meu avô filmou. Como alcançar as novas gerações que não sabem ao certo as origens de nossa barbárie, e como fazer com que as outras gerações não se esqueçam desses terríveis acontecimentos em nosso país? Bem, a história de qualquer sociedade está ligada às histórias pessoais, algumas coincidentes, outras antagônicas, mas é a partir da menor das partes, da intimidade, que é possível falar da universalidade.

No filme, temos três narradores – uma narração em primeira pessoa, uma segunda voz em terceira pessoa e uma terceira voz que lê os artigos escritos por Roberto Restrepo. Como se deu a construção narrativa e como essas três falas foram equilibradas?

No início, a elaboração do roteiro foi um processo tortuoso: tinha como fundamento o diário

que meu avô escrevera nessas datas fatídicas de 1948. Havia também centenas de páginas de artigos que redigiu como jornalista no *La Patria de Manizales*, e ainda havia o legado de seus seis livros, onde ele retratou aspectos políticos da Colômbia. Além disso, também havia a minha voz como neto que se dirige ao avô em busca de respostas inacessíveis. Após várias tentativas fracassadas para produzir o roteiro, decidi que partiria das sequências fílmicas para construí-lo, e não o contrário. Embora o diário no qual Roberto havia escrito nos dias 9, 10, 11 e 12 de abril de 1948 permanecesse quase intacto no filme, me permiti editar o texto e organizá-lo de maneira que respondesse a uma pré-montagem do material visual. As vezes são de um famoso ator colombiano, além da minha própria voz, decisão que tinha tudo a ver com o tom pessoal do documentário.

As imagens de arquivo preparam o espectador para o conflito que deixaria Bogotá destruída, além de imagens da cidade em ruínas, mas não há imagens do conflito. É como se houvesse um buraco na história, como se tivessem esquecido uma parte. Você acha que este é um exemplo sintomático da história da Colômbia?

Sem dúvida, o esquecimento é um dos grandes desafios de uma sociedade que deseja construir a paz, o respeito pelos Direitos Humanos e um país com igualdade social. De fato, o filme não mostra imagens explícitas da violência. Não há mortos. Somente a grande destruição de Bogotá nos quatro dias em que o inferno durou.

Antes de mais nada, meu avô foi um homem ético. Ele foi às ruas como médico para atender aos feridos com uma das mãos, enquanto filmava o desastre com a outra. Mas nunca havia pensado em filmar diretamente o sangue derramado por seus compatriotas. E isso não era necessário. Nessas imagens, é possível sentir a morte. O conflito na Colômbia chegou a um ponto tal de degradação que nem as terríveis imagens da violência diária mais sorprendem os espectadores, especialmente porque los noticiários e as novelas os transformaron en objetos inanimados, sem espírito, sem contexto.

Entrevista con Ricardo Restrepo (*Cesó la Horrible Noche*), por Daniel Nolasco

Justo al principio de la película una cuestión personal es planteada: como partir de una historia propia de uno para contar un hecho que ha atingido a todo un país (ir del micro para hablar do macro). Usted puede comentar este desafío?

Efectivamente uno de los retos más difíciles de asumir como director de cualquier película es que le llegues a las personas que están mirando tu trabajo. Varias veces durante el proceso de montaje me preguntaba si lo lograría, teniendo en cuenta que muy poca gente sabe o recuerda lo que sucedió en Colombia en esas fechas que mi abuelo filmó. Cómo llegarle a las nuevas generaciones que desconocen por completo los orígenes de nuestra barbarie, y cómo hacer para que las otras generaciones no olviden los terribles acontecimientos de nuestra nación? Ahora bien, la historia de cualquier sociedad está entrelazada de historias personales, coincidentes unas, otras completamente antagonistas, pero es desde lo micro, desde la intimidad que podemos hablar de universalidad.

En la película tenemos tres narradores – una narración en primera persona, una segunda voz en tercera persona, y una tercera voz que lee artículos escritos por Roberto Res-

trepo. Cómo fue la elaboración de esa narración y como fue darles equilibrio a estas tres hablas?

La elaboración del guión fue un proceso tortuoso al inicio: efectivamente tenía como base principal el diario que escribiera el abuelo en esas fechas aciagas de 1948. Tenía también cientos de folios de sus artículos como periodista en La Patria de Manizales, sumado a esto estaba el legado de sus 6 libros en donde retrata aspectos políticos de Colombia. Agregando a esta lista, estaba por supuesto mi voz como nieto que se dirige a su abuelo en busca de respuestas inalcanzables. Luego de varios intentos fallidos de guión decidí que partiría de las secuencias fílmicas para construirlo y no al revés. Si bien el diario que escribiera Roberto en los días 9, 10, 11 y 12 de abril de 1948 permanece casi intacto en la película, me di la licencia de editar el texto y organizarlo de manera que respondiera a un premontaje del material visual. Las voces pertenecen a un reconocido actor colombiano y a la mía propia, decisión esta que iba de la mano con el tono personal del documental.

Los imágenes de archivo preparan al espectador para el conflicto que vendría a dejar Bogotá destruída y también tenemos imágenes de la ciudad en ruínas, pero no hay imágenes del conflicto. És como si hubiera un hueco en la historia, como si se hubiera olvidado una parte. Cree usted que este sea un hecho sintomático de un rasgo de la historia de Colombia?

Sin duda, el olvido es uno de los grandes desafíos de una sociedad que quisiera construir la paz, el respeto por los DDHH y un país con equidad social. La película, es cierto, no muestra imágenes explícitas de violencia. No hay muertos. Solo la gran destrucción de Bogotá en los 4 días que duró el infierno. Mi abuelo fue ante todo un hombre ético. Salió a las calles como médico a atender a los heridos con una mano, mientras que con la otra filmaba el desastre. Pero nunca se le pasó por la cabeza filmar directamente la sangre derramada de sus compatriotas. Y es que no hace falta. La muerte se huele en esas imágenes. El conflicto colombiano ha llegado a tal degradación que ni siquiera las horripilantes imágenes de la violencia diaria sorprenden a los espectadores, en particular, porque los noticieros y las telenovelas las han convertido en objetos inanimados, sin espíritu, sin contexto.

Interview with Ricardo Restrepo (*Cesó la Horrible Noche*), by Daniel Nolasco

Right in the movie's opening, a personal question arises: how to resort to your own history to talk about a fact that impacted an entire nation (from the part to the whole). How did you face this challenge?

In point of fact, one of the toughest challenges for any movie director is to reach the people who will watch his work. Many times during the montage process I wondered if I would be able to accomplish this, given that few people know or remember what happened in Colombia at the time my grandfather got the video shots. How to strike a chord with the new generations, which are not aware of the origins of our barbarism, and how to prevent the generations to come from forgetting these terrible events in our country? Well, the history of any society is interwoven with the personal histories, some of them are coincident, and others are opposed to it, but the intimacy, the smallest of their constituents, is what allows reaching the universal dimension.

In the movie, we have three narratives – one first-person narrative, a second third-person narrative, and a third voice that reads the old written records of Roberto Restrepo. How the narrative was constructed and how were these three voices balanced?

In the beginning, the script development was a tortuous process: it was based on the diary in which my grandfather recorded these fateful events happened in 1948. There were also hundreds of pages of articles that he penned as a journalist of *La Patria de Manizales*, and the legacy left by his six books, where he addressed political aspects of Colombia. In addition to this, there is my voice as the grandson addressing his grandfather in the pursuit for unattainable answers. After several failed attempts to write the script, I decided that I would base it on prior movie sequences, which is not the conventional order. Although the diary in which Roberto wrote on April 9, 10, 11 and 12, 1948 remained barely unchanged in the movie, I edited the text and organized so as to allow a pre-montage of the visual material. The main voice-over was by a famous Colombian actor, in addition to my own voice, decision that is totally in line with the personal nature of the documentary film.

The archive images prepare the spectator for the conflict that would devastate Bogota, in addition to images of the

city in ruins, but there are no images of the conflict itself. It is like there is a hole in the history, as if a part of it were forgotten. Do you think that this is a symptomatic example of the history of Colombia?

Definitely. The forgetfulness is one of the biggest challenges of a society that wants to develop peace, the respect of human rights and social equality. In fact, the movie does not display images of explicit violence. There are no dead people, only the massive destruction of Bogota on those four infernal days. First and foremost, my grandfather was an ethical man. He went to the streets as a physician to assist the injured persons with one of his hands, and filmed the disaster with the other one. But never has he thought of zooming in the blood shed by his compatriots. And this was not necessary. With the existing images, you can feel the death. Nowadays, the conflict in Colombia reached a point of such degradation that not even the terrible images of the violence surprise the viewers anymore, especially because the news sections and the soap operas transformed them in inanimate, soulless, context-less objects.



R Clarissa Duque
F Alex Robaina
E Jonathan Pellicer
EP Awaproducciones, CNAC
EL Leonidas Urbina

Galus Galus

Clarissa Duque, Venezuela, 2013, 12'

Talvez, alguma vez, teve uma família, foi amado, esperado e desejado. Hoje é só uma sombra entre as sombras do dia que começa e que ninguém vê, que amanhece na calçada e que remexe no lixo para ganhar uns trocados com as embalagens vazias e assim poder sobreviver um dia mais. Até que uma manhã a vida cruza seu caminho. Chega a ele a alegria da amizade em meio ao lixo, onde procura relíquias para fazer poesia. Que forças malignas poderão separar este homem de seu amigo fiel?

*pessoas em situação de rua
contato: amoreno@cnac.gob.ve

Tal vez, algún día, tuvo una familia, fue amado, esperado y deseado. Hoy es sólo una sombra entre las sombras del día que empieza y que nadie ve, que amanece en la acera y que se mueve en la basura para ganar dinero con los envases vacíos y así sobrevivir uno día más. Hasta que una mañana, la vida se cruza en su camino. Junto llega la alegría de la amistad en medio de la basura, donde busca reliquias para hacer poesía. ¿Cuáles fuerzas malignas podrán separar este hombre de su amigo fiel?

*personas en la calle

Maybe some day he had a family, was loved, cherished and there was someone waiting for him. Currently he is only a shadow of the day that rises but nobody sees, waking up on a sidewalk and searching the trash for some bucks exchanged for empty packages, this way to make a living, one more day. Until one morning when life crosses this way. He is introduced to the joy of friendship amid the trash, where he searches relics to turn into poetry. What malignant forces could estrange this man and his loyal friend?

*People living in the streets

Entrevista com Clarissa Duque (*Galus Galus*), por Luciano Carneiro

Como surgiu o desejo de fazer um filme infantil de animação sobre a questão da miséria e da população de rua nas grandes cidades?

Desde pequena os mendigos me comoviam, eram personagens cheios de mistérios para mim, não apenas por viverem nas ruas, mas pelas suas necessidades afetivas. Quando cresci, continuei observando essas pessoas, e percebi que muitos trabalhavam com coleta de lixo, e, para mim, isso os transformava em médicos do planeta. A maioria desses indigentes não estava sozinha, tinham ao seu lado um bichinho de estimação com o qual mantinham uma linda relação de amor e lealdade. *Galus Galus* foi inspirado por um mendigo de Caracas, que tinha um cachorro como sua família. Um dia encontrei esse mendigo comprando comida de cachorro num supermercado, aquele homem que não tinha nada para comer dava ao cachorro todo o seu amor! Isso me comoveu de uma forma que me fez escrever *Galus Galus*.

O personagem central do filme é um mendigo cujo melhor amigo é um galo, vive marginalizado na cidade, mas não deixa de participar dela, coletando o lixo que encontra e criando novas narrativas. Poderia comentar o papel da cidade no filme, que isola e reprime, mas também acolhe o personagem, que encontra seu espaço de existência em meio ao caos?

As cidades se movimentam rapidamente, no meio do confuso cotidiano. Poucas pessoas pa-

ram para observar esse caleidoscópio urbano, com múltiplas facetas de diversas realidades. Lá, à espera, onde ninguém olha, estão os mendigos. Eles são os olhos da rua que captam o movimento retilíneo e uniforme que os transeuntes traçam. Lá, onde as pessoas diuturnamente constroem os padrões de identidade da cidade, é o local onde residem os mendigos.

O olhar do mendigo nos mostra a cidade de Caracas e seus habitantes, mas nos mostra também que essas ruas são o seu lar. O mendigo transforma os espaços ao construir, no meio do caos, sua pequena bolha chamada lar, onde transforma lixo em poesia.

Como funciona a produção de animações na Venezuela? Existem políticas públicas específicas para esse tipo de produção?

Na Venezuela, há alguns anos a produção de animações vem aumentando graças ao CNAC, Centro de Cinematografia Autônomo. Todos os anos, o CNAC lança editais abertos a qualquer cidadão venezuelano que desejar enviar seus projetos para financiamento. Graças a esse apoio, tornou-se viável a realização de projetos como *Galus Galus*, já que, sem o apoio econômico, ele teria sido impossível, devido aos altos custos dos projetos de animações.

Entrevista com Clarissa Duque (*Galus Galus*), por Luciano Carneiro

De donde surgió el deseo de hacer una película infantil de animación acerca del tema de la indigencia y de la población en situación de calle de las grandes ciudades?

Los mendigos desde niña me conmovían, eran personajes llenos de enigmas para mí, no solo por vivir en las calles sino por sus necesidades afectivas. Cuando crecí seguí observándolos, me di cuenta que muchos de ellos trabajaban con la recolección de basura, lo que para mí los transformaba en médicos del planeta, y que la mayoría de estos indigentes no estaban solos, a su lado los acompañaba una mascota con la que tenían una hermosa relación de amor y lealtad. Galus Galus esta inspirado en un mendigo de Caracas que tenía un perro como su familia, un día me conseguí a este mendigo comprando alimento para perros en un supermercado, aquel hombre que no tenía nada que comer le daba todo a su gran amor! Esto me conmovió a tal punto que escribí Galus Galus.

El personaje central de la película es un mendigo cuyo mejor amigo es un gallo, vive al margen de la ciudad, pero no deja de actuar en ella, apropiándose de la basura que encuentra y creando nuevas narrativas. ¿Podrías comentar el rol de la ciudad en la película, que aísla y reprime, mas, en parte, también acoge al personaje, que encuentra su espacio de existencia en medio del caos?

Las ciudades se mueven agitadamente, en medio de la ajetreada cotidianeidad. Pocas personas se detienen a observar ese calidoscopio urbano con múltiples caras de diversas realidades. Allí aguardando, en donde nadie detiene la mirada están los mendigos. Ellos son los ojos de las calles que atrapan el movimiento rectilíneo y uniforme que esbozan los transeúntes. Allí, donde rutinariamente las personas fijan patrones de identidad de la ciudad, es donde los mendigos tienen su morada.

La mirada del mendigo nos muestra la ciudad de Caracas y sus habitantes, pero también nos muestra que estas calles son su hogar, el mendigo transforma los espacios al construir en medio del caos su pequeña burbuja llamada hogar en la que ha convertido la basura en poesía.

¿Como se da la producción de animaciones en Venezuela? ¿Hay políticas publicas específicas para tipo de producción?

En Venezuela desde hace unos años ha venido en creciente la producción de animación gracias a que contamos con el CNAC, que es el Centro de Cinematografía Autónoma de nuestro país, el CNAC tiene convocatorias abiertas todo el año en el que cualquier venezolano puede concursar con sus proyectos para obtener financiamiento, gracias a este apoyo se han podido realizar proyectos como Galus Galus en las que sin el apoyo económico hubiese sido imposible debido a los altos costos que tienen los proyectos de animación.

Interview with Clarissa Duque (Galus Galus), by Luciano Carneiro

What instigated you to make a children's film about the misery and homeless people in large cities?

Beggars have always been touching characters to me, since my early years, They have always presented so many mysteries, not only due to living in the streets, but also for their affective needs. When I grew up, I continued to observe these people, and realized that many of them picked up garbage. They were like the physicians of the planet. Most of these indigents are not alone; they have a pet by their side and develop a beautiful relationship of love and loyalty with them. Galus Galus was inspired by a beggar from Caracas, who had a dog as his family. One day I met this beggar buying dog food in a supermarket, that man had nothing to eat but was able to give all his love to his dog! This moved me so much that prompted me to write Galus Galus.

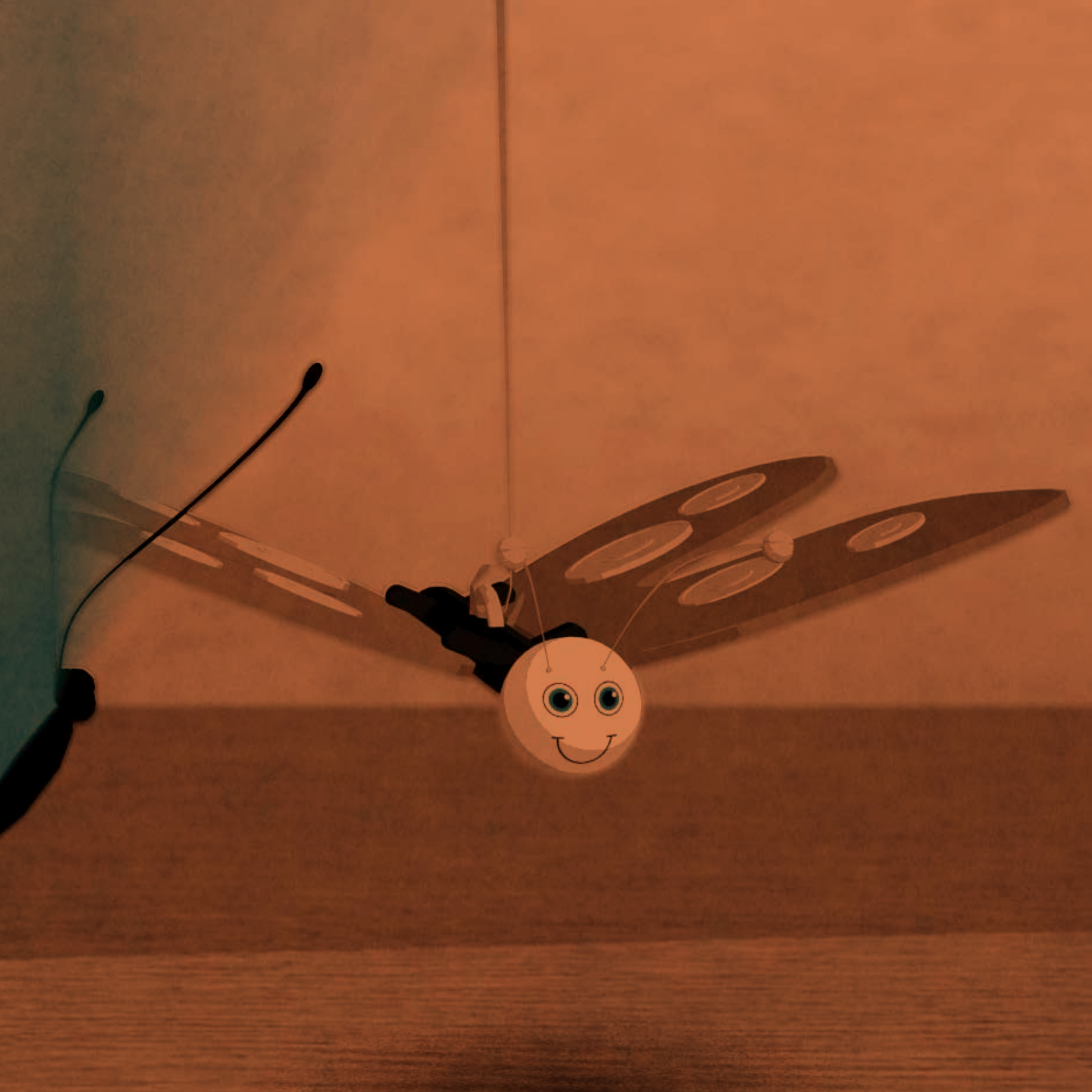
The movie's main character is a beggar whose best friend is a rooster, and is on the margins of the city. Still, he is an active citizen, picking up garbage and creating new narratives. In the movie, the city isolates and represses but also embraces the character, who finds his place of existence amid the chaos. Can you make an analysis about the role played by the city in the movie?

Cities move in a hectic pace, in the midst of our confusing routines. Few people stop to look at this urban kaleidoscope, which displays many-hued facets of several realities. There, beggars are waiting, but nobody looks. They are the eyes of the street that capture the uniform linear motion of passerbys. And beggars live in this place, where people build the city's identity patterns, on a daily basis.

The beggar's view shows us the city of Caracas and its inhabitants, but he also shows that these streets are their home. Amid the chaos, the beggar transforms the spaces to come up with the small bubble he calls home, where he makes poetry out of the refuse.

How is the production of animated movies in Venezuela? Are there specific public policies for this type of production?

In Venezuela, for some years the production of animated movies has been increasing thanks to CNAC, the Autonomous Filmmaking Center. Every year, CNAC opens selections for public funding to any citizen of Venezuela who wants to apply for funding. The production of projects such as Galus Galus is only possible with this economic support, because animation projects are quite expensive.





R Tariq Rimawi
F Mahmoud Hindawi
E Tariq Rimawi
EP Ma'amal Think Factory612

Growing

Tariq Rimawi, Jordânia, 2013, 5'

Uma criança brinca com uma arma de brinquedo e cresce junto com ela.

*vítimas da guerra; violência; infância
contato: t_rimawi@yahoo.com

Un niño se divierte con un arma de fuego de juguete y crece junto con ella.

*guerra; violencia; niñez

A child plays with a toy gun and grows with a gun in hands.

*war; violence; childhood

Entrevista com Tariq Rimawi (*Growing*), por Felipe Fernandes

Growing é o seu primeiro filme gravado na Jordânia após a sua graduação em Animação no Reino Unido. Como foi esse processo de retornar ao seu país e filmar o novo filme após o sucesso da animação *Missing*, de 2010, no circuito internacional de cinema?

Uma produtora de filmes independentes na Jordânia, a *Ma'amal Think Factory612*, ofereceu apoio com as despesas do filme, que é uma produção de baixíssimo orçamento. A *Think Factory612* incentiva a produção de filmes, documentários e outros projetos de arte visual que tenham a capacidade de influenciar as sociedades árabes. Eles gostaram do anterior, *Missing*, e da história do novo filme, *Growing*, e demonstraram interesse em patrocinar um curta que retratasse a questão dos Direitos Humanos. Essa prática mostra que a produção de curtas na Jordânia é possível com baixo orçamento; tudo o que os cineastas de animação precisam é de uma boa história, profissionais talentosos e paciência.

Eu colaborei com seis talentosos artistas jordanianos, que trabalharam no roteiro desenhado, desenvolvimento de personagens, fundo, modelagem, animação e música. Esses artistas contribuíram com suas sólidas experiências no campo da animação, e todo o trabalho foi produzido à distância entre o Reino Unido e a Jor-

dânia por comunicação *on-line*, durante dez meses, de maio de 2012 a março de 2013.

Como você avalia a atual produção de filmes na Jordânia, em especial a animação?

A maioria dos árabes ainda pensa que a animação é só para crianças. Por isso, o setor de animação para séries de TV e aplicativos de jogos voltados para o público infantil é mais desenvolvido na Jordânia, e nós ainda batalhamos para promover a animação como uma linguagem de cinema direcionada para toda a família. Mais do que isso, todo o financiamento vai para filmes em *live-action*/animação e documentários, e não para animações sem atores reais.

A relação entre a infância e a guerra não é nova em seu trabalho. Em Growing, esses temas são apresentados de uma maneira muito mais sutil e metafórica. Como se deu a construção narrativa calcada em metáforas? Seria uma forma de associar a temática do filme com a atmosfera infantil?

Muitas crianças são assassinadas em guerras no Oriente Médio e noutros países do mundo por grupos terroristas ou soldados que decidem por instituir esse tipo de comportamento antisocial e violência contra civis e crianças. É possível que elas tenham sido sugestionadas durante a sua infância pelas armas de brinquedo com as quais cresceram, e que desde então decidiram transformar em armas reais. A violência em filmes de ação também pode ter influenciado essas gerações. Portanto, o objetivo des-

se curta de animação antiviôlência é difundir a reflexão sobre os perigos das armas de brinquedo e jogos de videogame de guerra para as crianças, recorrendo à animação, tida como a melhor linguagem para a metáfora. O filme visa sensibilizar crianças e pais sobre o risco desses brinquedos, pois eles oferecem paradigmas no desenvolvimento das crianças, incentivando que se tornem mais violentas. Esse filme pode fazer com que os espectadores, principalmente os pais, pensem em trocar esses brinquedos por outros mais úteis e educativos.

No Brasil, são frequentes as discussões sobre a possibilidade de que alguns brinquedos, como armas, sejam uma má influência para as crianças. O que pensa sobre isso e como esse tema é retratado no Reino Unido e na Jordânia?

Um amigo meu me enviou por e-mail um link do jornal *The Guardian* com a seguinte manchete: “O governo brasileiro banirá armas de brinquedo e réplicas numa aposta para reduzir o número de crimes violentos”. Acredito que esta seja a melhor forma de reduzir a violência no país. Na Jordânia, já estou saturado com as notícias sobre a violência e as guerras na região, que são transmitidas na televisão e em jornais. Além disso, é incômodo assistir às nossas crianças brincando com seu brinquedo favorito, as armas de brinquedo. Espero que um dia o governo jordaniano tome a decisão de banir a importação e venda desse tipo de brinquedo para as nossas crianças.

Entrevista con Tariq Rimawi (*Growing*), por Felipe Fernandes

Growing es su primera película grabada en Jordania tras su grabación en Animación en Reino Unido. ¿Cómo fue este proceso de retornar a su país y filmar la nueva película después del éxito de la animación Missing, de 2010, en el circuito internacional de cinema?

Una productora de películas independientes en Jordania, Ma'amal Think Factory612, ofreció apoyo con los gastos de la película, que es una producción de bajísimo presupuesto. Think Factory612 incentiva la producción de películas, documentales y otros proyectos de arte visual que tengan la capacidad de influenciar las sociedades árabes. A ellos les gustaron también la anterior, *Missing*, y la historia de la nueva película, *Growing*, y demostraron interés en patrocinar un cortometraje que retratase la cuestión de los derechos humanos. Esta práctica muestra que la producción de cortometrajes en Jordania es posible con bajo presupuesto; todo lo que los cineastas de animación necesitan es una buena historia, profesionales talentosos y paciencia.

Colaboré con seis talentosos artistas de Jordania, que trabajaron en el guión elaborado, desarrollo de personajes, fondo, modelado, animación y música. Estos artistas contribuyeron a sus sólidas experiencias en el campo de la animación y todo el trabajo fue producido a distancia entre Reino Unido y Jordania por comunicación en línea, durante diez meses, de mayo de 2012 a marzo de 2013.

¿Cómo evalúa la actual producción de películas en Jordania, en especial la animación?

La mayoría de los árabes todavía piensa que la animación es sólo para niños. Por lo cual, el sector de animación para series de TV y aplicaciones de juegos dirigidos al público infantil es más desarrollado en Jordania, y nosotros aún luchamos para promover la animación como un lenguaje de cine dirigido a toda la familia. Más que esto, todo el financiamiento va para películas en imagen real/animación y documentales, y no para animaciones sin actores reales.

La relación entre la infancia y la guerra no es nueva en su trabajo. En Growing, estos temas son presentados de una manera más sutil y metafórica. ¿Cómo se dio la construcción narrativa basada en metáforas? ¿Sería una forma de asociar la temática de la película con la atmósfera infantil?

Muchos niños son asesinados en guerras en el Medio Oriente y en otros países del mundo por grupos terroristas o soldados que deciden instituir este tipo de comportamiento antisocial y violencia contra civiles y niños. Es posible que ellas hayan sido sugestionadas durante su niñez por las armas de juguete con las cuales crecieron, y que desde entonces decidieron transformar en armas reales. La violencia en películas de acción también puede haber influenciado estas generaciones. Por lo tanto, el objetivo de este cortometraje de animación antiviolencia es difundir la reflexión sobre los peligros de las armas de juguete y juegos electrónicos de guerra para los niños, recurriendo a la animación, considerada como el mejor lenguaje para la metáfora. La película tiene como objetivo sensibilizar a niños y padres sobre el riesgo de estos juguetes, pues proporcionan paralelismos de adultos en el desarrollo de los niños, incentivando para que se vuelvan más violentas. Esta película puede hacer que los espectadores, principalmente los padres, piensen en cambiar estos juguetes por otros más útiles y educativos.

En Brasil, son frecuentes las discusiones sobre la posibilidad de que algunos juguetes, como armas, sean una mala influencia para los niños. ¿Qué piensa sobre esto y cómo este tema es retratado en Reino Unido y en Jordania?

Un amigo me envió por correo electrónico un enlace del periódico The Guardian con el siguiente titular: "El gobierno brasileño prohibirá armas de juguete y réplicas en un intento de reducir el número de crímenes violentos". Creo que esta sea la mejor forma de reducir la violencia en el país. En Jordania, ya estoy saturado con las noticias sobre la violencia y las guerras en la región, que son transmitidas en la televisión y en diarios. Además, es incómodo asistir a nuestros niños jugando con su juguete favorito, las armas de juguete. Espero que un día el gobierno de Jordania tome la decisión de prohibir la importación y venta de este tipo de juguete para nuestros niños.

Interview Tariq Rimawi (*Growing*), by Felipe Fernandes

Growing is your first movie shot in Jordan after your graduation in Animation in the UK. How was this process of coming back to your country and shooting your new film after the success of your previous animation, Missing (2010), at the international movie's circuit?

A non-commercial film production company in Jordan, Ma'amal Think Factory612, offered cooperation by cove-

ring the film's fees, which is in fact a very low budget film. Think Factory612 enhances the production of films, documentaries, and other visual art projects that have the ability to make an impact upon societies in the Arab region. They liked my previous film *Missing* and the story of the new film *Growing* and were interested in being a sponsor for a short film that contains a human rights issue. This practice shows that making short films in Jordan can be done with a low budget; all the animation filmmakers need is a good story, talented people and patience.

I collaborated with six talented Jordanian artists who worked on the storyboard, character designs, background designs, modeling, animation and music. These artists have excellent experience in the animation field, and all the work was produced by distance between the United Kingdom and Jordan via online communication over ten months, from May 2012 until March 2013.

How do you evaluate the production of movies nowadays in Jordan, especially animation?

The majority of Arab people still think that animation is just for kids. Therefore, there is a good animation industry in Jordan for TV series and game apps that targeting the children, but we still struggle with animation as cinema language which could target the whole family. Moreover, the entire fund goes to live-action and documentary films, but not animation films.

The relation between childhood and war is not new in your work. In Growing, this themes are brought up in a much more subtle way, through metaphors. Could you please comment on this narration's construction, based on metaphors and if it is part of an attempt to relate the movie's subject to childhood?

Many children are killed in wars in the Middle East and other countries around the world, by terrorist groups or soldiers who choose to enact this type of anti-social behaviour and violence against civilians and children. They might have been affected during their own childhood by the toy weapons they grew up with, and which they have since decided to turn into real weapons. The violence in action movies, too, may influence such generations. Therefore, the aim of this anti-violence short animation is to deliver a message about the dangers of kids' toy weapons and war video games by using animation which known that it is the best language of metaphor. The film seeks to influence the children and their parents to learn about the risk of using these toys; these

toys could provide grown-up parallels to the kids, encouraging them to become more violent. This film might make its spectators, especially parents, think about changing these types of toys for more useful and educational toys.

In Brazil, discussions on the possibility that some toys, like guns, might have a bad influence on a child are frequent. What do you think about it and how is this subject approached in both UK and Jordan?

A friend of mine emailed me a link via The Guardian newspaper with a headline “Brazilian state to ban toy and replica guns in bid to reduce violent crime”. I do believe this is the best way to decrease the violence in the country. In Jordan, I get board of watching all the violence and wars in the region via newspapers and Television. Also I get board of watching our kids are playing with their favourite toy, the toy weapons. I hope one day the Jordanian government will make a decision to ban importing and selling this type of toys to our kids.







R Daniel Ribeiro
F Pierre de Kerchov
E Cristian Chinen
EP Lacuna Filmes
EL Guilherme Lobo, Fabio Audi,
Tess Amorim

Hoje Eu Quero Voltar Sozinho

Daniel Ribeiro, Brasil, 2014, 95'

Leonardo, um adolescente cego, tenta lidar com a mãe superprotetora ao mesmo tempo em que busca sua independência. Quando Gabriel chega na cidade, novos sentimentos começam a surgir em Leonardo, fazendo com que ele descubra mais sobre si mesmo e sua sexualidade.

*população LGBT; juventude;
pessoas com deficiência visual
contato: www.vitrinefilmes.com.br

Leonardo, un adolescente ciego, trata de lidiar con la madre sobreprotectora mientras busca a su independencia. Cuando Gabriel llega a la ciudad, nuevos sentimientos comienzan a surgir en Leonardo, lo haciendo descubrir más sobre sí mismo y su sexualidad.

*población LGBT; Juventud; personas con discapacidad visual

Leonardo, a blind teenager tries to deal with his overprotective mom, meanwhile pursues his independence. When Gabriel comes to his school, new feelings begin to come over Leonardo, who starts to find out more about himself and his sexuality.

*LGBT population; youth; visually impaired people

Entrevista com Daniel Ribeiro (*Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*), por Daniel Nolasco

A história e as personagens de Hoje Eu Quero Voltar Sozinho são as mesmas do curta Eu Não Quero Voltar Sozinho (2010). O curta teve uma ótima carreira no circuito de festivais, além de ser um sucesso incontestável no canal on-line You Tube. Por que voltar a essa história e personagens que foram tão bem representadas e alcançaram um público considerável?

A ideia do longa surgiu ao mesmo tempo que o curta. Quando pensei neste personagem cego que se descobria gay, eu queria que fosse a história do meu primeiro longa-metragem. Mas antes disso, resolvi experimentar no curta, para que eu chegasse no longa entendendo melhor os personagens, as questões narrativas e estéticas. Nunca imaginei que o curta fosse fazer o sucesso que fez, então eu tive que mudar algumas coisas que estavam nas primeiras versões do roteiro do longa. Os conflitos e as curvas dramáticas eram mais parecidas com as do longa, por isso eu acabei trabalhando muito no roteiro para que o filme mantivesse a alma do curta, mas que fosse surpreendente mesmo pra quem já conhecia parte daquela história.

Apesar da questão da sexualidade de Leonardo ser sempre citada quando se fala do filme, a grande questão da personagem parece ser a deficiência visual. Como foi a construção desse personagem?

A ideia sempre foi não vitimizar o personagem, nem por conta da sua deficiência visual nem da sua homossexualidade. Apesar da superproteção dos pais, ele busca, o tempo todo, mostrar que é capaz de ser independente e que sua deficiência visual não é uma barreira para alcançar seus objetivos. Eu achava importante que o espectador se relacionasse com os conflitos de Leonardo e, por isso, tentei retratar aquilo que o personagem tem de comum com qualquer pessoa.

O homoerotismo das personagens não aparece como questão central. Desta forma, temos em uma primeira análise, uma normatização do comportamento gay. Isso vem de encontro com a naturalização de como o mundo do filme e as personagens que habitam e povoam o mesmo lidam com esse fato. Queria que você comentasse sobre este fato e quais as implicações quando o colocamos em confronto com a realidade brasileira que, muitas vezes, diz o contrário.

Apesar de ver claramente uma mudança positiva na visão da sociedade em relação à homossexualidade comparada com a época em que eu era adolescente, é evidente que ainda temos muito o que evoluir. O meu objetivo com o filme, no entanto, não era criar um filme realista, que refletisse a sociedade atual. A ideia era retratar um mundo possível, um mundo no qual a homossexualidade não precisa ser um grande obstáculo a ser superado por quem está se descobrindo gay. Acredito que é assim que o mundo deveria ser.

Além desse filme, você tem dois curtas nos quais a personagem principal é gay – Eu Não Quero Voltar Sozinho e Café com Leite (2007). O que você acha sobre a representação da personagem gay no cinema brasileiro contemporâneo?

Eu acho que hoje em dia temos uma enorme diversidade quanto ao retrato das personagens gays no cinema brasileiro (e no audiovisual como um todo) e isso é extremamente positivo. Hoje é mais difícil encontrarmos uma personagem gay caricaturizada, no qual a homossexualidade seja objeto de humor. Talvez este personagem ainda seja mais comum na televisão, porque há menos tempo para a reflexão neste tipo de produto audiovisual. Sinto que, hoje em dia, quando um diretor resolve retratar um personagem gay no cinema, isto é feito com muito cuidado e com um olhar atencioso.

Entrevista con Daniel Ribeiro (Hoje Eu Quero Voltar Sozinho), por Daniel Nolasco

La historia y los personajes de Hoje Eu Quero Voltar Sozinho son los mismos del cortometraje Eu Não Quero Voltar Sozinho (2010). El cortometraje tuvo un óptimo resultado en el circuito de festivales, además de ser un éxito incontestable en el canal You Tube. ¿Por qué volver a la historia y los personajes que fueron tan bien representados y alcanzaron un público considerable?

La idea del largometraje surgió al mismo tiempo que el cortometraje. Cuando pensé en este personaje ciego que descubrió ser homosexual, mi objetivo era que fuese la historia de mi primer largometraje. Pero antes, decidí experimentar en el cortometraje, para que llegase al largometraje entendiendo mejor a los personajes, las cuestiones narrativas y estéticas. Nunca imaginé que el cortometraje sería un éxito,

entonces fue necesario cambiar algunas cosas que estaban en las primeras versiones del guión del largometraje. Los conflictos y las curvas dramáticas eran más similares con las del largometraje, entonces, trabajé mucho en el guión para que la película mantuviese el alma del cortometraje, pero que fuese sorprendente, incluso para quien ya conocía parte de aquella historia.

A pesar de la cuestión de la sexualidad de Leonardo ser siempre mencionada cuando se habla de la película, la gran cuestión del personaje parece ser la discapacidad visual. ¿Cómo fue construcción de este personaje?

La idea siempre fue no victimizar al personaje, ni por su discapacidad visual ni por su homosexualidad. A pesar de la sobreprotección de los padres, él busca, todo el tiempo, mostrar que es capaz de ser independiente y que su discapacidad visual no es una barrera para que alcance sus objetivos. Consideraba importante que el espectador se relacionase con los conflictos de Leonardo y así traté de retratar lo que el personaje tiene de común con cualquier persona.

El homoerotismo de los personajes no aparece como tema central. De esta forma, hay en un primer análisis, una normalización del comportamiento homosexual. Esto va en sentido opuesto a la naturalización de cómo el mundo de la película y los personajes que lo habitan y pueblan tratan de este hecho. ¿Puede comentar sobre este hecho y cuáles las implicaciones cuando lo confrontamos con la realidad brasileña que, muchas veces, muestra lo contrario?

A pesar de ver claramente un cambio positivo en la visión de la sociedad en cuanto a la homosexualidad comparada con la época en que yo era adolescente, es evidente que aún tenemos mucho que evolucionar. Mi objetivo con la película, sin embargo, no era crear una película realista que reflejase la sociedad actual. La idea era retratar un mundo posible, un mundo en el cual la homosexualidad no necesita ser un gran obstáculo a superarse por quien está descubriendo ser homosexual. Creo que es así que el mundo debería ser.

Además de esta película, hay dos cortometrajes en los cuales el personaje principal es homosexual – Não Quero Voltar Sozinho y Café com Leite (2007). ¿Qué piensa sobre la representación del personaje homosexual en el cine brasileño contemporáneo?

Pienso que actualmente hay una gran diversidad en cuanto a la imagen de los personajes homosexuales en el cine brasileño (y en el audiovisual en su conjunto) y esto es muy

positivo. Hoy es más difícil ver un personaje homosexual caricaturizado, en el cual la homosexualidad sea objeto de humor. Tal vez este personaje aún sea más común en la televisión, porque hay menos tiempo para la reflexión acerca de este tipo de producto audiovisual. Me parece que, actualmente, cuando un director decide retratar un personaje homosexual en el cine, esto se hace con mucho cuidado y con un enfoque atencioso.

Interview with Daniel Ribeiro (*Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*), by Daniel Nolasco

The story and characters of Hoje Eu Quero Voltar Sozinho are the same of the short film Eu Não Quero Voltar Sozinho (2010). The short film carved out a successful career in the film festival circuit, in addition to its undeniable success on the online YouTube channel. Why recreating a story and characters that were so well portrayed and draw a considerable audience?

The feature film was conceived at the same time as the short film. When I thought of this blind character who would find himself gay, I wanted this story to become my first feature film. But, before that, I decided to try out the short film, so that I could be sufficiently acquainted with the characters and narrative and aesthetic issues when I started to produce the feature film. Never have I imagined that the short film would reach such success, which is why I had to make some changes to the feature film's initial script drafts. The conflicts and dramatic intensity curves were more similar to those of the feature-length, and, because of this, it took me much work on the script to respect the soul of the short film, although still springing surprise among those who already knew part of that story.

Although the Leonardo's sexuality issue is always raised when talking about the movie, the core theme is his visual impairment. How was this character made up?

The idea was always to avoid depicting the character as a victim, either of his visual impairment, or of his homosexuality. Regardless of the overprotective parents, he is always seeking to prove he is capable of being independent and that his visual impairment stands as no obstacle between him and his goals. It was important that viewers could relate to the conflicts of Leonardo and, on account of this, I tried to

cast light on what the character could have in common with any other person.

The characters' homoeroticism is not the main issue. Thus, in the first place, we manage to normalize the gay behavior. This is in line with how naturally the motion picture's universe and characters deal with it. I would like you to make an analysis about this issue and its implications in view of the Brazilian reality, which often says otherwise.

Though I can clearly see a positive change in the society's view on homosexuality compared to the time when I was a teenager, there is still much to evolve. With this movie, my purpose was not to draw a realistic portrait about the current society. My intent was to conceive a possible world, where homosexuality needed not to be a major obstacle to be overcome by those developing gay identities. I believe that this is how the world should be.

Besides this, you have two other short films with homosexuals as main characters – Eu Não Quero Voltar Sozinho and Café com Leite (2007). What do you make of the depiction of gay characters in the contemporary Brazilian cinema?

I believe that, currently, there is a huge diversity relating to the portrait of gay characters in the Brazilian movies (and in the audiovisual production at large) and this is extremely positive. Nowadays, caricatured gay characters, ludicrously representing homosexuality, are harder to find. Maybe this type of character is more common in TV, as there is less time for reflection in this sort of audiovisual product. I believe that, nowadays, when a director decides to display a gay character in a motion picture, he has to be more careful and considerate.



R Diego Quemada-Díez, Gibrán Portela, Lucia Carreras
F María Secco
E Paloma López
EP Machete Producciones
EL Brandon López, Rodolfo Domínguez, Karen Martínez, Carlos Chajon, Héctor Tahuite

La Jaula de Oro

Diego Quemada-Díez, México, 2013, 108'

Três Jovens dos bairros baixos da Guatemala viajam aos EUA em busca de uma vida melhor. No caminho para o México conhecem Chauk, um indígena da serra de Chiapas que não fala espanhol. Viajando juntos em trens de carga, caminhando nas vias do trem, em breve terão que enfrentar uma dura realidade

*imigração; violência; crianças e adolescentes

contato: Alberto Cicurel Levy

facebook.com/cafcocicurelartfilms?fref=ts

Tres jóvenes de los barrios bajos de Guatemala viajan a los Estados Unidos en busca de una mejor vida. En el camino a través de México conocen a Chauk, un indígena de la sierra de Chiapas que no habla español. Viajando juntos en trenes de carga, caminando en las vías del tren, pronto tendrán que enfrentarse a la dura realidad.

*inmigración; violencia; niños y adolescentes

Three teenagers from the slums of Guatemala travel to the US in search of a better life. On their journey through Mexico they meet Chauk, an Indian from Chiapas who doesn't speak Spanish. Travelling together in cargo trains, walking on the railroad tracks, they soon have to face a harsh reality.

*immigration; violence; children and teenagers

Entrevista com Diego Quemada-Díez (*La Jaula de Oro*), por Luana Farias

O processo migratório está relacionado com diferentes questões sobre o tema dos Direitos Humanos. Gostaria que comentasse sobre a relação entre seu filme e esse assunto, assim como a importância que o cinema tem para uma reflexão acerca dos Direitos Humanos.

Como disse Thomas Berry, em *El Sueño de la Tierra*, em alguns casos, o tema dos direitos humanos implica uma visão antropocêntrica. Considerando o modelo neoliberal de desenvolvimento, é necessário reconhecer as causas econômicas e estruturais que provocam a desumanização, os abusos, o sentimento de separação, a existência de um inimigo frente às justificativas. Criou-se um modelo agressivo e baseado na exploração do ser humano, do planeta e das espécies com as quais convivemos. É necessária uma sensibilização a respeito da interligação com outras espécies e com o planeta, o relacionamento respeitoso uns com os outros, o planeta e, portanto, os demais. Penso que o foco central é o respeito e a coerência entre a palavra e a ação. No caso específico de *La Jaula de Oro*, a intenção era mostrar que, além das nacionalidades, raças, línguas e classes sociais, todos nós somos seres humanos, com necessidade e sonhos. Mostrar o absurdo das fronteiras, de tudo o que foi criado para nos separar, enquanto as multinacionais e o capital têm total liberdade de movimento. Os Estados Unidos e a Europa provocam a migração

com suas políticas de livre comércio e seus subsídios. Existe um problema estrutural do qual não se quer falar a respeito, tudo vem de uma atitude pós-colonial. Apenas são produzidas soluções de criminalização, prisão e de militarização de fronteiras. Há uma origem para o problema. Os Estados Unidos enviam armas, compram drogas, destroem nossas economias nacionais em favor das multinacionais, em nome do livre comércio. Como não emigrar? É uma estratégia de opressão. E, com esse filme, eu queria dar voz aos oprimidos, mostrar a viagem e a situação através de seu olhar para provocar a reflexão, mostrar a hipocrisia existente e, sobretudo, com esses maravilhosos personagens criar pontes, inspirar, lembrar o que nos une. O sofrimento do outro também é o nosso sofrimento. Tudo começou em 2003, quando eu vivia em Mazatlán, Sinaloa, sobre os trilhos do trem e todos os dias chegavam migrantes. As mulheres, as crianças e os homens me contavam sobre os abusos sofridos por parte das autoridades da América Central, México, Estados Unidos, bem como da criminalidade e do crime organizado. E todos viajavam buscando uma vida melhor, buscando ajudar os seus entes queridos. Estavam dispostos a dar a sua própria vida por eles. Senti que eram heróis, pessoas com as quais eu podia aprender muito. Pediram-me que eu contasse sua história, que mostrasse aos demais para que soubessem a verdade, como me disse um migrante mexicano, Juan Menendez López:

“Aprendemos muito no caminho, aqui todos somos irmãos. Todos temos a mesma necessidade, o importante é aprender a compartilhar. Só assim é possível seguir em frente, só assim é possível chegar, só um povo unido consegue sobreviver. Como seres humanos, em nenhum lugar do mundo, somos ilegais”

O cinema é muito poderoso e, como cineastas, temos uma responsabilidade, o cinema pode ter uma função que vai além do espetáculo. Eu, por exemplo, gosto de contar as histórias das pessoas, contar histórias que têm a ver com nossa realidade contemporânea. A partir do momento em que nos vemos reflejados, nos tornamos conscientes da sombra, e então podemos mudá-la. Se a negamos, a escondemos, fugimos, ela será cada vez maior e mais oscura, ella fará o possível para ser ouvida. Assim como o corpo faz com as doenças. Se você tem um problema na vida, apenas enfrentando-o com coragem é possível resolvê-lo. A arte transforma a realidade. Observem como vocês se sentem depois de ouvir uma música profunda e bonita, uma dança, um poema.

Entrevista con Diego Quemada-Díez *(La Jaula de Oro)*, por Luana Farias

El proceso de migración se relaciona con distintas cuestiones a cerca del tema de los derechos humanos. Comente la relación entre tu película y este asunto, y la importancia que puede tener el cine para una reflexión acerca de los derechos humanos.

Como dice Thomas Berry en “El Sueño de la Tierra” en ocasiones el tema de los derechos humanos implica una visión antropocéntrica. A estas alturas del modelo neoliberal de desa-

rollo hay que reconocer las causas económicas y estructurales que provocan la deshumanización, los abusos, el sentimiento de separación, la existencia de un enemigo ante el que todo está justificado. Se ha creado un modelo agresivo y basado en la explotación del ser humano, del planeta y de las especies con las que lo compartimos. Empezar a ser conscientes de la interconexión con otras especies y con el planeta, relacionarnos a partir del respeto a nosotros mismos, al planeta y por tanto hacia los demás. Creo que el eje central es el Respeto y la coherencia entre la palabra y la acción. En el caso concreto de La Jaula de Oro, la intención era mostrar que más allá de nacionalidades, razas, lenguas y clases sociales todos somos seres humanos, con necesidades, con sueños. Mostrar el absurdo de las fronteras, de todo lo que se ha creado para separarnos mientras que las transnacionales y el capital tienen total libertad de movimiento. USA y Europa provocan la migración con sus políticas de librecambio y sus subsidios. Hay un problema de raíz estructural del que no se quiere hablar, todo viene de una actitud poscolonial. Sólo se plantean soluciones de criminalización, de encarcelamiento, de militarización de fronteras. Hay un problema de raíz. USA manda armas, compra drogas, destruye nuestras economías nacionales a favor de las transnacionales en nombre del librecambi. Cómo la gente no va emigrar? Es una estrategia de opresión. Y con esta película quería dar voz a los oprimidos, mostrar el viaje y la situación a través de sus ojos para provocar reflexión, mostrar la hipocresía existente y sobretodo a partir de unos personajes maravillosos crear puentes, inspirarnos, recordarnos lo que nos une. El sufrimiento del otro acaba siendo también nuestro. Todo empezó en el 2003 cuando vivía en Mazatlán, Sinaloa, sobre las vías del tren y todos los días llegaban los migrantes. Las mujeres, los niños, los hombres me contaban de los abusos sufridos por parte de las autoridades centroamericanas, mexicanas, estadounidenses, así como por parte de la delincuencia y del crimen organizado. Y todos hacían el viaje buscando una vida mejor, buscando ayudar a sus seres queridos. Dispuestos a dar su vida por ellos y ellas. Sentí eran héroes, personas de las que podíamos aprender muchas cosas. Me pidieron que contara su historia, que lo mostrara a los demás para que sepamos de la verdad, como me dijo Juan Menendez López, migrante mexicano:

“Se aprende mucho en el camino, aquí todos somos hermanos. Todos tenemos la misma necesidad, lo importante es aprender a compartir. Sólo así podemos caminar, sólo así podemos llegar, sólo un pueblo unido puede subsistir. Como seres humanos en ningún lugar del mundo somos ilegales”

El cine es muy poderoso y como cineastas tenemos una responsabilidad, el cine puede tener una función más allá del espectáculo. En mi caso me gusta contar las historias de la gente, contar historias que tienen que ver con nuestra realidad contemporánea. A partir de colectivamente vernos reflejados hacemos consciente la sombra y entonces podemos cambiarla. Si la negamos, la ocultamos, nos evadimos, cada vez será más grande y más oscura, gritará para ser escuchada. Así como lo hace el cuerpo con las enfermedades. Si tienes un problema en tu vida sólo enfrentándolo con valentía podemos solucionarlo. El Arte transforma la Realidad. Observen cómo se sienten después de escuchar una música profunda y bella, una danza, un poema.

Interview with Diego Quemada-Díez (*La Jaula de Oro*), by Luana Fariás

The migratory process is connected to different human rights issues. I would like you to analyze the relationship between your movie and this subject, as well as the importance of the motion pictures in the reflection about human rights.

As Thomas Berry stated, in “El Sueño de la Tierra,” in some cases, the human rights issue is undelined by an anthropocentric vision. Given the neoliberal development model, one should be aware of the economic and structural aspects that lead to dehumanization, abuses, the feeling of segregation, and the existence of an enemy, in spite of the common justifications. As a matter of fact, there is an aggressive model based on the exploitation of human beings, the planet and the species with which we live. The interconnection with other species and the planet needs to be widespread, not to mention the respectful relationship with the others and the planet. I believe that respect and the consistence between word and action are essential. In the specific case of *La Jaula de Oro*, our intent was to show that, regardless of different nationalities, races, languages and social classes, we are all human beings, with needs and dreams. Like everything else that is designed to set us apart, having frontiers is quite unreasonable if we think that multinational companies and the capital have total freedom of movement. The United States and Europe hasten migration with their free trade policies and subsidies. There is a structural problem that nobody is willing to address, brought about by the post-colonial attitude. The solutions proposed are all about criminalization, prisons and frontier militarization. There is a source to the

problem. The United States send weapons, buy drugs, undermine our national economies for the furtherance of multinational companies, in the name of the free trade. How can't emigration be the last resort? It is an oppressive strategy. With this movie, I intended to give voice to the oppressed, show the journey and the situation from their standpoint, as well as encourage reflection, unmask hypocrisy and, above it all, with its wonderful characters, build bridges, inspire, and recall what can bring us together. The suffering of others is also our suffering. All of this started in 2003, when I lived in Mazatlán, Sinaloa, on the railroad, and every day the migrants would arrive. Women, children and men who used to tell me about the abuse to which they were subject by authorities in Central America, Mexico, United States, in addition that perpetrated by the criminality and the organized crime. And all of them travelled in search for a better standard of living, seeking to help their loved ones. They were willing to sacrifice their own lives for them. I felt that they were heroes, people who could teach me a lot. They asked me to tell their stories, for everyone to know the truth. Juan Menendez López, a Mexican migrant, said:

“We learn a lot along the way, we are all brothers here. We all have the same need, and the important thing is to learn to share. Only then we can carry on, only then we can get there, only united we can survive. As human beings we are not illegal anywhere.

Motion pictures are quite powerful and we, as filmmakers, have the responsibility to explore the function of cinema beyond the mere spectacle. For instance, I like to tell the histories of other people, tell stories which are connected to the contemporary reality. From the moment we reflect, we are aware of the shadow, and empowered to change it. If we deny it, hide it, run away from it, it will become bigger and darker, and it will go to extremes to be heard. This is how the body deals with diseases. If you have a problem in life, only by facing it bravely you will be able to solve it. Art transforms reality. Pay attention to the way you feel after exposed to a deep and pretty song, a dance, a poem.



R Paula Lice, Rodrigo Luna e
Ronei Jorge

F Jeronimo Soffer

E Renato C. Gaiarsa e
Rodrigo Luna

EP Movioca Content House

EL Paula Lice/Jéssica Cristopherry,
Aldo Zeck/Ginna d'Mascar,
Bruno Santiago/Carolina Vargas,
Jean Carlos Macedo/Mitta
Lux, Luiz Santana/Rainha Loulou
e Valécio Santos/Valerie O'arah

Jessy

Paula Lice, Rodrigo Luna e Ronei Jorge
Brasil, 2013, 15'

Jessy é a versão curta do documentário Jéssica Cristopherry, e assim se chamavam todas as personagens da infância de Paula Lice. Atriz, dramaturga e mulher, Paula conta com o apoio das drag queens para resgatar Jéssica e realizar o desejo de ser transformista. O filme de estreia da Buh!fu Filmes, parceria entre os artistas Rodrigo Luna, Ronei Jorge e Paula Lice, documenta a construção de Jéssica e homenageia carinhosamente a cena transformista soteropolitana.

*mulher; população LGBT

contato: amadeu@movioca.com

Jessy es la versión corta del documental Jéssica Cristopherry y así se llamaban todos los personajes de la niñez de Paula Lice. Actriz, dramaturga y mujer, Paula cuenta con apoyo de las madrinas Carolina Vargas, Gina d'Mascar, Mitta Lux, Reina Loulou y Valérie O'arah para rescatar a Jéssica y cumplir su deseo de ser transformista. La película de estreno de Buh!fu Filmes, en colaboración con los artistas Rodrigo Luna, Ronei Jorge y Paula Lice, documenta la construcción de Jéssica y rinde homenaje cariñosa a la escena transformista en Salvador, Bahia.

*mujer; población LGBT

Jessy is the short version of the documentary film Jéssica Cristopherry, which was the name of all the personas of in Paula Lice's childhood make-believe. Actress, playwright and woman, Paula counts on the support of the godmothers Carolina Vargas, Gina d'Mascar, Mitta Lux, Rainha Loulou and Valérie O'arah to rescue Jéssica and make the dream of being a cross-dresser become true. The debut of Buh!fu Filmes, partnership between the artists Rodrigo Luna, Ronei Jorge and Paula Lice, the movie depicts the transformation of Jéssica and affectionately honors the cross-dressing scene of the city of Salvador, State of Bahia.

*woman; LGBT population

Entrevista com Paula Lice (Jessy), por Felipe Fernandes

Como surgiu a ideia de resgatar Jéssica Christopher e personificá-la através do universo das drag queens? Que relação existe entre a personagem de infância de Paula Lice e o transformismo?

O nome era usado por mim toda vez que eu queria brincar de ser outra pessoa, ainda na infância. Uma drag queen é uma materialização de uma figura feminina, em caráter de performance. Dar vida a mulheres gigantes, maiores que a vida é um desejo que me liga, desde muito cedo esses homens que veem em figuras femininas diversas a inspiração de seus projetos de palco.

Ao assistir Jessy, noto uma forte dimensão performática presente em uma narrativa que flerta com a ficção. Gostaria que você comentasse como foi o processo de construção do roteiro do filme, um documentário onde você, uma das próprias realizadoras, atua como personagem.

Bom, nós pensamos em alguns dispositivos que funcionariam como disparadores de ações. As drag queens ensaiando Jéssica para a apresentação, a documentação de todo o processo de maquiagem, cabelo, figurino, tudo isso foi improvisado em tempo real. Cenas mais manipuladas oferecem esse ruído que provoca essa sensação limiar entre documentário e ficção, que, afinal, não se distinguem tanto assim. O cruzamento intencional dessas duas esferas organizacionais já nem é mais uma novidade no cinema brasileiro.

O filme tem uma construção narrativa muito pautada na expectativa. No entanto, o filme rompe com essa lógica ao cortar a performance de Jéssica no momento em que ela ergue o microfone e ouvimos as primeiras notas da música. Por que romper com essa expectativa? Isso foi uma decisão tomada na fase de produção ou já no processo de montagem?

No processo de montagem. Investimos em alguns cortes, experimentando com e sem esse final e optamos por assumi-lo na versão em média-metragem e suprimi-lo no curta. Como havia a possibilidade de circular com os dois produtos, essa diferença era, inclusive, interessante para fazer uma boa distinção entre os dois. O curta acabou tomando uma proporção de circulação e reconhecimento maior que o média-metragem, o que ressalta mais nossa intenção de sublinhar o processo criativo, mais do que a ideia de um resultado em si.

Transformar uma mulher em uma drag queen levanta uma série de questões relacionadas à expressão de gênero, dentre elas, a questão do empoderamento da mulher e as convencionais noções de masculino e feminino. Como você avalia a importância do filme acerca dos debates relacionados a essas convenções clássicas de gênero e performance?

Dentre as maneiras que leio o filme, em relação com as várias leituras sobre isso que já me chegaram, avalio que o filme se localiza em um terreno delicado e de muitas camadas. O transformismo das drags queens é sim, a rigor, um

espaço de empoderamento da mulher, através dos homens – o que não isenta, nem homens, nem mulheres, que se relacionam com ele do machismo. Por muita vezes os femininos buscados pelas drag queens não contribuem em nada para os debates contemporâneos sobre os engessamentos dos modelos e padrões de beleza, por exemplo, com os quais mulheres e mulheres trans feministas estão em constante trabalho de luta e ressignificação. Há muitas drag queens apostando em diferentes modelos de mulher, o que só colore e diversifica as possibilidades de livre expressão do humano. O filme propõe o cruzamento de cinco tipos de drag queens bastante diversas entre si com uma mulher que precisa criar um sétimo corpo, um corpo coletivo, uma mulher que materialize o cruzamento dessas ideias todas, sobre feminino e sobre mulher.

Entrevista con Paula Lice (Jessy), por Felipe Fernandes

¿Cómo surgió la idea de rescatar a Jéssica Cristopherry y personificarla a través del universo de las drag queens? ¿Qué relación existe entre el personaje de la niñez de Paula Lice y el transformismo?

Usaba el nombre toda vez que quería jugar fingiendo ser otra persona, todavía en la niñez. Una drag queen es una materialización de una figura femenina, en carácter de performance. Dar vida a mujeres gigantes, mayores que la vida es un deseo que me conecta, desde mucho cedo, a estos hombres que ven en figuras femeninas la inspiración de sus proyectos de escenario.

Al asistir a Jessy, percibo una fuerte dimensión performática presente en una narrativa que tiene relación con la fic-

ción. ¿Cómo fue el proceso de construcción del guión de la película, un documental en el que una de las propias realizadoras actúa como personaje?

Bien, pensamos en algunos dispositivos que funcionarían como disparadores de acciones. Las drag queens ensayando Jéssica para la presentación, la documentación de todo el proceso de maquillaje, pello, figurín, todo fue improvisado en tiempo real. Escenas más manipuladas ofrecen este ruido que provoca esa sensación límite entre documental y ficción, que, al fin de cuentas, no se distinguen tanto así. El cruce intencional de estas dos esferas organizacionales ya no es más una novedad en el cine brasileño.

La película tiene una construcción narrativa basada en la expectativa. Sin embargo, la película rompe con esta lógica al cortar la performance de Jéssica en el momento en que ella eleva el micrófono y escuchamos las primeras notas de la música. ¿Por qué romper con esta expectativa? ¿Fue una decisión tomada en la fase de producción o ya en el proceso de montaje?

En el proceso de montaje. Invertimos en algunos cortes, experimentando con y sin este final y optamos por asumirlo en la versión en medimetraje y suprimirlo en el cortometraje. Como había la posibilidad de circular con los dos productos, esta diferencia era, incluso, interesante para hacer una buena distinción entre los dos. El cortometraje acabó por tomar una proporción de circulación y reconocimiento mayor que el medimetraje, lo que resalta más nuestra intención de dar énfasis al proceso creativo, más que la idea de un resultado en sí.

Transformar una mujer en una drag queen plantea una serie de cuestiones relacionadas con expresión de género, entre ellas, la cuestión del empoderamiento de la mujer y las convencionales nociones de masculino y femenino. ¿Cómo evalúa la importancia de la película acerca de los debates relacionados a estas convenciones clásicas de género y performance?

Entre las lecturas que existen de la película, con relación a las diversas lecturas sobre esto que ya recibí, evaluó que la película se encuentra en una situación delicada y de muchas capas. El transformismo de las drags queens es, estrictamente hablando, un espacio de empoderamiento de la mujer, a través de los hombres, lo que no exenta del machismo, ni nombres, ni mujeres, que se relacionan con él. Por muchas veces, los femininos buscados por las drag queens no contribuyen a los debates contemporâneos sobre los endurecimientos de los modelos y estándares de belleza, por

ejemplo, con los cuales mujeres y mujeres transfeministas están en constante trabajo de lucha y re-significación. Hay muchas drag queens considerando diferentes modelos de mujer, lo que sólo colorea y diversifica las posibilidades de libre expresión del humano. La película propone el cruce de cinco tipos de drag queens muy diversas entre sí con una mujer que necesita crear un séptimo cuerpo, un cuerpo colectivo, una mujer que materialice el cruce de todas estas ideas, sobre femenino y sobre mujer.

Interview with Paula Lice (*Jessy*), by Felipe Fernandes

How did you come up with the idea to rescue Jéssica Cristopherry and personify her in the drag queens universe? What is the relationship between the childhood character of Paula Lice and cross-dressing?

That was my childhood persona when I played make-believe. A drag queen is the materialization of a female figure for performance purposes. Bringing to life huge women, bigger than life, is a desire that has always connected me to these men who find in female figures the inspiration for stage performance projects.

Watching Jessy, I could notice a poignant performance dimension underlying its narrative, which flirts with fiction. I would like you to comment about the script development of this documentary film where you, one of its filmmakers, play a character.

Well, we thought of some devices that would trigger the actions. The drag queens helping Jéssica rehearse for a performance, the recording of the entire make-up, hair and costume process, all of this was made impromptu in real time. More manipulated, some scenes create a noise that enkindles a borderline sensation between documentary and fictional movie. I believe that these modalities are not so different after all. The intentional crossover between these two organizational realms is no news for the Brazilian cinema.

The movie has a narrative structure which is inherently bound by expectation. However, the movie breaks with this logic when it halts Jéssica's performance by the time she raises the microphone and we hear the first song chords. Why this expectation was broken? Was this a decision made during the production or conceived in the montage process?

This was decided in the montage process. We invested in

some cuts, making experiments with and without this finale, and made a choice to include it in the medium-length film, removing it from the short film version. As there was a possibility of distributing both products to the movie theaters, this helped distinguish them. The short film ended up reaching a larger screening circuit and was better recognized than the medium-length. This is a display of appreciation for our intent to shed light on the creative process, and not on the outcome.

Transforming a woman in a drag queen raises a number of issues relating to the expression of gender, including the women's empowerment and the traditional notions of male and female. What is your opinion about the movie's relevance for touching on the classic conventions about gender and performance?

Comparing my readings of the movie to the interpretations presented to me about it, I can assert that the movie treads on a delicate and multilayered ground. Strictly speaking, the cross-dressing of drag queens entails the empowerment of women by men, but this does not rule out machismo, neither for the women nor the men connected with it. At times, the feminine values embraced by the drag queens do not contribute at any level to the contemporary debates, for instance, about the fixity of models and patterns of beauty, given the unremitting strife and resignification effort of feminist women and trans-women in that respect. In fact, there are many drag queens resorting to different female models, which only brings new colors and diversifies the possibilities of free expression by human beings. The movie proposes the crossover of five types of drag queens very apart one from another with a woman who needs a seventh body, a collective body, a woman who embodies all of the ideas about what being feminine and a woman is.



R Cristiano Burlan
F Rafael Nobre
E Lincoln Péricles e
Cristiano Burlan
EP Bela Filmes Produções LTDA ME

Mataram Meu Irmão

Cristiano Burlan, Brasil, 2013, 77'

Reconstituindo os detalhes da morte de seu irmão, Rafael Burlan da Silva, ocorrida há 12 anos, o cineasta Cristiano Burlan lança-se a uma jornada pessoal que conduz ao coração de um círculo de violência em torno dos bairros da periferia paulistana. Explorando as razões do envolvimento do irmão com drogas e roubo de carros, o diretor expõe partes de sua própria história familiar, ouvindo parentes e amigos cujos depoimentos trazem à tona os destinos de diversos personagens, mapeando o histórico de dolorosas feridas emocionais.

*periferia; violência urbana
contato: contato@belafilmes.com

Reconstruyendo los detalles de la muerte de su hermano, Rafael Burlan da Silva, ocurrió hace 12 años, el cineasta Cristiano Burlan empieza un viaje personal que conduce al corazón de un círculo de violencia en torno a los barrios del suburbio de São Paulo. Explorando las razones de la participación del hermano con drogas y robo de vehículos, el director expone partes de su propia historia familiar, escuchando a los familiares y amigos cuyos relatos muestran los destinos de varios personajes, trazando el historial de dolorosas heridas emocionales.

*suburbio; violencia

Piecing together the details about the death of his brother, Rafael Burlan da Silva, 12 years ago, the filmmaker Cristiano Burlan sets off on a personal quest that leads to the heart of a circuit of violence in the neighborhoods of the outskirts of São Paulo. Trying to find out the reasons his brother's involvement with drugs and car stealing, the director exposes parts of his own family history, listening to relatives and friends whose accounts reveal the destinies of several characters, delineating the history of painful emotional wounds.

*outskirts; violence

Entrevista com Cristiano Burlan (*Mataram Meu Irmão*), por Luciano Carneiro

Seu irmão Rafael Burlan foi assassinado em 2001. De onde partiu o desejo de fazer um filme que se debruça sobre esse caso onze anos depois?

A minha vida é repleta de casos/mortes não solucionadas. Meu pai morreu de forma muito estranha e minha mãe, assim como meu irmão, foi assassinada. Todos os crimes estão impunes. Fazer o filme foi ao mesmo tempo procurar algum sentido para aquela tragédia e, de alguma maneira, uma tentativa de reconstruir a imagem do meu irmão, que pra mim já estava como uma fotografia desgastada pelo tempo. Ainda que matem a minha família, não posso deixar que eles morram.

Ao longo do filme você, documentarista, sempre se encontra fora de quadro; ou quando em quadro, de costas, até um dos momentos finais do documentário, quando sua figura finalmente aparece, em um momento emotivo e vulnerável. Sobre essas opções, gostaria que você comentasse o processo de montagem do filme: como foi rever esse material e a partir daí construir o filme ao qual assistimos?

Nunca foi minha intenção ser personagem nessa trama, o foco sempre foi o Rafael e o que dele ficou, eu fui apenas mediador nessa busca. O processo de montagem foi muito rigoroso. Era preciso revelar o que não foi dito e o que não foi fotografado e isso foi o mais difícil. Encaro a

montagem como o processo mais dialético do fazer cinematográfico, há que se ter como realizador uma humildade para que as potências escondidas no material apareçam no filme e não os devaneios estéticos do realizador. Caminhei sempre numa relação muito conflituosa entre ética e estética. É fácil perder um filme na montagem. Acredito também que o filme não é apenas sobre o meu irmão, tampouco sobre mim e minha família, mas o que ficou entre tudo isso, aquele espaço da memória em que encaramos, ou pelo menos tentamos encarar, o que eu acredito ser a maior dor enfrentada pelo ser humano, uma dor da consciência da finitude das coisas, uma dor do tempo, uma dor do imponderável.

Mataram Meu Irmão, desde seu título, já nos indica um filme pessoal, um documentário de investigação familiar. No entanto, a partir do caso particular de seu irmão o filme traça um quadro de problematização da questão da violência urbana. Como você vê a importância do filme em compor uma mostra de cinema voltada ao debate dos Direitos Humanos?

É possível fazer um filme se não for por um prisma pessoal? O documentário *Mataram Meu Irmão* tem uma importância não pelos prêmios que angariou, mas por abordar uma questão que hoje está banalizada. Permanecemos indiferentes diante da crueldade e da violência que assaltam os nossos dias, principalmente quando ela acontece nas periferias das grandes cidades, lugares que costumam ser estigmatizados como

bolsões de pobreza; virou lugar comum observar nos jornais diários uma quantidade imensa de jovens sendo assassinados pela polícia e principalmente no caso da polícia de São Paulo, que parece ser autorizada pelo estado a matar. Temos a polícia mais cruel e violenta do mundo. Compor uma mostra de cinema voltada ao debate dos Direitos Humanos é de suma importância por ser uma mostra que provoca o olhar para a responsabilidade de todos nós diante desses bolsões de pobreza, dessa marginalização e dessa “subcidadania” que assola nossa sociedade.

Entrevista con Cristiano Burlan (*Mataram Meu Irmão*), por Luciano Carneiro

Su hermano Rafael Burlan fue asesinado en 2001. ¿Cómo ha surgido el deseo de hacer la película que se dedica a este caso después de once años?

Mi vida es llena de casos/muertes no solucionadas. Mi padre murió de manera muy extraña y mi madre, como mi hermano, fue asesinada. Todos los crímenes impunes. Hacer la película fue al mismo tiempo buscar algún sentido para la tragedia y, de alguna manera, un intento de reconstruir la imagen de mi hermano, que ya era para mí como una fotografía antigua. Aunque maten a mi familia, no puedo dejarlos morir.

A lo largo de la película, usted como documentalista siempre está fuera de cuadro; o cuando en un cuadro, de espaldas, hasta uno de los momentos finales del documental, cuando su figura aparece en un momento emotivo y vulnerable. Acerca de estas opciones, me gustaría saber sobre el proceso de montaje de la película: ¿cómo fue rever el material y entonces construir la película que vemos?

Nunca fue mi objetivo ser personaje de esta trama, el enfoque siempre fue Rafael y lo que él ha dejado, fui sólo el mediador. El proceso de montaje fue muy riguroso. Era necesario revelar lo que no se dijo y lo que no fue fotografiado y fue lo más difícil. Considero el montaje como el proceso más dialéctico de la creación cinematográfica, se necesita

humildad para que las potencias ocultas en el material aparezcan en la película y no las fantasías estéticas del realizador. Estuve siempre en una relación de conflicto entre ética y estética. Es muy fácil perderse en el montaje. La película no trata sólo de mi hermano, ni de mí y mi familia, pero lo que quedó entre todo, el espacio de los recuerdos enfrentados, que considero el más grande dolor enfrentado por el ser humano, un dolor de conciencia de la finitud de las cosas, un dolor del tiempo, un dolor de lo imponderable.

Mataram Meu Irmão, desde su título, ya nos indica una película personal, un documental de investigación familiar. Sin embargo, a partir del caso particular de su hermano, la película presenta un cuadro de problematización de la cuestión de la violencia urbana. ¿Cómo ve la importancia de la película en una muestra de cine dedicada a la discusión de los Derechos Humanos?

¿Cómo hacer una película si no fuera por una perspectiva personal? El documental *Mataram Meu Irmão* tiene una gran importancia, no por sus premios, sin embargo por tratar de una cuestión banalizada actualmente. Estamos indiferentes ante la crueldad y la violencia presentes en nuestros días, sobre todo cuando ocurre en los suburbios de las grandes ciudades, lugares ya conocidos como bolsas de pobreza; me parece que es común observar en los diarios una gran cantidad de jóvenes siendo asesinados por la policía y, principalmente, en el caso de la policía de São Paulo, que parece ser autorizada por el Estado a matar. Nuestra policía es la más cruel y violenta del mundo. Estar en una muestra dedicada a la discusión sobre los Derechos Humanos es de suma importancia porque despierta la mirada para la responsabilidad de todos ante estas bolsas de pobreza, marginalización y subcidadanía que asola a nuestra sociedad.

Interview with Cristiano Burlan (*Mataram Meu Irmão*), by Luciano Carneiro

Your brother, Rafael Burlan, was murdered in 2001. What prompted you to make a movie about this case eleven years later?

My life is full of unsolved cases/deaths. My dad died in a very strange way and my mother, like my sibling, was murdered. All crimes remain unpunished. Making the movie both served the purpose of trying to find a meaning for that tragedy, and reconstructing the image of my brother, who was to me a picture waned through time. Even if they kill my entire family, I will not let them die.

Along the movie, you, the documentarian, is always out of the frame; or, when in the frame, on your back, until one of the final moments of the documentary film, when your figure finally appears, at a point of deep emotion and vulnerability. As far as these options are concerned, I would like you to speak further about the movie's montage: how was watching the material and building up the film's final cut?

I never intended to be a character in the plot, the focus was always on Rafael and what was left of him, I was only a facilitator in this search. The montage process is quite rigid. Unveiling what was left unsaid and out of the picture was both necessary and the toughest part of the work. I see the montage as the most dialectical process in the movie craft. As an auteur, one should be humble enough to let the hidden potentialities appear in the movie, and not the aesthetic fantasies of its auteur. I have always developed a rather contentious relationship with ethics and aesthetics. It is easy to lose sight of a movie in the montage stage. I also believe that the movie is neither only about my brother, nor about my family and I, but about what was left in-between all of this, that space of memory in which we face – or at least we try to face – the deepest pain I believe one human being can experience, the pain of being aware of the finitude of things, the pain of time, the pain of the imponderable.

Mataram Meu Irmão, from what the very title suggests, points to a personal movie, a documentary foray into the family. Nonetheless, based on the particular case of your brother, the movie draws a picture about urban violence. How significant is the movie in a movie screening about Human Rights?

Is it possible to make a movie that is not from a personal angle? The documentary film *Mataram Meu Irmão* is not pertinent for the awards it has carried off, but for touching on an issue which became trite. We remain nonchalant about the cruelty and violence that haunts our routines, mainly when it happens on the outskirts of large cities, places that tend to be stigmatized as pockets of poverty. It became a commonplace to see in the daily newspapers a huge amount of youngsters being murdered by the police forces and, chiefly in São Paulo, law enforcers seem authorized to kill. We have the most violent police force in the world. Assembling a movie screening earmarked for discussing the Human Rights is of crucial importance as it awakens our regard for each and everyone's responsibility for these pockets of poverty, the exclusion and the "sub-citizenship" which afflicts our society.





R Jorge Furtado

F Alex Sernambi, Jacob Solitrenick

E Giba Assis Brasil

EP Casa de Cinema de Porto Alegre

O Mercado de Notícias

Jorge Furtado, Brasil, 2014, 94'

O filme traz os depoimentos de treze importantes jornalistas brasileiros sobre o sentido e a prática de sua profissão, as mudanças na maneira de consumir notícias, o futuro do jornalismo, e também sobre casos recentes da política brasileira, onde a cobertura da imprensa teve papel de grande destaque.

* proteção aos defensores de direitos humanos; liberdade de expressão; democracia e Direitos Humanos

contato: casa@casacinepoa.com.br

La película presenta los relatos de trece importantes periodistas brasileños sobre el sentido y la práctica de su profesión, los cambios en la forma de recibir las noticias, el futuro del periodismo, y también sobre casos recientes de la política brasileña, donde la cobertura periodística tuvo un destacado papel .

*protección de los Defensores de los Derechos Humanos; libertad de expresión; democracia y los Derechos Humanos

The movie brings accounts of thirteen important Brazilian journalists about the signification and practice of their profession, the changes to the way of receiving news, the future of journalism, along with recent cases of the Brazilian politics, where the press coverage played a prominent role.

* protection of humans rights defenders; freedom of speech; democracy and Human Rights

Entrevista com Jorge Furtado (*O Mercado de Notícias*), por Daniel Nolasco e Felipe Fernandes

O documentário utiliza vários recursos narrativos para traçar um painel histórico e crítico do jornalismo e da notícia. Gostaria que você comentasse como se deu o processo de realização do filme.

O projeto nasceu de um sentimento de que o jornalismo brasileiro entrou no século 21 em crise, uma crise decorrente da revolução digital, que transformou tudo, e também da transformação política vivida pelo país, com uma nova força política chegando ao poder e com a grande imprensa assumindo, pela primeira vez em sua história, um papel fortemente oposicionista. O diploma de jornalismo deixou de ser obrigatório, os jornais se encheram de colaboradores não-jornalistas, houve queda na audiência dos grandes veículos, queda de circulação, o fim de alguns jornais e revistas, e uma profusão de mídias e redes sociais. Tudo isso fez muita gente acreditar que o jornalismo estava com os dias contados. A mim, pareceu que o momento exigia a valorização da profissão, com seus critérios técnicos e seus compromissos éticos. Na busca por entender o que estava acontecendo, fui estudar a história do jornalismo e encontrei a peça de Ben Jonson, *The staple of news*, escrita em 1625, que retratava um momento semelhante ao atual. A invenção de uma nova tecnologia,

naquela época a imprensa de tipos móveis, fez explodir o volume de informação circulante e também transformou profundamente as estruturas de poder, com o fortalecimento da classe política, do parlamento e de uma burguesia com poder crescente, contrapondo-se ao poder da nobreza. Fiz a tradução da peça com Liziane Kugland e fiquei espantado com a atualidade das críticas e observações de Jonson sobre a imprensa recém nascida. Usei a peça como guia para uma pauta de entrevistas com grandes jornalistas brasileiros.

Há no filme uma clara discussão do poder e influência da notícia sobre a política ou como o jornalismo interfere no destino político do país. Qual a sua opinião sobre a forma que a grande imprensa brasileira aborda o governo atual?

Uma das principais funções da imprensa é ser crítica aos governos, todos os governos. A questão é que a imprensa tem grandes interesses econômicos e políticos, e é muito mais crítica aos governos que se opõem ou limitam estes interesses, como é o caso dos governos Lula e Dilma. É impossível negar que a imprensa foi muito mais generosa com os governos militares e neoliberais e muito mais crítica aos governos populares. Muitas vezes, as denúncias contra os governos populares foram publicadas com grande alarde e pouquíssimo rigor nas apurações e verificação das fontes, enquanto as denúncias contra os governos neoliberais eram tímidas, cautelosas e logo abafadas e esquecidas.

Em O Mercado de Notícias, vemos muito mais da sua relação com os atores da peça do que com os jornalistas escolhidos para o filme. Como foi o processo de escolha dos jornalistas?

Sim, o importante no caso dos jornalistas era lhes dar voz, falar sobre o seu ofício, já que são, ironicamente, uma categoria sem-mídia, pois há pouquíssimo espaço para a discussão deste tema. Escolhi jornalistas de vários veículos, jornalistas cujo trabalho eu acompanho faz tempo, nos quais reconheço capacidade e honestidade intelectual, e que sabia terem opiniões diferentes sobre vários dos temas tratados. Meu objetivo principal era provocar dúvidas e estimular o debate. No caso dos atores, como sempre faço, o trabalho é coletivo. Teatro é jogo, parceria.

Como você avalia a atualidade do texto da peça original de Ben Jonson?

Jonson era um grande comediante, dramaturgo e também um sábio moralista. Queria transformar o mundo a partir do palco. Ele tem como princípio – explicitado na epígrafe do poeta Horácio que usa para sua peça – a ideia de que o poema (o texto, a peça) deve, ao mesmo tempo, divertir e ensinar: “O poema ensina ou delicia. Ou ambos, e este é o que vicia”. Sua peça tem uma moral clara, é didática, fala, entre outros temas, do bom senso no uso da riqueza (pecúnia): “Nem escrava de prazeres tolos, nem feitora de desejos justos”. Jonson critica a futilidade dos que querem aparecer nos jornais a qualquer custo, dos interesses políticos e econômicos

por trás das notícias, da notícia como entretenimento de quem busca novidade sem critério, da fofoca e da maledicência como um prazer cruel, dos “panfletos escritos por quem não sai de casa, sem uma sílaba de verdade”. Tudo isso me parece, infelizmente, bastante atual.

Entrevista com Jorge Furtado **(O Mercado de Notícias), por Daniel Nolasco** **e Felipe Fernandes**

El documental utiliza varios recursos narrativos para elaborar un panel histórico y crítico del periodismo y de la noticia. ¿Cómo se dio el proceso de elaboración de la película?

El proyecto nació de un sentimiento de que el periodismo brasileño comenzó el siglo 21 en crisis, una crisis resultante de la revolución digital, que transformó todo, y también de la transformación política vivida por el país, con una nueva fuerza política llegando al poder y con la gran prensa asumiendo, por primera vez en su historia, un papel fuertemente opositor. El diploma de periodismo dejó de ser obligatorio, los diarios llenos de colaboradores no-periodistas, hubo una caída en el público de los grandes vehículos de comunicación, caída de circulación, el fin de algunos diarios y revistas, y una profusión de medios y redes sociales. Esto hizo que la gente creyese que el periodismo estaba con sus días contados. A mí me pareció que el momento requería la valorización de la profesión, con sus criterios técnicos y sus compromisos éticos. Buscando comprender lo que estaba ocurriendo, estudié la historia del periodismo y encontré la pieza de Ben Jonson, *The staple of news*, escrita en 1625, que retrataba un momento muy similar al actual. La invención de una nueva tecnología, en la época la prensa de tipos móviles, aumentó el volumen de información vehiculada y también transformó profundamente las estructuras de poder, con el fortalecimiento de la clase política, del parlamento y de una burguesía con poder creciente, oponiéndose al poder de la nobleza. He traducido la pieza con Liziane Kugland y me sorprendí con la actualidad de las críticas y observaciones de Jonson sobre la prensa recién nacida. Utilicé la pieza como un guión para las entrevistas con grandes periodistas brasileños.

En la película hay una clara discusión del poder e influencia de la noticia sobre la política o cómo el periodismo interfiere en el destino político del país. ¿Cuál es su opinión sobre la forma con que la gran prensa brasileña aborda el gobierno actual?

Una de las principales funciones de la prensa es ser crítica a los gobiernos, a todos los gobiernos. El problema es que la prensa tiene muchos intereses económicos y políticos, y es más crítica con los gobiernos que se oponen o limitan estos intereses, como es el caso de los gobiernos Lula y Dilma. No se puede negar que la prensa fue muy generosa con los gobiernos militares y neoliberales y más crítica con los gobiernos populares. Muchas veces, las denuncias contra los gobiernos populares se publicaron con bombos y platillos y muy poco rigor en la investigación y verificación de las fuentes, mientras las denuncias contra los gobiernos neoliberales eran tímidas, cautelosas y rápidamente encubiertas y olvidadas.

En O Mercado de Notícias, vemos mucho más de su relación con los actores de la pieza que con los periodistas escogidos para la película. ¿Cómo fue el proceso de elección de los periodistas?

Sí, lo importante en el caso de los periodistas era darles voz, hablar sobre su oficio, ya que son, irónicamente, una categoría sin medios, pues hay poquísimo espacio para la discusión de este tema. He elegido periodistas de varios vehículos de comunicación, periodistas cuyo trabajo acompaño hace mucho tiempo, en los cuales reconozco capacidad y honestidad intelectual, y que sabía acerca de sus opiniones diferentes sobre diversos temas tratados. Mi objetivo principal era provocar dudas y estimular la discusión. En el caso de los actores, como siempre hice, el trabajo es colectivo. Teatro es juego, colaboración.

¿Cómo avalúa la actualidad del texto de la pieza original de Ben Jonson?

Jonson era un gran comediante, dramaturgo y también un sabio moralista. Quería transformar el mundo desde un escenario. Él tiene como principio – explicitado en el epígrafe del poeta Horacio que utiliza en su pieza – la idea de que el poema (el texto, la pieza) debe, al mismo tiempo, divertir y enseñar: “El poema enseña o deleita. O ambos, y es esto que vicia”. Su pieza tiene una moral clara, es didáctica, trata, entre otros temas, del sentido común en el uso de la riqueza (pecunia): “Ni esclava de placeres bobos, tampoco hechora de deseos justos”. Jonson critica la futilidad de los que quieren estar en las noticias, de los intereses políticos

y económicos por detrás de las noticias, de la noticia como entretenimiento de quien busca novedad sin criterio, del cotilleo y de la maledicencia como un placer cruel, de los “folletos escritos por quien no sale de casa, sin cualquier verdad”. Todo eso me parece, infelizmente, muy actual.

Interview with Jorge Furtado (O Mercado de Notícias), by Daniel Nolasco and Felipe Fernandes

The documentary film resorts to different narrative resources to draw a historical and critical picture of the Journalism and the news. I would like you to speak more about the movie-making process.

The project was inspired by a feeling that the Brazilian Journalism entered the 21st century in crisis, which was triggered by a digital revolution that transformed everything, besides the political transform occurring in the country, where a new political force seized the power and motivated the major mass media to take the opposition's side for the very first time. The degree in Journalism ceased to be mandatory, newspapers teemed up with non-journalists, the most important media outlets lost audience, the circulation shrank, some newspapers and magazines closed up, and a profusion of new social media and networks could be witnessed. All of this made many believe that Journalism was on borrowed grace. To me the moment was ripe for appreciating the profession, casting light on its technical criteria and ethical commitments. Seeking to better grasp what was going on, I delved into the history of Journalism and found the play by Ben Jonson, The staple of news, written in 1625, which depicted a moment similar to the current one. The invention of a new technology, the movable type printing press at the time, boosted the amount of information circulating and upheaved the power structures by strengthening the political class, the parliament and the bourgeoisie, which was holding increasingly more power, as the nobility declined. I translated the play with Liziane Kugland and was awed by the contemporary feel of the Jonson's criticism and remarks on the newborn press. I used the play as a guide to interview major journalists in Brazil.

The movie brings an overt discussion about the power and influence of the news on the politics or how the Journalism interferes with the political outcomes in Brazil. What is your opinion about how the Brazilian major mass media shows the current government?

One of the press' main functions is to criticize governments, all of them. Nonetheless, the press has considerable economic and political interests, and is much more critical of the governments that oppose or limit their interests, like the administrations of Luís Inácio Lula da Silva and Dilma Rousseff. There is no denying the fact that the press was fairly generous with the military and neoliberal managements, and much more censorious of the popular governments. The complaints against the popular governments were largely meant to make a fuss and usually deprived of thorough investigation and validation of sources, while the accusation raised against the neoliberal governments tended to be shy, cautious and soon covered and forgotten.

By watching O Mercado de Notícias, we are much more acquainted with your relationship with the play actors than with the journalists featured in the movie. How were the journalists chosen?

Yes, I intended to give voice to the journalists, listen to them speak about their profession, given that, ironically, they are media-less professionals, as there is not a large space for discussion of this subject. I have chosen journalists of several media outlets, which I have been following for some time, in whom I recognize intellectual honesty and capacity, and made a bid for assorted opinions on the themes addressed. My main goal was to prompt doubts and promote the debate. As for the actors, the work was collective, as usual in my productions. Theater is a game, a joint effort.

What do you think of the currency of the original script by Ben Jonson?

Jonson was a big comedian, playwright and a canny moralist. He wanted to transform the world with his plays. His principle – made explicit by the epigraph of Horace used to introduce his play – is rooted on the concept that poetry (the text, the play) should concomitantly amuse and teach: “The poetry should either instruct or delight. Or it combines both, and this is the cause of addiction.” His play has an unambiguous moral, it is didactic, addresses, among other subjects, the good sense to invest wealth (money): “Not slave unto their pleasures, or a tyrant over their fair desires.” Jonson criticizes the shallowness of those who want to be featured on newspapers at any cost, the political and economic interests behind the news, the journalistic news as an entertainment to those indiscriminately looking for novelty, the gossiping and slander as vicarious pleasures, the “pamphlets made all at home containing no syllable of truth.” Unfortunately, all of this seems sheer current.







R Tatianne Pereira da Silva
F Andre Lavenere
E Fáuston da Silva
EL André Bezerra; Simone Marcelo;
Juliana Drummond
EP Fáuston Filmes Ltda

Meu Amigo Nietzsche

Fáuston Da Silva, Brasil, 2013, 15'

O improvável encontro entre Lucas e Nietzsche será o início de uma grande revolução na mente do garoto, em sua família e na sociedade. Ao final, ele não será mais um menino. Será uma dinamite.

*infância

contato: fauston7@gmail.com

El improbable encuentro entre Lucas y Nietzsche será el inicio de una gran revolución en la mente del niño, en su familia y en la sociedad. Al final, él no será más un niño. Será una dinamita.

*niñez

The unlikely meeting of Lucas and Nietzsche will prompt a major revolution in the boy's mind, his family and the society. In the end, he will no longer be a boy anymore. He will be a dynamite.

*childhood

Entrevista com Fáuston da Silva (*Meu Amigo Nietzsche*), por Luana Farias

Comente sobre o processo de construção de seu curta, Meu Amigo Nietzsche, desde a elaboração do argumento até a finalização.

O argumento do filme foi criado por minha esposa, Tatianne da Silva, e por mim durante o último semestre do curso de cinema da Universidade de Brasília. O filme foi financiado por um edital do Ministério da Cultura e foi totalmente rodado na periferia da capital brasileira, Brasília, com elenco composto principalmente por não atores. Já participou e venceu dezenas de importantes festivais de cinema no Brasil e no mundo.

O filme tenta associar a periferia do Brasil a uma filosofia nascida muito longe daqui em termos de tempo (século XIX) e espaço (Alemanha). Para isso, os elementos que já nos são familiares, os personagens, as ruas e casas brasileiras, o futebol, a escola, o lixão, etc., ficam rodeados por elementos que fazem referência a Nietzsche e à Alemanha. Elementos como o número da sala de aula de Lucas (na abertura do filme) 1944, data de nascimento de Nietzsche. Um dos garotos que acompanham Lucas, o que acaba vencendo a corrida da pipa, tem escrito Rée em sua camisa, amigo e arquirrival de Nietzsche pelo coração de Lou Salomé. A palavra Salomé também aparece grafitada em uma parede de rua ao lado de um desenho que é referência

à fotografia clássica em que Rée e Nietzsche, como asnos, puxam uma carroça sobre a qual vai Salomé. O primeiro nome de Salomé, Lou, também aparece escrito no quadro negro ao lado do de Rée e dentro de corações. O nome do diretor da escola é referência ao principal tradutor de Nietzsche no Brasil. Vemos na padaria a logo da Copa da Alemanha de 2006. A música que abre o filme é o *Assim Falou Zaratustra* (também nome do livro de Nietzsche que Lucas encontra) do compositor alemão Richard Strauss. A música do final do filme é uma composição feita pelo próprio Nietzsche que afirmou que ela deveria ser usada para lembrá-lo.

Comente sobre as possibilidades de reflexão acerca dos Direitos Humanos no Brasil que seu curta pode proporcionar.

O filme *Meu Amigo Nietzsche* é uma comédia que aborda temas comuns aos grandes centros urbanos do Brasil e do mundo: o analfabetismo funcional, a educação como elemento transformador, a valoração intelectual de cada ser humano, a timidez das instituições de educação, o preconceito velado e a infância (com seu lúdico e sua inocência que não conhecem fronteira econômica). Além de tudo isso, o filme tem Nietzsche e Marx. Esse conjunto de temas possibilita uma extensa discussão sobre Direitos Humanos no Brasil de uma forma menos abstrata. Lucas, o garoto do filme, personifica e materializa os milhares de brasileiros que não têm acesso a uma educação de qualidade, que vivem à mar-

gem da sociedade e que, de certa forma, estão excluídos de um contexto básico de segurança de direitos garantidos pela Constituição. Ao dar voz a esses milhares de brasileiros, o filme nos aproxima de uma realidade que por vezes é negligenciada. Dessa forma, o filme traz a reflexão sobre Direitos Humanos de um modo direto e bem mais próxima do público.

Entrevista con Fáuston da Silva (*Meu Amigo Nietzsche*), por Luana Farias

Comente sobre el proceso de construcción de su cortometraje, Meu Amigo Nietzsche, desde de la construcción del argumento hasta la finalización.

El argumento de la película fue creado por mi esposa, Tatianne da Silva, y por mí durante el último semestre del curso de cine de la Universidad de Brasilia. La película fue financiada por un anuncio del Ministerio de la Cultura y fue totalmente filmada en el suburbio de la capital brasileña, Brasilia, con elenco compuesto principalmente por no actores. Ya ha participado y fue premiada en decenas de importantes festivales de cine en Brasil y en el mundo.

La película intenta asociar el suburbio de Brasil a una filosofía nacida muy lejos en términos de tiempo (siglo XIX) y espacio (Alemania). Los elementos ya no son comunes, los personajes, las calles y casas brasileñas, el fútbol, la escuela, los vertederos ilegales, etc. están rodeados de elementos que hacen referencia a Nietzsche y a Alemania. Elementos como el número del aula de Lucas (en el inicio de la película) 1944, fecha de nacimiento de Nietzsche. Uno de los chicos que acompañan a Lucas, que gana el campeonato de cometas, tiene en su camisa escrito Réé, amigo y rival de Nietzsche en la disputa por el corazón de Lou Salomé. La palabra Salomé también surge pintada en una pared de la calle, al lado de un dibujo que hace referencia a la fotografía clásica en la que Réé y Nietzsche, como asnos, conducen un carro sobre el que está Salomé. El primer nombre de Salomé, Lou, también aparece escrito en la pizarra al lado del nombre de Réé y dentro de corazones. El nombre del director de la escuela es referencia al principal traductor de Nietzsche en Brasil. En la panadería también hay el logotipo

del Mundial de Alemania en 2006. La canción de apertura de la película es *Assim Falou Zaratustra* (también nombre del libro de Nietzsche que Lucas encuentra) del compositor alemán Richard Strauss. La canción del final de la película es una composición hecha por el propio Nietzsche que afirmó que se debería utilizar para recordarlo.

Comente sobre las posibilidades de reflexión de su cortometraje acerca de los Derechos Humanos en Brasil.

La película *Meu Amigo Nietzsche* es una comedia que trata de temas comunes a los grandes centros urbanos de Brasil y del mundo: el analfabetismo funcional, la educación como elemento transformador, la valoración intelectual de cada ser humano, la timidez de las instituciones de educación, el prejuicio velado y la niñez (con su lúdico y su inocencia que no tienen frontera económica). Además, la película tiene Nietzsche y Marx. Estos temas permiten una amplia discusión sobre derechos humanos en Brasil de una forma menos abstracta. Lucas, el joven de la película, personifica y materializa miles de brasileños que no tienen acceso a la educación de calidad, que viven al margen de la sociedad y que, de alguna manera, están excluidos de un contexto básico de derechos constitucionales asegurados. Dando voz a estos brasileños, la película nos acerca a una realidad que muchas veces descuidamos. Así, la película permite la reflexión sobre los derechos humanos de una forma directa y muy próxima al público.

Interview with Fáuston da Silva (*Meu Amigo Nietzsche*), by Luana Farias

Could you please describe the making process of your short film, Meu Amigo Nietzsche, since the plot development until the locked cut version.

The movie plot was concocted by my wife, Tatianne da Silva, and myself during the last semester in the Cinema Undergraduate Program at the University of Brasília. The movie arranged support through the selection for public funding of the Ministry of Culture and was fully shot on the outskirts of the country's seat of government, Brasília, with a cast mainly made up of non-actors. It has participated and won dozens of important cinema festivals in Brazil and overseas.

The movie tries to associate the Brazilian periphery with a philosophy developed very distant, considering its time (the 19th century) and space (Germany). Aiming that purpose, the

elements with which we are already familiar, the Brazilian characters, streets and houses, the soccer, the school, the landfill etc., are surrounded by elements alluding to Nietzsche and Germany. Elements such as the number of Lucas' classroom (in the movie's opening scene): 1944, the Nietzsche's date of birth. One of the boys who hang around with Lucas, who ends up winning the kite race, has the name Rée printed on his shirt. Rée was a friend of Nietzsche, but also his archenemy in the joust for the love of Lou Salomé. The word Salomé also appears on the graffiti writing on a street wall by the side of a drawing that alludes to the classic picture in which Rée and Nietzsche, like donkeys, drag a wagon carrying Salomé atop of it. The first name of Salomé, Lou, also appears written on the chalkboard near the Rée' name and inside hearts. The school's principal is named after the Brazilian most renowned translator of the Nietzsche's books. In the baker's, there is a logo of the 2006 FIFA World Cup Germany. The song opening the movie is Thus Spake Zarathustra (which is also the Nietzsche's book Lucas stumbles upon), by the German composer Richard Strauss. The ending movie song is a composition by the very Nietzsche, who stated that it should be played in his memory.

Please comment on the possibilities of reflection about Human Rights in Brazil that can be prompted by your short film.

Meu Amigo Nietzsche is a comedy that touches on subjects which are close to the major urban centers in Brazil and abroad: functional illiteracy, education as a transformational tool, the intellectual appreciation of each human being, the backwardness of educational institutions, concealed prejudice and childhood (with its playfulness and innocence that know not of economic confines). Over and above, Nietzsche and Marx are also characters of the movie. This array of themes allows for a wide-ranging discussion on the Brazilian human rights in a less theoretical manner. Lucas, the boy in the movie, personifies and embodies the thousands of Brazilians bereft of access to quality education, on the margins of society and who somehow are cast aside from the basic safety rights enshrined in the Constitution. By giving voice to thousands of Brazilians, the movie zooms in an often-neglected reality. With it, the movie reflects on the human rights in a straightforward manner, which is quite closer to the audiences.





R Ines Marzouk
F Haitham Zaki
E Mahmoud Metwaly
EP Al Masry Al Youm

Mohamed Mahmoud...Herald dos Revolucionários

Ines Marzouk, Egito, 2012, 11'

Video-jornalista reconta sua cobertura dos conflitos em Mohamed Mahmoud, a rua que ficou famosa pelos embates entre as forças de segurança e manifestantes durante os protestos contra o Conselho Supremo da Forças Armadas egípcias em novembro de 2011. O curta-metragem apresenta o material gravado nos sete dias da violenta repressão contra manifestantes que resultou em feridos graves e um grande número de mortos. O filme inclui ainda a reencenação da experiência vivida pela jornalista e entrevistas com manifestantes presentes no acontecimento narrado.

*democracia e Direitos Humanos; mulher
contato: ines.editor@gmail.com

Video periodista relata su cobertura de los conflictos en Mohamed Mahmoud, la calle fue inmortalizada por los enfrentamientos entre las fuerzas de seguridad y manifestantes durante las protestas contra el Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas egipcias en noviembre de 2011. El cortometraje presenta el material grabado en los siete días de la violenta represión contra manifestantes que resultó en graves heridos y un gran número de muertos. La película también incluye una reinterpretación de la experiencia vivida por la periodista y entrevistas con manifestantes presentes en el acontecimiento narrado.

*democracia y Derechos Humanos; mujer

A video journalist recounts his coverage of the conflicts at Mohamed Mahmoud, the street which became well known for the clashes between security forces and demonstrators during the protests against the Egyptian Supreme Council for Armed Force in November 2011. This short film presents the material recorded on the seven days of violent repression against the demonstrators which resulted in severely injured people and a great number of casualties. The movie still brings the dramatization of the experience lived by the journalist and interviews with demonstrators who were onlookers at the spot.

*democracy and Human Rights; women

**Entrevista com Ines Marzouk
(Mohamed Mahmoud...
Herald dos Revolucionários),
por Felipe Fernandes**

Desde o início de seu filme percebemos que o seu olhar sobre a revolução é apresentado do ponto de vista subjetivo do diretor. Por que escolheu adotar essa posição, em frente da câmera, e como foi o processo de elaboração do filme?

Decidi que este seria o meu posicionamento porque eu também fazia parte do que estava acontecendo no país naqueles dias. Era mais fácil mostrar as emoções e os efeitos daqueles acontecimentos se estivesse na frente da câmera. Também queria ter uma perspectiva diferente. Durante as sublevações, eu trabalhava para um jornal egípcio e tinha filmado o que acontecia, de trás da câmera. Dessa vez, eu quis produzir algo mais próximo e pessoal. Para a preparação do filme, primeiro eu escrevi o meu testemunho sobre os acontecimentos em Mohamed Mahmoud. Depois, tentei encontrar algumas pessoas que foram captadas pela câmera. Por fim, escrevi o roteiro e filmei.

Em Mohamed Mahmoud... Herald dos Revolucionários, com maior frequência, as imagens da revolução são filmadas de cima, reservando um distanciamento seguro, e propondo uma visão geral dos fatos. Como cineasta e jornalista, você acredita que as imagens que produziu da revolução conseguiram reproduzir um olhar di-

ferente da situação se comparadas ao que se costuma ver na grande mídia?

Os eventos em Mohamed Mahmoud ocorreram de uma hora para a outra, num sobressalto. Não havia muitos jornalistas presentes, em especial dos meios de comunicação de massa. Eu estava lá porque pressentia que algo iria acontecer. E aconteceu. O lugar de onde estava filmando era muito próximo dos acontecimentos e, certamente, nada seguro. Era uma sacada bem próxima, tinha gás e eu tive que usar máscara de proteção. Além disso, as forças policiais disparavam tiros. Havia um dilema entre permanecer na sua posição e filmar ou participar. Achei que seria mais útil filmando os acontecimentos.

Ao se expor no filme, você também passa a retratar a mulher em meio a uma revolução. Como você analisa a participação feminina no atual cenário político egípcio?

As mulheres desempenharam um papel crucial durante a revolução e atualmente ainda estão no centro da vida política do país. Na sociedade egípcia, as mulheres e o seu simbolismo são utilizados pelos diferentes partidos para alcançar os seus objetivos políticos, mas elas também têm uma participação muito ativa e independente na política, inclusive sofrendo as consequências dessa atividade.

As pichações nas paredes da rua Mohamed Mahmoud registram momentos importantes da história egípcia. Poderia nos falar mais sobre a relação entre essa rua, arte urbana, revolução e as pessoas que circulam por ela cotidianamente?

A arte urbana desempenhou um papel muito importante no confronto com o poder antes e pós-revolução, em especial pelas expressões artísticas, como as pichações na Mohamed Mahmoud e outras ruas de Cairo. Essa importância é acen-tuada pelo fato de que a maior parte das picha-ções é consistentemente apagada das paredes pelas instituições estaduais. Mas as paredes são pintadas novamente, o que é um símbolo da res-istência. Por óbvio, no caso da Mohamed Mah-moud, a mensagem é transmitida não só pelas pichações, mas também pela própria rua.

Entrevista con Ines Marzouk (Mohamed Mahmoud... Herald dos Revolucionários), por Felipe Fernandes

Desde el inicio de su película, hemos percibido que su mi-rada sobre la revolución se presenta desde el punto de vis-ta subjetivo del director. ¿Por qué ha elegido adoptar esta posición, en frente de la cámara y cómo fue el proceso de elaboración de la película?

Decidí que este sería mi posicionamiento porque yo tam-bién formaba parte de lo que estaba ocurriendo en el país en aquellos días. Era más fácil mostrar las emociones y los efectos de aquellos acontecimientos en frente de la cámara. También quería una perspectiva diferente. Durante las su-blevaciones, trabajaba para un diario egipcio y había filma-do lo que ocurría, detrás de la cámara. Esta vez, me gustaría producir algo más próximo y personal. Para la preparación de la película, primero escribí mi relato sobre los aconteci-mientos en Mohamed Mahmoud. Después, busqué a algu-nas personas que fueron captadas por la cámara. Por último, escribí el guión y filmé.

En Mohamed Mahmoud... Herald dos Revolucionários, con mayor frecuencia, las imágenes de la revolución son filmadas desde arriba, reservando un distanciamiento seguro y per-mitiendo una visión general de los hechos. Como cineasta y pe-riodista, ¿cree que las imágenes que produjo de la revolución

fueron capaces de reproducir una perspectiva diferente de la situación si comparadas al que se ve en los grandes medios?

Los acontecimientos en Mohamed Mahmoud se produjeron repentinamente. No había muchos periodistas presentes, especialmente de los medios de comunicación de masa. Yo estaba allí porque sentí que algo iba a ocurrir. Y así fue. El lugar en el que estaba filmando era muy próximo a los acon-tecimientos y, sin duda, nada seguro. Era un balcón muy próximo, había gas y tuve que usar máscara de protección. Además, las fuerzas policiales disparaban. Era difícil decidir entre mantenerse en su posición y filmar o participar. Pensé que sería más útil filmando los acontecimientos.

Con la exposición en la película, también se retrata la mujer en medio de una revolución. ¿Cómo analiza la participación femenina en el actual escenario político egipcio?

Las mujeres desempeñaron un papel crucial durante la re-volución y actualmente todavía están en el centro de la vida política del país. En la sociedad egipcia, se utilizan las muje-res y su simbolismo por los distintos partidos políticos para alcanzar sus objetivos políticos, pero ellas también tienen una participación muy activa e independiente en la política, incluso con las consecuencias de esta actividad.

Las pintadas en las paredes de la calle Mohamed Mahmoud registran momentos importantes de la historia egipcia. ¿Podría hablar más sobre la relación entre esta calle, arte urbana, re-volución y las personas que transitan cotidianamente por ella?

El arte urbano desempeñó un papel muy importante en la confrontación con el poder antes y post revolución, en par-ticular por las expresiones artísticas, como las pintadas en la calle Mohamed Mahmoud y en otras calles de Cairo. Esta importancia se destaca por el hecho de que gran parte de las pintadas se apaga de forma consistente de las paredes por las instituciones estatales. Pero se pintan las paredes de nuevo, ya que es un símbolo de la resistencia. Obviamente, en el caso de la calle Mohamed Mahmoud, el mensaje se transmite no sólo por las pintadas, sino por la propia calle.

Interview with Ines Marzouk (Mohamed Mahmoud... Herald dos Revolucionários), by Felipe Fernandes

From the beginning of your film we know that your regard about the revolution is presented as the director's subjective point of view. Why did you chose to take this position, in front of the camera, and how was the movie's elaboration process?

I decided to take this position because I was also part of what was going on in the country during those days. It was easier to show the emotions and effects that those events had on me if I was in front of the camera. I also wanted to have a different perspective. During the uprisings I was working for an Egyptian newspaper and I had filmed the events from behind the camera. Now I wanted to do something closer and more personal. To prepare the movie I first wrote my testimony of the events in Mohamed Mahmoud. Then I tried to find some people who were in front of the camera. Finally, I wrote the script and filmed it.

In Mohamed Mahmoud... Herald of the Revolutionaries, the images of the revolution are frequently shot from above, from a safe, distant place, giving us a general vision of the facts. As a film-maker and also as a journalist, do you think that the images you produce of the revolution succeed in showing a different regard from the situation comparing to what people are used to see in the major mass media?

The events in Mohamed Mahmoud occurred suddenly, by surprise. There were not many journalists present, particularly from the mass media. I was there because I had the feeling that something was going to happen. And it did. The place from which I was filming was very near to the events and for sure not as safe as you think. I was in a balcony just there, there was gas and I had no mask to protect me from it. And also the police was shooting. There is always the dichotomy between staying in your position and filming or participating. I thought I would be more helpful by shooting the events.

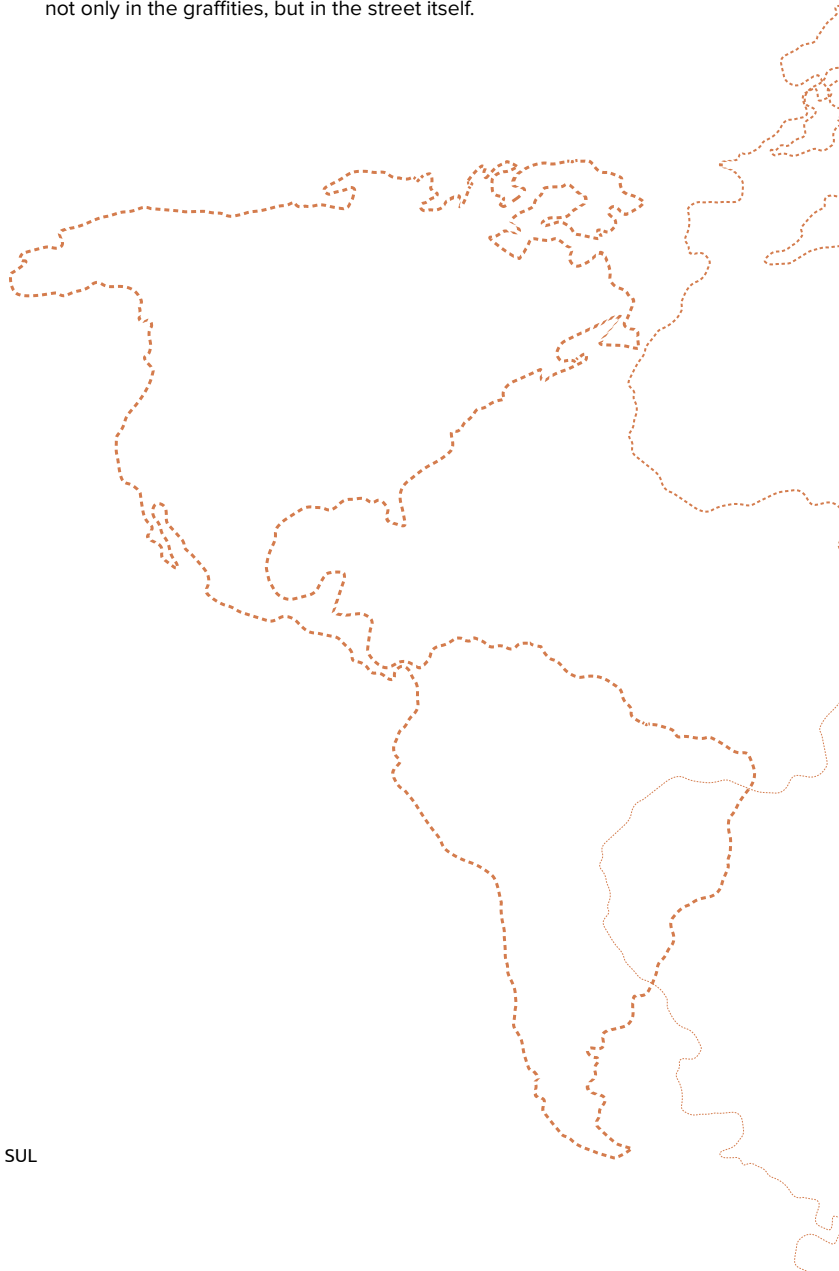
From the moment in which you reveal yourself in the movie, you also reveal as a woman in the midst of the revolution. How do you analyze women's participation in Egyptian politics nowadays?

Women played a crucial role during the revolution and nowadays they are still in the middle of the political life in the country. Women and their symbolism in this society are used by the different parties to achieve their political goals, but they also have a very active and independent participation in politics and they are suffering the consequences of this activity.

The graffiti on Mohamed Mahmoud street walls they record meaningful moments of Egypt's history. Could you tell us a bit more about the relation between this street, urban art, revolution and people who go there every day?

Urban art has played a very important role in the confrontation with power during and after the revolution, particu-

larly artistic expressions such as the graffiti in Mohamed Mahmoud and other streets in Cairo. This importance is highlighted by the fact that most of the graffiti are regularly erased from the walls by the state institutions. But the walls are painted again and again as a symbol of resistance. Obviously, in the case of Mohamed Mahmoud, the message is not only in the graffiti, but in the street itself.





R Dafne Capella
F Tito Manu e Jonathan
Riquebourg
E Isabel Castro
EP Abrasiva

Polinter

Dafne Capella, Brasil, 2012, 56'

Na caçamba abafada de um camburão policial, prisioneiros são transferidos de uma penitenciária à outra. Detidos, em sua maioria, por pequenos furtos ou crimes contra o patrimônio, eles se encontram agora em um limbo burocrático, compartilhando celas superlotadas que legalmente não existem. Apesar de parecer um romance *Kafkiano*, trata-se do dia-a-dia da Polinter, o sistema prisional do Rio de Janeiro.

*pessoas em situação prisional; Direitos Humanos e segurança pública

contato: arteabrasiva@gmail.com

En una cubeta de un furgón policial, se transfieren prisioneros de una cárcel a otra. Arrestados, en su mayoría, por pequeños delitos o crímenes contra el patrimonio, ellos se encuentran ahora en un limbo burocrático, compartiendo celdas muy llenas que no existen legalmente. Aunque parezca una novela kafkiana, se trata del día a día de Polinter, el sistema penitenciario de Río de Janeiro.

*personas en la cárcel; Derechos Humanos y seguridad pública

In the stuffy truck of a police van, prisoners are transferred from a penitentiary to another. Arrested mostly by misdemeanor or theft, they are now lost in the oblivion of red tape, sharing overcrowded cells that do not exist according to the law. Although it resembles a Kafka's romance, it is only the routine of Polinter, the correctional system of Rio de Janeiro.

*imprisoned people; Human Rights and public security

Entrevista com Dafne Capella (Polinter), por Daniel Nolasco

Como foi que Polinter começou? Como foi sua aproximação com o tema e com o universo que o documentário registra?

Eu trabalhei como fotógrafa na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro e frequentemente acompanhava a Comissão de Direitos Humanos em visitas às carceragens da Polinter. Eram todas superlotadas, havia celas em que cada preso dispunha de 6 centímetros quadrados e a temperatura passava de 50 graus Celsius. Saía dali e ouvia que “se prende pouco no Brasil”. O filme é parte de uma vontade de discussão sobre o assunto. Não se prende pouco. A questão é quem se prende e por quê.

Uma das características do filme é a proximidade da câmera com as personagens, tanto com os detentos quanto os funcionários da Polinter. Como foi a aproximação com essas pessoas e quais dificuldades, neste sentido, você enfrentou ao longo das filmagens?

A preocupação comum a quase todos os presos era ter sua imagem explorada e “escrachada” de forma humilhante na televisão. Além disso, um espaço com 400 homens confinados em más condições, sem qualquer privacidade não é um ambiente facilitador para que as pessoas fiquem à vontade para contar suas histórias e se expor. Quase todas as vezes que entrava nas carceragens era necessário reafirmar as intenções da

filmagem e passar por um processo de convencimento. Primeiro, com o coletivo; e depois, individualmente, com os entrevistados. Os policiais, por sua vez, temiam mostrar o rosto, pois muitos vivem nas mesmas comunidades em que fazem operações e tem medo de represálias se identificados. A administração, foi desde o princípio, muito solícita em explicar os mecanismos do sistema.

O filme procura a todo momento mostrar dois universos dentro de uma Polinter: os funcionários de um lado, os detentos de outro. Manter um equilíbrio entre esses dois mundos foi uma preocupação durante a montagem?

Creio que não se trata de dois universos, mas de duas faces da mesma moeda. De um lado, os presos – pobres, em sua maioria negros, detidos por delitos leves e crimes contra o patrimônio – são o retrato de um abandono deliberado do Estado, com seus direitos violados desde muito antes de entrarem na Polinter. Do outro lado, o policial, mal treinado, mal remunerado e que, na maioria das vezes, busca a profissão por falta de opção, pela necessidade de um salário fixo. Muitos cresceram e moram nas mesmas comunidades que são obrigados a invadir em operações. A polícia brasileira é uma das que mais mata no mundo, mas é também uma das que mais morre. A vida de ambos vale muito pouco ou nada nesse jogo. O que buscamos na montagem foi mostrar equilibradamente os diferentes ângulos de uma mesma realidade, e os mecanismos de funcionamento deste universo.

A polícia no Brasil e seu sistema carcerário é amplamente criticado, pela corrupção, por sua precariedade, a ineficiência etc. Qual é a sua opinião sobre essa questão?

Quando você conversa con um menino como o Luan, que aos 19 anos já foi preso 32 vezes, ou quando você simplesmente analisa as estadísticas e vê um índice de reincidência de 70% entre os presos, fica óbvia a ineficácia deste sistema, se estamos falando da tentativa de ressocialização. Mas, na verdade, parece que a prisão tem um outro propósito para o qual se faz muito eficaz: servir como depósito de uma parcela da sociedade que já não tem mais serventia no nosso sistema econômico. A polícia entra como força repressora de ponta, parte desta lógica de extermínio. E como corporação militar, reproduz belicamente aquilo que fazemos socialmente: constrói a ideia de um inimigo a ser combatido, estigmatizado na figura do jovem pobre e negro.

Entrevista con Dafne Capella (Polinter), por Daniel Nolasco

¿Cómo comenzó Polinter? ¿Cómo fue su aproximación con el tema y con el universo que el documental registra?

Trabajé como fotógrafa en la Asamblea Legislativa de Rio de Janeiro y frecuentemente acompañaba la Comisión de Derechos Humanos en visitas a las cárceles de Polinter. Eran todas superpobladas, con celdas en que cada prisionero tenía sólo 6 centímetros cuadrados y la temperatura superaba los 50 grados Celsius. Al salir todavía escuchaba que “se arresta poco en Brasil”. La película es parte de un deseo de discutir el asunto. No se arresta poco. El problema es quien se arresta y por qué razón.

Una de las características de la película es la proximidad de la cámara con los personajes, tanto con los prisioneros como los funcionarios de Polinter. ¿Cómo fue la aproximación con estas personas y cuáles las dificultades, en este sentido, ha enfrentado durante las filmaciones?

La preocupación común a casi todos los prisioneros era tener su imagen explorada y expuesta de forma humillante en la televisión. Además de eso, un espacio con 400 hombres confinados en pésimas condiciones, sin cualquier privacidad no es un ambiente facilitador para que las personas se sientan bien para contar sus historias y exponerse. Casi todas las veces que entraba en las cárceles era necesario reafirmar las intenciones de la filmación y pasar por un proceso de convencimiento, primero con todo el grupo y después, individualmente, con los entrevistados. Las policías, por su vez, tenían mostrar la cara, pues muchos viven en las mismas comunidades en que hacen operaciones y tienen miedo de represalias caso sean reconocidos. La administración fue desde el principio muy solícita en explicar los mecanismos del sistema.

La película buscar mostrar dos universos dentro de una Polinter: los empleados de un lado, los prisioneros de otro. ¿Mantener un equilibrio entre estos dos mundos fue una preocupación durante el montaje?

Creo que no son dos universos, sino dos caras de la misma moneda. De un lado, los prisioneros – pobres, en su mayoría negros, detenidos por delitos leves y crímenes contra el patrimonio – son la imagen de un abandono deliberado del Estado, con sus derechos violados desde antes de la entrada en Polinter. De otro lado, la policía, mal entrenada, mal remunerada y que, en la mayoría de las veces, busca la profesión por falta de opción, por la necesidad de un salario fijo. Muchos crecieron y viven en las mismas comunidades que son obligados a invadir en operaciones. La policía brasileña es una de las que más mata en el mundo, pero es también una de las que más muere. La vida de ambos vale muy poco o nada en este juego. Lo que buscamos en el montaje fue mostrar equitadamente los diferentes ángulos de una misma realidad, y los mecanismos de funcionamiento de este universo.

La policía en Brasil y su sistema penitenciario es ampliamente criticado, por la corrupción, por su precariedad, la ineficiencia etc. ¿Cuál es su opinión sobre esta cuestión?

Quando se habla con un joven como Luan, que a los 19 años ya fue detenido 32 veces, o cuando simplemente analiza las estadísticas y ve un índice de reincidencia del 70% entre

los prisioneros, queda obvia la ineficacia de este sistema, si consideramos el objetivo de resocialización. Pero, en realidad, parece que la cárcel tiene un otro propósito para el cual es muy eficaz: servir como depósito de una parte de la sociedad que ya no tiene más utilidad en nuestro sistema económico. La policía entra como fuerza represora, parte de esta lógica de exterminio. Y como corporación militar, reproduce bélicamente lo que hacemos socialmente: construye la idea de un enemigo a ser combatido, estigmatizado en la figura del joven pobre y negro.

Interview with Dafne Capella (*Polinter*), by Daniel Nolasco

How Polinter started? How did you approach this subject and the universe displayed by the documentary film?

When I worked as a photographer in the Legislative Assembly of Rio de Janeiro, I used to accompany the Commission of Human Rights in visits to the prisons of Polinter. All of them were overcrowded, there were cells with 6 square centimeters for each prisoner, and a temperature as high as 50 degrees Celsius. I used to leave this correctional facility and hear: "there are few detentions in Brazil." The movie is part of the will to discuss this subject. There are not few detentions. The point is who is arrested and why.

One of the movie's characteristics is the nearness between the camera and the characters, both the prisoners and employees of Polinter. How did you accost these people and which were the difficulties faced along the shooting?

The main concern of almost all prisoners was having their image exploited and "ridiculed," being showed in a humiliating manner in the TV. In addition to this, a space with 400 men confined in poor conditions, without any privacy, is not an environment conducive for people to be at ease to tell their histories and expose themselves. Almost every time I entered the correctional facility I had to reassure my intentions to take the shots and undertake a process of persuasion, first collectively and, then, individually with the interviewees. The law enforcers, in turn, were afraid to show their faces, as many of them lived in the same communities where field operations were carried out and were worried about possible reprisals. The administration has been helpful since the beginning, and explained how the system worked.

At all time, the movie tries to show two universes inside Polinter: on the one side, the employees, and the prisoners, on the other. Was keeping the balance between these two worlds a concern during the montage?

I believe that these are not two different universes but two sides of the same coin. On the one hand, the prisoners – poor, mostly black, arrested on petty thefts – are the most typical example of the deliberate neglect by the government, having their rights infringed even before being admitted to Polinter. On the other, the law enforcers are poorly trained, earn insufficient compensations and, most of the times, resort to this occupation out of lack of options and the need for a fixed pay. Many grew up in the same communities they have to invade during field operations. The Brazilian law enforcers are one of the world's biggest killers, but also undergo one the highest number of casualties. The lives of both of them have very little worth in this game, if any. The montage was targeted at evenly showing the different angles to the same reality, along with this universe's operating mechanisms.

The Brazilian police and its prison system are severely criticized on corruption, poor conditions, inefficiency etc. What is your opinion about this?

When you talk to a boy like Luan, who, at the age of 19, has already been arrested 32 times, or when you simply review the statistics and see a recidivism index of 70% among the prisoners, you are drawn to conclude that the system is undeniably inefficient when it comes to reformation. Although, in truth, there is one absolutely convincing purpose: correctional facilities are depots where a part of the society rendered useless to our economic system is stored. The police works as the repressive force on one end, and is part of the extermination logic. It is like a military corporation, war-wise reproducing what we do on the social side: it figures out the enemy to be defeated, stigmatized in the figure of the young and black individuals.



R Sérgio Valentim
F Josemar Albino e Sergio Valentim
E Thais Fernandes
EP Coletivo Catarse
EL Lorivaldino da Silva e Ligia da Silva

Quilombo da Familia Silva

Sérgio Valentim, Brasil, 2012, 15'

Este documentário conta a história do primeiro quilombo urbano reconhecido e titulado do Brasil, localizado em uma área nobre, próximo ao centro de Porto Alegre. A resistência desse povo evoca os antepassados que lutaram pela liberdade e que hoje lutam pelos seus direitos e pelas terras que habitam há quase cem anos.

*população negra

contato: svjr@terra.com.br

Este documental cuenta la historia del primer quilombo urbano reconocido e intitulado de Brasil, que se encuentra en una zona privilegiada, cerca del centro de Porto Alegre. La resistencia de este pueblo evoca los antepasados que lucharon por la libertad y que hoy luchan por sus derechos y por las tierras que habitan hace casi cien años.

*población negra

This documentary film tells the story of an urban quilombo recognized and titled in Brazil, located in a noble area, near downtown the city of Porto Alegre, in the State of Rio Grande do Sul. The resistance of this people evokes the predecessors who fought for freedom and now struggle for their rights and the lands where they have been living for almost one hundred years.

*black population

Entrevista com Sérgio Valentim (Quilombo da Família Silva), por Daniel Nolasco

Como foi o processo de produção de Quilombo da Família Silva? Como aconteceu o primeiro contato com a Família Silva?

O processo de produção deste documentário se inicia com a minha participação no movimento quilombola através da Frente Nacional em Defesa dos Territórios Quilombolas do RS, da qual o Quilombo da Família Silva faz parte. O documentário tem uma preocupação etnográfica de mostrar o modo de vida quilombola que ainda permanece vivo nos dias de hoje e localizada no centro de Porto Alegre. Este documentário parte da ideia da Frente Quilombola do RS que via o documentário como uma forma de divulgar a luta desta família e contribuir para o processo de regularização do território que ainda está em curso. A Família Silva tornou-se uma referência na luta quilombola no Brasil, sendo que a partir da sua conquista outros quilombos urbanos conseguiram reconhecimento e titulação de suas áreas.

Quilombo da Família Silva começa e termina com a música “Uma Família Qualquer”, de Luiz Gonzaga Jr. Por que a escolha dessa música?

Essa música já me era conhecida desde os tempos de criança. Meu pai, que era radialista e tinha uma grande coleção de discos, gostava muito do Luiz Gonzaga Jr. Quando fui pela primeira vez no Quilombo da Família Silva e comecei a conhecer

a sua história, essa música ecoava sempre na minha cabeça. Parece até que o Gonzaguinha havia feito essa composição para este filme. Pois a música trata de uma família qualquer, a família Silva, que como muitas famílias buscam as grandes cidades atrás de melhores condições de vida, expressas pelo autor como sendo uma busca pelo pote de ouro, mas acaba como “mais uma família a serviço da graça e do humor, da cultura e do descanso do telespectador”. Vendo a cidade grande como um moedor de carne que destrói com os sonhos dos Silvas. Mas os quilombolas da família Silva conseguiram deixar de ser uma família qualquer e tornaram-se um grande exemplo para outros tantos quilombos que estão conseguindo garantir seus direitos e ter o reconhecimento da sociedade.

Você acha que os conflitos gerados pelo fato do Quilombo da Família Silva estar situado em uma das regiões mais valorizadas de Porto Alegre, e as tensões sociais e raciais que essa proximidade provoca, pode ser interpretada como um microcosmo dos conflitos raciais dentro da capital gaúcha?

Sem dúvida pode e deve ser interpretada dessa forma. O Rio Grande do Sul vive muito esse conflito velado com as pessoas de pele negra, devido ao racismo ser ainda uma instituição muito forte na sociedade gaúcha e no mundo, na verdade. Ao contrário do que se difundiu por anos, os gaúchos são mais africanos que europeus em vários aspectos culturais que apenas estão

invisíveis ou foram camuflados, pois Porto Alegre, por exemplo, tem mais casas de religião africana do que Salvador. A capital gaúcha hoje tem cinco quilombos urbanos titulados e reconhecidos pelos órgãos governamentais. A Frente Quilombola do RS estima que existam mais de 500 quilombos em todo o estado, sendo que 180 deles em processo de reconhecimento e ainda sem o título da terra. O fato de o Quilombo da Família Silva estar numa área que hoje é supervalorizada, onde moram apenas pessoas ricas e brancas, e suas manifestações de racismo explícito como o filme mostra são parte do cotidiano dos quilombolas. Para os ricos, aquela área não pode ser habitada por negros pobres. Essa lógica demonstra uma face já bem conhecida dessa doença social que é o racismo.

Entrevista con Sérgio Valentim (*Quilombo da Família Silva*), por Daniel Nolasco

¿Cómo fue el proceso producción de Quilombo da Família Silva? ¿Cómo fue el primer contacto con la familia Silva?

El proceso de producción del documental se inicia con mi participación en el movimiento quilombola a través de la Frente Nacional en Defensa de los Territorios Quilombolas de Rio Grande do Sul, del que forma parte el Quilombo da Família Silva. El documental tiene una preocupación etnográfica de mostrar el modo de vida quilombola que todavía se mantiene vivo en los días actuales y se puede encontrar en el centro de Porto Alegre. Este documental presenta la Frente Quilombola de Rio Grande do Sul que consideraba el documental como una forma de difundir la lucha de esta familia y contribuir al proceso de regularización del territorio que está en desarrollo. La Família Silva se convirtió en una referencia en la lucha quilombola en Brasil y, desde su conquista, otros quilombos urbanos fueron reconocidos y tuvieron sus áreas conquistadas.

Quilombo da Família Silva se inicia y termina con la canción "Uma Família Qualquer", de Luiz Gonzaga Jr. ¿Por qué esta canción?

Ya conocía esta canción desde niño cuando mi padre, profesional de la radio y con una gran colección de discos, era fan de Luiz Gonzaga Jr. Cuando fui por primera vez al Quilombo da Família Silva y conocí su historia, esta canción siempre resonaba en mi cabeza. Incluso parece que Gonzaguinha había hecho esta composición para esta película, porque la música habla de una Família Qualquer, la familia Silva, que como muchas buscan a las grandes ciudades para mejores condiciones de vida, expresadas por el autor como una búsqueda por el pote de oro, pero que termina como "más una familia al servicio de la gracia y el humor, la cultura y el descanso del telespectador". Se considera la ciudad grande como un triturador de carne que destruye los sueños de los Silva. Pero los quilombolas de la familia Silva dejaron de ser una familia común y se convirtieron en un gran ejemplo para otros quilombolas que están logrando asegurar sus derechos y tener el reconocimiento de la sociedad.

¿Cree que los conflictos generados por el hecho de que el Quilombo da Família Silva esté ubicado en una de las zonas más valoradas de Porto Alegre, y las tensiones sociales y raciales que esta proximidad causa, se pueden interpretar como un microcosmo de los conflictos raciales dentro de la capital del Estado de Rio Grande do Sul?

Sin duda se puede y se debe interpretar de esta manera. El Estado de Rio Grande do Sul vive este conflicto velado con las personas de piel negra, porque el racismo es muy fuerte en aquella sociedad y en el mundo. Al contrario de lo que se ha difundido a lo largo de los años, los gauchos son más africanos que europeos en diversos aspectos culturales que sólo están visibles o fueron ocultados, pues Porto Alegre, por ejemplo, tiene más casas de religión africana que Salvador. La capital de Rio Grande do Sul tiene cinco quilombos urbanos con títulos y reconocidos por los órganos gubernamentales. La Frente Quilombola de Rio Grande do Sul estima que existen más de 500 quilombos en todo el Estado, con 180 en proceso de reconocimiento y sin derecho a la tierra. El hecho de que el Quilombo Família Silva sea en un área que hoy está muy valorada, donde viven sólo ricos y blancos, y sus manifestaciones explícitas de racismo como muestra la película son parte de la vida cotidiana de los quilombolas. Para los ricos, esta región no puede ser habitada por negros pobres. Esta lógica demuestra una cara muy conocida de esta enfermedad social que es el racismo.

Interview with Sérgio Valentim (*Quilombo da Família Silva*), by Daniel Nolasco

How was the production process of Quilombo da Família Silva? How was the first contact with the Silva Family?

The production process of this documentary film starts with my participation in a maroon movement through the National Front in Defense of the *Quilombola* Territories of the State of Rio Grande do Sul, to which the Quilombo of the Silva Family belongs. The documentary film has an ethnographic concern to show the maroons' way of living, which persists in living and is located in the heart of the city of Porto Alegre. This documentary is inspired by the idea of the *Quilombola* Front of Rio Grande do Sul, which saw the film as an outlet for making the struggle of this family public and as a way to contribute to the registration of the territory, still underway. The Silva Family became a reference for the maroons' struggles in Brazil, given that their achievement led other urban *quilombos* to seek accreditation and ownership titles for their lands.

Quilombo da Família Silva stars and ends with the song "Uma Família Qualquer", by Luiz Gonzaga Jr. Why did you choose this song?

I knew this song as a child as my dad, a radio host who had a great record collection, liked Luiz Gonzaga Jr. very much. When I went for the first time to *Quilombo of the Silva Family* and learned more about its history, this song kept on verberating in my mind. It even seems that Gonzaguinha composed it to the movie, as it describes an ordinary family, the Silva family, which, like many other families, seek a better standard of living in the large cities, expressed by the author as being a pot of gold, but that ends as "one more family on the mercy and humor, culture and carelessness of viewers." He sees the large city as a meat mincer that destroys the dreams of the Silva family. But the maroons of the Silva family managed to evolve from an ordinary family to a great example to so many other *quilombos*, which are ensuring their rights and the recognition from the society.

Do you think that the conflicts generated by the fact that Quilombo of the Silva Family is located in one of the most noble regions of Porto Alegre, and the social and racial tensions that this nearness prompts, may be interpreted as a microcosm for the racial conflicts within this city?

It undoubtedly can and should be seen this way. Rio Grande do Sul harbors a concealed conflict with those of dark skin,

owing to the strong racism still present in their society and in the world. Differently from what has been disseminated for years, people in Rio Grande do Sul are more Afro-descendant than European in several cultural aspects that are invisible or under a camouflage, as Porto Alegre, for instance, has more African religion temples than Salvador. The city of Porto Alegre currently has five urban *quilombos* with ownership titles, which are duly accredited by government agencies. The *Quilombola* Front of Rio Grande do Sul estimates that there are more than 500 *quilombos* all over the state, given that 180 of them are under accreditation process and still deprived of a land title. The fact is that Quilombo of the Silva Family is located in an overrated area, where rich and white people live, with their overt displays of racism that, as the movie shows, are part of the maroons' routines. For the rich, that area may not be inhabited by poor black people. This logic exposes a very familiar trait of this social disease that is called racism.



R Renata Diniz
F André Carvalheira
E Sara Paracchini
EP Caza Filmes
EL Dimer Monteiro, Henrique Bernardes, Camila Guerra

Requília

Renata Diniz, Brasil, 2013, 16'

Todos os dias, um garotinho de 7 anos pega o ônibus para a escola com sua babá. Numa manhã, encontra na parada alguém diferente das outras pessoas. O curta-metragem Requília conta a história de uma amizade inesperada entre personagens de diferentes gerações e classes sociais. Num cenário de passagem onde ninguém se olha nem se fala, nasce uma relação sutil, leve e bonita. A infância e a velhice e a lembrança e o tempo costuram a história.

*pessoas em situação de rua; infância
contato: erico@cazafilmes.com.br

Todos los días, un niño de siete años toma el autobús para la escuela con su niñera. En una mañana, encuentra en la parada del autobús alguien diferente. El cortometraje Requília cuenta la historia de una amistad inesperada entre personajes de distintas generaciones y clases sociales. En un escenario de transición donde nadie interactúa, nace una relación sutil, suave y hermosa. La niñez y la vejez y el recuerdo y el tiempo unen la historia.

*personas en la calle; niñez

Every day a small seven-year old boy catches a bus to school with his nanny. In one morning, he encounters somebody different in a bus stop. The short film Requília tells the story of an unexpected friendship between characters of disparate generations and social classes. In a place where people pass by but do not look or talk to the others, a delicate, light and pretty relationship is born. Childhood and old age are interwoven with recollection and time to build this story up.

*people living in the streets; childhood

Entrevista com Renata Diniz (Requília), por Luciano Carneiro

Assistindo a Requília podemos imaginar essa mesma história se passando em outras grandes cidades do Brasil, mas Brasília é um caso particular por seu sério problema de população em situação de rua. Você partiu dessa realidade para a construção do filme?

Também. A situação dos moradores de rua nas grandes cidades serviu literalmente como cenário do filme. A parada de ônibus representa isso: o descuido, o “não olhar”, a situação que está na nossa frente, mas não queremos enxergar.

Há no filme um sentido de nostalgia melancólica de um passado que não volta, personificado no personagem do mendigo, que fala sobre os “velhos tempos” e sobre as charadas que já não faz mais a seu filho. Nesse sentido, como se deu a construção desse personagem?

A ideia do filme e do personagem surgiu de uma reportagem de jornal. A matéria contava a história de um morador de rua que vivia numa parada de ônibus na avenida conhecida como “Eixinho”. Mas o motivo dele viver assim é diferente do que a maioria, que prefere ir para a rua do que ficar em casa recebendo maus tratos, por exemplo, e são mais jovens. Na reportagem, ele escolheu essa vida por ter perdido entes queridos. Para construir o personagem, eu juntei essa história com a realidade em que vivemos hoje, o descuido e a situação dos moradores de rua que são deixados de lado. A parada de ôni-

bus acaba se personificando, e sendo o cenário onde ninguém se olha, ninguém cria relações e ainda se distancia do ser humano.

Requília é um filme construído a partir de diversos duplos opostos, como a questão geracional do velho e do novo, e também da classe social. Esses elementos aparecem, por exemplo, nas tecnologias que os dois personagens centrais usam para ouvir música, o mp3 moderno e o walkman encontrado no lixo. Como você acredita que o encontro desses opostos se mostra interessante para o debate dos Direitos Humanos?

Esse debate traz as diferenças, que muitas vezes geram conflitos e descuidos. A grande questão é como lidar com a diferença. Eu acho interessante a sintonia que essa diferença criou no filme, onde dois mundos diferentes se encontram e não produzem guerra, como vemos o tempo todo ao nosso redor, e sim, amor.

Entrevista con Renata Diniz (Requília), por Luciano Carneiro

Asistiendo a Requília se puede imaginar esta misma realidad en otras grandes ciudades de Brasil, pero Brasilia es un caso particular por su grave problema de personas sin hogar. ¿La construcción de la película se basó en esta realidad?

También. La situación de las personas sin hogar en las grandes ciudades sirvió literalmente de escenario. La parada de autobús representa esta situación: el descuido, la “no mirada”, la situación está ante nuestros ojos, pero no queremos verla.

Hay en la película un sentido de nostalgia melancólica por un pasado que no vuelve, personificado en el personaje del mendigo, que habla de los “viejos tiempos” y sobre los juegos con su hijo. En este sentido, ¿cómo fue la construcción de este personaje?

La idea de la película y el personaje surgieron de un informe periodístico. El informe relataba la historia de una persona sin hogar que vivía en una parada de autobús en la avenida conocida como “Eixinho”. Pero su razón por estar así no era la misma que la mayoría, que prefiere estar en las calles que quedarse en casa con malos tratos, por ejemplo, y son más jóvenes. En este informe periodístico, él ha elegido esta vida por haber perdido a los que amaba. Para construir el personaje, uní esta historia a la realidad actual, al descuido y a la situación de las personas sin hogar excluidas. La parada de autobús se personifica, y por ser el escenario excluido, nadie crea relaciones y aún se aleja del ser humano.

Requília es una película construida a partir de varios opuestos dobles, como la cuestión generacional de lo viejo y de lo nuevo, así como la clase social. Estos elementos aparecen, por ejemplo, en las tecnologías que los dos personajes centrales utilizan para escuchar música, y el mp3 moderno y el Walkman encontrados en la basura. ¿Cree que el encuentro de estos opuestos es interesante para la discusión de los Derechos Humanos?

Esta discusión presenta las diferencias, que muchas veces resultan en conflictos y descuidos. La gran cuestión es cómo hacer frente a esta diferencia. Me parece interesante la sintonía que esta diferencia ha creado en la película, en la que dos mundos diferentes se encuentran y no resultan en guerra, como vemos todo el tiempo, y sí, en amor.

Interview with Renata Diniz (*Requília*), by Luciano Carneiro

Watching Requília we can envision this same story happening in other Brazilian cities, but Brasília is a peculiar, due to the serious homeless issue. Was this reality an inspiration to make the movie?

One of them. The situation of homeless people in large cities virtually served as the movie's scenery. The bus stop represents this: the neglect, the “refusal to look at it,” the situation which is under our noses, but we do not want to see.

There is a melancholic feel to the movie about a past definitely left behind, personified by the beggar character, who speaks of the “old times” and the riddles he no longer asks his son. In this sense, how was this character developed?

The idea for the movie and the character came from a newspaper article. The article told the story of a homeless person

who lived at a bus stop on an avenue known as “Eixinho.” But the reason why he lived this way was quite unique; for instance, most people, especially youngsters, decide to live in the streets due to bad treatment at home. In the article, he chose this life due to the loss of loved ones. To build up the character, I juxtaposed this story and the current reality, the neglect and the situation of the homeless who are completely left on the margins of society. The bus stop is personified and becomes a scenery where people do not look at the others or establish relationships, and even get more distant from the other human beings.

Requília revolves around several opposing doubles, such as the generational difference between the old and the new, in addition to the dissimilar social classes. These elements appear, for instance, in the technologies that two of the central characters use to listen to music, the modern mp3 player and the walkman found in the garbage. How suitable is this encounter between opposites to discuss Human Rights?

This debate touches on the differences, which often generate conflicts and carelessness. The major issue is how to deal with the different. I believe that the harmony that this difference yielded is interesting in the movie, where two dissimilar worlds crash and do not lead to a war, as we see in our surroundings, but love.





R Julia Zakia
F Adrian Cooper
E Ide Lacrete
EP Superfilmes e Gato do Parque
EL Georgette Fadel, Silma
e Cíça Ferraz, Leuda Bandeira

Rio Cigano

Julia Zakia, Brasil, 2013, 80'

Uma cigana atravessa mundos para salvar sua grande amiga de infância de uma condessa sanguinária.

*mulher; infância

contato: gatodoparque@gmail.com

Una gitana atraviesa mundos para salvar a su gran amiga de los tiempos de niñez de una condessa sanguinaria.

*mujer; niñez

A gypsy crosses worlds to save a great childhood friend from a bloodthirsty countess.

*women; childhood

Entrevista com Julia Zakia (Rio Cigano), por Daniel Nolasco

Um dos fatos que mais chamam atenção em Rio Cigano é o cuidado com a representação dos ciganos. Qual é a sua ligação com esse universo?

Há quase 10 anos conhecemos os ciganos da família Ferraz, no sertão de Alagoas. Moramos alguns meses entre eles para filmar *Tarabata-ra* (2007). Desde então voltamos a cada ano, perto da época de festas como o São João, a Quaresma, ou batizados e casamentos. A cada vez reforçando os laços, aprendendo a observar e participar da vida cigana desta família de Alagoas. Preparamos o longa-metragem *Rio Cigano* durante essa vivência intensa e íntima. Escrevendo e ensaiando, agregando as histórias narradas por eles às nossas fantasias e vontades narrativas. Há pouca bibliografia sobre os ciganos no Brasil. O que existe foi lido e relido, anotado, comparado, invertido. Foi proveitoso e importante estudar, mas o tom, a forma como pudemos cuidar da representação dos ciganos no filme veio através do contato com eles, em especial com as crianças, mulheres e o velho Francisco, patriarca do clã. Sem isso e sem a presença maciça deles todos como protagonistas e coadjuvantes, o filme correria um enorme risco de ser artificial onde não podia. Além da experiência com os ciganos de Alagoas, morei um ano na Sérvia e na Bósnia, convivendo e fil-

mando os ciganos dos Balcãs, músicos maravilhosos, ciganos de outro hemisfério, do frio, da neve, dos dias curtos de inverno.

As principais personagens do filme são mulheres. Este fato, uma sociedade centrada em mulheres, é uma escolha narrativa ou é um reflexo da organização dos ciganos?

As mulheres ciganas com as quais convivi são muito fortes, corajosas e responsáveis por quase todas as tarefas do dia-a-dia da comunidade: catar lenha na caatinga e barris de água nos açudes, cuidar das crianças, do rancho, da comida, ir à feira, mediar conflitos, etc. Apesar de toda essa vitalidade, os ciganos vivem num sistema patriarcal bem visível. Nesse sentido não são como no filme, onde as mulheres estão no centro das decisões, como protagonistas. Quisemos tratar da história de um grupo liderado por uma matriarca e cujos vetores de força atravessam outras personagens femininas, com tanta ou mais influência sobre a narrativa. A dupla infantil Kaia e Reka, a quem o destino separa e cuja saga do reencontro acompanhamos, são exemplo disso. O filme está com elas, é sobre elas, sua amizade, sua fantasia. O filme fabula sobre as mulheres lobas, sobre o duplo feminino, sobre o corpo, os desejos e medos dessas personagens.

A magia, o místico e a fantasia são aspectos muito fortes no filme. Como foi realizar Rio Cigano dentro de uma cinematografia em que a tradição de filmes com histórias fabulares praticamente não existe?

Sempre gostei de histórias fabulares, arquitetadas com elementos fantásticos e liberdade cognitiva. Ouvia muitas delas na infância, a maioria num disco de cantigas e estórias luso-brasileiras cantado/narrado por Antônio Nóbrega e Elba Ramalho. Ao fim do Curso de Audiovisual na USP dirigi um curta metragem chamado *A Estória da Figueira* (2005), adaptado de uma canção de mesmo nome, ouvida infinitas vezes nesse disco. *Rio Cigano* carrega a experiência do curta fantástico, incorporando o universo cigano e a magia de sua trajetória errante. Para realizar filmes com esse tom “dentro de uma cinematografía em que a tradição de filmes com histórias fabulares praticamente não existe” foi bom olhar para lugares onde isso existe, buscar as fontes de inspiração onde elas estão disponíveis, frutificando. Assisti desde cedo muito Kusturica e seu cinema cigano fantástico. As animações japonesas de Hayao Miyazaki, entre tantos outros.

Entrevista con Julia Zakia (*Rio Cigano*), por Daniel Nolasco

Uno de los hechos que más llaman la atención en Rio Gitano es el cuidado con la representación de los gitanos. ¿Cuál es su relación con este universo?

Hace casi 10 años conocemos los gitanos de la familia Ferraz, en el sertón de Alagoas. Desde entonces vivimos algunos meses juntos para filmar *Tarabatara* (2007). Desde entonces volvemos todos los años, próximo de las fiestas como São João, Cuaresma, bautizados y matrimonios. Cada vez más reforzando los lazos, aprendiendo a observar y participar en la vida gitana de esta familia de Alagoas. Preparamos el largo metraje *Rio Cigano* durante esta experiencia intensa e íntima. Escribiendo y ensayando, incluyendo las

historias narradas por ellos en nuestras fantasías y ganas narrativas. Hay poca bibliografía sobre los gitanos en Brasil. Lo que existe fue leído y releído, anotado, comparado, invertido. Fue útil e importante estudiar, pero el tono, la forma como cuidamos la representación de los gitanos en la película surgió a través del contacto con ellos, en especial con los niños, mujeres y el viejo Francisco, patriarca del clan. Sin este contacto y sin la fuerte presencia de todos como protagonistas y coadyuvantes, la película tal vez fuese artificial donde no podía. Además de la experiencia con los gitanos de Alagoas, viví durante un año en Serbia y en Bosnia, conviviendo y filmando los gitanos de los Balcanes, músicos maravillosos, gitanos de otro hemisferio, del frío, de la nieve, de los días cortos de invierno.

Los principales personajes de la película son mujeres. Este hecho, una sociedad centrada en mujeres, ¿es una opción narrativa o es un reflejo de la organización de los gitanos?

Las mujeres gitanas con las cuales conviví son muy fuertes, valientes y responsables de casi todas las tareas del día a día de la comunidad: recoger leña y barriles de agua en las presas, cuidar los niños, el rancho, la comida, ir a la feria, mediar conflictos, etc. A pesar de toda esa vitalidad, los gitanos viven en un sistema patriarcal muy visible. En este sentido, no son como en la película, donde las mujeres están en el centro de las decisiones, como protagonistas. Nuestro objetivo era tratar de la historia de un grupo liderado por una matriarca y cuyos vectores de fuerza se involucran con otros personajes femeninos, con mucha o más influencia sobre la narrativa. El dúo infantil Kaia y Reka, a quien el destino separa y cuya saga del reencuentro acompañamos son un ejemplo. La película está con ellas, es sobre ellas, su amistad, su fantasía. La película crea fábulas sobre las mujeres lobas, sobre el dúo femenino, sobre el cuerpo, los deseos y medos de estos personajes.

La magia, el místico y la fantasía son aspectos muy fuertes en la película. ¿Cómo fue realizar Rio Cigano dentro de una cinematografía en que la tradición de películas con historias fabulares prácticamente no existe?

Siempre me encanté por historias de fábula, tramadas con elementos fantásticos y libertad cognitiva. Escuchaba muchas en mi niñez, la mayoría en un disco de cantigas e historias luso-brasileñas cantado/narrado por Antônio Nóbrega y Elba Ramalho. Al término del Curso de Audiovisual en USP dirigí un cortometraje llamado *A Estória da Figueira* (2005), adaptado de una canción de mismo nombre, escuchada muchas veces.

Rio Cigano tiene la experiencia del cortometraje fantástico, incorporando el universo gitano y la magia de su trayectoria errante. Para hacer películas con este tono “dentro de una cinematografía en que la tradición de películas con historias de fábulas prácticamente no existe” fue esencial buscar lugares donde esto existe, buscar las fuentes de inspiración donde ellas están disponibles, produciendo resultados. Asistí mucho a Kusturica y su cine gitano fantástico. Las animaciones japonesas de Hayao Miyazaki, entre tantos otros.

Interview with Julia Zakia (*Rio Cigano*), by Daniel Nolasco

One of the facts that catch the eyes in Rio Cigano is the care for the representation of the gypsies. What is your relationship with this universe?

More than ten years ago we met the gypsies of the Ferraz family in the Sertão Mesoregion of the State of Alagoas. Since then, we have lived some months with them to shoot *Tarabatará* (2007). We have been returning there yearly, next to the June Festival holidays, for the Lent or baptisms and marriages. Thus, we have been strengthening ties, learning to observe and participate in the gypsy life of this family from Alagoas. We made the feature film *Rio Cigano* during this intense and intimate experience. In the meantime, we wrote and rehearsed, eventually including the stories reported by them in our fantasies and narrative motives. There are little bibliographical references about the gypsies in Brazil. What is available was read once and again, annotated, compared, inverted. It was useful and important to study, but the colors, the way how we could tackle the representation of the gypsies in the movie, came from the contact with them, especially the children, women and old Francisco, the clan's patriarch. Without it and without the extensive presence of them as main and supporting actors, the movie would run the risk of being artificial when undue. In addition to the experience with the gypsies in Alagoas, I lived in Serbia and Bosnia for one year, filming the lives of the Balkans' gypsies, who were wonderful musicians, lived in another hemisphere, and were used to the cold, snow and the short winter days.

The main movie characters are the women. Is this a narrative choice or a reproduction of the gypsy organization as a women-centered society?

The gypsy women with whom I spent time are very strong, brave and responsible for almost all daily tasks: picking up

firewood in the scrublands or water barrels from weirs, taking care of children, the ranch, the meal, going to market, mediating conflicts etc. In spite of this vitality, gypsies live in a well-defined patriarchal system. In this respect, they are not like in the movie, where women are protagonists, at the center of decisions. We wanted to tell the story of a group led by a matriarch and whose vectors of strength lace other female characters, with as much or more influence on the story being told. An example of this is shown with the saga of reunion of the duo Kaia and Reka, children separated by the fate. This movie belongs with them, is about them, their friendship, their fantasy. The movie concocts a tale of she-wolves, about the feminine double, about the body, the desires and fears of these characters.

The magic, the mysticism and the fantasy are ubiquitous in the movie. How was making Rio Cigano within a cinema scenario that has a virtually inexistent fable tradition?

I have always had a taste for fables, which are built with fantasy genre elements and underscored by cognitive freedom. I heard many of them during childhood, mostly in a LP bringing Luso-Brazilian ditties and stories sang/narrated by Antônio Nóbrega and Elba Ramalho. By the end of the Audiovisual Undergraduate Program at USP, I directed a short film called *A Estória da Figueira* (2005), adapted from a homonymic song, which I listened to countless times in this album. *Rio Cigano* brings this underlying experience with short fantasy films, and takes in the gypsy universe and the allurements of its wandering trajectory. To produce films with this spirit “within a cinema scenario that has a virtually inexistent fable tradition,” it was useful to look at places where this existed, seeking for sources of inspiration, and taking advantage of their prolificness. I watched Kusturica and his fantasy gypsy movies since very early in my life, along with the Japanese animation movies of Hayao Miyazaki, among many others.



R Marcos Pimentel
e Ivan Morales Jr.
F Matheus Rocha
E Ivan Morales Jr.
EP Tempero Filmes

Sanã

Marcos Pimentel, Brasil, 2013, 18'

No interior do estado do Maranhão, um menino e suas buscas pela imensidão da paisagem.

*infância

contato: marcospimentel77@yahoo.com.br

En el estado de Maranhão, un niño y su búsqueda de la inmensidad del paisaje.

*niñez

In the innermost part the State of Maranhão, a boy and his pursuit of the overwhelmingness of landscape.

*childhood

Entrevista com Marcos Pimentel (*Sanã*), por Felipe Fernandes

Como começou o projeto do filme? Como foi o primeiro contato com Sanã e o processo de filmar no interior do Maranhão?

No princípio, eu queria fazer um filme sobre comunidades que vivem isoladas no meio daqueles areas típicos do Maranhão. No entanto, na etapa de pesquisa, encontramos o garoto Sanã, que habita uma ilha de pescadores e tem uma forma muito particular de se relacionar com o lugar onde vive. Aí, tudo mudou, decidimos fazer um filme de personagem, que acompanhasse o cotidiano deste menino em suas buscas pela imensidão da paisagem.

Apesar dos aspectos contemplativos e observacionais, Sanã constrói uma relação bastante subjetiva do menino com o mundo ao seu redor. Como se deu esse processo de subjetivação das imagens documentais, sobretudo em uma região que você não habita?

Sou mineiro e nunca havia pisado no Maranhão antes de iniciar a pesquisa para este filme. Quando encontrei Sanã, me interessei muito por sua introspecção. Ele era a única criança que brincava sozinha e tinha uma postura meio autista que me atraiu desde o primeiro momento. Então, veio o desejo de não fazer um filme “sobre ele”, mas fazer um filme “com ele”. Entregues às vontades do menino, passávamos muito tempo esperando e filmávamos muito

pouco. Fomos entendendo que de autista ele não tinha nada. Sanã se revelou um ser extremamente performático. Nos surpreendia todos os dias e fomos incorporando ao filme tudo que eles nos presenteava. Então, o filme ficou com esta cara dele, é forma como ele experimenta e acessa aquele lugar, construindo ali seu universo particular.

A ausência – ou quase ausência – de diálogos é recorrente em suas obras. Em Sanã, essa ausência dá lugar aos ruídos do vento, do fogo e do mar. Por que da ausência de comunicação verbal em seus filmes e como foi pensar a paisagem sonora de Sanã?

Normalmente, vou aos lugares disposto a não entrevistar as pessoas. Opto por passar muito tempo observando personagens, lugares e situações e por construir histórias que prescindem do uso da palavra. É um processo um pouco natural, que fui experimentando ao longo da vida. Como quase não existem palavras nos meus filmes, a banda sonora é sempre de fundamental importância. Faço filmes sem palavras, não filmes mudos. Lembro-me que pedi para que o Pedrinho Aspahan, responsável pelo som direto, captasse todas as formas de vento possíveis de se encontrar naquela ilha. Depois, pedi ao David Machado, responsável pela edição de som, que escutássemos o vento de forma diferente em cada uma das sequências do filme, como se ele também fosse personagem da história. Buscávamos construir uma certa musicalidade com os

elementos sonoros captados em direto durante a filmagem. Gosto muito do resultado, acho que é de encher os ouvidos (risos).

Sem optar por uma abordagem denunciativa, o filme discute de maneira bem sutil as dificuldades enfrentadas cotidianamente pela população albina. Como você avalia a importância da visibilidade de pessoas albinas numa mostra de cinema e Direitos Humanos?

Sanã não tem para onde fugir. Vive em uma ilha coberta por areais. Está cercado de água e areia por todas as partes. A ausência de vegetação leva também à ausência de sombras, o que piora em muito a situação de um albino que habita aquele lugar. No final do filme, ele reproduz a mesma ação que aprendeu com os caranguejos, enterrando-se da forma que pode. Acho uma imagem muito significativa para alguém que não tem como fugir daquele lugar. Acho importante que o filme e uma mostra sobre Direitos Humanos nos possibilitem pensar sobre isso. Ainda que não seja o tema do filme, é uma questão que está lá, latente... Trazê-la à tona depende do olho de quem a enxerga.

Entrevista con Marcos Pimentel (Sanã), por Felipe Fernandes

¿Cómo ha empezado el proyecto de la película? ¿Cómo fue el primer contacto con Sanã y el proceso de filmación en el interior de Maranhão?

Al principio, quería hacer una película sobre comunidades que viven aisladas en las arenas típicas de Maranhão. Sin embargo, en la fase de investigación, nos encontramos con el chico Sanã que vive en una isla de pescadores y tiene

una forma muy particular de relacionarse con el lugar en el que vive. Entonces, todo ha cambiado, decidimos hacer una película de personaje, que acompañase el cotidiano de este chico en sus búsquedas por la inmensidad del paisaje.

A pesar de los aspectos contemplativos y observacionales, Sanã construye una relación muy subjetiva del chico con el mundo alrededor. ¿Cómo fue este proceso de subjetivación de las imágenes documentales, principalmente en una región que no habita?

Soy de Minas Gerais y nunca había estado en Maranhão antes de iniciar la investigación para esta película. Cuando conocí a Sanã, me interesé mucho por su introspección. Él era el único niño que jugaba solo y era como un autista que desde el inicio me ha llamado la atención. Así ha surgido el deseo de hacer una película “con él”, no más una película “sobre él”. Haciendo todo lo que él quería, pasábamos mucho tiempo esperando y filmábamos muy poco. Percibimos con el tiempo que él no era nada autista. Sanã se mostró una persona muy performática. Nos sorprendía cada día y fuimos incorporando en la película todo lo que él nos brindaba. Así, la película tenía su cara, es la forma como él vive y tiene acceso a aquel lugar, construyendo su universo particular.

La ausencia – o casi ausencia – de diálogos es frecuente en sus obras. En Sanã, esta ausencia da lugar a los ruidos del viento, fuego y mar. ¿Por qué hay ausencia de comunicación verbal en sus películas y cómo fue la creación del paisaje sonoro de Sanã?

Normalmente, voy a los lugares sin intención de entrevistar a la gente. A mí me gusta observar los personajes, lugares y situaciones y también construir historias que dispensan el uso de la palabra. Es un proceso poco natural que seguí experimentado durante la vida. Como casi no hay palabras en mis películas, la banda sonora es siempre muy importante. Mis películas son sin palabras, no películas mudas. Le pedí a Pedrinho Aspahan, responsable del sonido directo, que captase todas las formas de viento posibles en aquella isla. Luego, le pedí a David Machado, responsable de la edición de sonido, que oyéramos el viento de forma distinta en cada una de las secuencias de la película, como si él fuera también un personaje. Nuestro objetivo era construir una musicalidad con los elementos sonoros captados directamente durante la filmación. A mí me gusta mucho el resultado, creo que es increíble (risas).

Sin un enfoque de denuncia, la película trata de manera muy sutil las dificultades enfrentadas todos los días por la

población albina. ¿Cómo valora la importancia de la visibilidad de personas albinas en una muestra de cine y derechos humanos?

Sanã no puede escapar. Vive en una isla cubierta de arena. Él está rodeado de agua y arena por todos los lados. La falta de vegetación hace con que no haya sombra, lo que hace más difícil la situación de un albino que vive en aquel lugar. Al final de la película, él hace lo mismo que ha aprendido con los cangrejos, se entierra como puede. Es una imagen muy significativa para alguien que no puede escapar de aquel lugar. Me parece importante que la película y una muestra sobre derechos humanos nos hagan pensar en ello. Aunque no sea el tema de la película, es una cuestión latente... Plantearla depende del ojo de quien la ve.

Interview with Marcos Pimentel (Sanã), by Felipe Fernandes

How did the movie project begin? How was the first contact with Sanã and the process of filming in the uptown region of the State of Maranhão?

Af first, I intended to make a movie about the communities who live isolated, in the midst of the typical dunes of Maranhão. However, at the research stage, we found this boy named Sanã, who lives in a fishermen's island and has a quite particular relation with the place where he lives. Then, everything changed, we decided to make a movie that followed the routine of this boy, in his pursuit of the overwhelmingness of landscape.

Although contemplative and observational in nature, Sanã entails a rather subjective relationship of the boy with his surroundings. Considering that it is a region where you do not live, how was this subjectifying process applied to the documentary images?

I am from the state of Minas Gerais and I had never set feet in Maranhão before beginning the research for this movie. When I met Sanã, I was quite puzzled by his inwardness. He was the only child who played by himself and behaved in a sort of autistic manner, which allured me since the first contact. Then, a desire grew in me not to make a movie "about him," but to make a movie "with him." On the mercy of the boy's wishes, we spent longer waiting than shooting. We understood that he was not autistic at all. Sanã has shown himself as a canny performer. He surprised us every day, and we

included in the movie everything he revealed to us. Thus, the movie ended up so akin to him, showing how he experiences and relates to that place, building his own universe there.

The absence – or quasi-absence – of dialogs is recurring in your works. In Sanã, this absence makes room for the wind howling, the fire and the sea noises. Why did you decide to dispense with verbal communication in your films and how was the soundscape of Sanã thought?

I usually go to places decided not to interview people. I spend some time observing characters, places and situations, and building up stories that can do without the word. It is a very natural process, which I have been experiencing throughout life. As there is virtually no word in my movies, the soundtrack is of germane importance. I make wordless movies, and not silent movies. I remember that I asked Pedrinho Aspahan, responsible for the sound, to capture all forms of wind possible in that island. Afterwards, I requested David Machado, in charge of the sound editing, to differently reproduce the wind in each of the movie's sequences, as if it were also a character in the story. We searched for a certain musicality with the sound elements directly captured during the shooting stage. I enjoyed the result a lot, I think it is a sound for sore ears (laughters).

Without resorting to an accusatory approach, the movie subtly addresses the difficulties faced daily by the population of albinos. How important it is to showcase albinos in a movie screening about human rights?

Sanã has nowhere to run. He lives in an island replete with dunes. He is surrounded by water and sand on the four corners. The absence of vegetation also leads to the absence of shadows, which also worsens the situation of an albino living in that place. By the movie's ending, he emulates the action he learned from the crabs, burying himself the way he can. I think this is a quite significant image for someone who has no way out of that place. I believe that the possibility of reflection prompted by the movie and the movie screening about human rights is quite relevant. Even though it is not the movie's subject, it is a matter that is present there, underlying... Bringing it to light depends on the eyes of the beholder.



R Kennel Rógis
F Breno César
E Kennel Rógis e Breno César
EP Kennel Rógis
EL Joana Marques,
Isabelly Domingos

Sophia

Kennel Rógis, Brasil, 2013, 15'

Na busca por entender melhor o universo de Sophia, Joana, mãe dedicada, passa por belíssimas experiências sensoriais. Uma singela história de amor cercada de poesia visual e sonora.

*mulher; pessoas com deficiência auditiva; infância
contato: kennelpaulino@gmail.com

La búsqueda de una mejor comprensión del universo de Sophia, Joana, madre dedicada, pasa por increíbles experiencias sensoriales. Una historia sencilla de amor con poesía visual y sonora.

*mujer; personas con discapacidad auditiva; niñez

In a search for understanding the universe of Sophia, Joana, her dedicated mommy, lives astonishing experiences. A tender story of love surrounded by visual and sound poetry.

*women; people with hearing loss; childhood

Entrevista com Kennel Rógis (*Sophia*), por Daniel Nolasco

O filme se encerra com uma cartela informando que é baseado em fatos reais. Queria saber um pouco dessa história real e como foi a elaboração do roteiro a partir dessa realidade.

Estava dirigindo um vídeo institucional para uma faculdade aqui do sertão paraibano, na ocasião uma professora chamada Wolfraniad Pinheiro me contou a história. Fiquei muito emocionado com o relato dela sobre sua amiga, que passou por um processo parecido na busca por entender melhor a filha pequena (como no filme). Aquilo me tocou de tal forma que me despertou uma imensa vontade de filmar. *Sophia* foi minha primeira ficção.

A construção do roteiro veio logo após àquele dia, finalizei uma primeira versão e meses depois fui selecionado para o Laboratório Jabre, projeto onde 10 jovens da Paraíba são escolhidos para desenvolver seus roteiros com a colaboração dos cineastas Torquato Joel e Virgínia Gualberto, num hotel-fazenda na cidade do Congo, cariri paraibano. O roteiro ficou pronto em 2012.

Uma frase marcante no relato de Wolfraniad Pinheiro (a professora que contou a história que inspirou o filme) foi a pergunta que a menina fez a mãe, dizendo “mãe, o que você sente quando escuta o rádio enquanto arruma a casa?”. A partir daí a mãe da criança começa uma viagem para responder à filha de uma forma eficiente a sensações dos sons.

Na vida real a mãe da criança era professora e não costureira, a ideia de ambientar o universo de Joana (interpretada pela atriz Joana Marques) numa fábrica de costura barulhenta foi essencial para o filme; afinal, o som é um dos principais elementos para narrativa do curta. *Sophia* é um filme sobre descobertas, sobre amor e comunicação, é uma busca de se colocar num universo diferente do convencional, onde a beleza do sensorial é muitas vezes esquecida.

É perceptível o cuidado com o som no filme e como o trabalho sonoro dialoga diretamente com a deficiência auditiva da personagem Sophia. Como foi a construção da paisagem sonora do filme?

Queria que o espectador estranhasse o som do filme, que os ruídos incomodassem, mas que ao final tudo se justificasse. *Sophia* é muito ruidoso, o som (e a falta dele em certos momentos) é a alma do filme, toda construção sensorial está pautada no desenho de som, na seguinte pergunta: como o espectador deveria ouvir cada cena? Por exemplo, na sequência em que Joana mergulha, o espectador também mergulha, ouve o som subaquático. Outras cenas como a do carro e a cena final também foram pensadas nessa perspectiva, muitas vezes recomendo um bom equipamento de som ou o uso de fones de ouvido para o público do curta, pois as sensações podem ficar bem mais interessantes.

Apesar do filme se chamar Sophia, a personagem principal é a mãe. De certa forma, o filme me pa-

rece ser sobre a busca dessa mãe em entender como é o universo da filha, que não consegue escutar. Como foi a construção dessa personagem e dessas cenas em que a mãe busca entender o universo da filha, como na sequência no rio?

Sophia é o motivo da existência da história, a partir dela é que vem a saga da mãe em mergulhar no universo da filha por alguns momentos, o amor pela criança desperta em Joana a vontade de entender cada vez mais como Sophia percebe o mundo, o filme é isso, uma busca movida pelo amor de mãe.

Em quase todas as cenas o som foi trabalhado na pós, justamente para transmitir melhor aquelas sensações vividas pelas personagens. Na cena do rio o espectador mergulha junto à personagem, essa sensação é transmitida pela alteração do som; na sequência final podemos embarcar numa viagem sensorial acentuada pelo forte, ruidoso e grave desenho de som que acompanha as imagens.

Ainda sobre o universo sonoro, quando entra a música do Marcelo Camelo, temos uma quebra abrupta na sonoridade do filme. Os sons, ruídos, o barulho constante da máquina de costura, todo o som ambiente é substituído pela música. Quería saber o porquê da opção por essa quebra, que destoa da proposta sonora inicial.

A música fala de amor, a frase “meu amor é teu, mas dou-te mais uma vez” é uma afirmação forte, do amor incansável, o amor de mãe (naquele caso). A trilha acompanha as imagens do cotidia-

no das duas, romantiza o dia-a-dia das personagens, atua também como passagem de tempo, aproxima o espectador das cenas intimistas das duas, alivia os ruídos das sequências anteriores e dá certa leveza ao drama. O Marcelo Camelo foi muito gentil em ceder os direitos autorais para nosso filme, agradecemos a colaboração e acho que a canção contribui sim com a narrativa.

Sophia foi filmado na cidade de Coremas, na Paraíba. Como foi o processo de produção do filme e como se deu a escolha dessa cidade como locação?

Coremas é o lugar onde vivo desde que nasci, tenho um carinho imenso pela cidade, acho importantíssima a questão de evidenciar nossa terra, o Brasil é um país multicultural e bastante diverso. Muitos brasileiros nem conhecem direito o próprio país, já que a grande mídia está centrada quase sempre em retratar São Paulo e Rio de Janeiro.

A arte está em toda parte, quanto mais gente se inspirando e falando de coisas de seus lugares, mais diversidade de olhares teremos, mais originalidade existirá dentro da multiplicidade cultural do nosso povo, “fale de sua vila, que você fala para o mundo”. Além de Coremas também filmamos cenas em Patos-PB – a fábrica de roupas é lá – mas no filme tudo se passa numa cidade pequena do interior brasileiro, Coremas não é citada diretamente.

Outra coisa bastante importante para o filme foi a participação do povo da cidade, desde a

pequena Isabelly Domingos (Sophia) até as dezenas de figurantes que tínhamos nos sets de gravação. A cidade abraçou o curta, foi um trabalho feito com uma equipe de muitos amigos, amores e irmãos! Obrigada!

Entrevista con Kennel Rógis (*Sophia*), por Daniel Nolasco

La película termina con un cuadro que informa que se basa en hechos reales. Me gustaría saber un poco acerca de esta historia real y cómo fue la preparación del guión a partir de esta realidad.

Estaba dirigiendo un video institucional para una facultad del sertón de Paraíba, y entonces la profesora Wolfraniad Pinheiro me contó la historia. Me emocioné muchísimo con el relato de la profesora sobre su amiga, que vivió un proceso similar buscando comprender su hija pequeña (al igual que en la película). Me conmovió mucho y tuve muchas ganas de filmar. *Sophia* fue mi primera ficción.

Tras aquel día empecé la construcción del guión, terminé una primera versión y meses después me eligieron para el Laboratorio Jabre, proyecto en el que 10 jóvenes del estado de Paraíba son elegidos para que desarrollen sus guiones con la colaboración de los cineastas Torquato Joel y Virgínia Gualberto, en un hotel rural en la ciudad de Congo, cariri paraibano. El guión estaba listo en 2012.

Una frase determinante en el relato de Wolfraniad Pinheiro (la profesora que contó la historia que inspiró la película) fue la pregunta que hizo la chica a la madre: – “mamá, ¿qué siente cuando escucha el radio mientras ordena la casa?”; entonces la madre empieza un viaje para responder a la hija de una forma eficiente y de acuerdo a las sensaciones de los sonidos.

En la vida real, la madre era profesora y no modista, la idea de adaptar el universo de Joana (interpretada por la actriz Joana Marques) en una fábrica de costura ruidosa fue esencial para la película; ya que el sonido es uno de los principales elementos para la narrativa del cortometraje. *Sophia* es una película sobre descubiertas, amor y comunicación, es una búsqueda por un universo distinto de lo convencional, en el que se olvida muchas veces la belleza sensorial.

Es evidente el cuidado con el sonido en la película y como el trabajo sonoro se comunica directamente con la discapacidad auditiva del personaje Sophia. ¿Cómo fue la construcción del paisaje sonoro de la película?

Mi objetivo era que el espectador considerase el sonido de la película extraño, que los ruidos le molestasen, pero que al final todo se justificase. *Sophia* es una película muy ruidosa, el sonido (y también su falta en algunos momentos) es el alma de la película, toda construcción sensorial está basada en el diseño de sonido, en la siguiente pregunta: ¿cómo el espectador debe escuchar a cada escena? Por ejemplo, en la secuencia en la que Joana se sumerge, el espectador también se sumerge, oye el sonido subacuático. Otras escenas como la del coche y la escena final también fueron elaboradas con esta perspectiva, muchas veces recomiendo un buen equipo de sonido o la utilización de auriculares para el público del cortometraje porque las sensaciones pueden ser más interesantes.

Aunque la película se llame Sophia, el personaje principal es la madre. De alguna manera, la película parece ser sobre la búsqueda de esta madre en entender cómo es el universo de su hija, que no puede escuchar. ¿Cómo fue la construcción de este personaje y de estas escenas en las que la madre busca entender el universo de la hija, como en la secuencia en el río?

Sophia es la razón de la existencia de la historia, con ella surge la saga de la madre en involucrarse en el universo de la hija por algunos momentos, el amor por la niña hace surgir en Joana la voluntad de entender cada vez más como Sophia percibe el mundo, esta es la película, una búsqueda impulsada por el amor de madre.

En casi todas las escenas, el sonido fue tratado después, precisamente para transmitir mejor las sensaciones experimentadas por los personajes. En la escena del río, el espectador se sumerge con el personaje, esta sensación se transmite por el cambio de sonido; en la secuencia final es posible empezar un viaje sensorial marcado por el fuerte, ruidoso y grave sonido que acompaña a las imágenes.

Todavía sobre el universo sonoro, cuando empieza la música de Marcelo Camelo, hay una ruptura abrupta en la sonoridad de la película. Los sonidos, ruidos, interferencia constante de la máquina de coser, todos los sonidos se sustituyen por la música. Me gustaría saber por qué la opción de ruptura que es muy distinta de la propuesta sonora inicial.

La canción habla de amor, la frase “*meu amor é teu, mas dou-te mais uma vez*” es una fuerte declaración del amor incansable, el amor de madre (en este caso). La banda sonora acompaña a las imágenes de su cotidiano, hace romántico el día a día de los personajes, actúa también como evolución temporal, aproxima el espectador a sus escenas intimistas, suaviza los ruidos de las secuencias anteriores y transmite una levedad al drama. Marcelo Camelo fue muy gentil con la cesión de los derechos de autor para nuestra película, agradecemos su colaboración y creo que la canción contribuyó a la narrativa.

Sophia fue filmado en la ciudad de Coremas, en el estado de Paraíba. ¿Cómo fue el proceso de producción de la película y cómo fue la elección de la ciudad como escenario?

Coremas es el lugar donde vivo desde que nací, tengo un inmenso cariño por la ciudad, es muy importante mostrar nuestra tierra, Brasil es un país multicultural y muy diverso. Muchos brasileños no conocen bien el propio país, ya que los principales medios de comunicación se concentran en retratar las ciudades de São Paulo y Rio de Janeiro.

El arte está en todos los lugares, a medida que la gente se inspira y habla de su lugar, más distintas miradas van a surgir, más originalidad existirá dentro de la multiplicidad cultural de nuestro pueblo, “hable de su pueblo, así se habla para el mundo”. Además de Coremas, también filmamos escenas en Patos-Paraíba – donde está la fábrica de ropas – pero en la película todo se pasa en una pequeña ciudad del interior de Brasil, no se hace referencia directa a Coremas.

La participación del pueblo de la ciudad fue muy importante para la película, desde la pequeña Isabelly Domingos (Sophia) a las decenas de figurantes que en los escenarios de grabación. La ciudad abrazó al cortometraje, ¡fue un trabajo realizado por un equipo lleno de amigos, amores y hermanos! ¡Gracias!

Interview with Kennel Rógis (*Sophia*), by Daniel Nolasco

The movie ends with credits informing that it is based on a true story. Could you tell more about this true story and how the script was developed from it?

I was directing an institutional video to a college here in the Sertão Mesoregion of the State of Paraíba, and, at the time, a lecturer called Wolfraniad Pinheiro told me a story. I was very

moved by the account about a friend of hers, who underwent a similar process to understand her small daughter better (as in the movie). That was so touching to me that since then I was longing to make a film. *Sophia* was my first fictional movie.

The script's development started right after that day. I completed the first draft and some months afterwards I was chosen by *Laboratório Jabre*, project by means of which 10 youngsters from Paraíba are granted support to develop their scripts with the collaboration of filmmakers Torquato Joel and Virgínia Gualberto, at a farm inn located in the city of Congo, in a state's mesoregion called *cariri*. The script was ready in 2012.

A poignant sentence in the account of Wolfraniad Pinheiro (the lecturer who told the story) was the question made by the daughter to her mother: “Mom, what do you feel when you listen to the radio while cleaning up the house?” After that, the child's mother begins a journey to efficiently explicating the sensations of sounds to her daughter.

In the real life, the child's mother was a teacher, and not a seamstress, but the idea to stage Joana's universe (played by the actress Joana Marques) at a noisy sewing factory was crucial for the movie. After all, the sound is one of the main elements for the narrative of the short film. *Sophia* is a movie about insights, about love and communication, it is a quest for fitting in a universe different from the ordinary, where the beauty of sensory experiences is often taken for granted.

The careful approach to the movie sound is blatant, in addition to how it dialogs directly with the hearing loss of Sophia. How was the movie's soundscape built?

I wanted that the viewers were irked by the movie sounds and noises, but that, in the end, all the pieces made a whole picture. *Sophia* is very noisy, the sound (and the lack of it in certain moments) is the very soul of the movie, and the entire sound concept is punctuated by the sound design, and in the following question: how should the viewers listen to each scene? For instance, in the sequence where Joana dives, viewers also dive and hear the underwater sound. Other scenes, such as the car one and the finale, were also thought from this perspective. Most of the times I recommend a good sound system or the use of headphones for the short film's audience, as the sensations can be even more interesting.

Although the movie is called Sophia, the main character is the mother. In a way, the movie seems to be about the pur-

suit of this mother to understand the universe of her daughter, who cannot hear. How was this character built, along with the scenes where the mother tries to understand the daughter's universe, as in the river's sequence?

Sophia is the story's *raison d'être*, she is the one who prompts the mother's saga to plunge into the daughter's universe for some time. The love of the child rouses in Joana the will to understand more and more how Sophia sees the world. The movie is all about that, a search triggered by one mother's love.

In almost all scenes, the sound was treated in the post-production, particularly to better convey the sensations felt by the characters. In the river scene, the spectator dives with the character, this sensation is conveyed through sound alteration. In the final sequence, we are able to embark on a sensory trip accentuated by the strong, noisy and low sound design that escorts the images.

Still about the sound universe, when the song by Marcelo Camelo is heard, there is a sudden dimming of the movie's sound. The sounds, noises, the constant noisy throb of the sewing machine, and all the ambient sound, are replaced with music. I would like to know why you have made a decision for this rupture, in discordance with the initial sound proposal.

The song speaks about love, the sentence "my love is yours, but I give you once more" is a strong assertion, about the unremitting love, the mother's love (in that case). The soundtrack accompanies the images of both characters' routines, romanticizes their day by day, also standing as a mark of the passing time, and helps bring the viewers closer to the intimate scenes, lessens the noises from the past sequences and imprints a certain lightness on the drama. Marcelo Camelo was very kind to cede the copyrights to our movie, and we thank him for his support, as I believe that the song contributed to the narrative.

Sophia was filmed in the city of Coremas, in Paraíba. How was the movie production process and how was the city chosen as the filming location?

Coremas is the place where I live since I was born, I have a great affection for the city, and evidencing our country is quite relevant to me. Brazil is a strongly multicultural and diverse country. Many Brazilians do not even know their country, as the major mass media is always limited to showing São Paulo and Rio de Janeiro.

The art is everywhere, and the more people are inspired and speak about things of their homelands, the most diverse regards we will have, and more originality will exist given our cultural multiplicity, as one said "speak about your village, and you will talk to the world." In addition to Coremas, we also made some shots in the City of Patos, in Paraíba – the clothing factory is there – but, in the movie, everything happens in a small Brazilian town, Coremas is not mentioned.

Another important thing for the movie was the participation of the city's inhabitants, including Isabelly Domingos (Sophia) and dozens of extras at the filming locations. The city has embraced the short film, which was a work carried out by many friends, loves and brothers! Thank you!





R Bernard Lessa
F Bernard Lessa e Denis Augusto
E Bernard Lessa
EL Welket Bungué, Luísa Pitta,
Paula Durand e Julia Deccache

Tejo Mar

Bernard Lessa, Brasil, 2013, 20'

João, um estudante português de teatro, está terminando sua temporada de estudos no Rio de Janeiro. É sua última semana deste lado do oceano e ele redescobre o Rio de Janeiro no qual chegou há 10 meses.

*população negra; imigração

contato: lessabernard@yahoo.com.br

João, un estudiante portugués de teatro, está terminando sus estudios en Rio de Janeiro. Es su última semana de este lado del océano y él descubre el Rio de Janeiro en el que ha llegado hace 10 meses.

*negro; inmigración

João, a Portuguese theater student, is finishing his studies in Rio de Janeiro. It is his last week. This is the last week at this side of the ocean and he starts to rediscover Rio de Janeiro, where he arrive 10 months ago.

*black people; immigration

Entrevista com Bernard Lessa (*Tejo Mar*), por Luciano Carneiro

Tejo Mar surgiu a partir de um intercâmbio que você fez em Portugal. Qual foi a importância dessa viagem para o processo de construção do filme?

O intercâmbio em Portugal, especificamente, foi fundamental para fomentar questões e provocar um distanciamento da minha realidade no Brasil, permitindo que eu tivesse tempo para refletir e uma nova realidade sobre a qual pude debruçar-me. O contato com o dia-a-dia da cultura portuguesa me proporcionou entender um pouco mais do brasileiro, em sua pluralidade. Durante a realização, a presença portuguesa foi a atriz Silvana Pinto, namorada na vida real e na ficção do ator Welket Bungué, que participou de um *Skype* ficcionado gravado para o filme. Além disso, a presença de Portugal no ator Welket Bungué era latente, uma vez que o último dia de filmagem foi a dois dias de sua volta para Lisboa, e também se faz no personagem, no enredo e no oceano, que nos distancia e nos une.

O protagonista do filme vive em condição estrangeira no Brasil. Ele dança, bebe, flerta, mas nunca deixa de encarar o mar enquanto lembrança de um lugar e passado que deixou para trás. Como foi a troca de experiências sobre o “estar estrangeiro” com o ator Welket Bungué no decorrer da realização do filme?

O processo criativo com o Welket foi muito intuitivo. De cara, na escrita do projeto, fiz questão

de fazer algo simples, com locações que estavam à mão, uma equipe bem reduzida e uma temática na qual ele mesmo estava inserido, que apostasse no improviso. Nesse sentido, esse personagem foi mesmo uma co-criação entre eu e ele. Encontrei, conhecendo-o, pontos de contato entre esse momento dele e o momento pelo qual passei nos últimos dias em Portugal. Tínhamos muita coisa em comum: a relação virtual com as respectivas namoradas, a sensação de solidão pela distância das pessoas mais próximas, o impulso dúbio de viver o presente com tanta bagagem sobre os ombros. Isso tudo foi jogado pra dentro do personagem. Pelo trabalho sem ensaios ou indicações que controlassem o que teríamos a ser filmado, assumindo o acaso como motor do processo criativo, creio que o personagem principal do *Tejo Mar* é um misto do brasileiro Bernard saindo de Portugal e do guineense Welket partindo do Brasil.

Tejo Mar trata-se de seu curta-metragem de conclusão do curso de Cinema e Audiovisual. Como foram as condições de produção do filme e como você avalia a produção universitária brasileira atual?

As condições de produção foram as mais simples possíveis, dada a urgência com que o projeto se apresentou e a rapidez do desenrolar da pré-produção para que tudo se desse em tempo. O filme foi realizado com equipamentos próprios, locações possíveis e muita força de vontade de uma equipe muito pequena e em

grande sintonía. Para se ter ideia, a maior parte das cenas foi realizada com 5 ou 6 pessoas, incluindo atores. Eu sinceramente acredito que a produção universitária brasileira atual tem tentado ainda muito timidamente quebrar os paradigmas de um modelo de produção que nos é ensinado como único possível já no primeiro semestre de uma universidade de cinema. É preciso quebrar o paradigma e experimentar novas formas de fazer cinema, coisa que já começa a ser feita por coletivos espalhados pelo Brasil. As câmeras digitais estão aí numa qualidade nunca antes vista a um preço menor que nunca. A contemporaneidade e as questões que ela traz consigo nos impelem a buscar algo novo, e não é repetindo um meio de produção pautado no controle que seremos verdadeiramente contemporâneos. O acaso está aí e o momento nunca foi tão propício para o assumirmos como potência artística e política.

Entrevista con Bernard Lessa (*Tejo Mar*), por Luciano Carneiro

Tejo Mar surgió a partir de un intercambio que hizo en Portugal. ¿Cuál fue la importancia de este viaje para el proceso de construcción de la película?

El intercambio en Portugal, específicamente, fue fundamental para fomentar cuestiones y provocar un distanciamiento de mi realidad en Brasil, permitiendo que tuviese tiempo para reflejar y una nueva realidad sobre la cual podría dedicarme. El contacto con el día a día de la cultura portuguesa me permitió entender un poco más del brasileño, en su pluralidad. En la película, la presencia portuguesa fue la actriz Silvana Pinto, novia en la vida real y en la ficción del actor Welket Bungué que participó en un Skype ficcional grabado para la película.

Además, la presencia de Portugal en el actor Welket Bungué era latente, una vez que el último día de filmación fue a dos días de su retorno a Lisboa, y también está en el personaje, en la trama y en el océano, que nos aleja y nos une.

El protagonista de la película vive como extranjero en Brasil. Él baila, bebe, galantea, pero nunca deja de ver el mar como recuerdo de un lugar y pasado que dejó atrás. ¿Cómo fue el intercambio de experiencias sobre el “estar extranjero” con el actor Welket Bungué durante la realización de la película?

El proceso creativo con el Welket fue muy intuitivo. Al principio, en la escritura del proyecto, insistí en algo simple, con escenarios fáciles, un equipo muy reducido y una temática en la que él ya estaba insertado y que utilizase la improvisación. De esta forma, este personaje fue nuestra co-creación. Tras conocerlo, he encontrado puntos de contacto entre su momento y el momento por el que pasé en los últimos días en Portugal. Teníamos mucho en común: la relación virtual con las respectivas novias, la sensación de soledad por la distancia de las personas queridas, el impulso de vivir el presente con mucha historia ya vivida en el pasado. El personaje ha absorbido todo. Por el trabajo sin ensayos o indicaciones que controlasen lo que sería filmado, asumiendo la casualidad como motor del proceso creativo, creo que el personaje principal de *Tejo Mar* es una mezcla del brasileño Bernard egreso de Portugal y de Guineense Welket de Brasil.

Tejo Mar es su cortometraje de finalización del curso de Cine y Audiovisual. ¿Cómo fueron las condiciones de producción de la película y cómo evalúa la producción universitaria brasileña actual?

Las condiciones de producción fueron muy simples, debido a la urgencia en la presentación del proyecto y la rapidez en el desarrollo de la pre-producción para que todo fuese posible. La película fue producida con equipos propios, escenarios posibles y mucha gana de un equipo muy pequeño y en gran sintonía. Para tener una idea, la mayor parte de las escenas se produjo con 5 o 6 personas, incluyendo actores. Creo que la producción universitaria brasileña actual sigue intentando muy tímidamente romper los paradigmas de un modelo de producción que nos enseñan como único posible ya en el primer semestre de una universidad de cine. Tenemos que romper el paradigma y experimentar nuevas formas de hacer cine, algo que ya percibimos en los colectivos esparcidos por Brasil. Las cámaras digitales tienen una calidad sin igual, y a un buen precio. La contemporaneidad y las cuestiones

que ella presenta nos impiden de buscar algo nuevo, y no es repitiendo un medio de producción basado en el control que seremos verdaderamente contemporáneos. Ahí está la casualidad, el momento nunca fue tan propicio para que lo aprovechemos como potencia artística y política.

Interview with Bernard Lessa (*Tejo Mar*), by Luciano Carneiro

Tejo Mar was inspired by a foreign exchange to Portugal. How important was this trip for the movie's development?

The foreign exchange to Portugal was crucial for bringing up questions and allowing an estrangement from my reality in Brazil, ensuring time for reflection and a new reality in which I could delve. The contact with the routine of the Portuguese culture helped me improve my understanding about the Brazilians in their plurality. During the execution, the Portuguese culture was represented by the actress Silvana Pinto, the girlfriend of actor Welket Bungué in the real and fictional lives. She participated in a fictionalized Skype conference recorded for the movie. Besides this, the Portuguese presence of the actor Welket Bungué was latent, given that the last shooting day happened two days before his return to Lisbon, not to mention the very character, plot and the ocean, which set us apart and unites us.

The movie's main character lives in Brazil as a foreigner. He dances, drinks, flirts, but never ceases to gaze the sea as a reminder of a place and past he has left behind. How was the exchange of experiences about "being a foreigner" with actor Welket Bungué over the movie's execution?

The creative process with Welket relied on a great deal of intuition. Since the beginning, in the project's drafting, I made a point to do something simple, with the locations we had at hand, a small team and a theme with which we shared a feeling of belonging, in a bid for improvisation. In this sense, this character was a co-creation between us. By knowing him better, I found out several similarities between the moment he lived and my last days in Portugal. We had much in common: the virtual relationship with our own girlfriends, the feeling of loneliness due to the distance from our loved ones, the ambiguous impetus to live the present with so much on our shoulders. All of this was thrown into the character. Given the unrehearsed work and the lack of directions to govern what would be filmed, assuming the change as the creative

catalyst for the process, I believe that the main character of *Tejo Mar* is a mix between the Brazilian Bernard departing from Portugal and the Guinean Welket departing from Brazil.

Tejo Mar is a short film handed in as final examination of the Cinema and Audiovisual Undergraduate Program. Which were the movie production conditions and how do you see the current university production in Brazil?

The production conditions were as simple as possible, given the urgency with which the project was conceived and the swift pre-production, so as to make it on time. The movie was made with my own equipment, accessible locations and the will power of a very small, though synergic team. To help you draw the picture, most of the scenes were produced by 5 or 6 people, including actors. I verily believe that the current Brazilian university production is still very reluctant to break the molds of a production model that is taught to us as the only one possible, since the first semester in the cinema school. It is important that this paradigm be left behind so as to reach new ways to make films, which is an effort already embraced by collective producers spread all over Brazil. Digital cameras have an unheard-of quality and cheaper prices. The current times and the issues they raise entail the search for something new, and it is not by duplicating a production means bound by the control that we will be truly contemporary. The chance is there and the time has never been more fitting for transforming it in artistic and political prowess.



R Emiliano Cunha
F João Gabriel de Queiroz
E Bruno Carboni
EP Tokyo Filmes
EL Milton Mattos, Vilma Loner,
Marcos Verza, Ana Maria Mainieri

Tomou Café e Esperou

Emiliano Cunha, Brasil, 2013, 12'33"

Carlos vai até a cozinha e prepara um café.
O tempo que separa o ontem do agora.

*pessoas idosas

contato: emilfc@gmail.com

Carlos va a la cocina y prepara un poco de café. El tiempo que separa lo pasado y lo presente.

*ancianos

Carlos goes up to the kitchen and fixes some coffee. The time severs yesterday and the present time.

*elderly population

Entrevista com Emiliano Cunha (*Tomou Café e Esperou*), por Luana Farias

Para começar, a escolha narrativa de um plano-sequência destaca o curta, sendo o movimento do plano o condutor do espectador pela história. Fale-nos um pouco sobre a essa escolha.

Sou um grande apreciador da economia de planos. Costumo pensar meus roteiros já em cima desta estrutura, desde que ela se relacione com o protagonista e com a fábula em si. Penso o plano como um elemento de enorme potência no cinema e que não deve estar necessariamente a serviço da montagem. É, no fundo, um desejo pela presença ante a representação direta. Em *Tomou Café e Esperou* queria trabalhar em cima do tempo e memória. Era preciso dilatar aqueles últimos instantes entre Carlos e sua mulher; um tempo que ultrapassa sua forma real, se desdobrando em subjetividades tingidas no apartamento, no corpo de Carlos, na pele de sua esposa, nas insignificâncias tão significantes naquela hora. Por tudo isso, a *espera* era fundamental: nossa e de Carlos. Não queria interferir naquele processo vivido por ele, e o corte é sempre uma interferência. Rodamos o curta em um dia e uma noite. Primeiro, o plano-sequência foi apenas sonoro. Rodamos à noite, com os atores mais jovens (Ana Maria Mainieri e Marcos Verza) se deslocando pelo apartamento e experimentando variações de tons. Tínha-

mos cerca de oito microfones espalhados pelo apartamento e queríamos captar os gestos e minúcias de intenções na espacialidade mais natural possível. A parte imagética, com os atores Milton Mattos e Vilma Loner, foi rodada no dia seguinte. Foram sete trabalhosos e cansativos *takes*, captados com uma câmera DSLR, que sempre dificulta planos em movimento. Devo muito à paciência e profissionalismo da equipe e elenco para obtermos nosso *take* de trabalho.

O seu curta aborda a relação entre os idosos e a morte; comente um pouco sobre esse tema a partir do modo que optou por construí-lo em seu curta.

Sou ateu e bastante cético no que concerne à espiritualidade como um todo. Acredito no homem, no afeto e naquilo que construímos através de nossas relações. Assim, penso a memória como algo concreto, quase tangível, pois parte de verdades e sentimentos subjetivos e únicos em suas formas. No filme, era preciso que todas estas formas se tornassem visíveis através da relação de Carlos com aquele espaço, com aquela mulher, com ele próprio. Queria ver as histórias vividas por aquele casal presentes desde o jeito como eles costumavam arrumar o quarto, no jeito como ele olha para ela, até no simples gesto de preparar um café - algo para que Carlos apresenta certa inexperiência, possivelmente porque sua esposa o fazia. Os gestos, os silêncios, os ruídos do apartamento.

As coisas singelas que acabam se tornando imperceptíveis com o tempo, mas que carregam muita importância. Enfim, queria reconstruir esta história de vida (simples, mundana, cotidiana, com seus erros e acertos, mas também especial e única) naqueles poucos minutos que esperamos pelo inevitável. E, apesar de todo o peso da hora, queria que Carlos carregasse consigo algo de “vida que segue”, gratidão por ter aquela mulher ao seu lado por tanto tempo.

Comente um pouco sobre a relação do Cinema com os Direitos Humanos, e explicita as formas que você considera mais relevantes para o cinema ser atravessado por esses temas.

Penso o cinema como uma manifestação de desejos e angústias que ultrapassam a esfera do sujeito, tornando-se, por vezes, sintomas de uma época. Por outro lado, não enxergo esta arte como espaço para a denúncia, ou responsável por discursos. Vejo o cinema, acima de tudo, como terreno para a livre expressão da subjetividade. No meu entender, aí se encontra a intersecção entre cinema e Direitos Humanos. O cinema, na sua infinidade de possibilidades, é o ambiente onde se torna real o imaginário de um indivíduo e/ou grupo. É onde este devir se materializa e passamos a ter contato direto com o outro. E esse contato pode ser desconfortável, fascinante, ou até insuportável, mas sempre provocador e fundamental para a vida em sociedade.

Entrevista con Emiliano Cunha (*Tomou Café e Esperou*), por Luana Farias

La opción narrativa de un plano-secuencia destaca el cortometraje, considerando el movimiento del plano como conductor del espectador por la historia. Cuéntenos un poco sobre esta opción.

A mí me gusta mucho la reducción de planos. Creo mis guiones basados en esta estructura, desde que ella se relacione con el protagonista y la propia fábula. Considero el plano un elemento de gran potencia en el cine y que no debe estar obligatoriamente al servicio del montaje. En realidad, es un deseo por la presencia frente a la representación directa. En *Tomou Café e Esperou*, mi objetivo era trabajar con el tiempo y la memoria. Era necesario dilatar aquellos últimos instantes entre Carlos y su mujer; un tiempo que excede su forma real, convirtiéndose en subjetividades manchadas en el apartamento, en el cuerpo de Carlos, en la piel de su mujer, en las insignificancias tan significantes en aquel momento. Por todo eso, la *espera* era fundamental: nuestra y de Carlos. No quería interferir en este proceso vivido por él y el corte siempre es una interferencia. Filmamos el cortometraje en un día y una noche. Inicialmente, el plano-secuencia era apenas sonoro. Filmamos por la noche, con los actores más jóvenes (Ana María Mainieri y Marcos Verza) desplazándose por el apartamento y experimentando variaciones de tonos. Con aproximadamente ocho micrófonos esparcidos por el apartamento, queríamos captar los gestos y minucias de intenciones en el espacio más natural posible. La parte de imágenes, con los actores Milton Mattos y Vilma Loner fue filmada el próximo día. Fueron siete tomas muy arduas y exhaustivas, captadas con una cámara DSLR que siempre hacen más difíciles los planos en movimiento. Gracias a la paciencia y profesionalismo del equipo y elenco nuestro trabajo fue posible.

Su cortometraje trata de la relación entre los ancianos y la muerte; cuéntenos sobre este tema desde su construcción en su cortometraje.

Yo soy ateo y muy incrédulo cuando se trata de espiritualidad. Creo en el hombre, en el afecto y en lo que construimos a través de nuestras relaciones. De esta manera, creo que la memoria es algo concreto, casi tangible, pues surge de verdades y sentimientos subjetivos y únicos en sus formas. En la película, era necesario que todas estas formas se hicieran visibles a través de la relación de Carlos con

aquel espacio, con aquella mujer, con sí mismo. Quería ver presentes las historias vividas por aquella pareja desde la forma como ordenaban la habitación, la forma como él la miraba, incluso en un simple gesto de preparar un café - pues Carlos presentaba alguna inexperiencia, posiblemente porque su esposa siempre preparaba el café. Los gestos, los silencios, los ruidos del apartamento. Las cosas simples que se hacen imperceptibles con el tiempo, pero que tienen mucha importancia. Por último, quería reconstruir esta historia de vida (simple, mundana, cotidiana, con sus errores y aciertos, pero también especial y única) en aquellos pocos minutos para lo inevitable. Y, a pesar de todo el peso del momento, quería que Carlos llevase el sentimiento de “la vida continúa”, gratitud por haber estado por tanto tiempo al lado de la mujer.

Comente un poco sobre la relación del Cine con los Derechos Humanos y especifique las formas más relevantes de enfoque de estos temas por el cine.

Considero el cine como una manifestación de deseos y angustias que ultrapasan la esfera del individuo, convirtiéndose, muchas veces, en síntomas de una época. Por otro lado, no considero este arte como espacio para la denuncia, o responsable de discursos. Creo que el cine es, sobre todo, un terreno para la libre expresión de la subjetividad. Me parece que ahí está la intersección entre Cine y Derechos Humanos. El cine, en su infinidad de posibilidades, es el ambiente donde el imaginario de un individuo y/o grupo se hace real. Es donde este período se materializa y pasamos a estar en contacto directo con el otro. Y este contacto puede ser incómodo, fascinante o incluso insostenible, pero siempre provocador y fundamental para la vida en sociedad.

Interview with Emiliano Cunha (*Tomou Café e Esperou*), by Luana Farias

To begin with, the narrative choice for a long take is striking in the short film, with the take's movement escorting the spectator along the history. I would like you to comment about this choice.

I am really fond of saving takes. I am used to conceiving my scripts already with this structure, provided that it is in synergy with both the main character and the story itself. I think of takes as quite powerful elements in motion pictures, so that they need not to be put at the service of the montage. And, deep down, I long for presence in view of direct repre-

sentation. In *Tomou Café e Esperou*, I wanted to explore the time and memory issues. That last moment of Carlos and his wife needed to be distended. This is a time which goes beyond reality, which is unfolded in the subjectivities shed on the apartment walls, on Carlos' body, on the wife's skin, on the insignificances so significant at that time. Given all of this, the *longing* feeling was crucial: felt by us as well as Carlos. I did not want to interfere with that process he was living, and cutting is always an interference. We shot the short film in one day and one night. Firstly, the long shot captured only the sound. We shot at night with the younger actors (Ana Maria Mainieri and Marcos Verza) moving around the apartment and experiencing the variations of shade. We had around eight microphones spread all over the apartment and wanted to capture the gestures and minutiae of intention in a spatiality that should be as natural as possible. The images featuring the actors Milton Mattos and Vilma Loner were shot on the day after. The project came down to seven industrious and tiring takes, filmed with a DSLR camera, which turns travelings into a difficult task. In this sense, I need to acknowledge the team and cast's patience and professionalism, which was essential to make our working take.

Your short film addresses the relationship between the elderly people and death; could you please comment about this subject and how you built the short film?

Generally speaking, I am an atheist and quite skeptical about spirituality. I believe in men, in affection and in what we build in our relationships. Thus, I think of the memory as something material, almost tangible, as it is based on subjective truths and feelings, and unique in form. In the movie, all these forms should be out in the open by way of the relationship of Carlos toward that space, that woman, and with himself. My purpose was to see the stories lived by that couple present from the way they were used to arrange their bedroom, the way he looked at her, and even in the simple deed of making a coffee - to which Carlos shows little dexterity, probably because it was his wife who used to make it. The gestures, silences, and apartment noises. The ordinary things that grow imperceptible with time, but that take in a great importance. In sum, I intended to reconstruct a life story (simple, mundane, quotidian, with its rights and wrongs, but also special and unique) in that little time waiting for the unavoidable. And, in spite of the heavy weight of that time, I wanted Carlos to have the “life goes on” impetus on him, in addition to a feeling of gratitude for having that woman so many times with him.

Could you please make an analysis about the relationship between Cinema and Human Rights? Besides, which are for you the most fitting ways to reflect these issues in the cinema?

I think of the cinema as an expression of desires and anguishes that poke through the subjective level, often taking in the symptoms of the time. On the other hand, I cannot associate this form of art and social denunciation, or discern it as responsible for discourses. Above it all, I see the cinema as the forum for free expression of subjectivity. In my opinion, this is the intersection between Cinema and Human Rights. The cinema, in its vastness of possibilities, is the ambient where the imaginary of an individual and/or group is made real. It is the locale where the becoming materializes and where we get in direct contact with the other. And this contact may be uncomfortable, astonishing or even unbearable, but always provocative and fundamental for life in society.





R Juan Carlos Valdivia, Elio Ortíz

F Paul de Lumen

E Juan Pablo Di Bitonto

EP Cinenomada

EL Juan Carlos Valdivia, Elio Ortiz,
Felipe Román, Francisco Acosta,
Diego Picaneray, José Changaray,
Carla Arana, Luciano Gómez

YvY Maraey, Tierra Sin Mal

Juan Carlos Valdivia, Bolívia, 2013, 105'

Um cineasta e um líder indígena viajam juntos pelas florestas do sudoeste boliviano, com a intenção de fazer um filme sobre a cultura guarani. O ponto de partida é um filme de 1911 do explorador Erland Nordenskiöld. Mas o presente mostra uma realidade muito mais intensa que a nostalgia de um mundo perdido para sempre.

*população indígena

contato: mcordero@yaneramai.net

Un cineasta y un líder indígena viajan juntos por los bosques del sureste boliviano, con la intención de hacer una película sobre la cultura guaraní. El punto de partida es un film de 1911 del explorador Erland Nordenskiöld. Pero el presente muestra una realidad mucho más intensa que la nostalgia de un mundo perdido para siempre.

*población indígena

A Bolivian filmmaker and a Guarani Indian travel together through the forests of South Eastern Bolivia with the intention of making a film about the Guarani People. The starting point is a 1911 film by Swedish explorer Erland Nordenskiöld. But the today's reality turns out to be much more intense than the nostalgia of a world lost forever.

*indian population

Entrevista com Juan Carlos Valdívia (*Yvy Maraey, Tierra Sin Mal*), por Luana Farias

Gostaria que comentasse sobre sua atuação no filme e a construção do personagem.

Posso dizer que *Yvy Maraey* é um filme holístico porque busca uma compreensão da cultura a partir da totalidade do ser, desde a vivência até a sua espiritualidade. Por isso, era importante que eu não fosse um personagem, para evidenciar a qualidade performática do filme. Sou eu mesmo no filme, não estou representando. O filme é a encenação de uma viagem real que Elio Ortíz e eu fizemos. Cada um criou o seu personagem e, durante o processo, esses personagens se complementaram. *Yvy Maraey* explora a identidade e a importância do outro na imagem de quem somos. Entretanto, passamos por uma fase de preparação para fazer a viagem. Trabalhamos com o artista de teatro boliviano, Diego Aramburo. Aprendemos a diferença entre atuação e performance. Meu personagem carrega todo o simbolismo do homem branco ocidental e, ao mesmo tempo, constitui uma afirmação da minha identidade de homem branco na Bolívia, país em que se valoriza a interculturalidade, mas não a miscigenação. Embora sejamos todos mestiços culturais, a identidade reside no que você se identifica. Elio me ensinou que, secretamente, os indígenas valorizam e respeitam o homem branco. Quando descobri isso, achei

uma porta para o mundo indígena. Eu não precisava deixar de ser eu mesmo. Quando criança, queria ser índio, e com *Yvy Maraey* eu realizei esse sonho e me batizo de Perro Negro. Mas, no final, uma indiazinha fecha a porta na minha cara e diz: “E como você pode saber como eu vejo as coisas?”

Gostaria que comentasse sobre a participação de Elio Ortíz no processo de criação do filme.

Elio faleceu no dia 31 de julho devido a uma pneumonia atípica. Foi uma grande perda para mim, para a Bolívia e para o mundo indígena. Elio deixou uma importante produção intelectual, tendo escrito diversos textos sobre sua cultura e respondendo pela coautoria de uma obra monumental, “El Diccionario Etimológico de la Lengua Guaraní”. Foi comunicador, trabalhou na rádio, tocava violino muito bem, além de cantar. Era um artista completo. Foi ele quem me abriu as portas para este mundo maravilhoso que é o universo dos guaranis. Viajamos muito e acumulamos boas experiências. Rapidamente, percebemos que não poderíamos fazer uma compilação de pesquisas sobre o tema, o filme tinha que ser contemporâneo e nós precisávamos contar ao mundo o nosso testemunho. Lamentavelmente, ele veio a falecer. No filme, ele me salva da morte; na vida real, não pude fazer a mesma coisa. Mas Elio nos deixou um legado. Ele sabia que o filme era para os jovens, para os que estão começando

a estudar e apreciar a cultura guarani nas universidades indígenas. Elio queria um filme relevante, um filme para o futuro. Sem Elio, esse filme não existiria. No campo pessoal, ele se transformou no meu *Sein* (amigo da alma, em guarani), literalmente, *meu outro eu*.

Como você analisa seu filme no contexto da política de lutas pelos direitos dos diversos povos originais? Você percebe a presença dessa questão política em seu filme?

Na Bolívia, os indígenas conquistaram algum poder. O mundo dá voltas e surge uma nova atitude, uma força que vem das bases. Quis retratar esse novo cenário, onde o branco agora é o índio. O processo de colonização está profundamente arraigado em nosso ser. Não quis fazer um filme de denúncia, muito menos admitir que o meu filme é indígena. Por isso, os jovens cineastas. Isto é real. Em minha busca para produzir um filme sobre o massacre, me encontrei com jovens que já tinham envidado essa tarefa. Então, percebi que essa é uma história que eles têm que contar. Mas os problemas individuais afetam a todos, e o problema de todos é também um problema individual. É impossível ser insensível a esse tema, vindo de um país predominantemente indígena. Este povo sofreu muito e continua sofrendo mesmo na Bolívia, o que é ainda mais grave em outros países. Vivemos em um mundo muito narcisista, onde o outro ou os outros são invisíveis. O filme convoca os espectadores a abraçar a alteridade.

Entrevista con Juan Carlos Valdívía (*Yvy Maraey, Tierra Sin Mal*), por Luana Farias

Por favor, comente sobre su actuación en la película y la construcción del personaje.

Se puede decir que *Yvy Maraey* es una película holística porque busca una comprensión de la cultura desde la totalidad del ser, desde la vivencia hasta la espiritualidad. Por esto era importante que yo sea el personaje, para evidenciar la calidad performática de la película. No represento, soy yo mismo. La película es la puesta en escena de un viaje real que realizamos Elio Ortiz y yo. Cada quién creó su personaje y en el proceso esos personajes se nutrieron del otro. *Yvy Maraey* es una exploración sobre la identidad y sobre la importancia del otro en la imagen de quienes somos. Ahora, para prepararnos para la travesía, nos pusimos en forma. Trabajamos con el artista del teatro boliviano, Diego Aramburo. Aprendimos la diferencia en la actuación y el performance. Mi personaje tiene toda la carga del hombre blanco occidental y es a la vez una afirmación de mi identidad de hombre blanco en Bolivia. En Bolivia hay una valoración de la interculturalidad. No es el mestizaje lo que se valora. Aunque somos todos mestizos culturales, lo que te da tu identidad es con lo que te identificas. Elio me enseñó que los indígenas valoran y respetan ocultamente al hombre blanco. Cuando supe esto, encontré una puerta al mundo indígena. No tenía que dejar de ser yo. De niño, quería ser indio, con Yvy Maraey cumplí mi sueño y me bautizo como Perro Negro, pero, al final, una niña indígena me cierra la puerta en la cara cuando me dice: “Y cómo sabes tú cómo veo yo las cosas?”

Por favor, comente la participación de Elio Ortiz en el proceso de creación de la película,

Elio falleció el 31 de julio de una neumonía atípica. Fue una pérdida muy grande para mí, para Bolivia y para el mundo indígena. Elio tiene una producción intelectual importante. Escribió numerosos textos sobre su cultura y es co-autor de una obra monumental, “El Diccionario Etimológico de la Lengua Guaraní”. Fue comunicador, hizo radio, tocaba el violín maravillosamente y cantaba. Un artista completo. Me abrió las puertas a un mundo maravilloso, el mundo de los guaraníes. Viajamos incansablemente, recolectando experiencias. Muy pronto en el proceso nos dimos cuenta que no podíamos hacer una compilación de investigaciones sobre el tema, sino que la película tenía que ser contemporánea, que teníamos que vivir para contar. Lástima que él muere.

En la película, él me salva de la muerte, en la vida real, no pude hacer lo mismo por él. Pero Elio nos ha dejado un legado. Él sabía que la película era para los jóvenes, para los que empiezan a estudiar y revalorizar su cultura en las universidades indígenas. Elio quería una película importante, una película para el futuro. Sin Elio esta película no existiría. En lo personal, él se convirtió en mi *Sein*, en guaraní, amigo del alma, literalmente *mi otro yo*.

Cómo ve usted a su película en el contexto de la política de luchas por los derechos de los diversos pueblos originales? Percibe la presencia de esta cuestión política en su película?

En Bolivia el indígena está empoderado. El mundo se ha dado la vuelta y hay una nueva actitud, una fuerza que viene desde las bases. Quise retratar este nuevo escenario donde el blanco ahora es el indio. El proceso de colonización está profundamente arraigado en nuestro ser. No quise hacer una película de denuncia y tampoco quise asumir que mi película es una película indígena. Por esto los jóvenes cineastas. Esto es real. En mi búsqueda de hacer una película sobre una masacre, me encuentro con unos jóvenes que ya la habían hecho. Ahí me di cuenta que esa es una historia que ellos tienen que contar. Pero, el problema de uno es problema de todos y el problema de todos es el problema de uno. No concibo ser insensible a este tema, viniendo de un país mayoritariamente indígena. Los indígenas han sufrido demasiado y siguen sufriendo en la misma Bolivia, y mucho peor en otros países. Vivimos en un mundo muy narcisista, donde el otro, o los otros están invisibilizados. La película es un llamado a abrazar la otredad.

Interview with Juan Carlos Valdívia (*Yvy Maraey, Tierra Sin Mal*), by Luana Farias

I would like to ask you to review your acting in the movie and the character development.

I can characterize *Yvy Maraey* as a holistic movie, which seeks to understand culture in its entirety, from the being's experience to its ultimate spiritual dimension. Because of this approach, I should not be a character, as this would underline the performative nature of the movie. I play myself in the movie, and not a character. The movie portrays the dramatization of a real trip Elio Ortiz and I took. Each of us was free to develop our own characters, but they ended up being complementary during the process. *Yvy Maraey* addresses the identity issue and the importance of the other for developing

our self-image. However, we went through a preparation stage before the trip. We worked with the Bolivian theater artist Diego Aramburo. We learned the difference between acting and performance. My character is a vehicle for the symbolism of the Western white man, meanwhile it is a statement of my own identity as a white man in Bolivia, a country that appreciates interculturality, but not miscegenation. Although all of us are culturally interbred, the identity lies in what you relate to. Elio has taught me that the Indians secretly respect the white men. When I learned that, I found my passkey to the Indian world. It was not necessary that I denied myself. When I was a child, I wanted to be an Indian, and with *Yvy Maraey*, this dream became true, and I was named Perro Negro. Still, in the end, a little Indian girl slammed the door in my face and said: "And how can you know how I see things?"

I would like you to make an analysis of the participation of Elio Ortiz in the movie making.

Elio died on July 31st from an atypical pneumonia. It was a great loss to me, to Bolivia and the Indian world. Elio left a comprehensive intellectual production, wrote several texts about his culture and was the co-author of the huge work entitled "El Diccionario Etimológico de la Lengua Guaraní". He was a communicator, worked in the radio, played violin very well and sang. He was a complete performer. He was the one who opened doors to this wonderful world which is the universe of the *Guaranis*. We travelled a lot and earned good experiences. Swiftly we realized that we could not compile the existing researches about the subject, the movie had to be contemporary and we needed to live to tell. Unfortunately, he came to pass. In the movie, he saves me from death, but in real life I was not able to do the same. But Elio left a legacy. He knew that the movie was earmarked for the youngsters, for those who were starting to study and appreciate the *Guarani* culture in Indian universities. Elio wanted to make a relevant movie, a movie for the future. Without Elio, this movie would not exist. Personally, he became my *Sein* (soul friend, in Guaraní language), literally *my alter idem*.

How do you see your movie under the context of the human rights policies earmarked for the native people? Do you understand that your movie brings this political question?

In Bolivia, the Indians are somewhat empowered. The world changes and a new attitude arises, a force that comes from the bottom of the social pyramid. I wanted to show this new scenario, where the white is the new Indian. The coloniza-

tion process is deeply ingrained in our being. Neither I wanted to make a social denunciation with the movie, nor I wanted to admit that it is an Indian movie. This is the reason why we bet on the young filmmakers. This is real. In my pursuit of making a movie about the massacre, I met many youngsters who had already undertaken this task. Then, I realized that this is their task to tell this story. Still, I believe that individual problems impact all people, and everyone else's problems are also an individual problem. It is impossible to be insensitive to this subject if you are from a predominantly Indian country. This people have undergone a lot of suffering, and still suffer nowadays, even in Bolivia. And the reality is even worse in other countries. We live in a rather narcissistic world, where the other or the others are invisible. This movie summons the viewers to embrace the otherness.





Mostra Memória e Verdade

Muestra Memoria y verdad
Exhibition Memory and the truth

Apresentação

Em 2014, cinquenta anos passados após o golpe de 1964, a 9ª Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul não pode deixar de refletir sobre esse tema. Reunidos em quatro sessões, os cinco filmes que serão exibidos dentro da **Mostra Memória e Verdade** abordam de diferentes maneiras, sob distintas molduras genéricas, fatos e narrativas relacionadas com esses acontecimentos políticos que marcaram a segunda metade do século XX em nosso país.

Os filmes, realizados em contextos diversos, trabalham a memória, nunca estanque e inerte, do que significou aquele evento crucial, algo especialmente importante nos dias presentes. Afinal, quando uma Comissão da Verdade constituída pelo Governo Federal está em atuação e quando grandes veículos de comunicação são confrontados com suas próprias posturas e opiniões em épocas anteriores, o passado, mais do que nunca, vira motivo de conflito sobre seus sentidos. A própria designação daquilo que precipitou a ditadura que esteve no poder no Brasil durante duas décadas é, em si, uma arena de confrontos. Como nomeá-lo? Golpe de Estado, revolução, contrarrevolução, golpe militar, golpe civil-militar, golpe militar-empresarial, golpe civil-militar-midiático, ou o quê? Essas disputas para nomear e remodelar esse período de nossa História, porém, não podem jamais negar o fato dele ter sido inegavelmente marcado não apenas por graves e severas restrições e abusos contra as liberdades individuais e coletivas, como por vergonhosos atentados à dignidade humana. O cinema brasileiro representa importante testemunha dessa história, tendo ao longo dos anos revisto, criticado e entrevistado na interpretação do golpe de 1964 e suas consequências.

Através das sessões de filmes e dos artigos reunidos nesse catálogo, a 9ª Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul pretende evidenciar como o cinema foi, é e certamente continuará sendo uma peça fundamental na construção e reconstrução da História de nosso país.

Rafael de Luna Freire_ Curador da Mostra Memória e Verdade

Presentación

En 2014, cincuenta años después del golpe de estado de 1964, la 9ª Muestra Cine y Derechos Humanos en el Hemisferio Sur no deja de reflexionar acerca de este tema. En cuatro sesiones, las cinco películas que se exhibirán en la muestra “Memoria y verdad” tratan de maneras distintas, bajo distintos marcos genéricos, los hechos y narrativas relacionados con estos acontecimientos políticos que marcaron la segunda mitad del siglo XX en nuestro país.

Producidas en varios contextos, las películas tratan de la memoria, nunca fija e inerte, de los significados de este evento crucial, algo especialmente importante en los días actuales. Al fin de cuentas, cuando una Comisión de la Verdad creada por el Gobierno Federal está en operación y cuando grandes medios de comunicación enfrentan a sus propias posturas y opiniones en otras épocas, el pasado, más que nunca, se convierte en fuente de conflicto sobre sus sentidos. La propia designación de lo que precipitó la dictadura que estaba en el poder en Brasil por dos décadas es un área de conflictos. ¿Cómo se puede designarlo? ¿Golpe de Estado, revolución, contrarrevolución, golpe militar, golpe civil y militar, golpe militar y empresarial, golpe civil, militar y de los medios de comunicación? Estos desacuerdos sobre cómo nombrar y rehacer este período de nuestra historia, sin embargo, nunca pueden olvidar el hecho de que han sido marcados no sólo por graves y severas restricciones y abusos contra las libertades individuales y colectivas, como también por vergonzosa amenazas a la dignidad humana. El cine brasileño es un importante testigo de esta historia y, a lo largo de los años, ha analizado, criticado e intervenido en la interpretación del golpe de 1964 y sus consecuencias.

A través de las sesiones de cine y los artículos contenidos en este catálogo, la 9ª Muestra Cine y Derechos Humanos en el Hemisferio Sur tiene como objetivo mostrar cómo el cine fue y seguirá siendo una parte esencial en la construcción y reconstrucción de la historia de Brasil.

Rafael de Luna Freire_ Curador de la Muestra
Memoria y Verdad

Presents

In 2014, fifty years after the coup d'état of 1964, the 9th Exhibition Cinema and Human Rights in the Southern Hemisphere cannot retreat from reflecting about this issue. Grouped in four sessions, the five movies that will be screened in the exhibition “Memory and the truth” provide sweeping but dissimilar depictions of the facts, along with accounts about the coup's political events which marked the second half of the 20th century in Brazil.

Made in different contexts, the movies delve into the memory, never fixed and inert, of the meanings grasped from that imperative event, something especially pertinent in the current days. After all, considering that there is a National Truth Commission set up by the Federal Government in operation and given that four large media outlets have been put on the spot for their postures and opinions in preceding situations, the past, more than ever, is ventilated in a debate about its meanings. In point of fact, even the designation of the fact that hastened the military regime, which seized the power in Brazil for two decades, is controversial. How can it be designated? Coup d'état, revolution, counter-revolution, military coup, civil/military coup, military/business coup, media civil/military coup, or what? Withal, these discords about how to name or to reshape this time of our History can never obliterate the fact that it has been undeniably distinguished not only by severe and harsh restrictions and menaces to individual and collective freedom, but also by shameful threats against human dignity. The Brazilian cinema is a privileged witness of this history, and has widely reviewed, criticized and meddled in the interpretation of the coup d'état of 1964 and its consequences.

With the movies screening sessions and the essays included in this catalog, the 9th Exhibition Cinema and Human Rights in the Southern Hemisphere aims to evince that the cinema was and will certainly remain a keystone in the construction and reconstruction of the History of Brazil.

Rafael de Luna Freire_ Curator of the Exhibition
Memory and the Truth



R Beto Brant, Marçal Aquino,
Renato Ciasca
F Marcelo Durst
E Mingo Gatozzi
EL Zecarlos Machado, Leonardo
Villar, Carlos Meceni, Cacá
Amaral, Genésio de Barros

Ação Entre Amigos

Beto Brant, Brasil, 1998, 76', Ficção

Miguel, Paulo, Osvaldo e Elói, companheiros de luta política, cárcere e tortura durante o regime militar, se encontram 25 anos depois para uma pescaria. Miguel então revela aos amigos que acredita que o homem que os torturou na prisão está vivo, e mostra uma foto. Reações adversas e memórias se mesclam a revelações sobre o passado e um novo plano para o presente.

*memória e verdade; combate à tortura;
democracia e Direitos Humanos

Miguel, Paulo, Osvaldo y Elói, compañeros de lucha política, encarcelamiento y tortura durante la dictadura, se encuentran después de 25 años para pescar. Miguel en esta ocasión les dice a sus amigos que el hombre que les torturó en la cárcel está vivo y les muestra una fotografía. Las reacciones adversas y memorias se mezclan a revelaciones sobre el pasado y un nuevo plan para el presente.

*memoria y verdade, dictadura; democracia y Derechos Humanos

Miguel, Paulo, Osvaldo and Elói, fellows in political struggles, imprisonment and torture during the military regime, meet 25 years ahead in time for fishing. On this occasion, Miguel tells his friends that he believes that the man who tortured them in prison is alive, and shows them a picture. Side effects and memories are mixed with revelations about the past and a new plan for the present.

*memory and truth, dictatorship, democracy and Human Rights

O Golpe de 1964 e o Cinema Brasileiro: Algumas Anotações, por Rafael de Luna Freire

Atualmente pode ser contabilizada uma vasta filmografia que aborda, de diferentes formas, o golpe de 1964 e a ditadura no Brasil. Somente em relação aos documentários de longa e curta-metragem, podem ser enumerados mais de cem filmes.¹ Levando em consideração também os filmes de ficção e as produções televisivas, esse número certamente multiplica.

Sem ter a pretensão de traçar um panorama exaustivo e detalhado, este texto traz algumas impressões sobre o que seriam possíveis vertentes e traços gerais dessa produção. Uma primeira questão é apontar que filmes de diferentes espectros ideológicos relacionados diretamente com os acontecimentos que levariam ao golpe já vinham sendo realizados antes de 1964. Exemplos óbvios são aqueles produzidos pelo Ipês (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) e os realizados pelos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), por exemplo. Aliás, o que seria o segundo longa-metragem do CPC após o filme em episódios *Cinco Vezes Favela* (Carlos Diegues, Joa-

quim Pedro de Andrade, Marcos Farias, Miguel Borges e Leon Hirszman, 1962), o longa *Cabra Marcado para Morrer* (1985), dirigido por Eduardo Coutinho, teve que ser interrompido às pressas com as prisões e o incêndio e fechamento da sede da UNE no Rio de Janeiro.

Mas logo após o choque inicial com a ascensão da junta militar ao poder, a produção foi retomada. O *Desafio* (Paulo Cezar Saraceni, 1965) tinha a intenção de fazer um balanço imediato daquele balde de água fria nas aspirações dos intelectuais de esquerda, enquanto curtas documentários como *Universidade Em Crise* (Renato Tapajós, 1965), *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1966) e *Liberdade de Imprensa* (João Batista de Andrade, 1967) retomavam a agenda de temas sociais e políticos como a perseguição às agremiações de estudantes, a alienação da classe média frente ao alarmante analfabetismo do país, e os interesses particulares e estrangeiros imiscuídos nos grandes veículos de comunicação brasileiros. Tanto na ficção quanto no documentário, são filmes de urgência, feitos nas ruas, dando voz através de entrevistas em som direto a famosos e anônimos, ou misturando reflexivamente realidade e encenação como no caso da ida do personagem interpretado por Oduvaldo Viana Filho ao espetáculo “Opinião” em *O Desafio*.

Não tão agilmente quanto *O Desafio*, outros longas-metragens vão fazer a reflexão do golpe

¹ Conferir a filmografia levantada pelo Grupo de Pesquisa do CNPq “Cinema e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação”, coordenado pelos professores Eduardo Morettin e Marco Napolitano, disponível em: <http://historiaeaudiovisual.weebly.com/documentaacuterios-sobre-o-regime-militar-brasileiro.html>

através de protagonistas jornalistas, políticos e poetas, como *A Derrota* (1966), *Terra em Transe* (1967), *Desesperato* (1968) e *A vida Provisória* (1968). O próprio título dos filmes dirigidos respectivamente por Mário Fiorani, Glauber Rocha, Sérgio Bernardes e Maurício Gomes Leite antecipava o sentimento de confusão, desespero, pessimismo e desesperança com o agravamento da situação política do país e as crescentes restrições às liberdades individuais. Após o AI-5, com o acirramento da repressão e da censura, será bem mais difícil a realização de filmes documentários que lidem com a realidade concreta do país, com exceção de produções estrangeiras (*Brazil: A Report on Torture*, Hannah Eaves, 1971) ou filmes clandestinos jamais finalizados (*Você Também Pode Dar um Presunto Legal*, Sérgio Muniz, 1971). As febris imagens documentais das passeatas e manifestações estudantis, como aquelas filmadas por Eduardo Escorel e José Carlos Avellar, vão permanecer inconclusas, escondidas em estado bruto até serem retomadas, anos mais tarde.

O cinema de ficção pós-1968 terá diferentes caminhos e propostas em sua representação do golpe. Por um lado, jovens cineastas irão exprimir o sentimento de horror e indignação com filmes experimentais, provocadores e violentos. A tortura é explicitamente encenada em *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Julio Bressane, 1969), enquanto é o espectador aquele a ser subme-

tido a privações, provocações e choques em muitos dos filmes alcunhados marginais.

Por outro lado, a impossibilidade de falar às claras colaborou para a opção por filmes alegóricos, que evocavam o passado ou mesmo o futuro para falar do presente. Basta lembrar o apelo à ficção científica em filmes como *Manhã Cinzenta* (Olney São Paulo, 1968), *Brasil ano 2000* (Walter Lima Jr, 1968) ou *Jardim das espumas* (Luiz Rozemberg Filho, 1970). Os abusos, torturas e prisões ocorridos durante a ditadura do Estado Novo se revelaram uma metáfora apropriada, tanto num filme anterior ao AI-5 como *O Caso dos Irmãos Naves* (Luiz Sérgio Person, 1967), quanto num realizado nos estertores da ditadura como *Memórias do cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984). O cineasta Joaquim Pedro de Andrade voltaria ainda mais longe no tempo para mostrar o fracasso de uma revolução sufocada com violência pelos donos do poder no amargo e agonizante *Os Inconfidentes* (1972).

Um terceiro caminho será o da grosseria, talvez representado, principalmente, pelas pornochanchadas da década de 1970. Seu surgimento foi pavimentado pelo avacalho iconoclasta e provocador de filmes marginais paulistas – inclusive aqueles que retratavam com ousado deboche o aparelho repressor do Estado, como *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) ou *Nenê Bandalho* (Emílio Fontana, 1971) –, assim como pela alienação assumida e agressiva de

comédias cariocas como *O Rei da Pilantragem* (Jacy Campos, 1969). Numa cena do início desse último filme, o paquera interpretado por Paulo Silvino é confundido com um subversivo por policiais. Ao ser preso e levado para o camburão, ele tenta argumentar que não é o militante político que imaginam que ele seja: “Eu não sou a favor nem contra ninguém. Pra mim eu quero que os ricos sejam cada vez mais ricos e os pobres cada vez mais pobres. O meu negócio é mulher, mulher, MULHER!”

No período da mais bruta repressão essas comédias picantes vão incorporar a lógica da opressão da força bruta, da dominação do mais forte sobre o mais fraco, expressa, sobretudo, através da metáfora sexual do “comer”, “abater” ou “traçar” (a vizinha, a virgem, a gostosa, a empregada, etc.). À imagem de grandiosidade, respeitabilidade e progresso transmitida pela propaganda da ditadura, esses filmes vão responder com baixaria, desrespeito e gozação para grande satisfação do público popular. Em continuidade com a tradição crítica das antigas chanchadas à hipocrisia das classes dominantes, filmes como *O Libertino* (Victor Lima, 1973), estrelado por Costinha, vão cutucar o falso moralismo de um Estado ditatorial fragilmente apoiado em valores tradicionais escorados pela Igreja.

A partir da segunda metade da década de 1970, o afrouxamento de certas restrições torna possíveis liberdades, mesmo que escassas, e alguns

cinastas vão explorar, como cenário, o outro lado das grandes realizações do milagre econômico, como as obras do metrô do Rio – de *A Queda* (Ruy Guerra e Nelson Xavier, 1976) a *Crônica de um Industrial* (Luiz Rozemberg Filho, 1978) –, ou a abertura da rodovia Transamazônica no fantástico *Iracema, Uma Transa Amazônica* (Orlando Senna e Jorge Bodanzky, 1976). Como no filme de Senna e Bodanzky, o cineasta Ozualdo Candeias também vai explorar o personagem simbólico da prostituta de beira de estrada, literalmente à margem do progresso expresso por rodovias e caminhões, no incômodo *A Opção ou Rosas da Estrada* (1981). Antes disso, Candeias tinha feito um dos filmes mais impactantes da década em sua crítica à sedução da propaganda consumista alimentada pela modernização conservadora com o média-metragem *Zézero* (1974), que terminava com um final *à la* pornochanchada em que o palavrão tornava-se a única possibilidade de expressão.

O momento de abertura política vai presenciar também a reorganização dos movimentos sindicais, em especial no ABC Paulista. Se os sindicatos de trabalhadores haviam sido talvez as principais vítimas da repressão já em 1964, o ressurgimento das greves, a emergência de novas lideranças operárias e a reorganização das associações de classe representarão uma esperança de retomada dos pleitos e esperanças anteriores ao golpe. Um grande número de documentários são reali-

zados sobre, por e/ou para esses trabalhadores, dirigidos por, entre outros, Leon Hirszman, Adrian Cooper, Roberto Gervitz e Renato Tapajós.

Desse modo, é patente como a virada para os anos 1980 testemunha a tentativa de continuidade daquilo que havia sido interrompido pela ditadura. Nelson Pereira dos Santos retorna ao Graciliano Ramos de *Vidas Secas* em *Memórias do Cárcere*; Leon Hirszman atualiza para os novos tempos a peça símbolo da cultura de esquerda pré-1964 em *Eles Não Usam Black-tie* (1981); enquanto Eduardo Coutinho retoma o filme, as imagens e os personagens de *Cabra Marcado para Morrer* (1984). No fascinante *Em Nome da Segurança Nacional* (1983), Renato Tapajós reaproveita seu próprio filme *Universidade Em Crise*, realizado vinte anos antes, que trazia imagens de uma estudante que terminou torturada e morta no hiato entre as duas obras. Como Tapajós, uma militante como a jornalista Lúcia Murat também levaria parte de suas experiências e memórias pessoais para a tela em *Que Bom Te Ver Viva* (1989).

Como marco do fim de um ciclo, Roberto Farias sai da direção da Embrafilme e provoca muita polêmica com *Pra Frente Brasil* (1981). Se na impossibilidade de se falar claramente, muitos filmes, como já fora dito, debruçavam-se sobre épocas passadas; o curta *Libertários* (Lauro Escorel Filho, 1976) claramente refletia sobre seu momento histórico ao abordar as lutas traba-

lhistas do proletariado paulista no início do século XX – o policial-político de Farias assumia claramente seu caráter de filme de época, com sua trama situada dez anos antes. Politizando a crítica social do ciclo policial brasileiro em voga desde o final dos anos 1970, *Pra Frente Brasil* estrategicamente testava os frágeis limites da alardeada abertura lenta, gradual e segura.

Já durante a Nova República, um certo cinema ficcional dos anos 1980 seria acusado de escapista em sua preocupação com uma juventude tida como individualista, pela recusa assumida da tradição “cinemanovista”, e por seu diálogo reflexivo com os clichês e símbolos do cinema clássico hollywoodiano. Entretanto, um curta brilhante como *O Dia em que Dorival Encarou a Guarda* (Jorge Furtado e José Pedro Goulart, 1986) revela o às vezes pouco reconhecido potencial crítico desse tipo de produção na reflexão sobre o autoritarismo e a prepotência do governo militar.

Ao fim da ditadura seguiu-se o aprofundamento da crise econômica, atingindo seu auge no campo cinematográfico no início dos anos 1990. Nesse momento, um ícone da resistência como o Capitão Lamarca ganhou uma bem acabada cinebiografia num dos primeiros indícios da retomada da produção e de busca do público que ganharia consistência pouco depois. Não parece coincidência que *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), estrelado por atores globais como Paulo Betti, tenha uma cena praticamente idêntica

à da minissérie da TV Globo *Anos Rebeldes* (1992), crônica da juventude que viveu os anos de chumbo. Em ambas as obras ocorre a sequência em que uma jovem militante se vê inesperadamente diante de uma blitz militar. Frente a um também jovem soldado que lhe exige os documentos, a confiante e experiente personagem lentamente mete a mão na bolsa. Mas o militar, medroso e nervoso, acaba metralhando precipitadamente a moça, somente para constatarmos que não era uma arma que ela iria pegar, mas de fato a sua identidade. Cena trágica resultante de mútua suspeita e mal entendido.

O estrelismo televisivo também é algo a ser notado em *O Que É Isso, Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), em que os jovens militantes são interpretados por atores identificados com besteirol televisivo e teatral como Pedro Cardoso, Luiz Fernando Guimarães e Fernanda Torres, cabendo o papel do maduro torturador com peso na consciência ao ator Marco Ricca, constantemente identificado com o papel de “um homem como qualquer outro”. Esse estereótipo do militante jovem e bem-intencionado, mas tolo e equivocado, é reproduzido insistentemente em outras produções, como em *A Dona da História* (Daniel Filho, 2004), no qual os anos de chumbo viram charmoso cenário para romances entre moços de óculos de aro grosso e meninas carregadas no rímel. *Cabra-cega* (Toni Venturi, 2005), por sua vez, explora uma inesperada e menos

romântica paixão de um militante clandestino escondido num “aparelho”. Também contrapondo relacionamentos afetivos ao contexto político, *O Dia em Que Meus Pais Saíram de Férias* (Cao Hamburger, 2006) mostra um avanço ao retratar de forma sensível o período através dos olhos de uma criança e sua relação com um idoso, personagens usualmente desprezados como meros coadjuvantes na roda da História.

Nesse período mais recente, uma série crescente de documentários é feita, baseados em entrevistas com testemunhas e participantes da história – *Hércules 56* (Sílvio Da-Rin, 2006) –, em investigações que cruzam as fronteiras do país – *Operação Condor* (Roberto Mader, 2007) – ou ainda no usual recurso das imagens de arquivo, numa tradição que remonta ao pioneiro sucesso de *Anos JK: Uma Trajetória Política* (1980) e *Jango* (1984), de Sílvio Tendler. Essa vertente tem sido atualizada com a descoberta de novos acervos e materiais. Os novos documentos resultantes, por exemplo, da abertura dos arquivos norte-americanos constituem o cerne de *O Dia que Durou 21 Anos* (Camilo Tavares, 2013). Já num filme como *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009), o uso das imagens ficcionais de *Pra Frente Brasil* quase com o estatuto de imagens de arquivo aponta tanto para a singularidade do filme de Roberto Farias quanto para a consolidação de uma nova geração de filmes sobre a ditadura criados e refletidos a partir de seus antecessores.

Outra característica da produção audiovisual contemporânea sobre o golpe é a aparente necessidade da prestação de contas com o passado. Isso ocorre de forma imprevisível e com consequências trágicas no fim de semana em que um grupo de velhos amigos reencontra o torturador do passado no thriller *Ação Entre Amigos* (Beto Brant, 1998). Ou ainda quando o passado reaparece literalmente como um fantasma que retorna para assombrar, provocar e revelar como em *Hoje* (Tata Amaral, 2011) e *A Memória que me Contam* (Lúcia Murat, 2013).

Fazendo um desvio, é interessante pensarmos a produção audiovisual brasileira em comparação com *O Ato de Matar* (*The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer e Christine Cynn, 2012), um dos mais aclamados documentários dos últimos tempos, sobre os massacres de 1965 que deram origem à ditadura militar na Indonésia. O filme surpreendeu as plateias de todo o mundo ao mostrar os “assassinos que venceram” encenando abertamente as atrocidades cometidas por eles há quase meio século, com um desprendimento justificado por seu grupo político permanecer ligado ao poder até os dias atuais. Um artigo de uma revista indonésia sobre os fatos repercutidos pelo filme começa com a seguinte frase: “A reconciliação não pode começar com uma negação, mas com uma admissão”².

² Requiem for a massacre. Tempo, Indonésia, 1 a 7 out. 2012, p. 7. Disponível em: <http://theactofkilling.com/wp-content/uploads/2012/09/TEMPO-UK-Edition-HiRes.pdf>

Embora no Brasil os antigos derrotados estejam agora no poder, sendo a atual presidente uma ex-presa política, a Lei da Anistia promoveu uma suposta reconciliação que pulou a indispensável admissão. Em muitos filmes isso se reflete numa história feita por heróis trágicos, injustamente vitimados, mas sem responsáveis concretos. Há exemplos recentes que mostram vítimas do “outro lado”, como o do cantor Wilson Simonal, marginalizado no campo cultural supostamente dominado pela esquerda após a acusação de ser delator do DOPS. O filme *Simonai, Ninguém Sabe o Duro que Dei* (Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, 2009) se encarrega de mostrar que isso não era verdade – ele “somente” encomendou o espancamento e tortura de seu contador por amigos policiais. Tudo teria sido fruto da mútua desconfiança que resultou num doloroso mal-entendido. Muito mais interessante e complexa é a abordagem de *Cidadão Boilesen*, que ao invés de se esforçar em justificar ou absolver seu personagem, mergulha nas contradições, dilemas e tragédias daquele período sem a mesma postura condescendente ou moralista.

Essa versão da história em que todos são inocentes e nada ou ninguém é verdadeiramente responsabilizado – na prática, sequer judicialmente – reflete-se em certos traços recorrentes nos filmes. Nos documentários isso pode ser visto na constante presença do ex-ministro Jar-

bas Passarinho defendendo sua já conhecida opinião de que o golpe de 1964 foi uma bem vinda e necessária contrarrevolução, enquanto nas ficções o mal às vezes se concentra todo nas diversas encarnações do delegado Sérgio Fleury – explícito em *Batismo de Sangue* (Hélcio Ratton, 2007), implícito em muitos outros filmes –, que surge como uma figura caricata inexplicavelmente sádica e maligna.

De qualquer forma, muitos filmes têm se dedicado à legítima tarefa de trazer à luz fatos do passado ainda não admitidos e revelados, lutando pelo direito à verdade. Sobretudo porque quanto mais distante o passado, mais a memória fica turva e, por conta disso, pode ser ressignificada por novas narrativas, inclusive torpes e perniciosas. É curioso notar, portanto, que dois documentários diferentes – *Cidadão Boilesen* e *Memórias para Uso Diário* (Beth Formaggini, 2007) – tragam sequências muito semelhantes em que moradores são questionados se eles sabem quem foram as pessoas que deram nome às ruas em que vivem. Num caso um empresário que colaborou com a repressão e tortura, no outro um militante político que foi torturado e morto pela ditadura. Em ambos os casos a maioria dos moradores desconhecia a história das duas pessoas imortalizadas nas placas. Mas também em ambos os filmes há a vontade de não deixar a História se transformar simplesmente em nomes que todos conhecemos mas não nos dizem nada.

El golpe de 1964 y el cine brasileño: algunas notas, por Rafael de Luna Freire

Actualmente se puede enumerar una amplia filmografía que trata, de diferentes formas, del golpe de 1964 y la dictadura en Brasil. Sólo en relación con documentales de largo y cortometraje, se pueden enumerar más de cien películas.¹ Teniendo en cuenta también las películas de ficción y las producciones de la televisión, este número sin duda se multiplica.

Sin la pretensión de describir un panorama amplio y detallado, este texto presenta algunas impresiones acerca de qué vertientes serían posibles y los rasgos generales de esta producción. Una primera cuestión es indicar cuáles películas de distintos espectros ideológicos relacionadas directamente con los acontecimientos que llevarían al golpe de estado ya estaban siendo realizadas antes de 1964. Ejemplos evidentes son los producidos por el Ipês (Instituto de Investigaciones y Estudios Sociales) y los realizados por los Centros Populares de Cultura de la Unión Nacional de los Estudiantes (CPC de UNE), por ejemplo. Además, qué sería el segundo largometraje del CPC después de la película en episodios *Cinco Veces Favela* (Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Fariás, Miguel Borges y Leon Hirszman, 1962), el largometraje *Cabra Marcado para Morrer* (1985), dirigido por Eduardo Coutinho, tuvo que ser interrumpido aprisa con las detenciones y el incendio y cierre de la sede de la UNE, en Rio de Janeiro.

Después del impacto inicial con la llegada de la junta militar al poder, se reanudó la producción. *O Desafio* (Paulo Cezar Saraceni, 1965) tenía el objetivo de hacer un balance inmediato de aquella frustración en las aspiraciones de los intelectuales de izquierda, mientras cortometrajes documentales como *Universidade em Crise* (Renato Tapajós, 1965), *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1966) y *Liberdade de Imprensa* (João Batista de Andrade, 1967) reanudaban la agenda de temas sociales y políticos, tal como la persecución de las organizaciones de estudiantes, la alienación de la clase media contra el alarmante analfabetismo en el país, y los intereses particulares y extranjeros arraigados en los grandes vehículos de comunicación brasileños. Tanto en la

¹ Vea la filmografía presentada por el Grupo de Investigación del CNPq "Cine y Audiovisual: circularidades y formas de comunicación", coordinado por los profesores Eduardo Morettin y Marco Napolitano, disponible en: <http://historiaaudiovisual.weebly.com/documentaacuterios-sobre-o-regime-militar-brasileiro.html>

ficción como en el documental, son películas de urgencia, hechas en las calles, dando voz a través de entrevistas en sonido directo a famosos y anónimos, o mezclando reflexivamente realidad e interpretación como en el caso de la ida del personaje interpretado por Oduvaldo Viana Filho al espectáculo “Opinión” en *O Desafio*.

No tan ágilmente como *O Desafio*, otros largometrajes van a hacer la reflexión del golpe a través de protagonistas periodistas, políticos y poetas, como *A Derrota* (1966), *Terra em Transe* (1967), *Desesperato* (1968) y *A Vida Provisória* (1968). El propio título de las películas dirigidas respectivamente por Mário Fiorani, Glauber Rocha, Sérgio Bernardes y Maurício Gomes Leite anticipaba el sentimiento de confusión, desespero, pesimismo y desesperanza con el agravamiento de la situación política del país y las crecientes restricciones a las libertades individuales. Después del AI-5, con el aumento de la represión y de la censura, será más difícil la producción de películas documentales que traten de la realidad concreta del país, con excepción de producciones extranjeras (*Brazil: a Report on Torture*, Hannah Eaves, 1971) o las películas clandestinas nunca finalizadas (*Você Também Pode Dar um Presunto Legal*, Sérgio Muniz, 1971). Las febriles imágenes documentales de las marchas y manifestaciones de estudiantes, como aquellas filmadas por Eduardo Scorel y José Carlos Avellar, van a permanecer inconclusas, escondidas en estado bruto hasta que se reanuden, años más tarde.

El cine de ficción post-1968 tendrá diferentes caminos y propuestas en su representación del golpe militar. Por un lado, jóvenes cineastas van a expresar el sentimiento de horror e indignación con películas experimentales, provocadoras y violentas. La tortura es explícitamente escenificada en *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Julio Bressane, 1969), mientras el espectador es sometido a privaciones, provocaciones y choques en muchas de las películas consideradas marginales.

Por otro lado, la imposibilidad de hablar explícitamente colaboró con la elección por películas alegóricas, que evocaban el pasado o incluso el futuro para hablar del presente. Es importante recordar la apelación a la ficción científica en películas como *Manhã Cinzenta* (Olney São Paulo, 1968), *Brasil Ano 2000* (Walter Lima Jr, 1968) o *Jardim das Espumas* (Luiz Rozemberg Filho, 1970). Los abusos, torturas y detenciones ocurridos durante la dictadura del Estado Nuevo fueron una metáfora apropiada, tanto en una película anterior al AI-5 como en *O Caso dos Irmãos Naves* (Luiz Sérgio Person,

1967), como en una película producida en los estertores de la dictadura como *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984). El cineasta Joaquim Pedro de Andrade retornaría todavía más lejos en el tiempo para mostrar el fracaso de una revolución sufocada con violencia por los detentores del poder en el amargo y angustioso *Os Inconfidentes* (1972).

Un tercer camino será el de la grosería, tal vez representado, principalmente, por las llamadas *pornochanchadas* de la década de 1970. Su surgimiento se basó en la ridiculización iconoclasta y provocadora de películas marginales de São Paulo - incluso aquellas que mostraban con escarnio osado el aparato represor del Estado, como *O bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) o *Nenê Bandalho* (Emílio Fontana, 1971) – así como por la alineación asumida y agresiva de comedias de Rio de Janeiro como *O Rei da Pilantragem* (Jacy Campos, 1969). En una escena del inicio de esta última película, el galanteador interpretado por Paulo Silvino se confunde con un subversivo por policías. Cuando fue detenido y llevado al coche, él explica que no es el activista político que ellos piensan: “No estoy a favor, tampoco en contra.” Que los ricos sean más ricos y los pobres más pobres. ¡Sólo me interesan las mujeres, mujeres, MUJERES!”

Durante la más bruta represión, esas comedias picantes van a incorporar la lógica de la opresión de la fuerza bruta, del dominio de los fuertes sobre los frágiles, expresada, especialmente, a través de la metáfora sexual del “coger”, “garchar” o “empernar” (la vecina, la virgen, la guapa, la empleada, etc.). Con la imagen de grandiosidad, respetabilidad y progreso transmitida por la propaganda de la dictadura, estas películas responderán con comportamientos despreciables, falta de respeto y burla para gran satisfacción del público popular. Siguiendo la tradición crítica de las antiguas *chanchadas* junto a la hipocresía de las clases dominantes, películas como *O Libertino* (Victor Lima, 1973), protagonizada por Costinha, van a llamar la atención de la falsa moral de un Estado dictatorial apoyado frágilmente en valores tradicionales de la Iglesia.

A partir de la segunda mitad de la década de 1970, el aflojamiento de algunas restricciones hacen posibles las libertades, aunque escasas, y algunos cineastas van a explorar, como escenario, el otro lado de las grandes realizaciones del milagro económico, como las obras del metro de Rio de Janeiro – de *A Queda* (Ruy Guerra y Nelson Xavier, 1976) la *Crônica de um Industrial* (Luiz Rozemberg Filho, 1978) –, o la apertura de la carretera Transamazônica en la fantástica *Iracema*, una Transa Amazónica (Orlando Senna y Jorge Bo-

danzky, 1976). Como en la película de Senna y Bodanzky, el cineasta Ozualdo Candeias también va a explorar el personaje simbólico de la prostituta en las carreteras, literalmente al margen del progreso expresado por carreteras y camiones, en el importuno *A Opção ou Rosas da Estrada* (1981). Antes, Candeias había producido una de las películas más impactantes de la década en su crítica a la seducción de la propaganda consumista alimentada por la modernización conservadora con el mediometraje *Zézero* (1974), que terminaba con un final en el género de la *pornochanchada* en que las palabrotas se convertían en la única posibilidad de expresión.

El momento de abertura política tratará también de la reorganización de los movimientos sindicales, en especial en el ABC Paulista. Si los sindicatos de trabajadores habían sido tal vez las principales víctimas de la represión ya en 1964, el resurgimiento de las huelgas, la emergencia de nuevos liderazgos operarios y la reorganización de las asociaciones de clase representarán una esperanza de reanudación de las solicitudes y esperanzas anteriores al golpe. Se realiza un gran número de documentales sobre, por y/o para esos trabajadores, dirigidos por, entre otros, Leon Hirszman, Adrian Cooper, Roberto Gervitz y Renato Tapajós.

Por lo tanto, está claro como el cambio para los años 1980 revela el intento de continuidad de lo que había sido interrumpido por la dictadura. Nelson Pereira dos Santos vuelve al Graciliano Ramos de *Vidas Secas* en *Memórias do Cárcere*, Leon Hirszman actualiza para los nuevos tiempos la pieza símbolo de la cultura de izquierda pre-1964 en *Eles Não Usam Black-tie* (1981), mientras Eduardo Coutinho sigue con la película, las imágenes y los personajes de *Cabra marcado para morrer* (1984). En el fascinante *Em Nome da Segurança Nacional* (1983), Renato Tapajós reaprovecha su propia película *Universidade em crise*, producida veinte años antes, que presentaba una estudiante que fue torturada y muerta en el intervalo entre los dos obras. Como Tapajós, una militante como la periodista Lúcia Murat también aprovecharía parte de sus experiencias y memorias personales en el cine en *Que bom te Ver Viva* (1989).

Como fin de un ciclo, Roberto Farias deja la dirección de Embrafilme y causa mucha polémica con *Pra Frente Brasil* (1981). Si en la imposibilidad de hablarse de forma clara, muchas películas, como ya fuera dicho, retrataban las épocas pasadas. El cortometraje *Libertários* (Lauro Escorel Filho, 1976) claramente reflejaba su momento histórico tratando de las luchas laborales del proletariado de São Paulo a principios del siglo

XX – la policía-política de Farias asumía claramente su género de película de época, con su enredo de diez años antes. A través de la politización de la crítica social del ciclo de la policía brasileña en boga desde finales de los años 1970, *Pra Frente Brasil* estratégicamente comprobaba los frágiles límites de la expuesta abertura lenta, gradual y segura.

Ya en la Nueva República, un cine ficcional de los años 1980 sería acusado de escapista en su preocupación con una juventud considerada individualista, por la recusa asumida de la tradición “cinemanovista”, y por su diálogo reflexivo con los clichés y símbolos del cine clásico de Hollywood. No obstante, un cortometraje brillante como *O Dia em que Dorrival Encarou a Guarda* (Jorge Furtado e José Pedro Goulart, 1986) revela el poco reconocido potencial crítico de este tipo de producción en la reflexión sobre el autoritarismo y la prepotencia del gobierno militar.

Al final de la dictadura se dio la profundización de la crisis económica, alcanzando su punto máximo en el campo cinematográfico a principios de los años 1990. En ese momento, un ícono de la resistencia como el Capitán Lamarca ganó una bien acabada cinebiografía en uno de los primeros indicios de la reanudación de la producción y de búsqueda del público que ganaría consistencia poco después. No parece coincidencia que *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), protagonizado por actores como Paulo Betti, tenga una escena prácticamente idéntica a la de la miniserie de TV Globo *Anos Rebeldes* (1992), crónica de la juventud que vivió los años de plomo. En ambas obras ocurre la secuencia en la que una joven militante se ve de repente ante un operativo militar. Ante un soldado también joven que le requiere los documentos, el personaje confiado y sabio pone su mano en la bolsa lentamente. Pero el militar, con miedo y nervioso, acaba disparando intempestivamente contra la joven, solamente para confirmar que no era una arma de fuego que ella buscaba, sino su cédula de identidad. Escena trágica resultante de mutua sospecha y malentendido.

El brillo de la televisión también se puede percibir en *O Que É Isso, Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), en el que los jóvenes militantes son interpretados por actores identificados con la comedia televisiva y teatral como Pedro Cardoso, Luiz Fernando Guimarães y Fernanda Torres, siendo el papel del maduro torturador con culpa del actor Marco Ricca, constantemente identificado con el papel de “un hombre como cualquier otro”. Este estereotipo del militante joven y bien intencionado, pero tonto y equivocado, se reproduce muchas

veces en otras producciones, como en *A Dona da História* (Daniel Filho, 2004), en el que los años de plomo se convierten en un hermoso escenario para romances entre muchachos de gafas y muchachas llenas de maquillaje. *Cabra-cega* (Toni Venturi, 2005), por su vez, explora una inesperada y menos romántica pasión de un militante clandestino escondido en un “aparato”. También oponiéndose relaciones afectivos al contexto político, *O Dia em que Meus Pais Saíram de Férias* (Cao Hamburger, 2006) muestra un avance al retratar de forma sensible el período a través de los ojos de un niño y su relación con un anciano, personajes en general despreciados como meros coadyuvantes en la historia.

En este período más reciente, se hace cada vez más documentales, basados en entrevistas con testigos y participantes de la historia – *Hércules 56* (Sílvio Da-Rin, 2006) –, en investigaciones que cruzan las fronteras del país – *Operação Condor* (Roberto Mader, 2007) – o todavía en el recurso habitual de las imágenes de archivo, en una tradición que se refiere al éxito pionero de *Anos JK: uma Trajetória Política* (1980) y *Jango* (1984), de Sílvio Tendler. Esta vertiente se actualiza con la descubierta de nuevos acervos y materiales. Los nuevos documentos resultantes, por ejemplo, de la apertura de los archivos norteamericanos constituyen el centro *O dia que durou 21 anos* (Camilo Tavares, 2013). Ya en una película como *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009), el uso de las imágenes ficcionales de *Pra Frente Brasil* casi con el estatus de imágenes de archivo indica tanto la singularidad de la película de Roberto Farias como la consolidación de una nueva generación de películas sobre la dictadura creados y reflejadas a partir de sus antecesores.

Otra característica de la producción audiovisual contemporánea sobre el golpe es la aparente necesidad de rendición de cuentas con el pasado. Esto ocurre de manera imprevisible y con consecuencias trágicas para el fin de semana en el que un grupo de amigos encuentra el torturador del pasado en el thriller *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998). O todavía cuando el pasado reaparece literalmente como un fantasma que retorna para asombrar, provocar y revelar como en *Hoje* (Tata Amaral, 2011) y *A Memória que me Contam* (Lúcia Murat, 2013).

Por otro lado, es interesante pensar en la producción audiovisual brasileña en comparación con *O Ato de Matar* (*The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer y Christine Cynn, 2012), uno de los documentales más aclamados de los últimos tiempos, sobre las masacres de 1965 que dieron lugar a la dictadura

militar en Indonesia. La película sorprendió al público de todo el mundo, mostrándoles los “asesinos que ganaron”, a través de la escenificación de las atrocidades cometidas por ellos durante casi medio siglo, con un desprendimiento justificado por su grupo político para mantenerse conectado con el poder hasta nuestros días. Un artículo de la revista de Indonesia sobre los hechos repercutidos por la película comienza con la siguiente frase: “La reconciliación no puede empezar con un rechazo, sino un reconocimiento”².

A pesar de que en Brasil los antiguos derrotados estén ahora en el poder, siendo la actual presidente una ex presa política, la Ley de la Amnistía promovió una supuesta reconciliación que no pasó por el reconocimiento. En muchas películas esto se refleja en una historia hecha por héroes trágicos, injustamente victimados, pero sin responsables concretos. Hay ejemplos recientes que muestran víctimas del “otro lado”, como el del cantante Wilson Simonal, marginalizado en el campo cultural supuestamente dominado por la izquierda después de la acusación de ser delator del DOPS. La película *Simonal, Ninguém Sabe o Duro que Dei* (Cláudio Manoel, Micael Langer y Calvito Leal, 2009) se encarga de demostrar que esto no era verdad – él “sólo” ordenó la agresión y tortura de su contable por amigos policías. Todo fue resultado de la desconfianza mutua que resultó en un malentendido doloroso. Mucho más interesante y completo es el abordaje de *Cidadão Boilesen*, que al contrario de esforzarse para justificar o absolver su personaje, entra en las contradicciones, dilemas y tragedias del período sin la misma postura condescendiente o moralista.

Esa versión de la historia en que todos son inocentes y nada o nadie es verdaderamente responsable – de hecho, siquiera judicialmente – se refleja en determinados rasgos recurrentes en las películas. En los documentales esto se puede ver en la constante presencia del ex ministro Jarbas Passarinho defendiendo su ya conocida opinión de que el golpe de 1964 fue una bienvenida y necesaria contrarrevolución, mientras en las ficciones el mal a veces se concentra todo en las diversas encarnaciones del delegado Sérgio Fleury – explícito en *Batismo de Sangue* (Helmécio Ratton, 2007), implícito en muchas otras películas –, que surge como una figura grotesca inexplicablemente sádica y maligna.

² Requiem for a massacre. Tempo, Indonesia, 1 a 7 oct. 2012. p. 7. Disponible en: <http://theactofkilling.com/wp-content/uploads/2012/09/TEMPO-UK-Edition-Hi-Res.pdf>

De todos modos, muchas películas se han dedicado a la tarea legítima de traer a la luz los hechos del pasado todavía no admitidos y revelados, luchando por el derecho a la verdad. Especialmente porque cuanto más remoto el pasado, la memoria se hace más oscura y, debido a esto, se puede transformar por nuevas narrativas, incluso viles y perniciosas. Es curioso percibir, por lo tanto, que dos documentales distintos – *Cidade Boilezen* y *Memórias para Uso Diário* (Beth Formaggini, 2007) – traigan secuencias muy similares en las que los residentes son cuestionados si saben quién eran las personas que dieron sus nombres a las calles donde viven. En un caso un empresario que colaboró con la represión y tortura, en otro caso, un militante político que fue torturado y muerto por la dictadura. En ambos casos, la gran parte de los residentes desconocía la historia de dos personas inmortalizadas en las placas. Pero también en ambas películas hay la gana de no dejar la Historia transformarse simplemente en nombres que todos conocemos pero no significan nada.

The coup d'état of 1964 and the Brazilian cinema: some notes, by Rafael de Luna Freire

Currently, there is a rich filmmaking that addresses different facets of the coup d'état of 1964 and the military regime in Brazil. Relating to short and feature documentary films alone, the list reaches more than one hundred movies.¹ Taking into consideration the fiction movies and TV productions, this number will surely amount to twice as many.

Not professing to build up an exhaustive and detailed panorama, this review brings some impressions about the possible confluences and outlines of this production. The primary attempt is to point out which movies of different ideological spectra and directly connected to the events which would hasten the coup d'état were being made before 1964. Flagrant examples are the movies produced by the Ipês (Institute of Social Researches and Studies) and those developed by the Popular Centers of Culture of the Brazilian Student Union (CPC/UNE), for instance. As a matter of fact, the second feature film made by CPC after the movie in five acts *Cinco Vezes Favela* (Carlos Diegues, Joaquim Pedro

de Andrade, Marcos Farias, Miguel Borges and Leon Hirszman, 1962), the feature movie *Cabra Marcado para Morrer* (1985), directed by Eduardo Coutinho, had to be interrupted forthwith as its prisons caught fire and upon the closing of the headquarters of UNE in Rio de Janeiro.

But soon after the initial shock with the military junta taking the power, the production was resumed. *O Desafio* (Paulo Cezar Saraceni, 1965) was geared at making a snapshot of that cold water poured in the left-wing intellectual ambitions, while short documentary films, such as *Universidade em Crise* (Renato Tapajós, 1965), *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1966) and *Liberdade de Imprensa* (João Batista de Andrade, 1967) reset the agenda of social and political themes like the persecution of student associations, the alienation of the middle-class given the alarmingly high number of illiterates in the country, and the private and foreign interests meddling in the large media outlets in Brazil. Both in the fiction and documentary outputs, the movies display an inherent urgency, made in the streets, giving voice by means of directly recorded sound interviews with famous and unknown people, or thoughtfully interposing reality and dramatization, as in the case of the character played by Oduvaldo Viana Filho going to the show “Opinião” in *O Desafio*.

Not as swiftly as in *O desafio*, other feature films reflect about the coup d'état through journalists, politicians and poets and characters, such as in *A Derrota* (1966), *Terra em Transe* (1967), *Desesperato* (1968) and *A vida Provisória* (1968). The very title of the movies, respectively directed by Mário Fiorani, Glauber Rocha, Sérgio Bernardes and Maurício Gomes Leite, had a hunch on the feeling of confusion, despair, nihilism and hopelessness after the worsening of the political situation in the country and the growing menaces to individual freedoms. After AI-5 (Institutional Act no. 5), with the exacerbation of repression and censorship, the production of documentary films is rarefied as portraits of the objective reality in the country. Some exceptions are foreign productions (*Brazil: a Report on Torture*, Hannah Eaves, 1971) or clandestine movies never finished (*Você também pode dar um presunto legal*, Sérgio Muniz, 1971). The fervid documentary images of student protest marches and demonstrations, such as those films by Eduardo Escorel and José Carlos Avellar, remained incomplete, forgotten in raw state until rediscovered years later.

The fictional movies after 1968 will have different paths and proposals for the representation of the coup d'état. On the one hand, young filmmakers will express the feeling of ho-

¹ Check out the filmography published by the CNPq Research Group “Cinema and Audiovisual: circularities and manners of communication,” coordinated by the lecturers Eduardo Morettin and Marco Napolitano, available at: <http://historiaaudiovisual.weebly.com/documentaacuterios-sobre-o-regime-militar-brasileiro.html>

ror and outrage in experimental, irking and violent movies. Torture is explicitly dramatized in *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Julio Bressane, 1969), whereby the viewer will be the one subjected to deprivations, defies and shocks in many of the works as labeled marginal movies.

On the other hand, the difficulty speaking out encouraged the recourse to allegorical movies, which dwell on the past or even the future to refer to the present. In this sense, one should note the flirting with sci-fi of some movies, such as *Manhã Cinzenta* (Olney São Paulo, 1968), *Brasil Ano 2000* (Walter Lima Jr, 1968) or *Jardim das Espumas* (Luiz Rozemberg Filho, 1970). The abuses, tortures and arrests happening during the military regime of Estado Novo (first Getúlio Vargas Government) turned out to be an appropriate metaphor, either in a movie preceding the AI-5, *O Caso dos Irmãos Naves* (Luiz Sérgio Person, 1967), or in another one, made during the low ebb of the military regime, such as *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984). Filmmaker Joaquim Pedro de Andrade would go even farther to show the failure of a revolution harshly crushed by those in power in the bitter and agonizing *Os Inconfidentes* (1972).

A third path will resort to rudeness, which can be somewhat epitomized by the *pornochanchadas* (light porn comedy movies) of the 1970s. Their emergence was paved by the iconoclastic and vexatious mockery of the marginal cinema of São Paulo — including those portraying with an outrageous sarcasm the government's repressive apparatus, such as *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) or *Nenê Bandalho* (Emílio Fontana, 1971) —, as well as the forthright and offensive alienation of the comedies made in Rio de Janeiro, such as *O rei da pilantragem* (Jacy Campos, 1969). In a scene by the end of the last movie, the crush played by Paulo Silvino is mistaken for a subverter by law enforcers. When he is arrested and taken to the police van, he tries to make a point that he was not a political activist that they suspect him to be: "I am neither pro nor against anybody. I only want that rich get richer and richer and the poor get poorer and poorer. Women, women, WOMEN — this is my thing!"

Over the period of more brutal repression, these spicy comedies will take in the logic of brute force oppression, the subjugation of the weaker by the stronger, mainly conveyed through the sexual metaphor of "banging," "bonking" or "schtupping" (the neighbor, the virgin, the fox, the maid etc.). These movies answer with vulgarity, scorn and ridicule to the image of grandiosity, respectability and progress put

out by the military regime propaganda, which was greatly embraced by the larger audiences. In furtherance of the tradition of criticism of the former chanchadas, chiefly targeted at the upper classes, movies such as *O Libertino* (Victor Lima, 1973), starring Costinha, peeve a misplaced sense of self-righteousness of a dictatorial government precariously leaning on traditional values by the Church.

As of the second half of the 1970s, the loosening of some restrictions make room for some expressions of a newly renovated freedom, even if scarce, and some filmmakers start to explore, as backstage, the other side of the grandiose achievements of the Brazilian miracle, such as the works of the subway of Rio de Janeiro — including *A Queda* (Ruy Guerra and Nelson Xavier, 1976) *Crônica de um Industrial* (Luiz Rozemberg Filho, 1978) —, or the opening of the Trans-Amazonian Highway in the astounding *Iracema, uma Transa Amazônica* (Orlando Senna and Jorge Bodanzky, 1976). As in the movie by Senna and Bodanzky, the movie director Ozualdo Candeias will also delve into the symbolic character of the roadside whores, literally on the margins of the progress expressed by roadways and trucks, in the uncomfortable *A Opção ou Rosas da Estrada* (1981). Before that, Candeias made one of the most striking movies of the decade in his critique of the enticement by the consumerist propaganda fed by the conservative modernization with the medium-length film *Zézero* (1974), which had an end that flirted with the pornochanchadas, where the swear word becomes the only possibility of expression.

The moment of political openness also witnesses the reorganization of trade union movements, especially in ABC Region in the Greater São Paulo. If the workers' unions would have been the main victims of the repression since 1964, the resurgence of strikes, the emergence of new blue-collar leaderships and the restructuring of professional associations will be a silver lining for the revival of claims and hopes before the coup d'état. A great number of documentary films are developed about, by and/or to these workers, directed by, inter alia, Leon Hirszman, Adrian Cooper, Roberto Gervitz and Renato Tapajós.

In point of fact, the turning of the 1980s witnesses the attempt at resuming the processes hampered by the military government. Nelson Pereira dos Santos calls to mind the Graciliano Ramos' *Vidas secas* in his movie *Memórias do Cárcere*, Leon Hirszman refreshes the symbolic piece of the left-wing culture pre-1964 in *Eles Não Usam Black-tie* (1981), while Eduardo

Coutinho summons up the film, images and characters of *Cabra Marcado para Morrer* (1984). In the fascinating *Em Nome da Segurança Nacional* (1983), Renato Tapajós draws inspiration from his own movie entitled *Universidade em Crise*, produced twenty years before, which brought images of a student who ended up tortured and dead within the lapse between the two works. Similarly to Tapajós, the activist journalist Lúcia Murat took part of her experiences and personal memories to the screens in *Que bom te ver viva* (1989).

As a landmark for the end of a cycle, Roberto Farias leaves the management of Embrafilme and sparks off a great controversy with *Pra frente Brasil* (1981). Unable to be forthright, many movies, as already said, turned their attention to past times. The short film *Libertários* (Lauro Escorel Filho, 1976) distinctly depicted its contemporary historical moment by casting light on the São Paulo workers' struggles in the beginning of the 20th century — the politician/law enforcer of Farias outspokenly assumed its character of period film, with its plot taking place ten years before. Politicizing the social critique of the Brazilian law enforcement cycle in vogue since late 1970s, *Pra Frente Brasil* strategically pushed the precarious boundaries of the boasted low-paced, piecemeal and secure political opening process.

Already during the New Republic, a sort of fictional production of the 1980s would be plead guilty for escapism when shedding light on the youth, believed to be individualist, for plainly refusing the tradition established by the New Cinema, and owing to its dialectic with the clichés and symbols of the classical Hollywood cinema. However, a brilliant short film as *O dia em que Dorival Encarou a Guarda* (Jorge Furtado and José Pedro Goulart, 1986) brings to light the so often taken for granted critical prowess of this sort of production to discuss the authoritarianism and the tyranny of the military government.

By the end of the military regime, the economic crisis intensified, reaching its peak for the film industry in the early 1990s. At this point in time, an icon of resistance like Carlos Lamarca was portrayed in a well-rounded cine-biography, standing as one of the first suggestions that the production would be resumed, starting to draw the audience that would be cemented a bit later. Not by chance *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), starred by Globo TV actors like Paulo Betti, has a scene virtually identical to one previously broadcast in the mini-series *Anos Rebeldes* (1992), a chronicle about the youngsters who lived the leaden years. In both works, there

is a sequence of a young activist who is suddenly caught by a military police raid. In front of a similarly young soldier who requests her IDs, the confiding and experienced character slowly introduces her hand into her purse. But the soldier, frightened and nervous, winds up hastily machine-gunning the lady, only for the viewers to find out that it was not a gun but her ID what she searched. A tragic scene resulting from mutual suspicion and misunderstanding.

The TV star quality is also sprung to mind by *O Que É Isso Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), in which young activists are played by actors linked to TV and theater's pastiches, such as Pedro Cardoso, Luiz Fernando Guimarães and Fernanda Torres, with the role of the mature guilt-tripping torturer given to Marco Ricca, often spotted as the actor of choice for the role of "an ordinary man as anyone else." This archetype of a young and well-intentioned activist, yet fool and misguided, is unremittingly duplicated in other productions, such as in *A Dona da História* (Daniel Filho, 2004), in which the leaden years become a charming stage setting for romances between bespectacled young males and girls with heavy mascaras. *Cabra-cega* (Toni Venturi, 2005), in turn, portrays an unexpected yet less romantic infatuation of a clandestine activist hidden at a "resistance headquarters". Also juxtaposing love affairs and political context, *O Dia em que Meus Pais Saíram de Férias* (Cao Hamburger, 2006) shows some progress while it sensitively presents the period through the eyes of a child and her relationship with an elderly man, characters usually ignored as supporting actors in the wheel of History.

More recently, a growing wave of documentary films have been produced based on interviews with history onlookers and characters — *Hércules 56* (Sílvio Da-Rin, 2006) —, in cross-country researches: *Operação Condor* (Roberto Mader, 2007), or, still, in his typical recourse to archive images, following the tradition established by the former success of *Anos JK: uma Trajetória Política* (1980) and *Jango* (1984), by Silvio Tendler. This proposal has been refreshed upon the discovery of new collections and materials. The documents unearthed, for instance, from the opening of the US archives are crucial in *O Dia Que Durou 21 Anos* (Camilo Tavares, 2013). In turn, in a movie such as *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009), the utilization of fictional images of *Pra Frente Brasil*, almost conferring on them the authority of archive images, points to the uniqueness of the film by Roberto Farias, meanwhile helping usher in a new generation

of movies about the military regime created and reflected from the time of their predecessors.

Another characteristic of the contemporary audiovisual production about the coup d'état is the conspicuous need for accountability for the past. This assumes unpredictable colors and leads to tragic consequences in a weekend when a group of old friends reenounters a past torturer in the thriller *Ação Entre Amigos* (Beto Brant, 1998). Or when the past actually comes back as a ghost to haunt, irk and reveal, like in *Hoje* (Tata Amaral, 2011) and *A Memória que me Contam* (Lúcia Murat, 2013).

Sidestepping in this review, it is interesting how we can reflect about the Brazilian audiovisual production vis-à-vis *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer and Christine Cynn, 2012), lately one of the most acclaimed documentary films, about the massacres of 1965 which hastened the military regime in Indonesia. The movie surprised audiences all over the world when it showed the “winning murderers,” with a blunt dramatization of the atrocities perpetrated by them for almost half a century, with a sort of detachment justified by its political group remaining associated with the power to date. An article of a magazine from Indonesia on the facts ventilated by the movie starts with the following sentence: “The reconciliation cannot depart from denial, but from admission”².

Although in Brazil the formerly defeated has made their way up to the power, with the current president being an ex-political prisoner, the Amnesty Law promoted a purported reconciliation that skipped the indispensable admission. In many movies, this disembogues in the story of tragic heroes, unfairly victimized, but, none of them, actually blamed. There are recent examples that show the victims of the “other side,” like the singer Wilson Simonal, ostracized from the cultural industry supposedly ruled by the left-wingers after the accusation of being an informer of DOPS (the Department of Political and Social Order). The film *Simonal, Ninguém Sabe o Duro Que Dei* (Cláudio Manoel, Micael Langer and Calvito Leal, 2009) undertakes to unveil the real truth — he “only” arranged the beating and torture of his accountant by friend law enforcers. Everything would have been the result of mutual distrust which wound up in a painful misunderstanding. Much more interesting and intricate is the approach made in

Cidadão Boilesen, which, instead of struggling to justify or release its character, dives into the contradictions, quandaries and tragedies of that period without the same condescending or moralistic positioning.

This version of the history in which all were innocent and nothing or nobody is held responsible — in practice, even before the law — can be discerned in some recurring traits of the movies. In the documentary films, this can be seen in the ubiquitousness of the ex-minister Jarbas Passarinho maintaining his largely known opinion that the coup d'état of 1964 as a necessary counter-revolution, while in fictions the evil is oft embodied by the several renditions of the police chief Sérgio Fleury — explicit in *Batismo de Sangue* (Hélcio Raton, 2007), implied in many other movies —, who appears as a ludicrous personage inexplicably sadistic and cruel.

Withal, many movies have been undertaking the righteous attempt to unearth past facts not yet acknowledged and unveiled, fighting for the right to the truth. The more remote the past, the more blurred is one's memory and, in that being so, the memory can borrow new narratives, even vile and shady ones. Therefore, it is thought-provoking that two different documentary films — *Cidadão Boilesen* and *Memórias para Uso Diário* (Beth Formaggini, 2007) — bring such similar sequences where the dwellers are asked if they know whom their streets were named after. In the first case, a businessman collaborated with the repression and torture, in the latter, a political activist was tortured and dead by the military regime. In both cases, most dwellers were not aware of the persons honored by the signs. Notwithstanding this, both films share the will not to allow History to be limited to names everybody knows but that mean nothing to them.

² Requiem for a massacre. Tempo, Indonesia, Oct. 1 through 7, S2012. p. 7. Available at: <http://theactofkilling.com/wp-content/uploads/2012/09/TEMPO-UK-Edition-HiRes.pdf>



R Jorge Furtado, José Pedro Goulart, Ana Luiza Azevedo, Giba Assis Brasil
F Christian Lessage Música - Augusto Licks
E Giba Assis Brasil
EL João Acaiabe, Pedro Santos, Zé Adão Barbosa, Sirmar Antunes, Luiz Emílio Straussburguer

O Dia em que Dorival Encarou a Guarda

Jorge Furtado e José Pedro Goulart Brasil, 1986, 14', Ficção

Dorival chega em seu limite e resolve enfrentar tudo e todos para conseguir o que quer, trata-se de um homem na luta desigual contra um sistema sem lógica nem humanidade.

*memória e verdade; pessoa em situação prisional; democracia e Direitos Humanos

Dorival está en su límite y decide enfrentar a todos para conseguir lo que quiere. Es un hombre en la lucha contra un sistema sin lógica ni humanidad.

*espanhol memória y verdade, personas en la cárcel; democracia y Derechos Humanos

Dorival is on the edge and decides to confront everything and everyone to get what he wants. He is a man facing the unfair struggle against a system deprived of either logic or sense of humanity.

*memory and truth, dictatorship, imprisoned people, democracy and Human Rights



R Sandra Moreyra
F Vinicius Brum
E Joana Collier

Setenta

Emilia Silveira, Brasil, 2013, 96', Documentário

1970: Em plena ditadura militar, o embaixador suíço no Brasil é sequestrado. Depois de quarenta dias de negociações, o embaixador Giovanni Bucher é trocado por setenta presos políticos que são banidos para o Chile. *Setenta* reencontra esses personagens quarenta anos depois. Como vivem? Quem, são eles? Como superaram a tortura, a prisão, o exílio e como reconstruíram suas vidas.

*memória e verdade; combate à tortura; democracia e Direitos Humanos

1970: En la dictadura militar, el embajador suizo en Brasil es secuestrado. Tras cuarenta días de negociaciones, se cambia el embajador Giovanni Bucher por setenta prisioneros políticos que son desterrados para Chile. Hay un reencuentro de estos personajes cuarenta años después. ¿Cómo viven? ¿Quiénes son? Cómo superaron la tortura, la cárcel, el exilio y cómo reconstruyeron sus vidas.

*memoria y verdad, dictadura; democracia y derechos humanos

1970: In the midst of the military government, the Swiss ambassador in Brazil is kidnapped. After forty days of dealings, the ambassador Giovanni Bucher is exchanged for seventy political prisoners, who are banned for Chile. *Setenta* finds these characters forty years after the said episode. How are they doing? Who are them? How did they overcome torture, prison, exile and how did they start their lives back from scratch?

*memory and truth, dictatorship, democracy and human rights

O regime militar no trânsito entre a memória e o esquecimento, por Reinaldo Cardenuto

À certa altura do romance “K.” (2011), escrito pelo jornalista e cientista político Bernardo Kucinski, o protagonista do livro, um pai à procura da filha desaparecida durante o regime militar, chega à dolorosa conclusão que a ditadura foi um “sumidouro de pessoas”. Imigrante judeu vindo da Polônia pré-Segunda Guerra, homem que se dedica sobretudo à carreira como escritor na língua iídiche, o personagem compara a situação do nazismo com aquela vivida por ele no Brasil dos anos 1970. Por mais terrível que tenha sido a experiência do Holocausto, o terror do genocídio em massa, K. recorda que os nazistas, além de tatuarem os braços de suas vítimas com um número, também registravam aqueles que eram exterminados nos campos de concentração. Embora essa cruel obsessão catalográfica não apaziguasse a angústia do massacre, não diminuísse o luto pelos amigos e parentes assassinados, em sua opinião ela ao menos servia para identificar o destino final daqueles que tombaram diante do horror estabelecido em nome da supremacia racial de um povo. Já no caso da ditadura brasileira, a despeito da dimensão da violência ter sido bem menor do que aquela enfrentada pelos judeus, o protagonista percebe a existência de uma perversidade outra. No regime autoritário, o desaparecimento

dos militantes políticos vinha somado ao terrível sofrimento da dúvida. Uma vez sequestrada pelas forças policiais, a pessoa imediatamente tornava-se uma ausência, uma memória soterrada. Face à recusa do governo militar em oferecer quaisquer informações sobre o paradeiro de suas vítimas, deixando inclusive de assumir a responsabilidade pelos sumiços, restava aos seus familiares lidar com a agonia da incerteza. Muitas vezes sem respostas, as perguntas prolongam-se por anos e décadas: será que meu filho ou meu companheiro foi realmente capturado pelos órgãos de repressão? Terá sido torturado? Fugiu para fora do país ou foi assassinado nos porões da ditadura? Se está morto, onde, afinal, encontra-se enterrado o seu corpo?

O martírio aqui descrito, o de uma tortura que se inicia na vítima e se prolonga psicologicamente na vida de seus familiares, é a condição enfrentada pelo protagonista do romance publicado por Kucinski. Utilizando como matéria de criação um caso verídico e autobiográfico, o sequestro de sua própria irmã pelo regime de exceção, o autor elabora uma narrativa em torno da angústia que afligiu aqueles que tiveram os seus parentes assassinados pela ditadura. Transitando entre o testemunho pessoal e a invenção ficcional, na tênue fronteira entre a memória histórica e subjetiva, o livro começa quando Ana Rosa Kucinski Silva, professora do departamento de Química da USP e militante da

luta armada, desaparece em abril de 1974 sem deixar quaisquer vestígios. Seu pai, um homem afastado das questões políticas existentes no Brasil dos anos 1970, de início não compreende bem a situação. Pouco presente no cotidiano familiar, é com assombro que ele se dá conta que o sumiço de Ana está diretamente relacionado às perseguições praticadas pelo governo autoritário. Sentindo-se culpado por desconhecer a vida da filha, aos poucos obtendo informações esparsas sobre a sua intimidade e o seu envolvimento com a guerrilha urbana, K. é lançado em direção a uma busca infrutífera na tentativa de localizar o seu paradeiro. Forçado a empreender uma jornada solitária, lidando com o desespero da ausência, o personagem se depara com um percurso marcado por uma dupla perversidade. De um lado, sem contar com o apoio dos vizinhos e da comunidade judaica, o protagonista descobre a crueldade do silêncio: não é apenas o Estado que lhe recusa explicações, mas são também as pessoas próximas, atemorizadas, que se afastam e se calam face à tragédia do desaparecimento. Por outro lado, dilacerado diante das expectativas que vão se transformando em desesperança, K. é sugado pela brutalidade da ditadura. Ao insistir na procura por Ana, incomodando os assassinos e torturadores, ele se torna alvo dos órgãos de repressão, cujas ameaças e informações desencontradas lhe impõem uma agonia sem fim. O abismo vivido pelo personagem, abismo de extração kafkiana, envolto pelo

silêncio e pela violência institucionalizada, resulta em uma condição das mais terríveis: a despeito de todos os seus esforços, ele não conseguirá reencontrar a filha ou localizar um corpo a ser devidamente velado e enterrado.

O governo militar, no entanto, não aparece no livro de Kucinski apenas como um “sumidouro de pessoas”. Ao acompanhar a jornada de K., o seu esmagamento emocional em uma roda-viva angustiante, o leitor se depara ainda com outro traço cruel da ditadura brasileira, o fato de ali terem existido mecanismos de poder voltados para a supressão da memória daqueles que se insurgiram contra um Estado de viés autoritário. O percurso empreendido pelo personagem não se resume, portanto, à impossibilidade do reencontro físico com a filha. Sendo inclusive um “sumidouro da memória”, não bastava ao regime de exceção desaparecer com o corpo de Ana, impedir a descoberta de seu paradeiro final, mas tratava-se também de impor um apagamento de seus vestígios como esposa, professora de química e militante da luta armada. Na narrativa escrita por Kucinski, o desespero de K. se torna ainda mais agudo diante de um sistema político e social que não se contenta em assassinar a sua filha, mas cria estruturas de censura no intuito de anular a circulação de informações sobre a vida de alguém que se dispôs a combatê-lo e a lutar em prol da transformação do país. Para além do desaparecimento físico, é a memória de

Ana que corre o risco de se esvanecer quando o protagonista é impedido de publicar um encarte em sua homenagem ou quando uma congregação de docentes da USP, ao invés de exigir explicações públicas acerca de seu caso, algo que poderia gerar um constrangimento no governo, opta pela farsa de demiti-la por “abandono de cargo”, como se ela fosse a culpada por seu próprio sumiço. Esbarrando na imposição desse silêncio, em uma ditadura que procura soterrar a trajetória de Ana, resta a K. a solidão de recolher os cacos deixados pela filha, os fragmentos de uma existência impedida de vir socialmente à tona nos anos 1970, mas que ao menos poderia sobreviver na lembrança dos amigos e familiares. Nesse sentido, a jornada do protagonista se revela um trânsito entre a tragédia da perda e a revelação: a despeito do corpo ausente e nunca recuperado, cada investigação do personagem torna-se um desvelar da memória obstruída, um quebra-cabeça a recompor partes da vida de uma jovem assassinada brutalmente pela repressão. A meu ver, é justamente aí que reside uma das forças do romance de Kucinski. Se o relato da busca do pai é marcado pelo sofrimento e pela incompletude, ao mesmo tempo o seu percurso se transforma em revelação de uma existência que o regime militar gostaria de manter para sempre esquecida. Embora não haja a possibilidade de cavoucar a terra para encontrar o corpo, a literatura escava a História, faz emergir, no tempo contemporâneo, novos teste-

munhos que denunciam os abusos da ditadura e não permitem que as suas arbitrariedades caiam no esquecimento.

Esse movimento encontrado no livro de Kucinski, uma narrativa composta entre o relato da tragédia e a reposição da memória, é algo que vem mobilizando, principalmente dos anos 2000 em diante, boa parte do campo artístico brasileiro voltado para um balanço sobre a experiência vivida durante o regime militar. Em particular no meio cinematográfico, sobretudo na produção documental recente, são vários os filmes que se comprometeram em ampliar as pesquisas em torno da ditadura, procurando não apenas evidenciar as violências promovidas nas décadas de 1960 a 1980 contra a liberdade de expressão e os movimentos políticos de resistência, mas também fazer emergir informações que permitam revelar aquilo que o governo autoritário esforçou-se em ocultar. Seja por meio do testemunho de quem sofreu as perversidades do regime de exceção, da descoberta de arquivos inéditos ou através da investigação sobre aqueles que foram assassinados, o cinema documental, às voltas com os cinquenta anos do golpe militar, procura se insurgir contra a imposição de um “sumidouro da memória”, tateando a História no sentido de revelar traços de um sistema autoritário cujos ecos prosseguem presentes na constituição contemporânea da sociedade brasileira. Pela quebra do silêncio, repondo o que foi es-

condido pelos mecanismos de poder, longas-metragens como *Dossiê Jango* (Paulo Henrique Fontenelle, 2012) ou *O Dia que Durou 21 Anos* (Camilo Galil Tavares, 2012) investem na escavação de acervos documentais com a finalidade de oferecer novas leituras e revisões acerca do golpe de 1964 e da trajetória do presidente deposto João Goulart (1919-1976). Em uma dimensão mais particular, marcada pela afetividade em relação às vítimas da ditadura, encontram-se obras como *Diário de uma Busca* (Flavia Castro, 2010), *Marighela* (Isa Grispum Ferraz, 2012), ou *Em Busca de Iara* (Flavio Frederico, 2013), nos quais familiares de militantes da luta armada empreendem jornadas cujo objetivo é elucidar os mistérios que envolvem o engajamento ideológico, a vida na clandestinidade e a morte de seus parentes. Em outra chave de construção formal, *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2006) recorre os depoimentos de ex-guerrilheiros que em setembro de 1969 sequestraram o embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick para trocá-lo por presos políticos.

No documentário contemporâneo, o processo de desenterrar uma memória soterrada pelo regime militar é particularmente fecundo em dois longas-metragens. No filme *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009) a investigação reside em apontar as relações de interesse que foram estabelecidas entre o meio empresarial e o governo autoritário durante as décadas de 1960 e

1970. Concentrando-se na trajetória do administrador Henning Albert Boilesen (1916-1971), dinamarquês naturalizado brasileiro que foi um dos fundadores do Centro de Integração Empresa-Escola (CIEE) e presidente da Ultragas, o documentário revela não somente o vínculo do meio industrial com o golpe ocorrido em 1964, quando parte significativa do empresariado ofereceu suporte à tomada do poder pelos militares, mas também a participação desse setor no aparelhamento dos mecanismos de perseguição aos militantes contrários à ditadura. Em diálogo e em complemento à minuciosa pesquisa realizada pelo historiador uruguaio René Armand Dreiffuss, publicada no livro “1964: A conquista do Estado” (1981), o filme procura desvelar algo que os integrantes do regime de exceção se esforçaram em ocultar da memória política brasileira, o fato de que suas atividades mais clandestinas, a incluir a tortura e o assassinato de pessoas envolvidas com setores da esquerda, receberam apoio estratégico e financeiro de grandes grupos industriais atuantes no país. Contra as vozes provenientes da ditadura, que no tempo presente continuam celebrando Boilesen como um homem agradável, atlético e bon vivant, o documentário cavouca e remexe a História com o intuito de demonstrar que por trás dos elogios existe um processo social de falseamento, uma tentativa de impedir a descoberta desse sujeito como alguém que deu dinheiro aos militares e sentia prazer em acompanhar as sessões de

tortura promovidas pelas forças de repressão. Em oposição a um exercício conservador de memória que propõe homenagens à figura de Boilesen, cujo nome prossegue sendo uma placa de rua no estado de São Paulo, a arte age a contrapelo, fazendo surgir depoimentos e novas informações que o colocam como parte de uma sociedade civil que, em troca de benefícios do governo à atividade industrial, contribuiu ativamente para o desmantelamento da resistência e para o desaparecimento de inúmeros militantes políticos. Diferente do romance K., no qual a trajetória reencontrada é a de uma ex-combatente da luta armada, no filme de Litewski, a reposição da História soterrada faz emergir o outro lado, o horror estabelecido por um sistema que, em nome da “segurança nacional”, fazia do sadismo e do assassinato instrumentos corriqueiros para a manutenção do poder.

A disputa em torno das leituras sobre o governo militar, algo que em *Cidadão Boilesen* opõe a farsa construída pelos militares à verdade dos fatos, é a matéria principal com a qual se ocupa o documentário *Memória para uso Diário* (Beth Formaggini, 2007). Registrando vários depoimentos de ex-militantes e de familiares que prosseguem nas buscas por seus parentes desaparecidos, o filme apresenta uma reflexão sobre o movimento *Tortura Nunca Mais*, grupo civil que iniciou a sua atuação em 1976, ainda na clandestinidade, articulando-se como um ins-

trumento de resistência em prol da investigação sobre as violências e os assassinatos praticados pelo regime de exceção desde os anos 1960. Ao concentrar-se no trabalho e no percurso dessa entidade em defesa dos direitos humanos, que atualmente não limita seu foco de ação à denúncia contra a ditadura, mas ampliou suas atividades em direção à luta contra outras formas de agressão promovidas pelo poder público, o longa-metragem introduz ao espectador um debate sobre o quanto a pesquisa e a manutenção da memória são necessárias para combater, no tempo contemporâneo, possíveis arbitrariedades cometidas por agentes oficiais do governo. Em relação às demais obras citadas nesse texto, uma das singularidades do filme dirigido por Formaggini é a ponte estabelecida entre o passado e o presente da sociedade brasileira. Ao revelar as agressões cometidas pelo regime militar, seja coletando documentos, nomeando assassinos, recolhendo testemunhos ou identificando os corpos de pessoas desaparecidas naquele período, o grupo *Tortura Nunca Mais* acumula instrumentos de memória que funcionam não apenas para evitar a repetição da experiência autoritária, mas servem inclusive para refletir sobre as contradições de um país cuja democracia, reinstaurada nos anos 1980, não puniu os integrantes da ditadura e não foi capaz de desmontar a violência presente em uma força policial que prossegue prendendo e assassinando impunemente moradores de fave-

las e de periferias. No longa-metragem, escavar o passado, lutar pela permanência simbólica dos que se opuseram ao autoritarismo, torna-se um modo de atuar políticamente, de deslocar para a atualidade exemplos de resistência que possam funcionar como denúncia e recusa às agressões contemporâneas. Enquanto não chega o día no qual os envolvidos com a ditadura serão finalmente punidos – se é que isso acontecerá –, a arte vai assumindo um papel crítico fundamental: seja no livro de Kucinski ou nas produções do cinema documental, sem que haja uma paralisación diante das agonias da ausência, a memória histórica é repostada e revista, evitando-se o seu sumiço nos porões do esquecimento.

El régimen militar entre la memoria y el olvido, por Reinaldo Cardenuto

En un determinado momento de la novela “K.” (2011), escrita por el periodista y científico político Bernardo Kucinski, el protagonista del libro, un padre en búsqueda de su hija desaparecida durante el régimen militar, llega a la difícil conclusión de que la dictadura fue un “sumidero de personas”. Inmigrante judío de Polonia antes de la segunda Guerra, hombre que se dedica principalmente a la carrera como escritor en la lengua Yidish, el personaje compara la situación del nazismo a la vivida por él en Brasil en los años 1970. Por más terrible que haya sido la experiencia del Holocausto, el terror del genocidio en masa, K. recuerda que los nazistas, además de tatuar los brazos de sus víctimas con un número, también registraban los que eran exterminados en los campos de concentración. Aunque esta cruel obsesión de catalogación no apaciguase la angustia de la masacre, no disminuyese el luto por los amigos y parientes asesinados, en su opinión, al menos servía de identificación para el destino final de los que murieron ante el horror establecido en nombre de la supremacía racial de un pueblo. Ya en el caso de la dictadura brasileña, no obstante la dimensión de la violencia haber sido muy

inferior a la enfrentada por los judíos, el protagonista percibe la existencia de otra perversidad. En el régimen autoritario, la desaparición de los militantes políticos también estaba junto con el terrible sufrimiento de la duda. Una vez secuestrada por las fuerzas policiales, la persona inmediatamente se convertía en una ausencia, en una memoria enterrada. Ante la negativa del gobierno militar en ofrecer cualquier información sobre el paradero de sus víctimas, dejando también de asumir la responsabilidad por las desapariciones, sus familias vivían la agonía de la incertidumbre. Muchas veces sin respuestas, las preguntas se prolongaban por años y décadas: ¿mi hijo o mi compañero fue realmente detenido por los órganos de represión? ¿Fue torturado? ¿Huyó del país o fue asesinado en los sótanos de la dictadura? Si está muerto, ¿en qué lugar está enterrado su cuerpo?

El martirio aquí descrito, una tortura que se inicia en la víctima y se prolonga psicológicamente en la vida de sus familias, es la condición enfrentada por el protagonista de la novela publicada por Kucinski. Utilizando como materia de creación un caso verídico y autobiográfico, el secuestro de su propia hermana por el régimen de excepción, el autor elabora una narrativa en torno a la angustia que afligió los que tuvieron sus parientes asesinados por la dictadura. Entre el relato personal y la invención ficcional, en la tenue frontera entre la memoria histórica y subjetiva, el libro se inicia cuando Ana Rosa Kucinski Silva, profesora del departamento de Química de USP y militante de la lucha armada, desaparece en abril de 1974 sin dejar vestigios. Su padre, un hombre sin relaciones con la política existente en Brasil de los años 1970, al principio no entiende muy bien la situación. Poco presente en el cotidiano familiar, es con asombro que se da cuenta de que la desaparición de Ana está directamente relacionada con las persecuciones practicadas por el gobierno autoritario. Sintiendo culpable por no saber sobre la vida de su hija, poco a poco busca información escasa sobre su intimidad y su involucramiento con la guerrilla urbana, K. se lanza en una búsqueda sin éxito en el intento de localizar su paradero. Forzado a una jornada solitaria, desesperado con la ausencia de su hija, el personaje enfrenta un recorrido marcado por una doble perversidad. De un lado, sin el apoyo de los vecinos y la comunidad judía, el protagonista descubre la crueldad del silencio: no sólo el Estado le recusa explicaciones, pero también las personas próximas, atemorizadas, que se distancian y se callan frente a la tragedia de la desaparición. Por otro lado, lacerado ante de las expectativas que se transforman en desesperanza, K. es consumido por la

brutalidad de la dictadura. Al insistir en la búsqueda por Ana, incomodando los asesinos y torturadores, él se convierte en el blanco de los órganos de represión, cuyas amenazas e información discordante le imponen una agonía sin fin. El abismo vivido por el personaje, abismo de extracción kafkiana, envuelto por el silencio y la violencia institucionalizada, resulta en una condición de las más terribles: a pesar de todos sus esfuerzos, no conseguirá reencontrar a la hija o localizar un cuerpo a velarse y enterrarse.

El gobierno militar, no obstante, no aparece en el libro de Kucinski sólo como un “sumidero de personas”. Al acompañar la jornada de K., su destrucción emocional en un ciclo angustiante, el lector enfrenta todavía otro rasgo cruel de la dictadura brasileña, el hecho de que han existido mecanismos de poder dirigidos a la supresión de la memoria de los que se rebelaron contra un Estado de tendencia autoritaria. El movimiento iniciado por el personaje no se resume, por lo tanto, a la imposibilidad del reencuentro físico con la hija. Siendo también un “sumidero de la memoria”, no fue suficiente para el régimen de excepción desaparecer con el cuerpo de Ana, impedir la revelación de su paradero final, pero se trataba también de imponer una eliminación de sus vestigios como esposa, profesora de química y militante de la lucha armada. En la narrativa escrita por Kucinski, el desespero de K. es cada vez más fuerte frente a un sistema político y social que no está satisfecho en asesinar a su hija, pero crea estructuras de censura con el objetivo de eliminar la difusión de información sobre la vida de alguien que se dispuso a luchar en pro de la transformación del país. Más allá de la desaparición física, es la memoria de Ana que corre el riesgo de desaparecer cuando el protagonista es impedido de publicar un encarte en su honor o cuando una congregación de profesores de USP, en lugar de exigir explicaciones públicas acerca de su caso, que generaría un descontento en el gobierno, decide por la farsa de dimitirla por “abandono de cargo”, como si fuera culpable de su propia desaparición. Ante la imposición de este silencio, en una dictadura que busca enterrar la trayectoria de Ana, resta a K. la soledad de recoger los fragmentos dejados por la hija, los fragmentos de una existencia impedida de aparecer socialmente en los años 1970, pero que al menos podría sobrevivir en los recuerdos de los amigos y la familia. En este sentido, la jornada del protagonista se revela un tránsito entre la tragedia de la pérdida y la revelación: a pesar del cuerpo ausente y nunca recuperado, cada investigación del personaje se convierte en una revelación de la memoria obstruida, un enigma para recomponer partes de

la vida de una joven asesinada brutalmente por la represión. En mi opinión, ahí está una de las fuerzas de la novela de Kucinski. Si el relato de la búsqueda del padre está marcado por el sufrimiento y por la incompletitud, al mismo tiempo su recorrido se transforma en revelación de una existencia que al régimen militar le gustaría mantener para siempre olvidada. A pesar de que no haya la posibilidad de excavar la tierra para encontrar el cuerpo, la literatura excava la Historia, hace que aparezcan, en el tiempo contemporáneo, nuevos relatos que denuncian los abusos de la dictadura y no permiten que sus arbitrariedades sean olvidadas.

Este movimiento encontrado en el libro de Kucinski, una narrativa compuesta entre el relato de la tragedia y la reposición de la memoria, es algo que moviliza, principalmente de los años 2000 en adelante, gran parte del campo artístico brasileño dirigido para un balance sobre la experiencia vivida durante el régimen militar. En particular en el medio cinematográfico, especialmente en la producción documental reciente, hay varias películas que se comprometieron en ampliar las investigaciones en torno a la dictadura, buscando también evidenciar las violencias promovidas en las décadas de 1960 a 1980 contra la libertad de expresión y los movimientos políticos de resistencia, pero hacer que surja información que permita relevar lo que el gobierno autoritario se esforzó en ocultar. Ya sea por medio del relato de quien sufrió las perversidades del régimen de excepción, de la descubierta de archivos inéditos o a través de la investigación sobre los que fueron asesinados, el cine documental, ante los cincuenta años del golpe militar, intenta rebelarse contra la imposición de un “sumidero de la memoria”, investigando la Historia en el sentido de revelar señales de un sistema autoritario cuyos ecos se mantienen presentes en la constitución contemporánea de la sociedad brasileña. Por la ruptura del silencio, reemplazando lo que fue escondido por los mecanismos de poder, largometrajes como *Dossiê Jango* (Paulo Henrique Fontenelle, 2012) o *O dia que durou 21 anos* (Camilo Galil Tavares, 2012) invierten en la excavación de acervos documentales con la finalidad de ofrecer nuevas lecturas y revisiones acerca del golpe de 1964 y de la trayectoria del presidente derrocado João Goulart (1919-1976). En una dimensión más particular, marcada por la afectividad con relación a las víctimas de la dictadura, hay obras como *Diário de uma busca* (Flavia Castro, 2010), *Marighela* (Isa Grispum Ferraz, 2012), o *Em busca de Iara* (Flavio Frederico, 2013), en las cuales familias de militantes de la lucha armada inician jornadas cuyo objetivo es desvelar los misterios que

involucran el compromiso ideológico, la vida en la clandestinidad y la muerte de sus parientes. En otra pieza de construcción formal, *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2006) reúne a los relatos de ex guerrilleros que, en septiembre de 1969, secuestraron al embajador norteamericano Charles Burke Elbrick para cambiarlo por prisioneros políticos.

En el documental contemporáneo, el proceso de desenterrar una memoria enterrada por el régimen militar es particularmente fértil en dos largometrajes. En la película *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009) la investigación reside en apuntar las relaciones de interés que fueron establecidas entre el medio empresarial y el gobierno autoritario durante las décadas de 1960 y 1970. Concentrándose en la trayectoria del administrador Henning Albert Boilesen (1916-1971), dinamarqués naturalizado brasileño que fue uno de los fundadores del Centro de Integración Empresa-Escuela (CIEE) y presidente de *Ultragaz*, el documental revela no sólo la vinculación del medio industrial con el golpe ocurrido en 1964, cuando parte significativa del empresariado ofreció soporte a la toma del poder por los militares, pero también la participación de este sector en el aparato de los mecanismos de persecución a los militantes contrarios a la dictadura. En diálogo y en complemento a la minuciosa investigación realizada por el historiador uruguayo René Armand Dreifuss, publicada en el libro *1964: A conquista do Estado* (1981), la película busca relevar algo que los integrantes del régimen de excepción se esforzaron por ocultar de la memoria política brasileña, el hecho de que sus actividades más clandestinas, incluso la tortura y el asesinato de personas involucradas con sectores de la izquierda, recibieron apoyo estratégico y financiero de grandes grupos industriales actuantes en el país. Contra las voces provenientes de la dictadura, que en el tiempo presente continúan celebrando Boilesen como un hombre agradable, atlético y bon vivant, el documental excava y revuelve la Historia con el objetivo de demostrar que por detrás de los elogios existe un proceso social de falseamiento, un intento de impedir la descubierta de esta persona como alguien que ofreció dinero a los militares y sentía placer acompañando las sesiones de tortura promovidas por las fuerzas de represión. En oposición a un ejercicio conservador de memoria que propone homenajes a la figura de Boilesen, cuyo nombre todavía es una placa de calle en el Estado de São Paulo, el arte actúa a contrapelo, haciendo que surjan relatos y nueva información que lo ponen como parte de una sociedad civil que, a cambio de beneficios del gobierno a la actividad industrial, contribuyó activamente al

desmantelamiento de la resistencia y a la desaparición de innumerables militantes políticos. Diferente de la novela *K.*, en la que la trayectoria reencontrada es la de una ex combatiente de la lucha armada, en la película de Litewski, la reposición de la Historia enterrada hace surgir el otro lado, el horror establecido por un sistema que, en nombre de la "seguridad nacional", hacía del sadismo y del asesinato instrumentos usuales para el mantenimiento del poder.

La disputa en torno a las lecturas sobre el gobierno militar, algo que en *Cidadão Boilesen* contrapone la farsa construida por los militares a la verdad de los hechos, es la materia principal con la cual se ocupa el documental *Memória para uso diário* (Beth Formaggini, 2007). Registrando varios relatos de ex militantes y de familiares que continúan sus búsquedas por parientes desaparecidos, la película presenta una reflexión sobre el movimiento *Tortura nunca mais*, grupo civil que inició su actuación en 1976, aún en la clandestinidad, articulándose como un instrumento de resistencia en pro de la investigación sobre las violencias y los asesinatos practicados por el régimen de excepción desde los años 1960. Al concentrarse en el trabajo y en la trayectoria de esta entidad en defensa de los derechos humanos, que actualmente no limita su enfoque de acción a la denuncia contra la dictadura, sin embargo ha ampliado sus actividades en pro de la lucha contra otras formas de agresión promovidas por el poder público, el largometraje introduce al espectador un debate sobre la necesidad de la investigación y el mantenimiento de la memoria con el objetivo de combatir, en el tiempo contemporáneo, posibles arbitrariedades cometidas por agentes oficiales del gobierno. En relación con otras obras citadas en este texto, una de las singularidades de la película dirigida por Formaggini es el puente establecido entre el pasado y el presente de la sociedad brasileña. Al revelar las agresiones cometidas por el régimen militar, ya sea por la recogida de documentos, identificación de asesinatos, compilación de relatos o identificación de los cuerpos de personas desaparecidas en aquel período, el grupo *Tortura nunca mais* acumula instrumentos de memoria que funcionan no sólo para evitar la repetición de la experiencia autoritaria, pero sirven también para reflejar sobre las contradicciones de un país cuya democracia, reinstaurada en los años 1980, no castigó a los integrantes de la dictadura y no fue capaz de desmontar la violencia presente en una fuerza policial que sigue deteniendo y asesinando de manera impune moradores de chabolas y de suburbios. En el largometraje, excavar el pasado, luchar por la permanencia sim-

bólica de los que se opusieron al autoritarismo, se convierte en un modo de actuar políticamente, de transferir a la actualidad ejemplos de resistencia que funcionan como denuncia y negativa a las agresiones contemporáneas. Mientras no llega el día en el que los involucrados con la dictadura serán finalmente castigados – si eso sucede –, el arte asumirá un papel crítico fundamental: ya sea en el libro de Kucinski ya sea en las producciones del cine documental, sin que haya una paralización ante las agonías de la ausencia, la memoria histórica es repuesta y repasada, evitándose su desaparición en los sótanos del olvido.

The military regime en route between memory and oblivion, by Reinaldo Cardenuto

At some point of the romance entitled “K.” (2011), written by the journalist and political scientist Bernardo Kucinski, the book’s main character, a father who is looking for his missing daughter, vanished during the military regime, comes to the agonizing conclusion that the dictatorship was a “people vanisher.” A Jewish immigrant coming from Poland pre-World War II, who is particularly dedicated to his career as a writer in Yiddish language, Kucinski compares the Nazi world to that encountered in Brazil in the 1970s. As dreadful as the Holocaust experience and the horror of the genocide en masse may have been, K. remembers that the Nazi, in addition to tattooing a number on the victims’ arms, registered the people wiped out in the concentration camps. Although this cruel cataloguing obsession could neither appease the anguish of massacre, nor lessen the grieving over the friends and relatives murdered, to him that at least served the purpose of tracing the outcomes of those who were ultimately defeated by the horrifying crimes perpetrated in the name of the racial supremacy of a people. In turn, the Brazilian government, although imposing less violence than that undergone by the Jews, is seen by the protagonist as the author of a different kind of wickedness. In authoritarian regimes, the disappearance of political activists was aggravated by the terrible suffering for being in doubt. Once kidnapped by police forces, the person would immediately become an absence, a buried memory. On the refusal of the military government to provide any information about where the victims were, even unwilling to take responsibility for the disappearances, the torment of uncertain-

ty was all that remained for the relatives. Most of the times without any answers, the questions have remained up in the air for years, decades: has my son or my partner really been captured by the forces of repression? Has he been tortured? Has he fled the country or has he been murdered by the semi-clandestine repressive apparatus? If he is dead, where, after all, has his body been buried?

The martyrdom described here, a torture inflicted to the victims and psychologically extending to the lives of their relatives, is the hardship faced by the main character of the Kucinski’s romance. Resorting to a true and autobiographical story as the building block of creation, namely, the kidnapping of his own sister by the State of Emergency, the author centers the narrative on the anguish inflicted to those who had their relatives murdered by the military government. Midway between personal account and fictional creation, traversing the subtle line between historical and subjective memory, the book begins with Ana Rosa Kucinski Silva, lecturer in the Chemistry Department at USP (University of São Paulo) and activist in the armed struggles, disappearing in April 1974, leaving no vestiges. Her father, a man who was not au courant with the political affairs in place in Brazil in the 1970s, was firstly bedazzled by the situation. Scarcely present in the family routine, he was awed by the realization that the disappearance of Ana was directly connected to the persecutions instigated by the authoritarian government. Regretting the fact that he remained unaware of the daughter’s life that long, and little by little obtaining small pieces of information about her personal affairs and engagement in the urban guerrilla war, K. is ultimately impelled to take up a barren chase to find her daughter’s location. In the midst of this lone journey, facing the despair about the absence of his loved one, the character encounters a path punctuated by a double perversity. On the one side, not aided by the neighbors or the Jewish community, the protagonist figures out the cruelty of silence for himself: not only the government refused to give explanations, but also those closest to him, who were frightened enough to stay way or remain silent about the tragedy of disappearance. On the other, torn apart by the expectations that turn into hopelessness, K. is dragged into the brutality of dictatorship. Insisting in his search for Ana, irking murderers and torturers, he becomes the target of the forces of repression, whose threats and mixed information enkindle an endless agony. This unbridgable Kafkian abyss endured by the character, amidst the silence and the institutionalized violence, results in one of

the most terrible conditions: in spite of all his efforts, he will not be able to meet his daughter again or to locate her body, to be duly sat up and buried.

Nevertheless, the military government is not depicted in the Kucinski's book merely as a "vanisher of people." By following up the journey of K., with his crushed emotions in an anguishing rollercoaster, readers are faced with another ruthless trait of the Brazilian military government, the fact that there were institutional mechanisms earmarked for suppressing the memory of those who raised up against a State of authoritarian nature. Therefore, the path followed by the character does not come down to the impossibility of physically meeting his daughter. In point of fact, as a "vanisher of memory," the state of emergency not only wiped out the Ana's body and prevented its whereabouts from being discovered, it also undertook to erase her very footsteps in history, as a spouse, chemistry lecturer or as an activist engaged in the armed struggles. In the narrative written by Kucinski, the despair experienced by K. gets even bleaker as there is a political and social system willing not only to murder his daughter, but to establish censorship structures targeted at hampering the spread of information about the lives of those combating against it and struggling to change the country. Besides the physical disappearance, it is the memory of Ana that runs the risk of evanescing when the protagonist is prevented from publishing an insert as a tribute to his daughter, or when an assembly of professors from USP, instead of claiming for a public statement about the case, something that could embarrass the government, resorts to the sham of dismissing her due to "abandonment of office," as if she were to be blamed for her own disappearance. Stumbling onto this imposition of silence, in a military government determined to have the Ana's history inearthed, K. is left with the lonely task to pick up the pieces of his daughter, the remainders of an existence deterred from surfacing in the 1970s, but that at least could survive in the remembrance of friends and relatives. In this sense, the protagonist's journey is shown as a flickering occurrence between the tragedy of loss and the revelation: in spite of the absent body never to be recovered, each investigation into the character unfolds an interrupted memory, the puzzle of the foully murdered youngster's life being pieced together. In my view, this stands as one of the Kucinski's romance fortes. If the account of the father's search is punctuated by suffering and incompleteness, it is also an outlet for revealing an existence that the military regime thought

of discarding for good. Although there is no way to dig the ground and find the body, literature helps excavate History, and contemporarily unearths new accounts that cast light on the violations perpetrated by the military regime and prevent its outrages from falling into oblivion.

This movement is discerned in the Kucinski's book, a narrative revolving around an account of the tragedy and the reposition of the character's memory, which is part of a wave that has been mobilizing, principally after the 2000s, most of the Brazilian artistic field dedicated to making a snapshot of the experience lived during the military regime. Particularly in the filmmaking niche, mainly in the recent documentary produces, there are several movies targeted at digging into the dictatorship, seeking not only to evidence the menaces to the freedom of expression and political resistance movements from the 1960s to the 1980s, but also to raise the information that the authoritarian government endeavored to hide. Be it by means of the accounts of those who have been left at the mercy of the cruelties of the state of emergency, the discovery of unheard-of files or through the investigation about those murdered by the repressive apparatus, the documentary filmmaking, in the fiftieth anniversary of the coup d'état, rises up against the imposition of this "vanisher of memory," groping around in the darkness of History to unveil traits of an authoritarian system whose ramifications can be seen even in the very constitution of the current Brazilian society. To break the silence, replenishing what has been hidden by the government repressive apparatuses, feature films such as *Dossiê Jango* (Paulo Henrique Fontenelle, 2012) or *O dia que durou 21 anos* (Camilo Galil Tavares, 2012), undertake to search in the documentary archives new readings and reviews about the coup d'état of 1964 and the trajectory of the deposed president João Goulart (1919-1976). In an even closer dimension, marked by the affective relationships with the victims of the military regime, there are works like *Diário de uma busca* (Flavia Castro, 2010), *Marighela* (Isa Grispum Ferraz, 2012) or *Em busca de Iara* (Flavio Frederico, 2013), in which relatives of the armed struggles activists undertake quests for solving the mysteries hovering over the ideological engagement, the life in clandestinity and the death of their relatives. Through another narrative passkey, *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2006) collects the accounts of former guerrillas that in September 1969 kidnapped the U.S. ambassador Charles Burke Elbrick to be exchanged for political prisoners.

In the contemporary documentary filmmaking, the process of unearthing a memory buried by the military government is particularly prolific in two feature films. In the movie *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009), the investigation focuses on spotting the common interests established between the business environment and the authoritarian government during the 1960s and 1970s. Concentrating on the trajectory of the manager Henning Albert Boilesen (1916-1971), a Danish naturalized as Brazilian citizen who was one of the founders of CIEE (Business-School Integration Center) and the CEO of Ultragaz, the documentary film reveals not only the liaisons between the industrial environment and the coup d'état happened in 1964, when a significant part of the business community supported the seizure of power by the military, but also the organization of the mechanisms of persecution of the activists fighting against the military government. In a dialog and complement to the thorough research carried out by the Uruguayan historian René Armand Dreifuss, published in the book *1964: A conquista do Estado* (1981), the movie seeks to bring to light something that the members of the government of emergency strived to quell from the Brazilian political memory, the fact that its more covert activities, including the torture and the murder of the people involved with left-wing forces, relied on the strategic and financial support of major industry groups operating in Brazil. Against the advocates of the military government, who even currently regard Boilesen as a pleasant and athletic man, a bon vivant, the documentary film sounds out and rummages through History with the purpose of demonstrating that, behind the flattering, there is a social process of distortion, an attempt at hampering the exposition of this person as somebody who disbursed monies to the military and took pleasure in witnessing torture sessions performed by the repressive apparatuses. In opposition to a conservative memory recall which pays homage to Boilesen, who has even a street sign in São Paulo named after him, the art goes against the flow, raising accounts and new information that treat him as one of the society's members who, in compensation for government benefits to the industrial activity, actively contributed to dismantling the resistance and to wiping out several political activists. Differently from the romance *K.*, which revives the trajectory of a former combatant of the armed struggles, in the Litewski's movie, the reposition of the buried History dredges up the other side, the horror established by a system that, in the name of the "national security," resorted to sadism and murder as trivial tools to remain in power.

Whereas *Cidadão Boilesen* sets the sham concocted by the military against the truth to the facts, the altercation about dissimilar readings about the military government is the crux of the documentary film *Memória para uso diário* (Beth Formaggini, 2007). Recording several accounts of former activists and relatives that are still engaged in the search for their vanished relatives, the movie builds a reflection about the movement Torture never more, a civil group that started to operate in 1976, still in the underground, coordinated as a tool for the furtherance of the investigations about the violences and murders perpetrated by the state of emergency since the 1960s. Focusing on the work and path of this association in the defense of human rights, which currently does not have its efforts restricted to bringing the dictatorship menaces to light, but is also engaged in the combat against other forms of aggression inflicted by the public power, the feature film introduces to the viewers a debate on how much the research and preservation of the memory are germane for the present-day struggles against any abuses carried out by official agents of the government. With regard to the other works cited in this text, one of the particularities of the movie directed by Formaggini is the bridging between the past and the present of the Brazilian society. While bringing to light the onslaughts perpetrated by the military government, be it by collecting documents, revealing the murderers' names, gathering accounts or by recognizing the bodies of people disappeared at that time, the group Torture never more amasses memory instruments that manage not only to ward off authoritarianism, but which serve the purpose of reflecting about the contradictions of a country whose democracy, resumed in the 1980s, has not punished the dictatorship members and was not capable of dismantling the inherent violence of the police forces, which continues to arrest and murder the dwellers of favelas and the outskirts, without any punishment. In the feature film, dredging up the past, fighting for the symbolic permanence of those who stand up against authoritarianism, becomes a way to act politically, to dislocate epitomes of resistance to present days, to serve as role models for denunciation and refusal of the contemporary aggressions. While the punishment day is not reached for those involved in the military regime — if any —, the art takes on a fundamental critical role: be it in the Kucinski's book or in documentary filmmaking productions, refusing to be benumbed by the anguishes of absence, the historical memory is replenished and reviewed, and not left in the abyss of oblivion.



R Eduardo Coutinho
F Edgar Moura, Fernando Duarte
E Eduardo Escorel

Cabra Marcado para Morrer

Eduardo Coutinho, Brasil, 1984, 119', Documentário

Em 1964, o CPC da UNE inicia um filme sobre a vida de João Pedro Teixeira, líder da Liga Camponesa de Sapé (PB), assassinado por latifundiários, que inclui uma reconstituição ficcional do evento político que levou à sua morte. A viúva de João Pedro, Elizabeth, e outros camponeses participam das filmagens. Mas os trabalhos são interrompidos por conta do golpe militar. 17 anos depois, Coutinho retoma o projeto e vai atrás dos personagens, encontrando Elizabeth na clandestinidade e sem contato com muitos de seus filhos.

*memória e verdade; Direitos Humanos e segurança pública; democracia e Direitos Humanos

En 1964, el CPC de UNE comienza a producir una película sobre la vida de João Pedro Teixeira, líder de la Liga Campesina de Sapé (PB), asesinado por latifundistas, incluso con una reconstitución ficcional del evento político que causó su muerte. La viuda de João Pedro, Elizabeth, y otros campesinos participan de las filmaciones. Sin embargo los trabajos no se concluyen debido al golpe militar. Después de 17 años, Coutinho recomienza el proyecto y sigue en búsqueda de los personajes, encontrando a Elizabeth en clandestinidad y sin contacto con sus hijos.

*memoria y verdad, democracia y Derechos Humanos e seguridad pública

In 1964, the Popular Center of Culture of the Brazilian Student's Union (CPC/UNE) start to produce a movie about the life of João Pedro Teixeira, the leader of the Peasant League of the city of Sapé, in the State of (Paraíba), murdered by plantation owners. His movie also undertakes a fictional reconstitution of the political event which leads to his death. The widow of João Pedro, Elizabeth, and other peasant farmers participate in the footage. However, the works are interrupted by the coup d'état. Seventeen years later, Coutinho resumes the project and goes after the character, finding Elizabeth in seclusion and estranged from many of her sons.

*memory and truth, Human Rights and public security

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA

DEPENDÊNCIA.....





R Ana Paula Brasil
F Brian Walshe, Claisson Vidal
Linhares, Fernando Carvalho,
José Carlos Asbeg, Jorge
Mansur, Paulo Jacinto dos Reis,
Ricardo Lobo
E Pedro Asbeg

Cidadão Boilesen

Chaim Litewski, Brasil, 2009, 92', Documentário

Através de diversos depoimentos, o documentário revela as ligações de Henning Albert Boilesen (1916-1971), presidente do grupo Ultra, da Ultragaz, com a ditadura militar. Seu apoio financeiro, assim como de muitos outros empresários, ao movimento de repressão violenta e também a sua participação na criação da temível Oban – Operação Bandeirante, espécie de pedra fundamental do Doi-Codi.

*memória e verdade; combate à tortura;
democracia e Direitos Humanos

En diversos relatos, el documental releva las relaciones de Henning Albert Boilesen (1916-1971), presidente del grupo Ultra, de Ultragaz, con la dictadura militar. Su apoyo financiero, así como de muchos otros, al movimiento de represión violenta y también su participación en la creación del terrible Oban – Operación Bandeirante, un tipo de piedra fundamental del Doi-Codi.

*memoria y verdad, dictadura; democracia y Derechos Humanos

By means of several accounts, the documentary film unveils the liaisons of Henning Albert Boilesen (1916-1971), CEO of group Ultra, of Ultragaz, with the military government, including his financial support to violent repression (along with many other businessmen) and his participation in the establishment of the atrocious Oban – Operation Bandeirante, a sort of pillar of DOI / CODI (Department of Information Operations / Center for Internal Defense Operations).

*memory and truth, dictatorship, democracy and Human Rights

Imagens da Ditadura: o que Desejam?, por Patrícia Machado

No fim dos anos 60 e início dos anos 70 – período de endurecimento da repressão política no Brasil – cineastas e cinegrafistas independentes usaram câmeras portáteis para registrar as assembleias e a movimentação dos estudantes nas universidades, as manifestações em que multidões tomavam as ruas pedindo o fim da repressão, os personagens anônimos que davam corpo ao movimento das massas em protestos nas cidades brasileiras, os discursos inflamados de militantes políticos que faziam de escadas e monumentos seus palanques urbanos improvisados, os confrontos de manifestantes com a polícia, os testemunhos de tortura de ex-presos políticos exilados em países da América Latina e Europa.

Grande parte desses registros ficou escondida, perdida ou ainda se deteriora nos acervos públicos e privados. Em artigo publicado em 2003 na revista CPDOC 30 anos, o cineasta Eduardo Scorel chama atenção para imagens históricas, produzidas no Brasil nos anos 60, cujo paradeiro permanecia desconhecido. Entre elas, o registro que realizou no dia do enterro do estudante Edson Luís, em março de 1968. No artigo, Scorel faz uma crítica à falta de uma política de preservação dos arquivos no Brasil, ao sintoma de precariedade à qual a memória audiovisual brasileira está submetida e às dificuldades enfrentadas por aqueles que desejam recorrer às imagens

documentais para, a partir delas, narrar histórias possíveis do país. O que resta nos arquivos, Eduardo destaca, “são apenas tênues vestígios do passado, cuja sobrevivência, muitas vezes quase miraculosa, não temos como explicar”¹.

Essas imagens soltas, que ora aparecem e ora desaparecem, têm em comum a trajetória errante que seguiram. Como imagens-espectrais, mesmo desaparecidas ou esquecidas, elas continuaram a assombrar aqueles que um dia souberam da sua existência. É o caso do cineasta Eduardo Coutinho, que em 1962 filmou um protesto de camponeses na Paraíba contra a morte de um líder e fundador da Liga Camponesa local. O povo reunido no comício, a impotência diante da morte, do irreversível, o baque nos camponeses que perderam seu líder davam pistas sobre o período de terror que se aproximava. O cineasta dizia que as películas que estavam apodrecendo lhe convocavam a dar a volta por cima no fantasma da ditadura². O material bruto ficou 20 anos escondido na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio antes de ser retomado em *Cabra Marcado para Morrer* (1984)

Diante dessas imagens de arquivo produzidas em lugares e por pessoas diferentes, que tiveram que ser escondidas por conta da censura, que

¹ SCOREL, Eduardo. Vestígios do passado. CPDOC 30 anos / Textos de Célia Camargo... [et al]. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 2003, pg.46

² COUTINHO, Eduardo. O real sem aspas. In: Eduardo Coutinho, Felipe Bragança (org.). Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008, pg.25

sobreviveram por uma questão de milagre, que permanecem sem identificação, perdidas nos acervos, uma questão se coloca: o que querem as imagens? A pergunta é inspirada no título do livro do professor de História da Arte da Universidade de Chicago, W. J. T. Mitchell³, que defende a ideia de que as imagens não contêm significados, mas estão vivas, agindo, desejando. As imagens desejariam o que lhes falta e, apesar do gesto de destruição dos iconoclastas, seriam capazes de sobreviver, migrar, se multiplicar ou desaparecer. Para um pesquisador diante das imagens, Mitchell sugere que não se pergunte “o que elas significam ou fazem, mas o que elas querem – qual o apelo que nos fazem, e como nós podemos respondê-lo”. Afinal, o que querem essas imagens de arquivo realizadas durante a ditadura? O que elas demandam de nós?

Acreditamos que certas imagens frágeis, realizadas em um contexto histórico de tensão, que resistem ao tempo, demandam ser conservadas, vistas, reapropriadas, rearticuladas nas montagens de outros filmes a fim de não desaparecer para sempre. Elas carregam um desejo de memória e trazem a possibilidade para o documentário, em novos usos e reenquadramentos, de reescrever histórias silenciadas. Como as imagens realizadas por Eduardo Scorel no dia do cortejo fúnebre do estudante Edson Luis, assassinado pela

³ MITCHELL, W.J.T. What do pictures want?. Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

polícia durante um confronto no restaurante da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), velado durante a noite e, no dia seguinte, carregado e acompanhado por cinquenta mil pessoas até o cemitério São João Batista, onde foi enterrado.

Mais de trinta anos depois, as imagens documentais dessa que se tornou a primeira grande manifestação pública contra a ditadura militar no Brasil permaneciam perdidas na Cinemateca do MAM quando foram reencontradas e usadas em filmes como *Hércules 56* (2006, Silvio Da-Rin) e, mais tarde, em *Cidadão Boilensen* (2009, Chaim Zitewski). Em períodos diferentes, mas especialmente na última década, o cinema documental brasileiro que usa imagens de arquivo vem recuperando e dando sobrevida a essas imagens esquecidas dos anos 60/70, colocando em jogo um gesto comum: o de interromper o apagamento do passado e de tornar visíveis registros pouco vistos, produzidos durante o período da repressão militar no Brasil. De modo geral, esses arquivos cinematográficos retomados em documentários contemporâneos sobre a ditadura permaneceram algum tempo na obscuridade e emergem em novos contextos para reescrever as histórias e as memórias do período de suspensão democrática.

É importante ressaltar que o cinema se debruça sobre essas imagens relativas à ditadura num momento em que o passado, durante muitos anos calado, sufocado, entra em pauta com a abertura dos arquivos secretos, o acesso a documentos

sigilosos, com a instituição da Comissão Nacional da Verdade, com a repercussão de testemunhos de vítimas e torturadores na grande imprensa, com os novos rumos das investigações em torno das explicações de assassinatos misteriosos e das mortes de vítimas cujos corpos permanecem desaparecidos. O gesto da retomada dos arquivos pelo cinema coloca uma questão: como e de que forma tornar visíveis os espectros que dão movimento e “povoam essas imagens” ⁴?

Durante a ditadura militar brasileira algo se quebrou, se transformou, e as imagens produzidas na época seriam portadoras das tensões próprias ao tempo de dor, de terror e do silêncio que se instaurou. Os números oficiais apontam para 358 pessoas assassinadas e 138 ainda desaparecidas no período ditatorial. Contudo, esses dados estão sendo revistos e o próprio Governo Federal trabalha atualmente com a possibilidade de mais de 600 desaparecimentos no país⁵. Uma história que ainda está por ser contada. O cinema que retoma os arquivos cria novas narrativas e novas oportunidades de recuperar a vivacidade dessas imagens dormentes que acordam e revelam em sua materialidade os traços dos corpos, dos espectros, dos personagens e acontecimentos de um passado censurado.

⁴ FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, pg.29

⁵ Reportagem do Jornal Folha de São Paulo. < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/58032-lista-oficial-de-mortos-pela-ditadura-pode-ser-ampliada.shtml>> Acesso em junho, 2014.

Imágenes de la dictadura: ¿qué quieren? por Patrícia Machado

A finales de los años 60 e inicio de los años 70 – período de endurecimiento de la represión política en Brasil – cineastas y camarógrafos independientes utilizaron cámaras portátiles para registrar las asambleas y el movimiento de los estudiantes en las universidades, las manifestaciones en las que multitudes tomaban las calles reivindicando el fin de la represión, los personajes anónimos que representaban el movimiento de las masas en protestas en las ciudades brasileñas, los discursos exaltados de militantes políticos que hacían de escaleras y monumentos sus tribunas urbanas improvisadas, las confrontaciones de manifestantes con la policía, los relatos de tortura de ex presos políticos exiliados en países de Latinoamérica y Europa.

Gran parte de estos registros estuvo escondida, perdida o todavía se deteriora en los acervos públicos y privados. En artículo publicado en 2003 en la revista CPDOC 30 anos, el cineasta Eduardo Escorel llama la atención para imágenes históricas, producidas en Brasil en los años 60, cuyo paradero permanecía desconocido. Entre ellas, el registro que se hizo el día del funeral del estudiante Edson Luís, en marzo de 1968. En el artículo, Escorel hace una crítica a la falta de una política de preservación de los archivos en Brasil, al síntoma de precariedad a la que la memoria audiovisual brasileña está sometida y a las dificultades enfrentadas por aquellos que desean apelar a las imágenes documentales para, a partir de ellas, narrar historias posibles del país. Lo que resta en los archivos, Eduardo destaca, “son sólo simples vestigios del pasado, cuya supervivencia, muchas veces casi milagrosa, no hay como explicar” ¹.

Esas imágenes sueltas, que aparecen y desaparecen, tienen en común la trayectoria errante que siguieron. Al igual que las imágenes-espectrales, aunque desaparecidas u olvidadas, ellas continuaron persiguiendo a los que un día supieron de su existencia. Es el caso del cineasta Eduardo Coutinho, que en 1962 filmó una protesta de campesinos en Paraíba contra la muerte de un líder y fundador de la Liga Campesina local. El pueblo reunido en la reunión, la impotencia ante la muerte, lo irreversible, la conmoción en los campesinos que perdieron su líder, todo sugería el pe-

¹ ESCOREL, Eduardo. Vestígios do passado. CPDOC 30 anos / Textos de Célia Camargo... [et al]. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 2003, pg.46

riodo de terror que se aproximaba. El cineasta declaró que las películas que estaban descomponiendo lo convocaban para recuperarse del fantasma de la dictadura.² El material bruto estuvo 20 años escondido en la Filmoteca del Museo de Arte Moderna de Rio de Janeiro antes de ser utilizado en *Cabra Marcado para Morrir* (1984)

Considerando estas imágenes de archivo producidas en distintos lugares y distintas personas, que se escondían de la censura, sobrevivieron milagrosamente, permaneciendo sin identificación, perdidas en los acervos, surge una pregunta: ¿qué quieren las imágenes? La pregunta está inspirada en el título del libro del profesor de Historia del Arte de la Universidad de Chicago, W. J. T. Mitchell³, que defiende la idea de que las imágenes no tienen significado, sin embargo están vivas, activas, en búsqueda de algo. Las imágenes serían mucho más y, a pesar de la acción de destrucción de los iconoclastas, serían capaces de sobrevivir, emigrar, multiplicarse o disiparse. A un investigador frente a estas imágenes, Mitchell sugiere que no se debe preguntar “qué significan o hacen, sino qué quieren - qué están reivindicando y cómo podemos responder a ellas” A fin de cuentas, ¿qué quieren estas imágenes de archivo producidas durante la dictadura? ¿Qué demandan?

Creemos que algunas imágenes frágiles, producidas en un contexto histórico de tensión, que resisten al tiempo, hay que ser conservadas, vistas, reapropiar, nuevamente articuladas en los montajes de otras películas a fin de que no desaparezcan para siempre. Ellas tienen un deseo de preservar la memoria y presentan la posibilidad para el documental, en nuevos usos y fotogramas, de reescribir historias silenciadas. Al igual que las imágenes captadas por Eduardo Escorel el día del funeral del estudiante Edson Luis, asesinado por la policía durante una confrontación en el restaurante de la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ), cuyo velorio por la noche y el día siguiente fue acompañado por cincuenta mil personas hasta el cementerio São João Batista, donde fue enterrado.

Treinta años después, las imágenes documentales de esta primera manifestación pública contra la dictadura militar en Brasil continuaban perdidas en la Filmoteca del MAM cuan-

do fueron encontradas y utilizadas en las películas como *Hércules 56* (2006, Silvio Da-Rin) y, más tarde, en *Cidadão Boilensen*, (2009, Chaim Zitewski). En distintos períodos, más específicamente en la última década, el cine documental brasileño que utiliza imágenes de archivo se recupera y presenta estas imágenes olvidadas de los años 60/70, mostrando un gesto común: el de interrumpir la supresión del pasado y de divulgar registros poco vistos, producidos durante el período de la represión militar en Brasil. En general, estos archivos cinematográficos mostrados en documentales contemporáneos sobre la dictadura se mantuvieron durante algún tiempo en el olvido y surgen en nuevos contextos para reescribir las historias y memorias del período de suspensión de la democracia.

Se debe tener en cuenta que el cine se dedica a estas imágenes de la dictadura en un momento en que el pasado, durante muchos años en el olvido, silenciado, surge con la apertura de archivos secretos, el acceso a documentos confidenciales, con la creación de la Comisión Nacional de la Verdad, con la repercusión de relatos de víctimas y torturadores en la prensa, con nuevos hechos en las investigaciones acerca de las explicaciones de misteriosos asesinatos y las muertes de víctimas cuyos cuerpos todavía están desaparecidos. Este gesto de la industria cinematográfica de volver a estos archivos plantea una cuestión: cómo y de qué forma hacer visibles los espectros que mueven y “dan vida a estas imágenes”.⁴

Durante la dictadura militar brasileña algo se rompió, se transformó y las imágenes producidas pasaron a ser portadoras de las propias tensiones del tiempo de dolor, terror y del silencio que se estableció. Las cifras oficiales indican 358 personas asesinadas y 138 desaparecidas en el período de la dictadura. No obstante, se van a analizar estos datos y el propio Gobierno Federal tiene en cuenta actualmente la posibilidad de más de 600 personas desaparecidas en el país.⁵ Una historia que todavía no ha sido contada. Este cine crea nuevas narrativas y nuevas oportunidades de recuperar la vivacidad de estas imágenes adormecidas que surgen y desvelan en su materialidad los vestigios de los cuerpos, los espectros, los personajes y los acontecimientos de un pasado censurado.

² COUTINHO, Eduardo. O real sem aspas. In: Eduardo Coutinho, Felipe Bragança (org.). Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008, pg.25

³ MITCHELL, W.J.T. What do pictures want?. Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

⁴ FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber: Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, pg.29

⁵ Artículo del periódico Folha de São Paulo. < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/58032-lista-oficial-de-mortos-pela-ditadura-pode-ser-ampliada.shtml>> Acceso en junio, 2014.

Images of dictatorship: what do they want?

by Patrícia Machado

By the end of the 1960s and beginning of the 1970s — a period of exacerbation of the political repression in Brazil — independent filmmakers and cameramen used hand-held cameras to record the meetings and the activities of students in university campuses, the protest marches where crowds filled the streets demanding the end of repression, unknown characters who broadened the mobilization of masses in protest marches in the cities of Brazil, the stirring speeches of political activists who made of the stairs and monuments their impromptu city stages, the confrontations between demonstrators and law enforcers, and the accounts of torture from ex-political prisoners exiled in Latin American and European countries.

Most of these records were kept in oblivion, lost or deteriorating in public and private collections. In an article published in 2003 on the magazine *CPDOC 30 anos*, the filmmaker Eduardo Escorel draws attention to historical images, produced in Brazil, in the 1960s, whose location remained unknown, including the record of the burial of student Edson Luís, in March 1968. In the article, Escorel criticizes the inexistence of a preservation policy in Brazil, the neglect of the country's audiovisual memory and the challenges posed on those who intend to resort to documentary images to trace the possible histories of the nation. Escorel asserts that the archives only have “faint vestiges of the past, whose survival, almost miraculous, cannot even be explained”.¹

These loose images, here and there fading and reappearing, share the same straying trajectory. Like *spectral images*, even if vanished into thin air or neglected, they continue to haunt those who once knew of them. This is the case of filmmaker Eduardo Coutinho, who filmed in 1962 the protest of peasants in the State of Paraíba against the decease of the leader and founder of a local Peasant League. The people gathered in a rally, the powerlessness before death, the irreversible, and the setback suffered by the peasants who lost their leader anticipated the incoming period of terror. The filmmaker averred that the films which were decomposing were summoning him to bounce back against the monster of dictatorship.¹ The raw material remained 20 years hidden

in the Film Library of the Museum of Modern Art before it was utilized in *Cabra Marcado para Morrer* (1984)

In view of these archive images produced in different places and by different people, which had to be shielded from censorship, and miraculously survived, remaining unidentified, lost in collections, a question arises: what do these images want? The question is inspired by the title of the book of the Art History lecturer from the University of Chicago, W. J. T. Mitchell², who advocates the idea that images do not carry meanings, they are alive, active, and desiring. The images would long for what they did not have and, in spite of the destroying gesture of iconoclasts, they would be capable of surviving, migrating, multiplying or vanishing. Considering a researcher subjected to these images, Mitchell suggests that one should not ask “what they mean or do, but what they want — what they are claiming, and how we can respond to it.” After all, what do the archive images produced during the military government want? What do they demand from us?

We believe that certain fragile images, made within a historical context of tension, which withstood time, demand to be preserved, seen, repossessed and rearticulated to make other movies, and, thus, we prevent their deterioration. They bring a desire to preserve memory and open up the possibility of future documentary films, under new usages and frames, which could rewrite silenced histories. Like the images captured by Eduardo Escorel on the day of Edson Luis' funeral procession, who was murdered by law enforcers in a confrontation at the restaurant of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), who has been sat up for one night and, on the next day, carried and escorted by fifty thousand people until cemetery São João Batista, where he was buried.

More than thirty years afterwards, the documentary images of this first public demonstration against the military regime in Brazil remained lost in the Film Library of MAM, where they were found and used in movies, such as *Hércules 56* (2006, Silvio Da-Rin) and, later on, in *Cidadão Boilensen*, (2009, Chaim Zitewski). In different periods, more specifically in the last decade, the Brazilian documentary filmmaking that uses archive images has been recovering and ensuring the survival of these long-lost images of the 1960/70s, coming up with a common gesture: of quelling the deletion of the past, and casting light on fairly unknown records, produced

¹ COUTINHO, Eduardo. O real sem aspas. In: Eduardo Coutinho, Felipe Bragança (org.). Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008, pg.25

² MITCHELL, W.J.T. What do pictures want?. Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

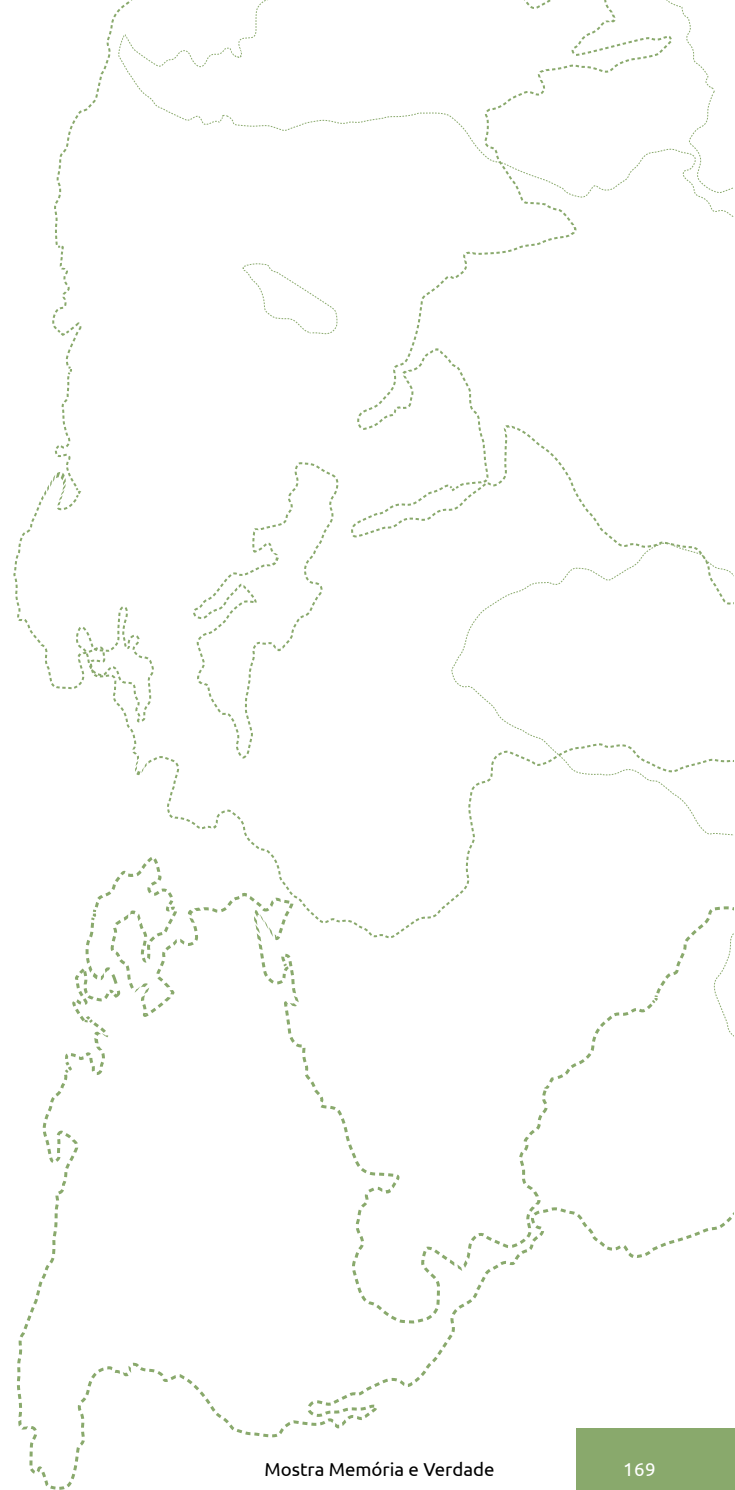
during the military repression in Brazil. By and large, these movie recordings ventilated by contemporary documentary films about the dictatorship remained in oblivion for some time and re-emerged in new scenarios to rewrite stories and memories from the time when democracy was suspended.

Note that cinema delves into these dictatorship images at a time when the past, long muted and subdued, is unearched with the opening of secret archives, the access to confidential documents, the establishment of the National Truth Commission, the buzz around the accounts of victims and torturers by the general media, the new directions of the searches for explanations about mysterious murders and the deaths of victims with missing cadavers. The cinema's deed of resorting to these archives raises a question: how the spectra which inspire and "inhabit these images" can be made visible³?

During the Brazilian military regime something was broken, transfigured, and the images captured back then would stand as the outlets for the tensions of that time of pain, horror and the ensuing silence. The official figures point out that 358 people were murdered during the dictatorship, and 138 are still missing. Nonetheless, this data is being reviewed and the federal government itself currently works on the possibility of over 600 missing persons in the country⁴. A story yet to be told. The cinema production that casts light on these archives brings up new narratives and opportunities to recover the vivacity of their numb images, which wake up and unveil in their materiality the vestiges of bodies, spectra, characters and happenings of a censored past.

³ FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, pg.29

⁴ News Report of Newspaper Folha de São Paulo. < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/58032-lista-oficial-de-mortos-pela-ditadura-pode-ser-ampliada.shtm>> Accessed in June, 2014.





Mostra Homenagem Lúcia Murat

Muestra en Honor a Lúcia Murat
Movie Screening in Honor of Lúcia Murat

Apresentação

Homenageada da 9ª Mostra de Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul, a carioca Lúcia Murat é uma das poucas cineastas brasileiras que estiveram profundamente envolvidas com os movimentos políticos de resistência ao golpe. Presa em 1971, levou suas experiências com a tortura e o encarceramento para as telas na carreira que viria a desenvolver após o fim da ditadura.

Depois de dirigir curtas-metragens, documentários e programas de televisão, Lúcia estreou no cinema com *Que Bom te Ver Viva* (1989), dando início a uma das mais sólidas trajetórias de uma diretora cinematográfica no Brasil. Mais do que uma mera coincidência, sua estreia no longa-metragem coincidiu com as primeiras eleições diretas para presidente no Brasil em mais de três décadas.

Após essa premiada estreia, Lúcia seguiu produzindo e dirigindo ininterruptamente – atravessando, inclusive, a crise do governo Collor –, chegando a 2014 com um filmografia notável. Mesmo marcada pela diversidade de estilos e gêneros, transitando da ficção ao documentário – e por complexos hibridismos –, sua produção se destaca por alguns temas recorrentes. Na ficção, suas personagens têm suas trajetórias definitivamente marcadas por suas opções políticas, nunca gratuitas ou inconsequentes. Personagens femininos constituem-se em presenças fundamentais nos filmes dessa diretora, que discutem o papel das mulheres na sociedade como protagonistas, e não coadjuvantes. Nessa obra engajada e humanista, o Brasil é uma marca constante na carreira de Lúcia Murat. Visto pela ótica estrangeira, dissecado em sua História remota ou contemporânea, nosso país vem ganhando um retrato complexo, amoroso e doloroso nos filmes de uma cineasta que é mais do que merecedora desta homenagem.

Através da seleção de quatro longas-metragens realizados por Lúcia Murat ao longo das últimas quatro décadas – além de seu já citado filme de estreia, *Doces Poderes* (1996), *Brava Gente Brasileira* (2000) e a *Uma Longa Viagem* (2011) –, além de homenagear a diretora, a 9ª Mostra de Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul oferece ao público a oportunidade de conhecer ou rever parte da trajetória de uma das mais interessantes cineastas em atividade no país.

Rafael de Luna Freire, Coordenador da 9ª Mostra
Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul

Presentación

Homenajeada de la 9ª Muestra Cine y Derechos Humanos en el Hemisferio Sur, Lúcia Murat, nacida en Rio de Janeiro, es una de las pocas cineastas brasileñas que participaron activamente en los movimientos políticos contra el golpe militar. Detenida en 1971, utilizó sus experiencias con la tortura y el encarcelamiento en el cine en la carrera que se desarrollaría después del fin de la dictadura.

Después de dirigir cortometrajes, documentales y programas de televisión, Lúcia debutó en el cine con *Que Bom te Ver Viva* (1989), estableciendo una de las trayectorias más sólidas de una directora cinematográfica en Brasil. No por casualidad, su debut en el largometraje coincidió con las primeras elecciones directas para presidente en Brasil en más de tres décadas.

Después de su aclamada estrena, Lúcia continuó produciendo y dirigiendo continuamente — pasando, incluso, por la crisis del gobierno Collor —, llegando a 2014 con una notable filmografía. Incluso con la marca de la diversidad de estilos y géneros, que va desde la ficción a documentales — y por complejos hybridismos —, su producción tiene algunos temas recurrentes. En la ficción, sus personajes tienen sus trayectorias muy marcadas por sus opciones políticas, nunca gratuitas o inconsecuentes. Los personajes femeninos son presencias fundamentales en las películas de la directora, ya que discuten el papel de las mujeres en la sociedad como protagonistas, y que no coadyuvantes. En este trabajo comprometido y humanista, Brasil en una marca constante en la carrera de Lúcia Murat. Visto desde el punto de vista extranjero, analizado en su historia remota o contemporánea, nuestro país gana un retrato complejo, amoroso y doloroso en las películas de una cineasta que es muy merecedora de este homenaje.

A través de la selección de cuatro largometrajes realizados por Lucia Murat en las últimas cuatro décadas — más allá de su debut en el cine antes mencionado, *Doces Poderes* (1996), *Brava Gente Brasileira* (2000) y *Uma Longa Viagem* (2011) —, además de rendir homenaje a la directora, la 9ª Muestra Cine y Derechos Humanos en el Hemisferio Sur presenta al público la oportunidad de conocer y recordar parte de la trayectoria de una de las más interesantes cineastas de Brasil.

Rafael de Luna Freire_ Coordinador de la 9ª Muestra Cine y Derechos Humanos en el Hemisferio Sur

Presents

Honored during the 9th Movie Screening and Human Rights in the Southern Hemisphere, Lúcia Murat, a director born in Rio de Janeiro, is one of the few Brazilian filmmakers who were deeply engaged in the political movements against the military coup d'état. Arrested in 1971, she drew on her torture and imprisonment experiences to inspire the movies she directed in her post-dictatorship career.

After directing short films, documentary films and television shows, Murat debuted in the cinema with *Que Bom te Ver Viva* (1989), setting about one of the most cemented trajectories of a filmmaker in Brazil. Not by chance her debut with a feature film coincided with the first direct elections for presidency in Brazil in more than three decades.

After her acclaimed premiere, Murat continued to produce and direct on an ongoing fashion — even breaking through the crisis ushered in by the Collor's government —, achieving a robust filmography in 2014. Even marked by the diversity of styles and genres, ranging from fictional to documentary films — and intricate hybridisms —, recurring subjects can be singled out in her oeuvre. In the fiction, her characters have their trajectories bound by political choices, never unaware or inconsiderate. Furthermore, female characters are fundamental pieces in the director's movies, discussing the role of women in society as protagonists, and not as supporting actors. In Murat's engaged and humanist work, Brazil is an unremitting concern. Either seen from the foreigner's stance or having its remote or contemporary history dissected, our country is richly, amorously and painfully portrayed in the movies of this more than laudable filmmaker.

By means of the four feature films chosen from the Murat's oeuvre over the last four decades — in addition to her debut, *Doces Poderes* (1996), *Brava Gente Brasileira* (2000) and *Uma Longa Viagem* (2011) —, besides acknowledging the director's work, the 9th Exhibition Cinema and Human Rights in the Southern Hemisphere bestows the public with the chance to know and remember part of the trajectory of one of Brazil's most interesting filmmakers.

Rafael de Luna Freire_ Coordinator of the 9th Exhibition Cinema and Human Rights in the Southern Hemisphere



R Lúcia Murat
F Walter Carvalho
E Vera Freire
EL Irene Ravache

Que Bom Te Ver Viva

Brasil, 1989, 95', Documentário

Duas décadas depois, oito ex-presas políticas falam sobre a luta e a tortura vividas durante o regime militar brasileiro e a experiência de ter sobrevivido. Entre os depoimentos, delírios e confissões de uma personagem anônima, que reflète sobre o peso de ter sobrevivido lúcida às torturas.

*mulheres; combate à tortura; democracia e Direitos Humanos

Después de dos décadas, ocho ex prisioneras hablan de la lucha y tortura durante el régimen militar brasileño y la experiencia de la supervivencia. Entre los relatos, están delirios y confesiones de un personaje anónimo que reflexiona acerca de la dificultad de haber seguido viva y con lucidez tras las torturas.

*mujeres, dictadura; democracia y Derechos Humanos

Two decades afterwards, eight ex-political prisoners talk about the fight and torture lived during the Brazilian military regime and the experience of surviving it. Among the accounts, the delusions and confessions of an unknown character who reflects about the weight of preserving the sanity after the tortures.

*women, dictatorship, democracy and Human Rights

Que Bom Te Ver Viva, por Arthur Aufran

Primeiro longa-metragem dirigido por Lúcia Murat, esse documentário mantém a sua força passados vinte e cinco anos da premiação como melhor filme no XXII Festival de Brasília, em 1989.

A estrutura narrativa de *Que Bom Te Ver Viva* baseia-se nos depoimentos de mulheres que participaram da militância política de esquerda no Brasil entre o final dos anos 1960 e o início dos anos 1970 e foram torturadas após serem capturadas pelas forças da Ditadura Militar. Há também depoimentos de parentes, amigos e colegas, imagens que registram o cotidiano familiar e/ou do trabalho contemporâneo à realização do filme, bem como fotos e material jornalístico da época da repressão política.

Certamente a força dos depoimentos dessas mulheres é a primeira característica que deve ser destacada no filme, ao descreverem as violências incomensuráveis pelas quais passaram, as dificuldades de se reconstruir para continuar a vida, as alegrias do presente e a incompreensão dos outros em relação a experiências tão duras. Filmados em primeiro plano, a emoção dos rostos e das falas é pungente. De forma geral, na repercussão crítica da época do lançamento da película não houve quem deixasse de reconhecer a expressividade das entrevistas.

Não mencionamos outro elemento estilístico que incomodou parte da crítica: trechos nos quais a atriz Irene Ravache interpreta uma personagem que foi torturada, cujo texto é baseado nas experiências da própria diretora e também nas de outras mulheres. A título de exemplo, pode-se mencionar a posição de André Forastieri, segundo o qual: “A parte ficcional não traz a menor colaboração para o que poderia ser um documentário de peso”¹. Mas nem todos compartilharam dessa opinião. Eduardo Scorel, em belo texto sobre o filme, entende que Irene Ravache tem “brilhante interpretação” e chama atenção para uma característica fundamental: a personagem “volta-se diretamente para o espectador”². Da minha perspectiva, trata-se de algo esteticamente inovador para o documentário brasileiro moderno, até então pouco afeito à dramatização com a exceção de algumas experiências como as de João Batista de Andrade nos anos 1970.

Note-se ainda que os trechos com a participação de Irene Ravache possuem iluminação bastante trabalhada e em alguns planos há movimentos de câmera bem elaborados, ao contrário dos depoimentos que são marcados pela imagem do vídeo e por uma decupagem tradicional. A postura mais contemplativa por parte da câmera diante dos depoimentos revela extremo

¹ FORASTIERI, André. Mostra competitiva começa fraca. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1989. p. F3.

² SCOREL, Eduardo. O que passou, passou? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 out. 1989. p. 9.

respeito, tratar-se-ia de registrar as memórias de algo inaceitável, a tortura, mas que deve ser lembrada e debatida a fim de se entender as experiências individuais daquelas mulheres corajosas e a violência da nossa sociedade.

Outrossim, as intervenções da personagem de Irene Ravache complementam de duas formas os depoimentos, qual sejam, pela exposição da questão da sexualidade e pelo tom de enfrentamento em muitos momentos. Nos depoimentos nunca se perde de vista a questão feminina, bem ao contrário, mas de maneira geral ela surge associada à maternidade, pois quase todas as depoentes abordam a importância de terem sido mães – mesmo nas piores condições, pois algumas delas tiveram filhos ainda presas. O depoimento de Criméia de Almeida – que participou da guerrilha do Araguaia – é um dos mais fortes, ao associar a gravidez à liberdade, pois, diz ela: “Aqui mesmo [na cadeia], onde eles tentam me eliminar, onde eles tentam acabar com as pessoas, a vida continua. Eu sentia o nascimento do meu filho como se ele estivesse se libertando do útero, [...] era um sinal de liberdade. O meu filho, livre”. A sexualidade, entretanto, quase não é exposta pelas entrevistadas; daí a importância de algumas das participações da personagem interpretada por Irene Ravache, as quais destacam as dificuldades de um parceiro compreender a experiência da tortura e como esta experiência marca até uma dimensão tão

íntima do indivíduo. É possível observar também que o tom dos depoimentos varia da emoção muito forte a uma espécie de serenidade, mas nunca existe agressividade. Novamente é a personagem de Irene Ravache que traz os elementos da combatividade e da revolta, tão característicos daquelas que lutaram contra os desmandos da ditadura militar, mas que talvez nos depoimentos ficassem associados ao “revanchismo”, enquanto na personagem ficcional ganham uma dimensão propriamente dramática – inclusive pelo talento da atriz – além do sentido mais geral e que escapa a qualquer associação com uma vingança ou algo do gênero. A combatividade dirige-se aos torturadores e, em outro grau, a nós espectadores. Em relação aos primeiros trata-se de exigir justiça pelos crimes cometidos por eles e não reconhecidos legalmente como tais; em relação aos espectadores – presumivelmente a classe média – pela inação no passado e por não querer discutir a tortura no presente, comprometendo-se com o regime de “esquecimento” imposto pela ditadura militar e que nos assombra até hoje.

Finalmente, mas não menos importante, *Que Bom Te Ver Viva* repôs e repõe na vida brasileira outra questão: a oposição a uma memória nacional que elide a violência brutal que marca a nossa sociedade. O filme – tal como os documentários *Frei Tito* (Marlene França, 1983), *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984),

Vala comum (João Godoy, 1994) e *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009), entre outros – enfrenta essa memória dominante, que busca apagar as atrocidades cometidas pela ditadura militar, buscando constituir outra memória, aquella que apunta para a necessidade de narrar algunos dos fatos mais atroces da nossa história e analizá-los críticamente, logrando, assim, uma compreensão da realidade nacional que dê conta das suas contradicciones e problemas centrais.

Muy Bueno Verte Viva, por Arthur Autran

Primer largometraje dirigido por Lúcia Murat, este documental se mantiene fuerte veinticinco años después del premio de mejor película en el XXII Festival de Brasília, en 1989.

La estructura narrativa de *Que bom te ver viva* gira en torno a los relatos de mujeres que participaron en la militancia política de izquierda en Brasil desde finales de 1960 a principios de 1970 y fueron torturadas después de capturadas por las fuerzas de la Dictadura Militar. Hay también relatos de familiares, amigos y colegas, imágenes que muestran el cotidiano de la familia y/o del trabajo contemporáneo para la producción de la película, así como fotografías y recortes de periódicos de la época de la represión política.

Sin duda, la fuerza de los relatos de estas mujeres es el primer rasgo que se debe destacar en la película. Se describen las violencias inconmensurables a las que estaban sujetas, las dificultades de continuar la vida, las alegrías del presente y la incomprensión de los otros en relación con las experiencias tan difíciles. Filmado en primer plano, la emoción en sus rostros y discursos es conmovedora. En general, en la repercusión crítica de la época del lanzamiento de la película, todos reconocieron la expresividad de las entrevistas.

No mencionamos otro elemento estilístico que molestó algunos críticos: partes donde la actriz Irene Ravache interpreta a un personaje que fue torturado, con la lectura de un texto basado en las experiencias de la propia directora

y también de otras mujeres. Como ejemplo se puede mencionar la posición de André Forastieri: “La parte ficcional no aporta nada a lo que podría ser un documental impactante”.¹ Pero no todo el mundo comparte la misma opinión. Eduardo Escorel, en una bella reseña sobre la película, afirma que Irene Ravache tiene una “interpretación genial” y llama la atención acerca de un rasgo fundamental: el personaje “se dirige directamente al espectador”.² Desde mi punto de vista, es algo estéticamente innovador para el documental brasileño moderno, hasta entonces poco acostumbrado a la dramatización, a excepción de algunas experiencias como las de João Batista de Andrade en los años 1970.

También se observa que las partes con la participación de Irene Ravache tienen excelente iluminación y en algunas tomas hay movimientos de cámara muy elaborados, a diferencia de los relatos marcados por la imagen del video y por una decoupage tradicional. El enfoque más contemplativo de la cámara frente a los relatos releva un gran respeto. Se trataba de grabar los recuerdos de algo inaceptable, la tortura, pero que se debe recordar y debatir con el fin de entenderse las experiencias individuales de las mujeres valientes y la violencia de nuestra sociedad.

Además, las intervenciones del personaje de Irene Ravache complementan los relatos de dos formas, a saber, la exposición del tema de la sexualidad y el tono de enfrentamiento en muchos momentos. La cuestión femenina nunca se da por hecha en los relatos, de lo contrario, en general surge asociada con la maternidad, ya que casi todos los entrevistados abordan la importancia de ser madre – incluso en las peores condiciones, ya que algunas tuvieron hijos cuando todavía estaban encarceladas. El relato de Criméia de Almeida – que participó en la Guerrilla de Araguaia – es uno de los más conmovedores, pues se vincula el embarazo a la libertad, como ella afirma: “Incluso aquí [en la cárcel], donde tratan de eliminarme, donde tratan de eliminar a la gente, la vida continúa. Sentí el nacimiento de mi hijo como si él estuviera escapando del útero, [...] era un signo de libertad. Mi hijo, libre”. Sin embargo, la sexualidad casi no es expuesta por las entrevistadas; por eso la importancia de algunas de las participaciones del personaje interpretado por Irene Ra-

¹ FORASTIERI, André. Mostra competitiva começa fraca. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1989. p. F3.

² ESCOREL, Eduardo. O que passou, passou? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 out. 1989. p. 9.

vache, ya que traen a la luz las dificultades de un compañero para comprender la experiencia de la tortura y cómo esta experiencia tiene consecuencias también para una dimensión muy íntima de la persona. También hay un carácter diferenciable en los relatos que van desde las emociones muy fuertes a una especie de serenidad, pero nunca agresividad. Y además es el personaje de Irene Ravache que trae los elementos de combatividad y de revuelta, muy característicos de las que lucharon contra las violaciones de la dictadura militar, pero que tal vez se considerasen “revanchismo” en los relatos, al mismo tiempo que en el personaje ficcional ganan una dimensión apropiadamente dramática – incluso por el talento de la actriz – más allá del sentido más amplio, sin pasar por cualquier asociación con la venganza o algo similar. La combatividad se dirige a los torturadores y, en un nivel distinto, a nosotros los espectadores. En cuanto a los torturadores, hay que exigir justicia por los crímenes cometidos por ellos y que no fueron legalmente reconocidos como tales; en relación con los espectadores – presumiblemente los de clase media – por la inactividad en el pasado y por no querer discutir la tortura en el presente, comprometiéndose con el régimen de “olvido” impuesto por la dictadura militar y que nos persigue hasta los días actuales.

Por último, pero no menos importante, *Que bom te ver viva* propone otra cuestión en la vida brasileña: la oposición contra una memoria nacional que omite la violencia brutal que caracteriza nuestra sociedad. La película – como los documentales *Frei Tito* (Marlene França, 1983), *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), *Vala comum* (João Godoy, 1994) y *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009), entre otras - confronta a esta memoria dominante que busca negar las atrocidades cometidas por la dictadura militar, tratando de ser otra memoria, la que apunta a la necesidad de narrar algunos de los hechos más atroces de nuestra historia y analizarlos críticamente, logrando así comprender la realidad nacional en sus contradicciones y problemas centrales.

Good to See You Alive, by Arthur Aufran

First feature film directed by Lúcia Murat, this documentary remains powerful twenty five years after awarded with the best movie on the 22nd Festival of Brasília, in 1989.

The narrative structure of *Que Bom Te Ver Viva* hinges on the accounts of women who participated in the left-wing political activism from late 1960s to early 1970s and were tortured after being captured by the forces of the Military Regime. There are also accounts of relatives, friends and colleagues, images that portray the family quotidian and/or the current work for producing the movie, in addition to pictures and newspaper clippings of the time of political repression.

Surely, the strength of the accounts of these women is what stands out in the movie. They tell of an unfathomable violence to which they were subject, the difficulty to carry on with life, the present-day joys and the insensitivity of other people about so painful experiences. Filmed in close-up, the emotion in their faces and speeches is poignant. By and large, at the time the movie was launched, the buzz from critics spared no word in disregard of the expressive prowess of the interviews.

We did not mention other stylistic element that bothered some of the critics: parts where the actress Irene Ravache plays a character who was tortured, reading a text based on the experiences of the director herself, and other women as well. The review of André Forastieri can be cited for illustration purposes: “The fictional part does not bring the slightest contribution to what could be a striking documentary”¹. But not everyone shared the same opinion. Eduardo Escorel, in an exquisite review of the movie, avers that Irene Ravache has a “brilliant rendition” and draws attention to an essential characteristic: the character “directly addresses the viewer”². From my viewpoint, it is something aesthetically innovative in the modern Brazilian documentary filmmaking, until then not too familiar with dramatization, except for some ventures of João Batista de Andrade in the 1970s.

Still, attention should be paid to the fact that the Irene Ravache’s parts have industriously conceived lighting effects and some elaborate camera shots, in contrast with the accounts, which are marked by traditional video images and mode of representation. The more contemplating camera approach to the accounts reveals an utmost respect. It was dealing with the record of memories of something unacceptable, the torture, but which should be remembered and debated so

¹ FORASTIERI, André. Mostra competitiva começa fraca. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Nov. 25, 1989, p. F3.

² ESCOREL, Eduardo. O que passou, passou? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, October 22, 1989, p. 9.

as to cast light on the individual experiences of those brave women and the violence of our society.

Moreover, the interventions of Ravache's character supplement two forms of accounts, namely, the sexuality issue and, here and there, a confrontation nature. The female issue is never taken for granted in the accounts, quite the opposite. But they are typically associated with motherhood, as barely all interviewees address the importance of being mother — even in the worst conditions, as some gave birth still imprisoned. The account of Criméia de Almeida — who participated in the Araguaia Guerrilla War — is one of the most appealing when it links pregnancy to freedom, as she asserts: “Even here [in the jail], where they try to get rid of me, where they try to eliminate people, life goes on. I felt the birth of my son as if he was getting free from the womb, [...] it was a sign of freedom. My son, free.” Sexuality, however, is scarcely exposed by the interviewees; and that is why the parts played by Irene Ravache are important, as they bring to light the difficulty of a partner to understand the torture experience and how it has consequences to even such an intimate individual dimension. There is also a distinguishable characteristic in the accounts, ranging from very strong emotions to a sort of serenity, but never aggressiveness. Then again, the character put on by Irene Ravache brings the elements of pugnacity and revolt, which are such striking features of those who fought against the violations of the military regime, but that would perhaps sound as “revanchism” in the accounts, while earning a fittingly dramatic aura with the fictional character — the actress' talent not to be disregarded — in addition to a broader sense, bypassing the association with revenge or the like. The pugnacity is directed at the torturers and, at a different level, to viewers. Regarding the torturers, there is a claim for justice for the crimes perpetrated by them and not legally recognized as such; as for viewers — presumably the middle-class —, they are held responsible for their idleness and refusal to discuss torture nowadays, committing to the “forgetfulness” regime imposed by the military regime, which haunts the Brazilian society to date.

Last but not least, when it was launched, *Que Bom Te Ver Viva* proposed yet another issue to the Brazilian society, which it continues to propose: the opposition against a national memory that circumvents the brutal violence underlying our society. The movie — like the documentaries *Frei Tito* (Marlene França, 1983), *Cabra Marcado para Morrer*

(Eduardo Coutinho, 1984), *Vala comum* (João Godoy, 1994) and *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009), among others — fronts this prevailing memory, which seeks to deny the atrocities committed by the military regime, seeking to build another memory, which would point to the need to report some of the most merciless facts of our history and dwell on them critically, thus managing to understand the national reality in its central contradictions and problems.





R Lúcia Murat
F Antônio Luiz Mendes
SD Heron Alencar, Chico Bororo
E Cezar Migliorin e Vera Freire
EP Taiga Filmes e Vídeo
EL Marisa Orth, Antônio Fagundes,
José de Abreu, Otávio Augusto,
Luís Antonio Pilar

Doces Poderes

Brasil, 1997, 93', Ficção

A jornalista Bia Jordão aceita o cargo de chefe da sucursal de Brasília de uma grande rede de televisão. Na capital, a maioria dos profissionais foi trabalhar em campanhas eleitorais por salários altíssimos e Bia se encontra sob forte pressão na hora de cobrir e transmitir as eleições.

*memória e verdade; direito à participação política; democracia e Direitos Humanos

La periodista Bia Jordão acepta el cargo de jefe de la sucursal de Brasilia de un gran canal de televisión. En la capital de Brasil, la mayoría de los profesionales acabaron por trabajar en las campañas políticas por altos sueldos y Bia está bajo fuerte presión para cubrir y transmitir las elecciones.

*memoria y verdade; democracia y Derechos Humanos

The journalist Bia Jordão accepts the position of head of the Brasilia branch office of a major TV channel. In the seat of government, most professionals ended up working in political campaigns for high pays and Bia finds herself under the gun at the time of covering and broadcasting the elections.

*memory and truth, democracy and Human Rights

Mais que Um Jogo de Cartas Marcadas, por Cyntia Nogueira

O cinema de Lúcia Murat pode ser visto, em muitos sentidos, como uma forma de sobrevivência, de resistir e não deixar esquecer as cicatrizes que a prisão e a tortura promovidas pela Ditadura Militar produziram em seu corpo e na história individual e coletiva de uma geração que travou inúmeras lutas pela garantia dos direitos humanos no Brasil.

Em *Doces Poderes* (1996), essas marcas se fazem sentir a partir da relação entre mídia e poder. O filme traz como tema central os mecanismos de construção das campanhas eleitorais e, como motor de sua narrativa, o jogo especular entre a trajetória de vida da cineasta, seus posicionamentos políticos e suas personagens. Ex-militante e ativista do MR-8, além de ex-jornalista, Lúcia Murat realiza um filme que é o “balanço desagradável de uma vida ou de uma geração” e, ao mesmo tempo, uma resposta do cinema brasileiro à era Collor.

Se o filme e o pensamento político que o engendra resistem à sua “ganga discursiva”, que com frequência submete a forma a um discurso que lhe é exterior, é porque seus personagens transmitem algo de pujantemente pessoal. É no que traz de indicial, de íntimo e de testemunho que *Doces Poderes* ganha sua força, alcançando esse lugar onde, de acordo com Didi-Huberman,

a política deixa de ser pensada apenas sob a lógica da organização partidária para se encarnar “nos corpos, nos gestos, nos desejos de cada um”. É, também, aí que o filme resiste à sua investida didática, que visa mostrar ao espectador “o que a TV pode fazer com a sua opinião”.

As reflexões em voz *off* da personagem Bia (Marisa Orth), que chega a Brasília durante as eleições para assumir a chefia de redação de uma importante emissora de TV, ressoam nos depoimentos de jornalistas que, espremidos entre dilemas ideológicos, éticos e profissionais, abandonam a redação para trabalhar em campanhas de candidatos a governador em diferentes estados do país.

A alusão à edição tendenciosa veiculada pela TV Globo do debate entre Collor e Lula nas eleições de 1989, determinante para a derrota do candidato de esquerda e para a permanência no poder das mesmas forças que apoiaram a Ditadura, constrói o pano de fundo do embate entre um candidato de direita conservador e corrupto, criado pelo marketing político e apoiado pela mídia, e o candidato de esquerda, negro e operário, que defende os direitos à saúde, educação e cultura.

Entre a crença no “poder de fazer diferente”, “o gosto pelo *poder*” e a necessidade de negociar esse “fazer”, Bia é a heroína capaz de resistir ao pragmatismo do sucesso financeiro e profissional e se manter fiel aos seus valores. O sentimento de fracasso está do lado de cá e

também no de lá. Jornalistas que aceitam fazer campanha, em suas ilhas de edição, enfrentam a câmera e refletem sobre as coerções políticas e econômicas que restringem sua atuação profissional, as dificuldades cotidianas de sobrevivência e para manter princípios éticos dentro de uma estrutura impositiva.

O sentimento de fracasso que contamina o país, destruído pela inflação, pela crise econômica e pela corrupção, é também o do cinema brasileiro, obrigado a se reinventar a partir do desmonte de seus mecanismos de financiamento promovido pelo governo Collor, e que assiste, nos anos 1990, ao prolongamento da enorme estratificação de poder econômico entre cinema e TV no campo do audiovisual, no momento mesmo em que é anunciada a sua “retomada”, atrelada ao Estado.

Assim como outros filmes da década, *Doces Poderes* partilha a sensação de impotência diante do fracasso da esquerda e da impossibilidade de “mudar a história”, acentuada pela canção “Dona de Castelo”, de Wally Salomão e Macalé, interpretada por Adriana Calcanhoto, e pelos *travellings* noturnos que apresentam, entre luzes refletidas em avenidas vazias, a cidade de Brasília com um lugar onde “tudo gira em torno do poder”.

Mas quais poderes?

O contexto político se transformou e a história se encarregou de nuançar os dualismos e clichês sobre a representação dos poderosos.

Depois de mais de uma década que a esquerda chegou ao poder, passando a viver dramas em seu próprio seio que antes acreditava-se pertencer somente à direita, *Doces Poderes* coloca-se como testemunho vivo da trajetória e dos embates políticos, éticos e morais de homens e mulheres que, entre a pureza de princípios e o desejo de realizar um projeto político, aceitaram “se perder em pequenas infidelidades”.

Nesse sentido, é o drama do personagem Chico Silva (Antônio Fagundes), que poderíamos facilmente associar à trajetória do ex-ministro da Casa Civil do governo Lula, José Dirceu, condenado pelo processo do Mensalão, que mais chama atenção. A diretora contrapõe o dilema da jornalista, que quer manter sua independência profissional em uma TV comprometida com um projeto político conservador e patrimonialista, às “estranhas alianças de um partido de esquerda” para chegar ao poder. Em ambos os casos, anseios pessoais e coletivos esbarram em estruturas coercitivas.

Revisto hoje, mais do que simplesmente apontar para “um jogo de cartas marcadas”, como sugere a música-tema que segue a personagem Bia, o filme se reveste de uma insuspeita atualidade, produzindo reflexões importantes sobre temas tão prementes como o financiamento das campanhas eleitorais no Brasil, reforma política e, especialmente, a regulamentação da mídia. O direito à democracia e o direito à informação.

Más que un juego de cartas marcadas, por Cyntia Nogueira

La filmografía de Lúcia Murat se puede ver, en muchos sentidos, como una forma de supervivencia, de resistir y no permitir olvidarse de las cicatrices que el encarcelamiento y la tortura infligidas por la Dictadura Militar causaron en su cuerpo y en la historia individual y colectiva de una generación que participó en tantas luchas por la garantía de los derechos humanos en Brasil.

En *Doces Poderes* (1996), estas marcas se pueden sentir a partir de la relación entre los medios de comunicación y el poder. La película tiene como tema central los mecanismos de construcción de las campañas electorales y, como motor de su narrativa, el juego especular entre la trayectoria de vida de la cineasta, sus posicionamientos políticos y sus personajes. Ex militante y activista del MR-8, además de periodista, Lúcia Murat produce una película que es el “balance desagradable de una vida o de una generación”, mientras tanto se presenta como una respuesta al cine brasileño durante el período del gobierno del presidente Fernando Collor de Mello.

Si la película y el pensamiento político que la genera resisten a su “plexo discursivo”, que a menudo somete la forma a un discurso exterior, esto se debe a que sus personajes transmiten algo sorprendentemente personal. Es en lo que hay de indicios, de íntimo y de relato que *Doces Poderes* gana fuerza, logrando este lugar donde, según Didi-Huberman, la política ya no se piensa bajo la lógica de la organización de los partidos para personificarse en los cuerpos, gestos, anhelos de todos”. Es ahí que la película resiste a su didáctica que tiene como objetivo mostrar al espectador “lo que la televisión puede hacer con su opinión”.

Las reflexiones de voz off del personaje Bia (Marisa Orth), que llega a Brasilia durante las elecciones para asumir el cargo de redactor jefe de un importante canal de televisión, resuenan en los relatos de periodistas que, presionados por dilemas ideológicos, éticos y profesionales, salen de la casa editorial para trabajar en campañas de candidatas a gobernador en diferentes estados del país.

La alusión a la edición parcial transmitida por la TV Globo del debate entre Fernando Collor de Mello y Luís Inácio Lula da Silva en las elecciones de 1989, que es un factor determinante para la derrota del candidato de la izquierda y de la permanencia en el poder de las mismas fuerzas de apoyo a

la Dictadura, construye el escenario de la disputa entre un candidato de derecha conservador y corrupto, creado por el marketing político y el apoyo de los medios de comunicación, y el candidato de la izquierda, negro y obrero, que defiende los derechos a la salud, la educación y la cultura.

Entre la creencia en el “poder de hacer de manera diferente”, “el gusto por el poder” y la necesidad de negociar este “hacer”, Bia es la heroína capaz de luchar contra el pragmatismo del éxito financiero y profesional, manteniéndose fiel a su valores. La sensación de fracaso está en ambos lados. Los periodistas que aceptan participar en las campañas, desde sus oficinas de edición, se enfrentan a la cámara y reflexionan sobre las coerciones políticas y económicas que limitan su actuación profesional, las dificultades cotidianas de supervivencia, a fin de mantener los principios éticos de una estructura autoritaria.

El sentimiento de fracaso que contamina el país, destruido por la inflación, la crisis económica y la corrupción coincide con el sentimiento del cine brasileño, obligado a renovarse tras el desmantelamiento de sus mecanismos de financiación promovido por el gobierno de Fernando Collor, y que asiste, en los años 1990, a la ampliación de la gran estratificación de poder económico entre el cine y la televisión en la industria audiovisual, en el mismo período en que se anuncia su “reanudación”, vinculada al gobierno federal.

Al igual que otras películas de esta década, *Doces Poderes* comparte el sentimiento de impotencia frente al fracaso de la izquierda y de la imposibilidad de “cambiar la historia”, acentuada por la canción *Dona de Castelo*, de Wally Salomão y Macalé, cantada por Adriana Calcanhoto, y por los *travellings* nocturnos que presentan, entre luces reflejadas en avenidas vacías, la ciudad de Brasilia con un lugar donde “todo gira en torno al poder”.

¿Pero cuáles poderes?

El contexto político se transformó y la historia se encargó de diversificar los dualismos y clichés acerca de la representación de los poderosos. Tras más de una década de la llegada de la izquierda al poder, con dramas vividos en su propio seno que antes se creía pertenecer solamente a la derecha, *Doces Poderes* se considera una prueba viva de la trayectoria y de los choques políticos, éticos y morales de hombres y mujeres que, entre la pureza de principios y el deseo de realizar un proyecto político, aceptaron “permitirse pequeñas traiciones”.

En este sentido, lo que más llama la atención es el drama del personaje Chico Silva (Antônio Fagundes) que podríamos asociar fácilmente con la trayectoria del ex ministro jefe de la Casa Civil del gobierno Lula, José Dirceu, condenado por el proceso del caso de corrupción llamado mensalão. El director contrapone el dilema del periodista, que quiere mantener su independencia profesional en un canal de televisión comprometido con un proyecto político conservador y patrimonialista, con “extrañas alianzas de un partido de izquierda” para llegar al poder. En ambos casos, deseos personales y colectivos son obstaculizados por las estructuras coercitivas.

Si visto de nuevo en el escenario actual, más que simplemente sugerir un “juego de cartas marcadas”, como indica la canción del personaje Bia, la película se reviste de una indiscutible actualidad, provocando reflexiones importantes acerca de temas tan urgentes como la financiación de la campañas electorales en Brasil, reforma política y, sobre todo, la regulación de los medios de comunicación. El derecho a la democracia y el derecho a la información.

The fix is not in, by Cyntia Nogueira

The filmography of Lúcia Murat may be seen, in many senses, as an outlet for surviving, resisting and not forgetting the scars that imprisonment and torture inflicted by the Military Regime impressed on her body and in the individual and collective histories of an entire generation, which has engaged in so many struggles for ensuring human rights in Brazil.

In *Doces Poderes* (1996), these marks can be felt from the relationship between media and power. The movie has as central theme the mechanisms of building electoral campaigns and, as a sort of engine for its narrative, the play of mirrors between the filmmaker’s life, political positions and the characters. A former activist of MR-8, in addition to journalist, Lúcia Murat transforms the movie in an “inconvenient balance of her life or of a generation,” meanwhile it stands as an answer to the Brazilian filmmaking during the government of president Fernando Collor de Mello.

If the movie and its underlying political thought offer resistance to its “discursive plexus,” which often subjects the form to a strange discourse from the outside, this may be explained by the characters imparting something strikingly personal. *Doces Poderes* is strengthened by what it says in-between

the lines, having an intimate and account-wise nature, tailoring a locale where, as proposed by Didi-Huberman, politics is no longer thought under the lens of parties to incarnate “in bodies, gestures, and in the everyone’s desires.” Furthermore, this is also how the didacticism of showing viewers “what TV can do to their opinions” can be bypassed.

The off the record reflections of the character Bia (Marisa Orth), who arrives in Brasília during the elections to take on the position of editor-in-chief of a prominent TV broadcaster, resounds on the accounts of journalists who, pressured by ideological, ethical and professional dilemmas, leave their editorial offices to work in the campaigns of candidate governors in several Brazilian states.

The allusion to the biased edition broadcast by TV Globo of the debate between Fernando Collor and Luís Inácio Lula da Silva in the 1989 elections, which is a determining factor for the left-wing candidate’s debacle and for the permanence in the power of the same forces supporting the Dictatorship, builds the backdrop for the dispute between a conservative and corrupt right-wing candidate, shaped by the political marketing and supported by the media, and the left-wing, black and blue-collar worker, who defends rights to health, education and culture.

Pressured between the belief in the “power to do it differently,” “the fascination of the *power*” and the need to negotiate this “doing,” Bia is the heroine capable of thwarting the pragmatism of the financial and professional success and sticking to her values. The feeling of failure is here and there. Journalists who accept to help in campaigns, from their editing stations, face the camera and reflect about the political and economic restraints on the professional category, the quotidian difficulties for survival and keeping ethical principles within a coercive structure.

The feeling of failure that contaminated the country, destroyed by inflation, economic crisis and corruption matches that of the Brazilian cinema, which is compelled to begin from scratch after the dismantling of the funding mechanisms promoted by the Collor’s government, and that witnesses, from the 1990s on, the widening of the split of the economic power between cinema and TV in the audiovisual industry, by the very time when its “revival” attached to the federal government is announced.

Like other movies of this decade, *Doces Poderes* shares the feeling of powerlessness given the failure of the left-wing

efforts to “change the history,” accentuated by the song *Dona de Castelo*, by Wally Salomão and Macalé, sang by Adriana Calcanhoto, in addition to the nighttime travelings presenting, among lights reflected on empty avenues, the city of Brasília as a place where “everything revolves around power.”

But which powers?

The political context has been transformed and the history undertook the assignment to give new shades to dualisms and clichés about the representation of those who seize power in their hands. After more than one decade that the left-wing assumed the power, starting to live the vicissitudes believed to be exclusive of the right-wingers, *Doces Poderes* bears a vivid witness of the political, ethical and moral disquiets of men and women who, disturbed by the friction between the purity of principles and the intent to accomplish a political project, accepted to “indulged in small betrayals.”

In this sense, attention is drawn to the drama of the character Chico Silva (Antônio Fagundes), which we could easily associate with the trajectory of the former Minister of the Chief of Staff of Lula’s government, José Dirceu, sentenced in the process of the monthly stipend scandal. The director counterpoints the journalist’s quandary, who wants to keep his professional impartiality in a TV broadcaster committed to a conservative and patrimonialist project, with the “strange coalitions of a left-wing party” to reach the power. In both cases, personal and collective wants are hampered by coercive structures.

Seen again under the current scenario, more than merely pointing to a situation where “there is a fix in the game,” as suggested by the song of the character named Bia, the movie seizes uncontested prevalence, prompting reflections about so pressing questions as the funding of electoral campaigns in Brazil, the political reform and, especially, the regulation of media outlets. The right to democracy and the right to information.





R Lúcia Murat
F Antonio Luiz Mendes
E Mair Tavares e Cezar Migliorin
EL Diogo Infante, Floriano Peixoto,
Vanessa Marcelino,
Luciana Rigueira

Brava Gente Brasileira

Brasil, 2000, 103', Ficção

Em meados do século XVIII na região pantaneira, soldados portugueses acompanham o cartógrafo Diogo em seu levantamento topográfico para a Coroa. O grupo se dirige ao Forte Coimbra, posto em permanente estado de guerra com os indígenas ao redor. Em meio ao conflito e a carnificina, se forma um terceiro mundo, onde os valores indígenas e portugueses já não existem.

*memória e verdade; mulheres; população indígena;

A mediados del siglo XVIII, en el Pantanal, soldados portugueses escoltan el cartógrafo Diogo en su levantamiento topográfico para la Corona. El grupo se dirige hacia el Forte Coimbra, que se encuentra en estado permanente de guerra con los indígenas. En medio del conflicto y la matanza, se crea un tercer mundo en el que los valores indígenas y portugueses ya no existen.

*memoria y verdade, mujeres, población indígena

In the middle of the 18th century, in the Pantanal wetland area, Portuguese soldiers escort the cartographer Diogo in his topographical survey for the Crown. The group heads towards Forte Coimbra, which is in a permanent state of war with the surrounding natives. Betwixt and between the conflict and the slaughtering, a third world is formed where the Indian and Portuguese values no longer exist.

*memory and truth, women, indian population

Lúcia Murat – Astuto Ardil, por Tunico Amancio

*Le monde réel a ses bornes,
le monde imaginaire est infini¹*
(J.J.Rousseau)

1778 é o ano em que morre Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), cuja obra define a natureza positiva do homem – submetido às injunções sociais que provocam a cicatriz da desigualdade. 1778 é também o ano em que morre Voltaire (1694-1778), um intransigente defensor das liberdades civis e da liberdade religiosa. Também é o ano do Tratado de El Pardo, assinado entre Maria I de Portugal e Carlos III da Espanha, pelo qual Portugal anexava ao Brasil territórios na América do Sul, principalmente nos pampas. 1778 é, finalmente, o ano da fundação do Arraial de Nossa Senhora da Conceição de Albuquerque (Corumbá), maior entreposto da região, para impedir a arrancada dos espanhóis na sua busca do ouro em terras brasileiras. É nesse tempo, região e contexto que se dá a história de *Brava Gente Brasileira* (2000), um filme produzido, escrito e dirigido por Lúcia Murat, que mantém neste seu terceiro longa-metragem um olhar questionador sobre amplos aspectos da vida brasileira. Permanentemente engajada na busca de uma postura ética e desmistificadora, essencialmente política, portanto, Lúcia havia antes trafegado pela

luta popular na guerra civil da Nicarágua, pelas mulheres torturadas durante o regime militar, pelas agruras do amor romântico na discussão do modernismo e pelas vicissitudes da imprensa em meio ao jogo parlamentar e político no planalto central. Desta experiência majoritariamente urbana e cerebral, Lúcia Murat parte para o ambicioso projeto de voltar-se para as emoções de um passado longínquo, descentralizando o foco - a história se passa na região Centro-Oeste, de pouca visibilidade no imaginário brasileiro - e trazendo à luz uma coletividade que também não deixou registrada de forma muito visível sua inscrição na história. Um povo outrora Guaicuru, cujos descendentes, àquela altura da realização do filme, na virada do milênio, se chamavam Kadivéu e sobreviviam em número de apenas mil almas em uma reserva em Mato Grosso do Sul. Uma comunidade que participa intensamente da fatura cinematográfica do espetáculo, como conselheira da diretora na embalagem antropológica que alimenta a narrativa, com rituais, gestual e pintura corporal expressivos, dando-lhe um colorido particular que resulta num movimento definitivo para a permanência de sua tradição. Um filme sobre a resistência indígena aos avanços do branco invasor com engenhosas estratégias, banhadas de luz - pela beleza da fotografia e das paisagens - e pela mitologia clássica, referenciada no homérico cavalo de Troia, resultado de um estratagema indígena para minar o poder português por dentro, inva-

¹ Emile – Volume 1, Página 152, Jean-Jacques Rousseau – Poinçot, 1791

dindo o forte onde se escondem homens, munições, provações e desejos.

Na trama, uma temática moderna e requintada, atualizada naquele passado: os rigores da hierarquia militar, a ambivalência da mestiçagem, a ambiguidade dos índios cudinheiros – homens que se comportam como se fossem do sexo feminino – os extremos da fé em diferentes culturas, o padre espanhol assimilado aos índios e o português associado à Coroa, a grosseria dos homens rudes, a violência sexual contra as mulheres, também reféns de seus corpos e de sua tradição, a excentricidade dos inusitados e selvagens cavaleiros, tudo representado com leves tinturas de Guido Boggiani, Claude Lévi-Strauss e Darcy Ribeiro, marcando uma vibrante *mise-en-scène*.

Irradiante no núcleo da trama, o protagonista português Diogo de Castro e Albuquerque vai deixar como legado na ficção “uma viagem filosófica à capitania de Mato Grosso”, depois de presenciar o massacre de seus conterrâneos e retornar para a metrópole. Ele vai deixar também para trás as tentativas de entender a raiz daqueles conflitos que envolvem a posse da terra e a anulação dos nativos (pela fé ou pela pólvora) e com isto os amores e decepções da aproximação a uma cultura marcada pela alteridade.

Lúcia Murat dispara um gatilho certo em sua estratégia de representação e convencimento,

utilizando artimanhas retóricas mais que convincentes. Seja pelo acercamento permanente aos personagens da história, através de um uso eficiente do *close-up* e das lentes de aproximação, que potencializam rostos, gestos e expressões; seja pelo permanente movimento que a câmera na mão propicia, gerando uma tensão que a imagem revela e explora, em sincronia expressiva com a trilha sonora, tocada pela originalidade.

A multiplicidade de pontos de vista que animam a narrativa – índios, portugueses, mulheres, militares e espanhóis – vai se desdobrar em tramas de amor, de ódio, de racismo, de desprezo, de amizade e naturalmente de uma potência guerreira que anima a todos os personagens. Lúcia Murat vai estabelecer, entretanto, seu ponto de vista particular com relação à eficiência da fábula por ela elaborada, desmascarando as possibilidades de sintonia desse encontro. E ela faz isto mantendo no original a fala indígena, para que vivamos, no momento da projeção, a perplexidade desse estranhamento, a descoberta dessa alteridade radical, desse choque de culturas aprendido com ingenuidade nos bancos escolares.

Lúcia Murat desdenha as versões ilustres da História e trabalha também na fronteira entre a lição pedagógica e o drama de conquista, problematizando seus personagens, heróis falidos num paraíso a ser vivido e ocupado e ainda assim a diretora é muito discreta na apresentação da vida natural, quando abafa o exotismo espe-

tacular que a narrativa permitiría. *Brava Gente Brasileira* é um filme denso, onde a história se inverte para dar substância e voz aos tradicionalmente vencidos, que vão defender com heroísmo seu território usando sua arma mais impreviável, a inteligência militar. Contrapostos ao vigor e potência bélica dos brancos, os avanços dos indígenas possibilitam esse momento de fulgor que a violência do futuro vai anular por completo. Mas que a poesia do cinema transforma em poderosa visagem imaginária.

Lúcia Murat – Astuto Ardil, por Tunico Amancio

*Le monde réel a ses bornes, le monde
imaginaire est infini¹*

(J.J.Rousseau)

1778 es el año del fallecimiento de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), cuyo trabajo define la naturaleza positiva del hombre – sometido a coyunturas sociales que causan la mancha de la desigualdad. 1778 también es el año en el que fallece Voltaire (1694-1778), un defensor intransigente de las libertades civiles y de la libertad religiosa. También en el mismo año, se firmó el Tratado de El Pardo entre María I de Portugal y el Rey Carlos III de España, estableciendo que Portugal podría incluir en Brasil los territorios de América del Sur, principalmente los pampas. Por último, 1778 es el año de la fundación del Arraial de Nossa Senhora da Conceição de Albuquerque (Corumbá), el mayor depositario de la región, orientado a impedir la incursión de los españoles en la búsqueda de oro en tierras brasileñas. Este es el momento, región y contexto que se da la historia de *Brava Gente Brasileira* (2000), una película producida, escrita y dirigida por Lúcia Murat, que mantiene en su tercer largometraje una mirada de cuestionamiento sobre amplios aspectos de la vida brasileña. Permanentemente dedicada a la búsqueda

de una postura ética y desmitificadora, esencialmente política, por lo que Lúcia antes había transitado por la lucha popular en la guerra civil de Nicaragua, por las mujeres torturadas durante el régimen militar, por las dificultades del amor romántico en la discusión del modernismo y las vicisitudes de la prensa en la escena parlamentaria y política en la sede del gobierno brasileño. De esta experiencia sobre todo urbana y cerebral, Lúcia Murat parte al ambicioso proyecto de centrarse en las emociones de un pasado remoto, descentralizando el enfoque – la historia se desarrolla en la región centro-occidental de Brasil, de poca visibilidad en el imaginario brasileño – y destacando una colectividad que también no dejó marcas evidentes de su registro en la historia. Anteriormente conocido como Guaicuru, cuyos descendientes, en el momento de la película, en el cambio del milenio, se llamaban Kadiwéu y sobrevivían sólo en número de mil almas en una reserva en Mato Grosso do Sul. Una comunidad que participa intensamente en las ganancias cinematográficas del espectáculo, como consultora de la directora en el conjunto antropológico de la narrativa, con rituales, gestos y pintura corporal expresivos, produciendo un arte colorido particular que resulta en un movimiento definitivo para la permanencia de su tradición. Una película sobre la resistencia indígena contra los avances de los invasores blancos con estrategias ingeniosas, bañadas por la luz - por la belleza de la fotografía y los paisajes – y por la mitología clásica, en alusión al homérico caballo de Troya, resultado de un artificio nativo para minar el poder portugués desde adentro, invadiendo la fortaleza donde se esconden hombres, municiones, tormentos y anhelos.

En la trama, un tema moderno y sofisticado, actualizado en el escenario pasado: el rigor de la jerarquía militar, la ambivalencia del mestizaje, la ambigüedad de los indígenas *cudinhos* – hombres que se portan como si fueran mujeres – los extremos de la fe en las diferentes culturas, el sacerdote español asimilado por los indios y el portugués asociado con la Corona, la aspereza de los hombres groseros, la violencia sexual contra las mujeres, también rehenes de sus cuerpos y su tradición, la excentricidad de los atípicos y salvajes caballeros, todo representado con pinturas suaves de Guido Boggiani, Claude Lévi-Strauss y Darcy Ribeiro, marcando una vibrante *mise-en-scène*.

Radiante en el centro de la trama, el protagonista portugués Diogo de Castro e Albuquerque deja como legado a la ficción “un viaje filosófico a la capitania de Mato Grosso”,

¹ Emile – Volume 1, Página 152, Jean-Jacques Rousseau – Poinçot, 1791

después de presenciar la masacre de sus compatriotas y volver a la metrópoli. Él también deja atrás los intentos de comprender la causa de estos conflictos que giran en torno a la posesión de la tierra y la aniquilación de los nativos (por la fe o por la pólvora) y, con esto, los amores y decepciones de la aproximación a una cultura marcada por la alteridad.

Lúcia Murat se encuentra en su estrategia de representación y persuasión, recurriendo a artificios retóricos muy convincentes. Ya sea por el acercamiento permanente a los personajes de la historia, a través de un uso eficiente del primer plano y de las lentes de aproximación, que mejoran las caras, los gestos y expresiones; ya sea por el movimiento permanente que la cámara en la mano permite, lo que resulta en una tensión que la imagen revela y explora, en sincronía expresiva con la banda sonora, marcada por la originalidad.

La multiplicidad de puntos de vista que animan la narrativa – indígenas, portugueses, mujeres, militares y españoles – se desarrollará en historias de amor, de odio, de racismo, de desprecio, de amistad y, naturalmente, de un poder guerrero que anima todos los personajes. Lúcia Murat establecerá, sin embargo, su punto de vista particular con respecto a la eficiencia de la fábula elaborada por ella, desvelando las posibilidades de sintonía de este encuentro. Y ella lo hace manteniendo el discurso indígena original, para que podamos vivir, en el momento de la proyección, la perplejidad de este alejamiento, el descubrimiento de esta alteridad radical, de este choque de culturas con ingenuidad en los bancos de la escuela.

Lúcia Murat rechaza las grandes versiones de la Historia y también trabaja en la frontera entre la lección pedagógica y el drama de la conquista, estudiando a fondo sus personajes, héroes fracasados en un paraíso a ser vivido y ocupado y, aun cuando la directora es muy discreta en la presentación de la vida natural, logrando suprimir el exotismo espectacular que la narrativa permitiría. *Brava Gente Brasileira* es una película densa, donde la historia se invierte para dar cuerpo y voz a los tradicionalmente derrotados, que defenderán con heroísmo su territorio con el uso de su arma más imprevisible, la inteligencia militar. Frente al vigor y al poder bélico de los blancos, los avances de los indígenas permiten este momento de fulgor que la violencia del futuro hará desaparecer completamente. Pero que la poesía del cine transforma en una poderosa aparición imaginaria.

Lúcia Murat – Clever Artifice, by Tunico Amancio

*Le monde réel a ses bornes, le monde
imaginaire est infini¹*

(J.J.Rousseau)

1778 was the year of the decease of Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), whose work defines the positive nature of men — subject to social junctures who bring on the blemish of inequality. 1778 was also the year of the death of Voltaire (1694-1778), an unremitting advocate of the civil and religious freedom. Also in the same year, the Treaty of El Pardo was signed by Queen Maria I of Portugal and King Charles III of Spain, establishing that Portugal could annex territories of South America to Brazil, mainly the pampas. Lastly, it was the year of foundation of Arraial de Nossa Senhora da Conceição de Albuquerque (Corumbá), the largest trading post in the region, targeted at hampering the Spanish venture in the search for gold in Brazilian lands. This is the time, region and scenario for the story of *Brava Gente Brasileira* (2000), a movie produced, written and directed by Lúcia Murat, who keeps in her third feature film a questioning attitude toward broad aspects of the Brazilian life. Unyieldingly engaged in the pursuit of an ethical and enlightening attitude, political in essence, Murat previously delved into the civil war of Nicaragua, the women tortured during the military regime, and the bitterness of romantic love to cast light on Modernism and the vicissitudes of the press in the parliamentary and political scene in the seat of the Brazilian government. From this mostly urban and analytical effort, Murat departs to an ambitions venture to focus on the emotions of a remote past, shifting the spotlight — the history now happens in the Central Western region of Brazil, of little visibility in the Brazilian imaginary — to focus on a part of the country's population who failed to leave a clear mark in History. Formerly known as Guaicuru, this people's descendants, by the time the movie was being made, at the turning of the millennium, were called Kadiwéu and amount only to one thousand souls living in a reserve in the State of Mato Grosso do Sul. This community participated intensely in the movie's production, supplying the director with the anthropological insights needed for the narrative, which included expressive rituals, ges-

¹ Emile – Volume 1, Page 152, Jean-Jacques Rousseau – Poinçot, 1791

tures and body painting, yielding a unique colorful craft that definitely played their role in preserving this people's tradition. This movie is all about the native resistance against the white invader ventures with ingenious strategies, suffused with light — with the pretty cinematography and landscapes — and inspired by a classical mythology, alluding to the Homeric Trojan Horse, derived from a natives' stratagem to undermine the Portuguese power from within, invading the fort where men, ammunitions, provocations and desires were hidden.

In the plot, a modern and sophisticated theme, though immersed in that past setting: the stringency of the military hierarchy, the ambivalence of half-breeds, the ambiguousness of the *culdinhos* (men who behave as women), the extremeness of faith in different cultures, the Spanish father assimilated by the natives and the Portuguese man associated to the Crown, the roughness of rude men, the sexual violence against women, also hostages of their bodies and traditions, the eccentricity of unconventional and savage horsemen, all of this represented by the fresh portrait of Guido Boggiani, Claude Lévi-Strauss and Darcy Ribeiro, engendering a vibrant *mise-en-scène*.

Irradiating in the crux of the plot, the Portuguese protagonist Diogo de Castro e Albuquerque leaves as legacy to the fiction "a philosophical trip to the captaincy of Mato Grosso," after witnessing the massacre of compatriots and returning to the metropolis. He also leaves behind the attempts to understand the root cause of the said conflicts that revolve around the possession of land and the annihilation of natives (by faith or gunpowder) and, with this, the love affairs and disillusionments from approximating a culture characterized by otherness.

Murat pulls a well-aimed trigger with her strategy of representation and persuasion, resorting to more than appealing rhetoric artifices. Be it for the unremitting taction of the historical characters through the effective use of close-up and zoom lenses, which enhances faces, gestures and expressions; or be it for the ongoing movement that the camera on hand allows, resulting in a friction between what is revealed and explored by the image, perfectly attuned to the soundtrack, and punctuated by originality.

The many-hued points of view that inspirit the narrative — natives, Portuguese, women, militaries and Spanish — will unfold in interwoven stories of love, hate, racism, scorn, friendship and, naturally, the warlike prowess that invigora-

tes the characters. However, Murat devises her unique standpoint relating to the fable she herself concocted, unveiling the possibilities of concert entailed by this encounter. And she attains this keeping the original native speech, so that we can experience, plunging into the screening, the perplexity of this strangeness, and the discovery of a radical otherness out of this friction between cultures, which is naively recollected from our school background.

Murat disdains the established versions of History and works on the frontier between pedagogy and the drama of conquest, delving into its characters, broken heroes in a heaven to be experienced and occupied and, even though, the director is quite sober when presenting the natural life, managing to suppress the spectacular exoticism that the narrative would otherwise entail. Brava Gente Brasileira is a dense movie where the story is inverted to confer empowerment and voice to the defeated ones, who will show their prowess in the defense of their territory using the most unpredictable device, the military intelligence. Faced with the belligerent vigor and power of the white, the advances of the natives allow a moment of inspiration that the future violence will make vanish into the thin air. But this the poetry of cinema transforms in powerful imaginary envisagement.



R Lúcia Murat
F Dudu Miranda
E Mair Tavares
EL Caio Blat

Uma Longa Viagem

Brasil, 2011, 95', Documentário

Através de cartas, entrevistas e depoimentos, conta-se a história do caçula de três irmãos, enviado pela família para Londres em 1969, para não seguir os passos da irmã mais velha e entrar para a luta armada contra a ditadura. O rapaz viaja o mundo enquanto a irmã é presa e torturada no Brasil. Décadas depois, a morte do terceiro irmão impulsiona o resgate da memória dessas viagens e das relações familiares.

*memória e verdade; crianças, adolescentes e juventude; direito à participação política;

Por medio de cartas, entrevistas y relatos se cuenta la historia del más joven de tres hermanos, que fue enviado a Londres por la familia en 1969, para no seguir los pasos de su hermana mayor y unirse a la lucha armada contra la dictadura. El joven viaja por el mundo, mientras su hermana es arrestada y torturada en Brasil. Décadas más tarde, la muerte del tercer hermano motiva el rescate de la historia de estos viajes y las relaciones familiares.

*memoria y verdade, niñez

By means of letters, interviews and accounts, the story of the youngest of three siblings is told. He is sent by the family to London in 1969, not to follow in the older sister's footsteps and join the armed struggle against the dictatorship. The boy travels the world while his sister is arrested and tortured in Brazil. Decades later, the death of the third brother prompts the recollection of the memories of these trips and the resumption of the family relationship.

*memory and truth, women, childhood

O Percurso da Memória, por Marina Gurgel

*He looked at me eyes wide
and plainly said, is it true that
I'm no longer young?*¹

Lather, Jefferson Airplane

Lutos e perdas precisam ser desenvolvidos e superados, diz a psicologia. Trata-se, sem dúvida, de um processo extremamente pessoal e, portanto, singular. No caso de Lúcia Murat, passa, quase que logicamente, por um processo fílmico. Em sua filmografia, sua própria figura não aparece pouco e nem por acaso. Lúcia se expõe desde seu primeiro longa (*Que Bom Te Ver Viva*, 1989), quando uma atriz representou angústias inspiradas na experiência da tortura vividas pela diretora, até o último (*A Memória que me Contam*, 2012), quando a mesma atriz construiu um perfeito alter ego de Lúcia Murat, lidando com o presente momento, carregando as angústias e os prazeres de antes e outras mais. Em *Uma Longa Viagem* (2011), a exposição tem um de seus momentos mais bonitos. Mergulhamos na realizadora de tal forma que parecemos estar acompanhando seu fluxo de consciência, ou o percurso de sua memória.

Mas não somos ingênuos para que a construção nos pareça invisível, e nem Lúcia deseja isso,

pois sua autoridade sobre a narrativa está clara. A estória é a dela e de seus dois irmãos, que ela resolveu contar após a morte de um deles. O outro colocou o pé na estrada muito cedo, e deu “a volta ao mundo duas vezes”, e é em cima dessas voltas que Lúcia faz o percurso do filme. Heitor Murat Vasconcellos escreveu centenas de cartas para sua mãe, para Lúcia e toda a família enquanto viajava. E é através delas e de seus depoimentos que vamos viajando com ele pela Europa, Estados Unidos, Austrália, Índia e Caribe. Mas o nosso itinerário foi Lúcia quem fez, e ela deixou de fora algumas coisas, como o próprio Heitor fala em determinado momento. Essa é uma das belezas do filme e um de seus exemplos de autenticidade: os pequenos embates entre Lúcia e Heitor, na condução da narrativa, pelo lugar de protagonista, que os dois dividem, de certa forma. Afinal, a esta altura está claro que Lúcia é diretora mas também personagem.

Personagem de trajetória difícil, pois enquanto Heitor foi bater perna pelo mundo, Lúcia permaneceu encarcerada. Mas esse mundo dá voltas, e anos depois colocou Lúcia diante do dilema de encarcerar seu irmão, depois de um diagnóstico psiquiátrico não favorável a suas andanças. Estava aí talvez o maior embate da família até aquele momento: retirar do irmão andarilho sua autonomia e interná-lo. Os depoimentos em *off* de Lúcia reiteram a dificuldade dessa decisão, e o peso dela na narrativa de nossos protagonistas.

¹ “Ele me olhou com olhos arregalados e disse simplesmente, é verdade que eu não sou mais jovem?”

O filme em si é um relato que vem e vai, volta, solto no eixo tempo-espaço, composto por fantasias, lembranças, sonhos, afetos, medos, mensagens, fatos. Afinal a memória não tem lastros com o real nem com a cronologia, ela simplesmente é, conforme a gente lembra - ou quer lembrar. Como quando Lúcia deixa a prisão, depois de quatro anos, cheia de saudades do mundo lá fora – da praia, da rua, da cidade – e toma um susto com o barulho, os carros e a fumaça que não estavam no mundo como ela o lembrava. Formalmente, o filme constrói esse caleidoscópio mental sobre dois registros que se casam: entrevistas com Heitor, feitas por Lúcia; e encenações da escrita de suas cartas, feitas por Caio Blat. Além disso, imagens de arquivo das mais variadas origens – de Godard à prisão de Bangu, passando pelos Panteras Negras e pela libertação de Paris dos nazistas – colaboram na composição.

Entre um cigarro e outro, Heitor relata calmamente suas aventuras pelo globo, suas conquistas e suas dores. São relatos da ordem do fantástico: sair para passear sob o sol da Ásia Central e quase ficar preso numa tempestade de neve; atravessar a Índia a pé; sofrer um acidente de carro com um desconhecido na Austrália. A conversa com Lúcia parece um pouco travada, certa distância entre os dois irmãos é clara, mas a figura de Heitor rapidamente desperta empatia. Os anos e o abuso de drogas têm seu preço, mas a

lucidez do irmão de Lúcia em meio a um mundo tão doentio é boa de se ver. É a lucidez de quem nunca quis adotar o sonho do homem moderno: ter propriedades, uma família, e descansar no domingo em frente a uma grande televisão. Heitor foi um bom e velho hippie.

Já as encenações de Caio Blat são da ordem do maravilhoso. Vemos o mundo projetado sobre o jovem e cabeludo Heitor, marcando seu corpo, em uma atmosfera onírica e mística que torna os lugares visitados ainda mais fantásticos do que ele nos relata nas cartas. São as encenações de suas memórias, por Lúcia. O cenário, os objetos de cena, as projeções, tudo se coloca como símbolo de memória, signo de um outro tempo. O personagem Heitor estabelece diversas relações com esses elementos, a interação cômica, o drama da solidão e da saudade, a complementação. Acrescido de uma trilha musical primorosa, e das imagens de arquivo, esse registro “ficcional” constrói uma imersão nos anos 1960 e 1970, nas viagens de Heitor, nos dilemas políticos brasileiros, no que se passava pela cabeça dos dois irmãos. Foi uma estratégia bela, e simples, de dar voz àquelas cartas do passado, irônicas e inteligentes, e a tudo que a leitura delas hoje em dia move entre os dois irmãos.

O casamento desses dois registros produz algo quase inenarrável (uma experiência mais interessante do que a mesma feita em *Que Bom Te Ver Viva*) – uma reconstituição da figura de Hei-

tor, em suas questões mais interiores, através do ponto de vista de Lúcia, a diretora-irmã. Esse retrato se dá numa alteridade, mas as vidas de retratado e pintor são tão íntimas, apesar de distintas, que ele parece um autorretrato, e de ambos. O momento presente, nas entrevistas de Heitor, se torna completo pelas encenações de Caio Blat, e vice-versa, através das reconstituições da história, do embate dos dois olhares separados pelo tempo. Em determinado momento, Heitor está no Paquistão e escreve à sua mãe: “querida mãe, não há povo mais pacífico que o povo do Paquistão! Há conversas de guerra por aqui, mas é pura bobagem. Aqui está tudo calmíssimo”. Para em seguida Heitor do presente dizer à Lúcia que “mentiu para mamãe” e dar uma risada gostosa: o Paquistão enfrentava uma grande guerra. Ao mesmo tempo, fica o confronto entre o Heitor que queria atravessar a Índia a pé e o Heitor que hoje não vai nem a Petrópolis (RJ).

Ao fim e ao cabo, Heitor ansiava por liberdade, precisava se encontrar solto, sem dever nada a ninguém, mas no fundo talvez essa falta de amarras quaisquer lhe fizesse mal, a ausência de laços o tenha levado à solidão e à loucura. Mas *Uma Longa Viagem*, na verdade, não é só sobre Heitor e Lúcia; é sobre o mundo dos anos 1960-70, é sobre a resistência múltipla à ditadura, e, principalmente, é sobre a busca que uma geração de jovens fez pelo seu mestre, seu guia, diante justamente desse mundo louco dos

anos 1960. Essa geração já não é mais jovem, mas outros jovens agarraram o bastão, e persistem na busca, por isso é um filme demasiadamente humano e atemporal.

El camino de la memoria, por Marina Gurgel

*He looked at me eyes wide and plainly said, is it true that I'm no longer young?*¹

Lather, Jefferson Airplane

Hay que experimentar y superar los lutos y pérdidas según la psicología. Es, sin duda, un proceso muy personal y, por lo tanto, único. En el caso de Lúcia Murat se trata, casi lógicamente, de un proceso filmico. En su filmografía, su propia figura no se manifiesta pocas veces y tampoco por casualidad. Lúcia se expone ya en su primer largometraje (*Que Bom Te Ver Viva*, 1989), cuando una actriz representó angustias inspiradas en la experiencia de la tortura experimentada por la directora, hasta el último (*A Memória que me Contam*, 2012), cuando la propia actriz construyó un perfecto alter ego de Lúcia Murat, que trata del momento presente, con los dolores y placeres del pasado y muchos otros. En *Uma Longa Viagem* (2011), la exposición alcanza uno de sus momentos más bellos. Nos lanzamos de forma tan profunda que parecemos estar presenciando su flujo de conciencia o el camino de su memoria.

Pero no somos ingenuos para que la construcción nos parezca invisible, y Lúcia tampoco lo quiere, pues su autoridad sobre la narrativa es clara. Es su historia y de sus hermanos que ella decidió contar tras la muerte de uno de ellos. El otro hermano salió muy temprano y “viajó dos veces por el mundo”, y estos viajes han inspirado Lúcia en la trayectoria de la película. Heitor Murat Vasconcellos escribió cientos de cartas a su madre, Lúcia y toda la familia durante el viaje. A través de estas cartas y sus relatos viajamos juntos a Europa, Estados Unidos, Australia, India y Caribe. Pero nuestro itinerario fue organizado por Lúcia y ella no ha incluido algunas cosas, como el propio Heitor revela en un determinado mo-

¹ “Me ha mirado con los ojos bien abiertos y dijo, ¿verdad que ya no soy joven?”

mento. Estos es uno de los encantos de la película y uno de sus ejemplos de autenticidad: los pequeños conflictos entre Lúcia y Heitor a lo largo de la narrativa, por el lugar de protagonista que ambos comparten. Por fin, ya es visible que Lúcia no es sólo directora, sino un personaje de la película.

Personaje con una dura trayectoria, porque mientras Heitor salió al mundo, Lúcia permaneció encarcelada. Pero el mundo gira, y años más tarde Lúcia se vio frente al dilema de encarcelar a su propio hermano, debido a un diagnóstico psiquiátrico no favorable a sus andanzas. Esto tal vez fue el mayor conflicto de la familia hasta entonces: privar su hermano viajante de su autonomía y hospitalizarlo. Los relatos de Lúcia resaltan lo difícil que fue esta decisión y su peso en la narrativa de nuestros protagonistas.

La película en sí es un relato de idas, venidas y vueltas en el eje tiempo-espacio, lleno de fantasías, recuerdos, sueños, afectos, miedos, mensajes, hechos. Al fin, la memoria no está vinculada a lo real, tampoco a la cronología, ella es justo como recordamos — o como queremos recordar. Como cuando Lúcia sale de la cárcel después de cuatro años, añorando el mundo exterior — la playa, la calle, la ciudad — y se impresiona por el ruido, los automóviles y el humo que no existían en el mundo que podía recordar. En realidad, la película construye ese caleidoscopio mental acerca de dos registros que se complementan: entrevistas con Heitor, hechas por Lúcia; y dramatizaciones de la escrita de sus cartas, hechas por Caio Blat. Además, imágenes de archivo de las fuentes más diversificadas — de Godard a la cárcel de Bangu, incluyendo los Panteras Negras y la liberación de París de los nazis — colaboran en la composición.

Entre un cigarrillo y otro, Heitor describe con calma sus aventuras por el mundo, sus logros y sus contratiempos. Son relatos del género fantástico: darse un paseo bajo el sol de Asia Central y casi ser sorprendido por una tormenta de nieve; cruzar India a pie; sufrir un accidente de coche con un desconocido en Australia. La conversación con Lúcia parece un poco contenida, es evidente un distanciamiento entre los hermanos, pero Heitor rápidamente despierta su empatía. Los años y el abuso de drogas tienen sus consecuencias, pero el discernimiento del hermano de Lúcia, en un mundo tan enfermo, es muy bueno de observarse. Es el discernimiento de alguien que nunca tuvo el sueño del hombre moderno: ser dueño de propiedades, tener una familia y descansar el domingo en frente de un televisor. Heitor fue un clásico hippie.

A su vez, la dramatización de Caio Blat pertenece al género del realismo mágico. Vemos el mundo proyectado en un joven y peludo Heitor, evidenciando su cuerpo, en una atmósfera onírica y mística que hace los lugares visitados todavía más fantásticos que los relatados en las cartas. Son las dramatizaciones de sus memorias organizadas por Lúcia. El escenario, los objetos escénicos, las proyecciones, todo personifica la memoria, una alusión a otro tiempo. El personaje Heitor establece diversas relaciones con estos elementos, la interacción cómica, el drama de la soledad y de la nostalgia, la complementación. Abrillantado por una increíble banda sonora y por imágenes de archivo, este registro “ficcional” construye una inmersión en los años 1960 y 1970, en los viajes de Heitor, en los impases políticos brasileños, y lo que se pasaba por la cabeza de los hermanos. Fue una bella y sencilla estrategia de dar voz a aquellas cartas del pasado, irónicas e inteligentes, y a todo lo que su lectura hoy remite a los dos hermanos.

La combinación de estos dos registros resulta en algo casi inefable (una experiencia más interesante que la misma hecha en *Que Bom Te Ver Viva*) — una reconstitución de la figura de Heitor, en sus cuestiones más íntimas desde el punto de vista de Lúcia, la directora-hermana. Este retrato surge en una alteridad, sin embargo las vidas del retratado y pintor son tan íntimas, aunque distintas, que se asemeja a un autorretrato de los dos. El presente momento, en las entrevistas de Heitor, se hace completo con la dramatización de Caio Blat y viceversa, a través de recreaciones de la historia, del conflicto de las dos miradas separadas por el tiempo. En un momento dado, Heitor está en Pakistán y escribe a su madre: “madre querida, ¡no hay pueblo más pacífico que el pueblo de Pakistán! Aquí se habla de la guerra, pero en una gran tontería. Todo está muy calmo”. Luego, Heitor del presente dice a Lúcia que “mintió a mamá” y darle una risada: Pakistán pasaba por una gran guerra. Mientras tanto, hay un enfrentamiento entre el Heitor que quería cruzar India a pie y el Heitor que hoy tampoco va a Petrópolis (RJ).

Después de todo, Heitor deseaba la libertad, necesitaba encontrarse suelto sin deberle nada a nadie, pero en el fondo tal vez esta falta de límites no le hiciese bien, la ausencia de lazos lo hubiera llevado a la soledad y la locura. En realidad, *Uma longa viagem*, no se trata de Heitor y Lúcia; sino del mundo de los años 1960-70, de la amplia resistencia a la dictadura y, sobre todo, de la búsqueda de una generación de jóvenes por su maestro, su líder, frente a este mundo loco

de los años 1960. Esta generación ya no es más joven, pero otros jóvenes están ahí y continúan la búsqueda, por lo que es también una película atemporal y humana.

The Memory Lane, by Marina Gurgel

*He looked at me eyes wide and plainly
said, is it true that I'm no longer young?
Lather, Jefferson Airplane*

Psychology advocates that mournings and losses need to be fully experienced and overcome. Needless to say it is an utterly personal process and, thus, individual. In the case of Lúcia Murat it entails a filming process, which is well-nigh logical. In her filmography, her own figure is neither absent, nor random. Lúcia exposes herself since her first feature film (*Que Bom Te Ver Viva*, 1989), with the actress' performance depicting the anguish initiated by the director's torture experience, until her last one (*A Memória que me Contam*, 2012), where the perfect *alter ego* for Lúcia Murat is tailored from living in the present time, meanwhile sustaining the burden of anguishes and pleasures from the past, and many others. In *Uma Longa Viagem* (2011), the exhibition attains one of its most poignant moments. We embark on such a deep foray into the filmmaker's reality that we seem to be witnessing her very stream of consciousness, or the path of her memory.

But we are not that credulous, remaining unmindful of an unseen construction, which is not within the Murat's intents, insomuch as her authority over the narrative is given. The story is hers and of her siblings, which she decided to impart upon the death of one of them. The other brother hit the road very early and "traveled the world twice," with Lúcia owing her inspiration for the film's trajectory to one of these trips. Heitor Murat Vasconcellos wrote hundreds of letters to his mother, Lúcia herself and the entire family while on trip. These letters along with his accounts are our passkey to travel to Europe, United States, Australia, India and the Caribbean. But our itinerary is arranged by Lúcia, and she cast some things aside, as Heitor himself reveals at a given time. This is one of the movie's allurements and bespeaks its authenticity: the small quarrels between Lúcia and Heitor escorts us through the narrative, in the stead of the main

character, which both of them somewhat share. After a while, it is already conspicuous that Lúcia is not only the director but a movie character.

Character with a harsh trajectory. While Heitor was wandering around the world, Lúcia remained imprisoned. But as the world turns, years later Lúcia saw herself faced with the quandary to confine her own brother after a psychiatric diagnosis not favorable to his wanderings. This perhaps was one of the greatest disruptions for the family by then: deprive her wanderer brother of his autonomy and place him in a mental institution. Lúcia's off the record accounts underscore how difficult that decision was, and the weight it has put on the path trodden by the protagonists.

The movie per se is an account toing and froing, swaying back and forth from the space-time axis, pervaded by fantasies, reminiscences, dreams, affections, fears, messages, facts. After all, memory is neither bound by reality, nor chronology, it simply is as we remember it to be — or intend it to be remembered. Like when Lúcia leaves prison after four years, deeply yearning for the world outside — the beach, the street, the city — and is awed by the noise, the cars and the smoke which were inexistent in the world she could recall. In point of fact, the movie builds a prismatic recapture of two records, which are consolidated: interviews with Heitor by Lúcia; and the dramatization based on the texts of the letters by Caio Blat. Additionally, archive images of the most diversified sources — from Godard to the Bangu penitentiary, including the Black Panthers and the liberation of Paris from the Nazi — help paint the picture.

Lighting one cigarette after another, Heitor unhurriedly gives an account of his adventures around the world, achievements and mishaps. These accounts belong with the fantasy genre: going for a walk basking under the sunlight of Central Asia and almost being trapped by a snowstorm; crossing India on foot; undergoing a car accident with a stranger in Australia. The conversation with Lúcia seems to be rough, a sort of estrangement is blatant among the siblings, but Heitor swiftly earns her sympathy. The years and the abuse of drugs have had their price, but Lúcia's brother shrewdness in such a sick world is a sight for sore eyes. His clarity of mind is that of someone who never fancied the dream of modern men: owning properties, building up a family and resting in front of a large TV set on Sundays. Heitor was a good ole hippie.

In turn, the dramatization of Caio Blat belongs with the magic realism. We see a world projected on a young and hairy Heitor, testified by his own body, in a dreamlike and mystical atmosphere which shapes even more fantastic places than that portrayed by the letters. These are his memories put on by Lúcia. The stage, scenic objects, projections, everything personifies the memory, an allusion to another time. The character of Heitor establishes several relations for these elements, the comic interaction, the drama of solitude and longing, the complementing. Brightened by a splendid soundtrack and the archive images, this “fictional” record draws on an immersion in the 1960s and 1970s, in the Heitor’s trips, the Brazilian political impasses, and what was on the siblings’ minds. It was a beautiful and simple strategy to let the old letters speak for themselves, full of irony and wit, and let every emotion instigated by them in the brothers resound.

The combination of these two records yield something almost ineffable (an experience which reaches beyond that brought about in *Que Bom Te Ver Viva*) — a reconstitution of Heitor, in his innermost issues from the standpoint of Lúcia, the sister director. This portrait disembogues in the otherness, but the lives depicted are so intimate, although distinct, that it seems a self-portrait of both of them. The present time, in Heitor’s interviews, is consummated in the Caio Blat’s dramatization, and the other way around, through history recounts, upon the friction of the regards severed by the time. At a given time, Heitor is in Pakistan and writes to his mother: “Dear mom, there are no other people more peaceful than that of Pakistan! There are conversations about the war here, but this is sheer unimportant nonsense. Everything is rather peaceful here.” Later on, the present-day Heitor tells Lúcia that he “lied to mommy” and indulges in a guffaw: Pakistan witnessed a big war. Meanwhile, there is a contrast between the former Heitor, who wanted to cross India on foot, and the current one, who is not willing to go even to Petrópolis (RJ).

Hither and thither, Heitor longed for freedom, needed to find himself with no strings attached, owing anybody nothing, but, deep down, maybe this lack of boundaries did him no good, the absence of ties perhaps led him to solitude and madness. As a matter of fact, *Uma Longa Viagem* is not about Heitor and Lúcia; its subject is the world in the 1960-70s, the manifold resistance to dictatorship, and, chiefly, the youngsters of a generation in a search for their master, their guide, in view of the crazy world in the 1960s. This generation is not young anymore, passed the torch to the current youngsters, and persists on searching, as this is a timeless and all too human movie.



Sessão Inventar com a Diferença

Sesión Inventar con la Diferencia
Session The Inventiveness of Diversity

Inventar com a Diferença – cinema e direitos humanos dentro e fora da sala de aula

Durante o primeiro semestre de 2014, cerca de 300 escolas públicas em todo o país vivenciaram uma experiência singular com o cinema e a produção de imagens em seus distintos contextos de ensino, mobilizadas pelo projeto **Inventar com a Diferença – Cinema e Direitos Humanos**. Com uma equipe atuante em cada uma dos 27 estados brasileiros, o projeto agrega mais de 500 profissionais, entre coordenadores, mediadores e professores, possibilitando a quase 4 mil estudantes ver e fazer cinema, aproximando-se dos direitos humanos através do audiovisual.

Como parte do programa especial da **9ª Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul**, o documentário *Pelas Janelas*, realizado por uma equipe de quatro estudantes de cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF), traz algumas das experiências do projeto através do acompanhamento de alunos e professores em seus cotidianos de ensino-aprendizado. Também integra este programa uma pequena seleção da produção de filmes-carta idealizados e executados por estudantes da rede pública que participaram do Inventar com a Diferença nos municípios de Recife (PE), Pirenópolis (GO), Florianópolis (SC), Niterói (RJ), Belém (PA), Conde (PB) e Aracaju (SE), apresentando um conjunto de territórios, pontos-de-vista, imagens e sons bastante heterogêneo.

O que esses pequenos filmes trazem em comum é a possibilidade do cinema como experiência de alteridade, em tensão com questões ligadas aos Direitos Humanos e ao cotidiando destes estudantes, permitindo-os encontrarem, de forma lúdica e prazerosa, uma forma de se colocar no mundo e de viver, dentro da estrutura educacional, uma situação de protagonismo junto aos seus professores. Essas imagens, com toda precariedade e força que lhes compõem, revelam possibilidades na redefinição dos lugares ocupados por professores, alunos, diretores, pais, e de todos os que formam a comunidade escolar, dentro e fora dos muros dos nossos espaços de ensino.

Na escola, a noção de igualdade encontra um campo fértil para brotar com força, não apenas em sua dimensão ideológica, mas como prática cotidiana. Escola como o lugar onde devem ser criados e perpetuados os espaços e condições para que as inteligências e capacidades de crianças e jovens possam se manifestar na total radicalidade de suas diferenças. Esses filmes nos apresentam formas de como pode o cinema se estabelecer como um desses espaços na educação.

**Cezar Migliorin, Luiz Garcia, Isaac Pipano,
Alexandre Guerreiro, Clarissa Nanchery, Fred Benevides**

Inventar con la Diferencia – cine y derechos humanos dentro y fuera del aula

Durante el primer semestre de 2014, cerca de 300 escuelas públicas en todo el país probaron una experiencia singular con el cine y la producción de imágenes en sus distintos contextos de enseñanza, movilizadas por el proyecto Inventar con la Diferencia - Cine y Derechos Humanos. Con un equipo activo en cada uno de los 27 estados brasileños, el proyecto une a más de 500 profesionales, entre coordinadores, mediadores y profesores, posibilitando a casi 4 mil estudiantes asistir y hacer cine, aproximándose de los derechos humanos a través del audiovisual.

Como parte del programa especial de la 9ª Muestra Cine y Derechos Humanos en el Hemisferio Sur, el documental *Pelas Janelas*, producido por un equipo de cuatro estudiantes de cine de la Universidad Federal Fluminense (UFF), trae algunas de las experiencias del proyecto a través del acompañamiento de estudiantes y profesores en su día a día de enseñanza-aprendizaje. También forma parte de este programa una pequeña selección de la producción de películas-carta idealizadas y ejecutadas por estudiantes de la red pública que participaron en el programa Inventar con la Diferencia en los municipios de Recife (Pernambuco), Pirenópolis (Goiás), Florianópolis (Santa Catarina), Niterói (Rio de Janeiro), Belém (Pará), Conde (Paraíba) y Aracaju (Sergi-

The Inventiveness of Diversity – cinema and human rights inside or outside classrooms

During the first half of 2014, around 300 public schools all over the country gained a unique experience about cinema and production of images in its particular teaching contexts, mobilized by the project *The Inventiveness of Diversity — Cinema and Human Rights*. With a staff working in each of the 27 states of Brazil, the project gathers more than 500 professionals, including coordinators, facilitators and teachers, allowing almost 4,000 students to watch and make films, being acquainted with human rights through the audiovisual passkey.

As part of the special program of the 9th Exhibition Cinema and Human Rights in the Southern Hemisphere, the documentary film *Pelas Janelas*, made by a team of four cinema students of UFF (Federal Fluminense University), displays some of the project's experiences by following up students and teachers in their teaching-learning routines. This program also encompasses a small collection of letter-movies conceptualized and executed by students of the network of public schools who participated in the project *The Inventiveness of Diversity* in the cities of Recife (Pernambuco), Pirenópolis (Goiás), Florianópolis (Santa Catarina), Niterói (Rio de Janeiro), Belém (Pará), Conde (Paraíba) and Aracaju (Sergipe), presenting a many-hued array of territories, points of view, images and sounds.



pe), presentando un conjunto de territorios, puntos de vista, imágenes y sonidos muy heterogéneos.

Lo que estas pequeñas películas tienen en común es la posibilidad del cine como experiencia de alteridad, en tensión con cuestiones relativas a los derechos humanos y al cotidiano de estos estudiantes, permitiéndolos encontrar, de forma lúdica y agradable, una forma de estar en el mundo y de vivir, dentro de la estructura educativa, una situación de protagonismo junto a sus profesores. Estas imágenes, con toda la precariedad y fuerza, revelan posibilidades en la redefinición de los lugares ocupados por profesores, estudiantes, directores, padres y de todos los que conforman la comunidad escolar, dentro y fuera de nuestros espacios de enseñanza.

En la escuela, la noción de igualdad encuentra un campo fértil para florecer con fuerza, no sólo en su dimensión ideológica, pero como práctica cotidiana. Escuela como el lugar donde deben ser creados e inmortalizados los espacios y condiciones para que las inteligencias y capacidades de niños y jóvenes puedan manifestarse en la total radicalidad de sus diferencias. Estas películas nos muestran formas de cómo el cine puede establecerse como uno de estos espacios en la educación.

Cezar Migliorin, Luiz Garcia, Isaac Pipano, Alexandre Guerreiro, Clarissa Nanchery, Fred Benevides

The characteristic shared by these short movies is the possibility entailed by the cinema to experiment the otherness, in a friction with human rights issues and the routine of these students, allowing them to devise, in a playful and pleasurable way, an outlet for their self-expression in the world and to take the lead along with their teachers, within the educational structure. These images, underlined by their improvisation and an immanent prowess, unveil possibilities to redefine the role played by teachers, students, principals, parents, and all other people making up the school community, both inside and beyond the confines of our educational establishments.

In the school, the notion of equality finds an abounding field to grow strong, not only in its ideological dimension, but in the daily practice. The school seen as the place for creation and preservation of the spaces and conditions for the cognitive skills and other capacities of children and youngsters to live the diversity in all its radicalism. These movies display the forms how the cinema can be cemented as one of these educational spaces.”

Cezar Migliorin, Luiz Garcia, Isaac Pipano, Alexandre Guerreiro, Clarissa Nanchery, Fred Benevides

Pelas Janelas

Carol Perdigão, Guilherme Farkas, Sofia Maldonado e Will Domingos, Brasil, 2014, 35', Documentário

Coordenação de Equipe/Coordinación de Equipo/Staff Coordination: Fred Benevides

Fotografia/Fotografía/Cinematography:

Carol Perdigão

Som/Sonido/Sound: Guilherme Farkas

Montagem/Montaje/Montage: Will Domingos

Produção/Producción/Production:

Sofia Maldonado

Ao longo de 3 meses, uma equipe formada por quatro estudantes universitários de Cinema e Audiovisual acompanhou parte dos processos e experiências dos projeto de cinema, educação e Direitos Humanos **Inventar com a Diferença**, realizado em escolas espalhadas por todo o território nacional.

Durante 3 meses, un equipo conformado por cuatro estudiantes universitarios de Cine y Audiovisual acompañó parte de los procesos y experiencias de los proyectos de cine, educación y derechos humanos **Inventar con la Diferencia**, llevado a cabo en escuelas de todo el territorio nacional.

For 3 months, a team made up of university students of the Cinema and Audiovisual Undergraduate Program followed up part of the processes and experiences of the cinema, education and human rights project **Inventiveness of Diversity**, carried out in schools spread all over Brazil.

Escola Carlos Alberto Gonçalves de Almeida

Escuela Carlos Alberto Gonçalves de Almeida

Carlos Alberto Gonçalves de Almeida School

Recife-PE, 5'27

<http://vimeo.com/102526050>

Mediação/Mediación/Facilitator: Caio Sales

Orientação/Orientación/Supervision:

Carlos Tomaz, Lourdes Paz

Realização/Ejecución/Execution: E.M.S.S., G.B., G.S.A., M.M.S., P.B.S.

Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte

Centro de Estudio e Investigación Ciranda da Arte

Ciranda da Arte Study and Research Center

Pirenópolis-GO, 3'03

<http://vimeo.com/102061282>

Mediação/Mediación/Facilitator: Anderson Melo

Orientação/Orientación/Supervision:

Alessandra Valle

Realização/Ejecución/ Execution: Elis Santana

ED José Jacinto Cardoso

ED José Jacinto Cardoso

ED José Jacinto Cardoso

Florianópolis-SC, 7'57

<http://vimeo.com/102132009>

Mediação/Mediación/Facilitator: Karine Joulie

Orientação/Orientación/Supervision:

Elizane RCC da Silva

Realização/Ejecución/ Execution:

Adriel Henrique dos Santos, Anderson Rocha, Beatriz Ingrid S. Santos, Djeron da Silva Ribeiro, Elivelton Alcenor Costa, Gabriele Antunes de Moraes, Girles Pereira Silva, Isadora Maria G. da Silva, Isaias Cardoso S. Santos, João Vitor V. Batuaré, Juliana de Jesus Dantas, Mariana de Franca, Mateus Moreira Carneiro, Mateus Silva Cerqueira, Maycon Leal Rosa, Pamela Alessandra S. da Silva, Renan Patrick da Silva, Requiélme Davi A. Dos Santos, Tamires Silva de Souza, Taynara da Silva Araújo, Vitor Luiz Rosa.

E.M. Mestra Fininha

E.M. Mestra Fininha/E.M. Mestra Fininha

Niterói-RJ, 5'35

<http://vimeo.com/102524172>

Mediação/Mediación/Facilitator:

Eduardo Brandão

Orientação/Orientación/Supervision: Fernanda Monteiro Bispo e Jane Inácio de Andrade Machado

Realização/Ejecución/ Execution: Allan Pinto

Ignacio, Amanda Luiza da Silva Conceição, Andrew Wilson Machado Garcia, Anna Beatriz de Jesus Huguenin da Silva, Anna Raphaela de Araújo Nascimento, Beatriz Defaveri Tolêdo de Castro, Daniel Gonçalves de Oliveira, Gabriel Junger de Lima Ribeiro, Giovanna da Silva Gonçalves de França Santos, Giulia Soares da Fonseca Rocha, Ionara Bravo Antunes, Iris do Rosario Fraga, João Paulo Lopes Gonçalves dos Santos, Kayo Domênik Romão da Silva Perrone da Conceição, Maria Clara Quintes dos Santos Rosa, Patrick Nicolau de Albuquerque, Pedro Ivo Tavares Naim, Rennan Brauan de Souza Silva, Thiago Arruda de Pontes, Vinícios Luã de Souza Jufo dos Santos, Vivian Souza Guimarães, Kauã Feliz Martins, Joana Beatriz Marins da Silva, Gabriel Vulpe de Almeida.

Escola Magalhães Barata

Escuela Magalhães Barata

Magalhães Barata School

Belém-PA, 5'13

<http://vimeo.com/102925305>

Mediação/Mediación/Facilitator:

Gilberto Mendonça

Orientação/Orientación/Supervision:

Gilberto Mendonça

Realização/Ejecución/Execution: Igor Miranda

Centro Estadual de Arte

Centro Estadual de Arte/State Arts Center

Conde-PB, 5'

<http://vimeo.com/100376091>

Mediação/Mediación/Facilitator:

Ana Bárbara Ramos

Orientação/Orientación/Supervision:

Ângela Navarro, Verônica Souza

Realização/Ejecución/Execution:

Luna Dias Ferreira, William Bezerra da Silva

Escola Municipal

Maria Virginia Leite Franco

Escuela Municipal Maria Virginia Leite Franco

Maria Virginia Leite Franco City School

Aracaju-SE, 9'34

<http://vimeo.com/102922394>

Mediação/Mediación/Facilitator: Gabriela Caldas

Orientação/Orientación/Supervision:

Roberta Gois Toledo

Realização/Ejecución/Execution: Jhennyfer Kelly

da Silva Santos, Melissa Mateus Bezerra, Nalanda

Custodia de Menezes, Valdelice Rodrigues dos

Santos, Renysson Santana dos Santos, Deyvisson

Felipe Santos de Souza, Adriano Santos de Jesus

Junior, Patricia Bastos dos Santos, Wyslân Santos

da Silvan, Nathan dos Santos, Bianca Caroline

Vitoria de Jesus.





Acessibilidade

Acessibilidad/ Accessibility

Garantir o acesso à cultura é antes de tudo uma obrigação legal¹

Está na Constituição Federal de 1988, no seu artigo 215, que “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. Compreender o alcance do “todos” implica em reconhecer algumas limitações físicas e intelectuais de pessoas portadoras de deficiência; seja na sua locomoção, seja nas suas capacidades auditivas ou visuais.

Apesar desse dispositivo constitucional, inúmeras barreiras precisaram ser superadas para se alcançar nos anos 2000 uma legislação capaz de promover a igualdade preconizada na constituição, na edição da Lei 10.098, de 19 de dezembro, e posteriormente na publicação do Decreto 5.296, de 2 de dezembro de 2004 com normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência.

Ao mesmo tempo em que se procurava superar barreiras físicas para uns, era preciso superar barreiras tecnológicas para outros. É a partir desse referencial legal que se instituem no Brasil as primeiras experiências com audiodescrição nos meios audiovisuais, quer em filmes ou programas de televisão. Esses dispositivos legais impõem ao Estado a obrigação de garantir e promover a acessibilidade definida pela Constituição Federal. Ou seja, antes de ser uma promoção social é uma obrigação legal.

Importante reconhecer que alguns festivais de cinema no Rio de Janeiro, em Gramado, São Paulo e Brasília atuaram desde 2003 como propulsores dessa questão legal no tocante à adoção da audiodescrição como tecnologia assistiva para que deficientes visuais acessem obras cinematográficas. É nesse contexto que a Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul se junta aos festivais Assim Vivemos, Festival Internacional de Filmes Sobre Deficiência, Festival de Gramado e de Festival Curtas-Metragens de São Paulo, para novamente ampliar, cada vez mais, o acesso público à cultura cinematográfica.

Adotar narrativas audiodescritivas capazes de interpretar com palavras imagens, pessoas, cenários, figurinos e toda ordem de elementos visuais presentes nos filmes é algo muito familiar para portadores de deficiência visual nas suas visitas a espetáculos como teatro, exposições, ou na assistência televisiva doméstica.

¹ Texto baseado na pesquisa desenvolvida pela aluna Paula Durand durante a elaboração da sua monografia de conclusão do curso de graduação em Cinema pela UFF.

Analogamente, os deficientes auditivos carecem de uma narrativa descritiva dos elementos sonoros que constituem o som do filme. Essa narrativa, na Mostra de Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul, também é levada à legenda no canal de closed caption, de modo a requalificar a simples legenda de diálogos.

Ainda que 30 ou 40 anos depois dos primeiros espetáculos audioassistidos dos EUA e do Reino Unido, devemos salientar a necessidade de estudos sobre a adequação dos padrões instituídos para a elaboração desses roteiros – uma vez que permanece presente o debate sobre o acesso irrestrito à cultura a todos igualmente.

É com esse compromisso de ampliar, cada vez mais, o acesso autônomo e independente à cultura cinematográfica que a SDH e a UFF compartilham o desafio de construir uma ampla rede de exibição para a Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul com os filmes audiodescritos listados abaixo, selecionados para compor a Mostra este ano:

Hoje eu Quero Voltar Sozinho, Daniel Ribeiro, 95'

Uma Longa Viagem, Lucia Murat, 95'

Cidadão Boilesen, Chaim Litewski, 92'

Pelas Janelas, Carol Perdigão, Guilherme Farkas, Sofia Maldonado e Will Domingos, 35'

Cabra Marcado para Morrer, Eduardo Coutinho, 119'

A Vizinhança do Tigre, Affonso Uchoa, 95'

Rio Cigano, Julia Zakia, 80'

Sophia, Kennel Rógis, 15'

Que Bom te Ver Viva, Lúcia Murat, 95'

Consulte na programação quais os filmes serão exibidos com audiodescrição na sua cidade.

João Luiz Leocádio

Asegurar el acceso a la cultura es una obligación legal¹

Está en la Constitución Federal de 1988, en el artículo 215, que “El Estado asegurará a todos el pleno ejercicio de los derechos culturales y acceso a las fuentes de la cultura nacional, y apoyará e incentivará la valoración y difusión de las manifestaciones culturales”. Comprender el alcance del “todos” significa reconocer algunas limitaciones físicas e intelectuales de personas con discapacidad; ya sea en su locomoción, ya sea en sus capacidades auditivas o visuales.

A pesar de esta disposición constitucional, innumerables barreras tuvieron que superarse para alcanzar en los años 2000 una legislación para promover la igualdad prevista en la Constitución, en la promulgación de la Ley 10.098, del 19 de diciembre y, posteriormente, en la publicación del Decreto 5.296, del 2 de diciembre 2004 con las normas generales y criterios básicos para la promoción de la accesibilidad de las personas discapacitadas.

Mientras se trataba de superar barreras físicas para algunos, era necesario superar barreras tecnológicas para otros. Es a partir de esta referencia legal que se establecieron en Brasil las primeras experiencias con audiodescripción en los medios audiovisuales, ya sea en películas o programas de televisión. Estas disposiciones legales imponen al Estado la obligación de asegurar y promover la accesibilidad definida por la Constitución Federal. Es decir, antes de una promoción social es una obligación legal.

Es importante reconocer que algunos festivales de cine en Rio de Janeiro, Gramado, São Paulo y Brasilia han actuado desde 2003 como impulsores de esta cuestión legal en cuanto a la adopción de la audiodescripción como tecnología asistida para que personas con discapacidad visual tengan acceso a obras cinematográficas. En este contexto que la Muestra Cine y Derechos Humanos en el Hemisferio Sur se une a los festivales “Assim Vivemos”, “Festival Internacional de Filmes Sobre Deficiência”, “Festival de Gramado” y “Festival Curtas-Metragens de São Paulo”, para ampliar nuevamente y, cada vez más, el acceso público a la cultura cinematográfica.

¹ Texto basado en la investigación desarrollada por la estudiante Paula Durand durante la elaboración de su monografía de finalización del curso de graduación en Cine por la Universidad Federal Fluminense (UFF).

Adoptar narrativas audiodescriptivas capaces de interpretar con palabras imágenes, personas, escenarios, figurines y todos los tipos de elementos visuales presentes en las películas es algo muy familiar para personas con discapacidad visual en sus visitas a espectáculos como teatro, exposiciones o en la asistencia televisiva doméstica.

De modo semejante, las personas con discapacidad auditiva carecen de una narración descriptiva de los elementos sonoros que constituyen el sonido de la película. Esta narrativa, en la Muestra de Cine y Derechos Humanos en el Hemisferio Sur, también es transferida al subtítulo en el canal de *closed caption*, para preparar nuevamente el subtítulo de diálogos.

Aunque 30 o 40 años después de los primeros espectáculos audioasistidos de los EE. UU. y de Reino Unido, es importante resaltar la necesidad de estudios sobre la adecuación de los estándares establecidos para la elaboración de estos guiones - una vez que todavía está presente en el debate sobre el acceso irrestricto de todos a la cultura.

Es con este compromiso de ampliar, cada vez más, el acceso autónomo e independiente a la cultura cinematográfica que SDH y UFF comparten el reto de construir una amplia red de exhibición para la Muestra Cine y Derechos Humanos en el Hemisferio Sur con las películas audiodescritas relacionadas abajo, seleccionadas para formar parte de la Muestra de este año:

Hoje eu Quero Voltar Sozinho, Daniel Ribeiro, 95'

Uma Longa Viagem, Lucía Murat, 95'

Cidadão Boilesen, Chaim Litewski, 92'

Pelas Janelas, Carol Perdigão, Guilherme Farkas, Sofia Maldonado e Will Domingos, 35'

Cabra Marcado para Morrer, Eduardo Coutinho, 119'

A Vizinhança do Tigre, Affonso Uchoa, 95'

Rio Cigano, Julia Zakia, 80'

Sophia, Kennel Rógis, 15'

Que Bom te Ver Viva, Lúcia Murat, 95'

João Luiz Leocádio

Ensuring the access to culture is, above it all, laid down in the law¹

The Federal Constitution of 1988, in its Article 215, establishes that “The State shall guarantee to every person the full exercise of cultural rights and the access to national culture products, and shall support and further the appreciation and dissemination of cultural expressions.” Understanding the reach of “every person” implies recognizing some physical and cognitive restraints of people with special needs; whether in mobility, or due to any hearing and visual impairments.

Regardless of this constitutional provision, countless obstacles need to be overcome to reach, in the years of the 2000s, a legislation capable of promoting the equality provided for in the constitution, in the Law no. 10098, dated December 19, and, subsequently, in the Decree no. 5296, dated December 2, 2004, setting out general standards and basic criteria for ensuring the accessibility for people with disabilities.

Meanwhile there was a struggle for quelling the physical hardships endured by some, the technological restriction experienced by other people should also be ruled out. This legal framework is the basis for the first audio description efforts for audiovisual media in Brazil, be them in movies or TV shows. These legal devices impose on the State the obligation to guarantee and promote the accessibility set forth in the Federal Constitution. In other words, it is a legal obligation before it is a social responsibility.

It should be recognized that some cinema festivals in Rio de Janeiro, Gramado, São Paulo and Brasília have been, since 2003, playing the role of advocates of this legal matter with regard to the audio description as a technology earmarked for the visually impaired to have access to motion pictures. It is in this scenario that the Exhibition Cinema and Human Rights in the Southern Hemisphere teams up with the festivals “Assim Vivemos,” “Festival Internacional de Filmes Sobre Deficiência,” “Festival de Gramado” and “Festival Curtas-Metragens de São Paulo” to once more widen the public access to the filmmaking produces.

Providing audio descriptions capable of putting down in words the images, people, sceneries, costumes and all sort of visual elements present in the movies is something to

which the visually impaired are quite familiar every time they pay a visit to spectacles in theaters, exhibits, or watch TV.

Similarly, the people with hearing loss need for a descriptive narration of the sound elements in movies. This narration, in the Exhibition Cinema and Human Rights in the Southern Hemisphere, is also reproduced in closed caption, so as to enhance dialog subtitles.

Even if 30 or 40 years after the first spectacles with audio description in the USA and United Kingdom, we should stress the need for researches about adjustments to patterns established for the production of these scripts — since the debate about the egalitarian access to culture is still opportune.

Inspired by this commitment to broaden even more the autonomous and independent access to the cinema culture, SDH and UFF jointly undertake the challenge to create an ample screening network for the Exhibition Cinema and Human Rights in the Southern Hemisphere, featuring, this year, the following movies with audio descriptions:

Hoje eu Quero Voltar Sozinho, Daniel Ribeiro, 95’

Uma Longa Viagem, Lucía Murat, 95’

Cidadão Boilesen, Chaim Litewski, 92’

Pelas Janelas, Carol Perdigão, Guilherme Farkas, Sofia Maldonado e Will Domingos, 35’

Cabra Marcado para Morrer, Eduardo Coutinho, 119’

A Vizinhaça do Tigre, Affonso Uchoa, 95’

Rio Cigano, Julia Zakia, 80’

Sophia, Kennel Rógis, 15

Que Bom te Ver Viva, Lúcia Murat, 95’

¹ Text based on a research developed by the student Paula Durand as part of her term paper for the Cinema Undergraduate Program at UFF

João Luiz Leocádio





Democratizando

Democratización/ Democratization efforts

As telas de todo o Brasil

Segundo o informe de acompanhamento de mercado elaborado pela ANCINE (Agência Nacional do Cinema)¹, o parque exibidor brasileiro encerrou o ano de 2013 com 2.678 salas de exibição. No mesmo ano, pelo menos 500 pontos em todo o país, com condições infraestruturais bastante distintas entre si, puderam se converter momentaneamente em um espaço exibidor de cinema através do **Projeto Democratizando**.

Se, no âmbito oficial, o número de salas de cinema teve um crescimento de 6,4% em relação ao ano anterior, a expressiva cifra alcançada pelo Democratizando nos conduz para outro questionamento com consequências impressionantes: quantas são (e quantas mais podem ser) as salas de cinema alternativas em nosso país, adaptadas em escolas, universidades, associações de bairro, praças públicas, ONG's, vilas, centros sócioeducativos?

Um dos fatores responsáveis por essa extensão do projeto são os quase 500 pontos de exibição que se dispuseram a exibir os filmes do primeiro kit Democratizando. Por meio desse kit, filmes foram exibidos em praças de cidades isoladas em regiões do interior, aldeias indígenas, institutos prisionais, escolas públicas, zonas rurais e numa série de locais que se tornaram um ponto de discussão sobre Direitos Humanos, mobilizado pelo cinema.

Em 2014, ao desejarmos atingir a marca de 1.000 pontos de exibição, sabemos também que esse número se revela ainda muito inferior às demandas continentais do nosso país, que carrega consigo uma variação também gigantesca de desigualdades. No bojo dessa ação, como forma de ampliar e potencializar o acesso aos filmes, e minimizar algumas defasagens, o kit Democratizando deste ano, além do sistema *closed caption* e audiodescrição em todos os títulos, apresenta legenda para cinco idiomas: árabe, espanhol, inglês, francês e mandarim. Assim, criamos condições para que plateias estrangeiras possam conhecer uma pequena amostra de nossa vasta cinematografia, representada este ano pelos filmes:

¹ FONTE: Informe de acompanhamento de mercado - Segmento de Salas de Exibição. 1º semestre de 2014 - 03 de janeiro a 02 de julho de 2014 - ANCINE.

A Vizinhaça do Tigre, Affonso Uchoa, 95'

Cabra Marcado pra Morrer, Eduardo Coutinho, 119'

Pelas Janelas, Carol Perdigão, Guilherme Farkas, Sofia Maldonado e Will Domingos, 35'

Que Bom te Ver Viva, Lúcia Murat, 95'

Rio Cigano, Júlia Zakia, 80'

Sophia, Kennel Rógis, 15'

O gesto político que comporta a ação do Projeto Democratizando tem uma dimensão ideal que está para além do que o próprio projeto é capaz de atender - permitir que cada comunidade, com seu conjunto de moradores, possa criar com autonomia encontros e situações para ver filmes e debater sobre eles. Que esses 1.000 se multipliquem em todos.

Daniel Nolasco e Isaac Pipano

Las pantallas de todo Brasil

De acuerdo con el informe de seguimiento de mercado elaborado por ANCINE (Agencia Nacional de Cine), el parque de exhibición brasileño terminó el año de 213 con 2.678 salas de exhibición. En el mismo año, al menos 500 puntos en todo el país, con condiciones de infraestructura muy distintas entre sí, se transformaron provisionalmente en un espacio de exhibición de cine a través del Proyecto **Democratizando**.

Si, oficialmente, el número de salas de cine tuvo un incremento del 6,4% si comparado al año anterior, la cifra expresiva alcanzada por el proyecto Democratizando nos lleva a otro cuestionamiento con consecuencias impresionantes: ¿Hay cuántas (y cuántas más pueden ser) las salas de cine alternativas en nuestro país, adaptadas en escuelas, universidades, asociaciones de la comunidad, plazas públicas, organizaciones no gubernamentales, villas, centros socioeducativos?

The screens all over Brazil

According to the market follow-up report published by ANCINE (National Film Agency), the Brazilian screening circuit had, by the end of 2013, 2,678 screening rooms. In the same year, at least 500 points all over the country, characterized by very dissimilar infrastructures, could temporarily become film screening rooms through the Project Democratization Efforts.

Whereas, at national level, the screening circuit posted a 6.4% increase in the number of rooms compared to the previous year, the impressive figure achieved by the Project Democratization Efforts prompts our thoughts, with puzzling consequences: how many alternative screening rooms are there in Brazil and how many of them could be created by adapting rooms in schools, universities, neighborhood associations, public squares, NGOs, villages, social work education centers?

Uno de los factores responsables de esta extensión del proyecto son los casi 500 puntos de exhibición que se dispusieron a exhibir las películas del primer kit Democratizando. A través de este kit, las películas fueron exhibidas en plazas públicas de ciudades aisladas en regiones en el interior, aldeas indígenas, institutos penitenciarios, escuelas públicas, zonas rurales y en una serie de lugares que se han convertido en un punto de debate sobre derechos humanos, movilizadas por el cine.

En 2014, con el deseo de llegar a los 1.000 puntos de exhibición, sabemos también que este número todavía es muy menor que las demandas continentales de nuestro país, que tiene también una gran variación de desigualdades. En esta acción, como forma de ampliar y potenciar el acceso a las películas y minimizar algunos huecos, que el kit Democratizando de este año, además del sistema *closed caption* y audiodescripción en todos los títulos, presenta subtítulos para cinco idiomas: árabe, español, inglés, francés y mandarín. De esta manera, creamos condiciones para que los públicos extranjeros puedan conocer una pequeña muestra de nuestra amplia cinematografía, representada este año por las películas:

A Vizinhança do Tigre, Affonso Uchoa, 95'

Cabra Marcado pra Morrer, Eduardo Coutinho, 119'

Pelas Janelas, Carol Perdigão, Guilherme Farkas, Sofia Maldonado and Will Domingos, 35'

Que Bom te Ver Viva, Lúcia Murat, 95'

Rio Cigano, Júlia Zakia, 80'

Sophia, Kennel Rógis, 15'

El gesto político involucrado en la acción del Proyecto Democratizando tiene una dimensión ideal que está más allá de lo que el propio proyecto puede atender - permitir que cada comunidad, con su conjunto de moradores, pueda crear con autonomía encuentros y situaciones para asistir a película y discutirlos. Que estos 1.000 se multipliquen en todos.

Daniel Nolasco e Isaac Pipano

The project's extent is possible because of the 500 screening points that undertook to screen the movies of the first kit of the Project Democratization Efforts. This kit allowed the screening of motion pictures in public squares of remote cities in the uptown region of Brazil, Indian villages, correctional facilities, public schools, rural areas and a number of places that turned into forums of discussion about human rights, inspired by the films.

Although in 2014 we target at reaching 1,000 screening points, we are aware that this number is far from meeting the continental needs of our country, which is marked by an equally large array of inequalities. Motivated by this effort, as a way to extend and further the access to films, as well as to mitigate some deficiencies, the kit of the Project Democratization Efforts of this year includes not only closed captions on all flicks, but it also provides subtitles in five languages: Arabic, Spanish, English, French and Mandarin. With this, we allow foreign audiences to get acquainted with a small display of our rich movie production, this year represented by the following films:

A Vizinhança do Tigre, Affonso Uchoa, 95'

Cabra Marcado pra Morrer, Eduardo Coutinho, 119'

Pelas Janelas, Carol Perdigão, Guilherme Farkas, Sofia Maldonado and Will Domingos, 35'

Que Bom te Ver Viva, Lúcia Murat, 95'

Rio Cigano, Júlia Zakia, 80'

Sophia, Kennel Rógis, 15'

The public effort undertaken by the Project Democratization Efforts brings into view an optimal scenario, which is even beyond what the project is capable of offering — empowering each community, with its dwellers, to autonomously organize meetings and events to watch movies and talk about them. May each and everyone become a multiplier of these 1,000 points.

Daniel Nolasco and Isaac Pipano



Créditos

créditos/credits

Equipe UFF

COORDENAÇÃO GERAL

Rafael de Luna Freire
Cezar Migliorin

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Alexandre Guerreiro
Renata Palheiros

CURADORIA

MOSTRA COMPETITIVA

Cezar Migliorin (UFF)
Patrícia Barcelos (SDH)
Leonardo Barbosa (MinC)
Daniel Nolasco (UFF)
Felipe Fernandes (UFF)
Luana Farias (UFF)
Luísa Caetano (EBC)
Teresa Labrunie (SDH)

MEMÓRIA E VERDADE E

HOMENAGEM LÚCIA MURAT

Rafael de Luna Freire (UFF)

PROGRAMA INVENTAR COM A DIFERENÇA

Clarissa Nanchery
Fred Benevides
Isaac Pipano
Will Domingos

CONSULTORIA

João Luiz Leocádio

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO

Isaac Pipano

PRODUÇÃO

Teresa Cancela
Candy Saavedra
Fernanda Viana

PRODUÇÃO (DISCENTES)

Adriana Bassi
Alice Bomtempo
Amanda Kadobayashi
Ana Clara Conte
Beatriz Santos
Daniel Nolasco
Elena Meirelles
Felipe Fernandes
Isabel Pessoa
Juliana Shimada
Leonardo Kuriyeh
Luana Farias
Lucas dos Reis
Lucas Couto
Luciano Carneiro
Marina Gurgel
Otávio Lima
Rodrigo Souza

COORDENAÇÃO TÉCNICA

Fred Benevides

ASSISTENTES DE COMUNICAÇÃO

Júlia Schwarz (mídias sociais)
Caio de Freitas Paes (site)

TEXTOS CONVIDADOS

Arthur Autran (UFSCar)
Cynthia Nogueira (UFRB)
Marina Gurgel (UFF)
Patrícia Machado (UFRJ)
Reinaldo Cardenuto (FAAP)
Tunico Amancio (UFF)

ENTREVISTAS

Daniel Nolasco
Felipe Fernandes
Luana Farias
Luciano Carneiro

REVISÃO

Caio de Freitas Paes
Júlia Schwarz

TRADUÇÃO DE TEXTO

Conceito Traduções

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS

Márcio Pinheiro

TRADUÇÃO PARA O ESPANHOL

Aline Souza

SITE

Ana Cecília Peron
Paulo Regis

VINHETA

Adriana Ferraz Bassei
Elena Meireles
Fred Benevides
Isaac Pipano

ACESSIBILIDADE

CPL Soluções em Acessibilidade

PROJETO GRÁFICO

Aline Paiva

ASSISTENTES GRÁFICOS

Laiane Araújo
Lucas Clarisse

MARCA OFICIAL DA MOSTRA

Arthur Fajardo
Cláudia Ranzini
Fajardo Ranzini Design

Inventar com a Diferença

IDEALIZAÇÃO

Cezar Migliorin
Isaac Pipano
Luiz Garcia

COORDENAÇÃO GERAL

João Luiz Leocadio
Isaac Pipano

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Alexandre Guerreiro

CONSULTORIA

Cezar Migliorin
Adriana Fresquet
Eliany Salvatierra

COORDENAÇÃO PEDAGÓGICA

Clarissa Nanchery

COORDENAÇÃO TÉCNICA

Fred Benevides

Produtores nas Capitais

ARACAJU - SE

Mário Eugênio Ximenes
Viviane Castro

BELÉM - PA

Rodrigo Viellas
Viviane Chaves

BELO HORIZONTE – MG

Alexandre Pimenta
Beatriz Goulart

BOA VISTA – RR

Neuraci Soares
Antonio Evaldo Soares

BRASÍLIA – DF

Dani Marinho
Rafaella Rezende

CAMPO GRANDE – MS

Kamyla Simon
Farid Fahed

CUIABÁ – MT

Keiko Okamura
Andreia Okamura

CURITIBA - PR

Evandro Scorsin
Anderson Simão
Wellington Sari

FLORIANÓPOLIS – SC

Luiza Lins
Karine Joulie

FORTALEZA – CE

Patricia Baía
Cesar Teixeira

GOIÂNIA – GO

ICUMAM – Instituto de Cultura
e Meio Ambiente
Maria Abdalla
Osvaldo Lélis

JOÃO PESSOA – PB

Ana Bárbara Ramos
Flávio Freitas

MACAPÁ - AP

Ana Vidigal
Thomé Azevedo

MACEIÓ – AL

Glauber Xavier
Amanda Môa

MANAUS – AM

Francisco Filho
Henrique Vidal

NATAL – RN

Tatiane Fernandes
Tuyanne Medeiros

PALMAS – TO

Wertem Nunes Faleiro
Ithalo Henrique da Silva

PORTO ALEGRE - RS

Leticia Vieira
Daniela Mazzilli

PORTO VELHO – RO

Emmanuela Palma
Malu Calixto

RECIFE – PE

Rosemary Lemos
Camila Góes

RIO BRANCO – AC

Rose Farias
Genilsa Silva

SALVADOR – BA

Tarcicio Neto
Marcos Neves

SÃO LUIS – MA

Natália Maciel
Isabel Guerra

SÃO PAULO – SP

Leonardo Mecchi
Lara Lima

TERESINA - PI

Leide Sousa
Norma Soely Guimarães

VITÓRIA – ES

Saskia Sá
Mariana Preti

Datas e Locais

ARACAJU (SE) DE 27 DE NOVEMBRO A 03 DE DEZEMBRO

MUSEU DA GENTE SERGIPANA | AUDITÓRIO

Av. Ivo do Prado, 398 – Centro

CEP: 49010-050 – Tel. (79) 3218.1551

BELÉM (PA) DE 4 A 9 DE NOVEMBRO

CINE LIBERO LUXARDO

Av. Gentil Bittencourt, 650, Térreo

CEP:66035-340 – Tel. (91) 3202.4321

BELO HORIZONTE (MG) DE 03 A 08 DE DEZEMBRO

CCBB-BH

Praça da Liberdade, 450 – Funcionários

CEP: 30140-010 – Tel. (31) 3431-9400

BOA VISTA (RR) DE 17 A 22 DE NOVEMBRO

CINESESC ABRAHIM JORGE FRAXE

R. João Barbosa, 143 A | B – Mecejana

CEP: 69302-330 – Tel. (95) 3621.3939

BRASÍLIA (DF) DE 03, 26 A 30 DE NOVEMBRO

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL – SALA DE CINEMA

SCES, Trecho 02, Lote 22 – CEP: 70200-002

Tel. (61) 3108.7600

CAMPO GRANDE (MS) DE 01 A 06 DE DEZEMBRO

SESC HORTO

Rua Anhanduí, 200 – Centro – CEP: 79002-031

Tel. (67) 3357-1200

CUIABÁ (MT) DE 18 A 23 DE NOVEMBRO

CINESESC ARSENAL

R. 13 de Junho, s/nº – Porto – CEP: 78020-001

Tel. (65) 3616.6901

CURITIBA (PR) DE 14 A 19 DE NOVEMBRO

CINEMATECA DE CURITIBA | SALA GROFF

R. Carlos Cavalcanti, 1174 – São Francisco

CEP: 80510-040 – Tel. (41) 3321.3252

FLORIANÓPOLIS (SC) DE 07 A 12 DE NOVEMBRO

CIC – CENTRO INTEGRADO DE CULTURA

Avenida Governador Irineu Bornhausen, 5600
Agrônômica – CEP: 88025-200
Tel. (48) 36642651

FORTALEZA (CE) DE 01 A 06 DE DEZEMBRO

**CINE BENJAMIN ABRAHÃO DA CASA AMARELA –
EUSÉLIO DE OLIVEIRA – UFC**

Av. da Universidade, 2591 – Benfica
CEP: 60020-180 – Tel. (85) 3366.7772

GOIÂNIA (GO) DE 11 A 16 DE NOVEMBRO

**CINE CULTURA – CENTRO CULTURAL MARIETTA TELLES |
SALA EDUARDO BENFICA**

Praça Cívica, 2 – Centro – CEP: 74003-010
Tel. (62) 3201.4646

JOÃO PESSOA (PB) DE 01 A 06 DE DEZEMBRO

CINEMA ARUANDA - CCTA/UFPB

Cidade Universitária, s/n – Castelo Branco
CEP: 58051-900 – Tel. (83) 3216-7864

MACAPÁ (AP) DE 17 A 22 DE NOVEMBRO

SESC AMAPÁ

Rua Jovino Dinoá, 4311 – Beírol
CEP: 68902-030 – Tel. (96) 3241-4440

MACEIÓ (AL) DE 24 A 28 E 30 DE NOVEMBRO

TEATRO JOFRE SOARES – SESC – CENTRO

Rua Barão de Alagoas, 229, Centro
CEP 57.020-201 – Tel. (82) 3326-3133

MANAUS (AM) DE 24 A 29 DE NOVEMBRO

ESPAÇO CULTURAL CAFÉ TEATRO

Avenida Sete de Setembro, 377, Cachoeirinha
CEP: 69005-140 – Tel. (92) 3215-2590

NATAL (RN) DE 10 A 15 DE NOVEMBRO

IFRN – CAMPUS AVANÇADO CIDADE ALTA | AUDITÓRIO

Av. Rio Branco, 743 – Cidade Alta
CEP: 59025-003 – Tel. (84) 4005-0950

PALMAS (TO) DE 14 A 19 DE NOVEMBRO

CINESESC PALMAS

502 Norte, Av. L016, Conj 02, Lotes 21|26
CEP: 77006-562 – Tel. (63) 3212.9915

PORTO ALEGRE (RS) DE 2 A 7 DE DEZEMBRO

SALA P. F. GASTAL

Av. Pres. João Goulart, 551 – Centro
CEP:90010-120 – Tel. (51) 3289-8137

PORTO VELHO (RO) DE 10 A 15 DE NOVEMBRO

SENAC

Rua Tabajara , 539 – Olaria – CEP: 78903-034
Tel. (69) 2181-6900

RECIFE (PE) DE 18 A 22, 25 A 27 DE NOVEMBRO

CAIXA CULTURAL

Av. Alfredo Lisboa, 505 – CEP: 50030-150
Tel. (81) 3425-1900

RIO BRANCO (AC) DE 08 A 13 DE DEZEMBRO

FILMOTECA ACREANA

Av. Getúlio Vargas, 389 – Centro
CEP: 69900-660 – Tel. (68) 3223.1210

RIO DE JANEIRO (RJ) DE 11 A 16 DE NOVEMBRO

CCBB–RJ

Rua Primeiro de Março, 66 –centro
CEP: 20010-000 – Tel. (21) 3808-2020

SALVADOR (BA) DE 18 A 23 DE NOVEMBRO

SALA WALTER DA SILVEIRA

R. General Labatut, 27 | Subsolo – Barris
CEP: 40070-100 – Tel. (71) 3116.8120

SÃO LUÍS (MA) DE 9 A 14 DE DEZEMBRO

TEATRO DA CIDADE DE SÃO LUÍS

Rua do Egito, 244 – Centro – CEP: 65010-190

Tel. (98) 3232-8665

SÃO PAULO (SP) DE 4 A 7, 11 A 14, 18 A 20 DEZEMBRO

CINEMATECA BRASILEIRA

Largo Senador Raul Cardoso, 207

Vila Clementino – CEP: 04021-070

Tel. (11) 3512-6111 / 229

TERESINA (PI) DE 17 A 22 DE NOVEMBRO

TEATRO DO BOI

R. Rui Barbosa, 3033 – Matadouro

CEP:64003-850 – Tel. (86) 3215-7829

VITÓRIA (ES) DE 17 A 22 DE NOVEMBRO

CINE METRÓPOLIS – UFES

Av. Fernando Ferrari, 514 – Goiabeiras

CEP: 29075-910 – Tel. (27) 3335.2376 | 2379

Agradecimentos

Alexandre Medeiros
Augusto Costa
Camila Battistetti
Caroline Dias dos Reis
Claudio Feijó
Cristina Okawa
Douglas Soares
Elaine Batalha
Francisco Araújo Soares
Gabriel Canedo
Guilherme Bettamio
Isabela Santacruz
Juliana Muniz
Liana Correa
Luciana Guerreiro
Marcelo Couto
Márlio Lamha
Miriam Lepsch
Moema Müller
Patricia Cidade
Renata Riski
Roberta Sauerbronn
Rosângela Sodré
Saléte Moreira
Sidney Augusto
Talyta Magno
Tânia Giselle dos Anjos
Tassiana Cunha Carvalho
Vivian Siqueira

REALIZAÇÃO



Secretaria de Direitos Humanos Secretaria do Audiovisual Ministério da Cultura



APOIO



TV BRASIL

PATROCÍNIO

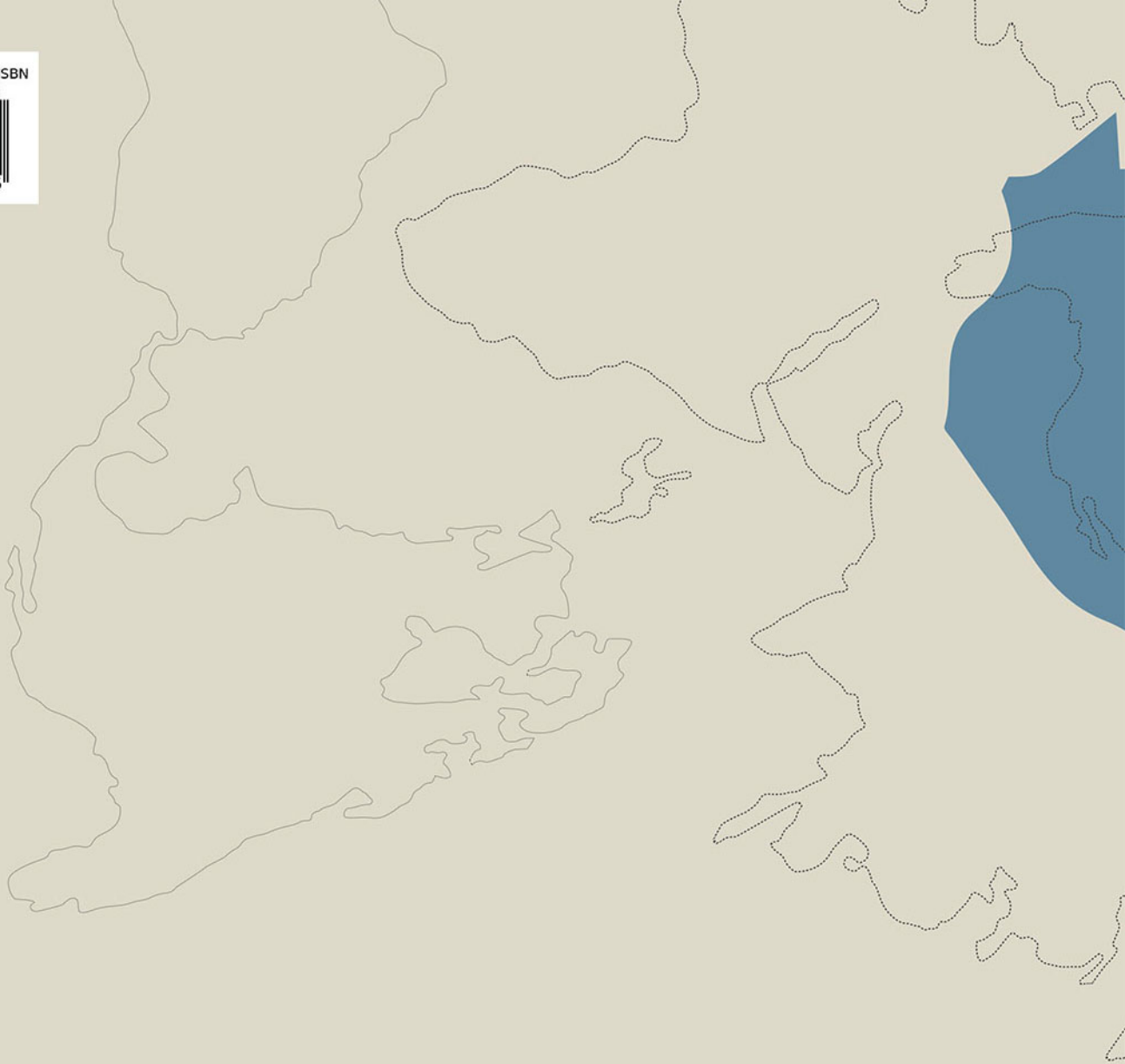


Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-87959-19-5



9 788587 959195



REALIZAÇÃO



Universidade
Federal
Fluminense

Secretaria de
Direitos Humanos

Secretaria do
Audiovisual

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

APOIO



Fundação
Euclides da Cunha



Empresa Brasil
de Comunicação



CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL

TV Brasil

PATROCÍNIO

