

2020/2021



**Centro
Cultural Vale
Maranhão**

Ocupa



Iniciativa



Realização

Centro
Cultural Vale
Maranhão

MINISTÉRIO DA
CULTURA



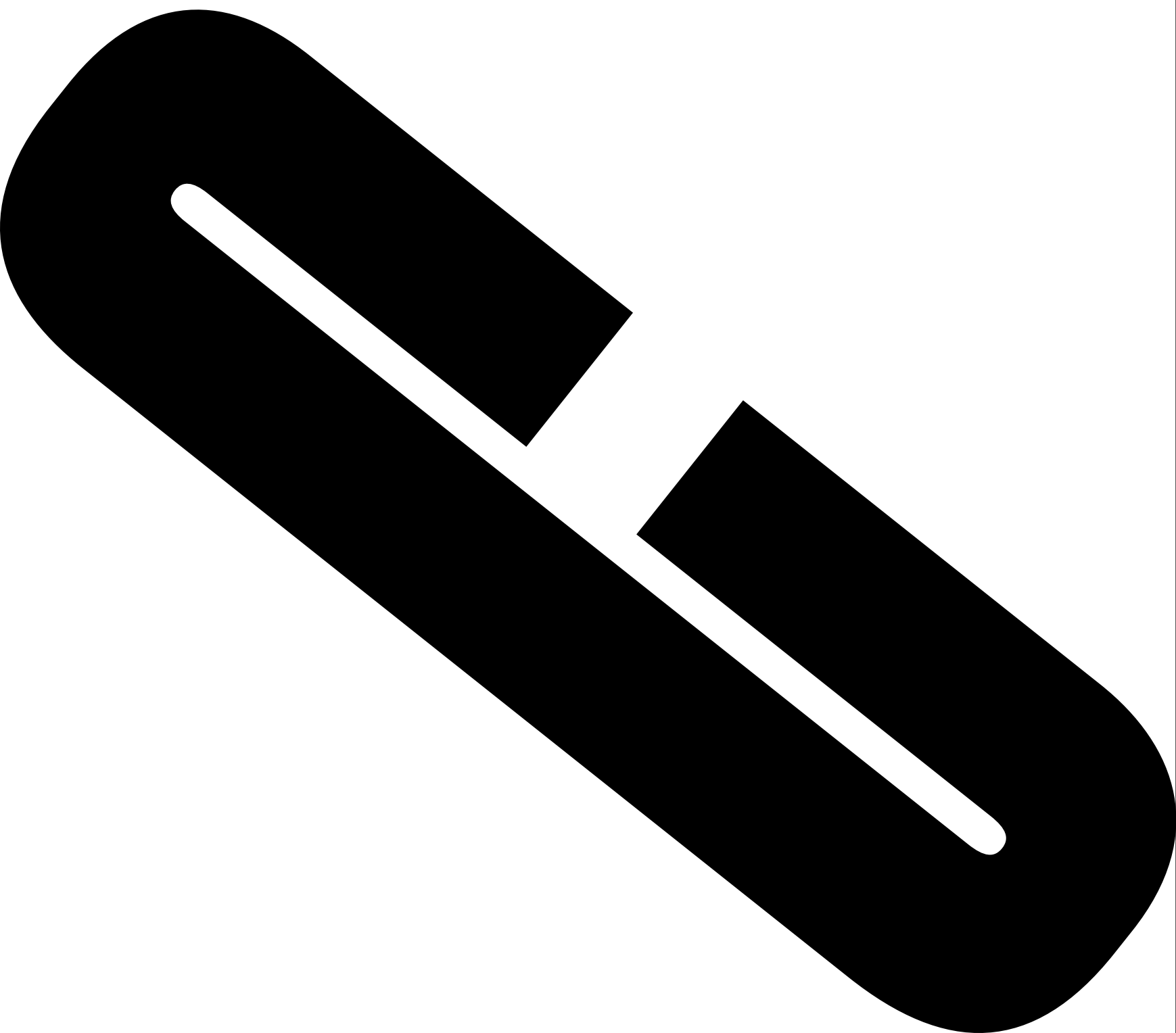
**OCUPA
CCVM
2020/2021**

22 jan 2021 –
23 dez 2021

Centro
Cultural Vale
Maranhão



4	Apresentação
6	Projetos Contemplados
8	Artes Visuais
72	Cultura Popular
82	Ocupa CCVM Cinema
142	Música
160	Seminário
164	Projetos
170	English Texts
212	Ficha Técnica



Apresentação

O Ocupa CCVM é um dos principais programas que o Centro Cultural Vale Maranhão oferece para artistas e agentes de cultura de todo o Estado do Maranhão e Brasil. Desde 2017, os editais lançados pelo CCVM já contemplaram mais de 7.000 artistas, e, em consonância ao pensamento do Instituto Cultural Vale, entende a importância das chamadas abertas para a democratização do acesso à cultura e manutenção da diversidade expressiva.

Em sua quarta edição, durante tempos de pandemia, recebeu 509 inscrições de todas as regiões brasileiras e selecionou 28 projetos em artes visuais, artes cênicas, audiovisual, seminário, música e cultura popular, de 11 estados brasileiros. Foram produzidas mostras de cinema, espetáculos e apresentações de música, uma grande exposição coletiva, obras audiovisuais inéditas foram criadas...espaço de criação garantido significa avanço do pensamento humano, compartilhamento e sustentabilidade da vida.

Assim, é com responsabilidade e apreço, que apresentamos esse compilado de obras, histórias e perfis de artistas, que fizeram parte da edição do edital Ocupa CCVM 2020/2021. É um registro histórico da união dos esforços de todos os envolvidos em levar a cultura para frente, ampliando os campos do diálogo e da experiência.

Luiz Eduardo Osorio

Presidente do Conselho de Administração
do Instituto Cultural Vale

Projetos contemplados

A Conquista do Inútil

Marcelo Muniz e Cadós Sanchez (SP)

À mão livre

Júnior Suci (SP)

Afrobeats Piqui da Rampa

TV Quilombo – TV Quilombo (MA)

Armadilha

Marcos Ferreira (MA)

Arregaça: o mito do ser pacífico

Camila Soato (DF/GO)

Atravessamentos

Tales Frey (SP)

Aurora 1964

Jaqueline Brandão e Diego DiNiglio (PE)

Bloco Afro Juremê – No Mundo Encantado da Jurema

Associação Cultural e Beneficente Juremê (MA)

Caixas Encantadas: o legado de Dona Antônia

Fabíola Mota (RJ)

Canto dos Recuados – Afrobarroco em Palestra Musical

Mateus Aleluia (BA)

Carro tele-ovo mensagem

Coletivo #Joyces (MG)

Encenação do Auto do Bumba Meu Boi de Santa Fé

Bumba Meu Boi de Santa Fé (MA)

Encontro dos Coreiros de São Benedito

Maria Juliana Fonseca (MA)

Laissez-faire nº1

João Angelini (DF/GO)

Groove Man – Onildo Almeida

Antônio Perazzo (PE)

Mentuwajê–Cantos e dança do Povo Memörtumre – Canela

Jovens Cantores do Povo Memörtumre – Canela (MA)

Mostra de Cinema Moventes

Revista Moventes (RJ)

Ninho de Cobra

Ieda Oliveira (BA)

O Bailado do Nêgo Rei

Thiago Elniño (RJ)

O Bastão e o Rosário

Ana Luísa Cosse (MG)

O Canto, o Bailado e a Batida das Caixeiros do Bambaê de São João Batista

Jociel Costa Santos (MA)

Ô é Angola/Esse gunga vei de lá/Correu mundo/Ô correu mar: das Toadas de África às (En)Toadas dos Reinados Negros em Minas Gerais

Ridalvo Felix de Araújo (MG)

Pamürimasa (Os Espíritos da Transformação)

Paulo Desana (AM)

Quilombo Frechal – Concerto de Músicas Autorais

Adalberto Conceição da Silva (Mestre Zumbi Bahia) (MA)

Sem a Burrinha o Boi não Dança

Idair José Fonseca (MA)

Tecitura do Eu

João Almeida (MA)

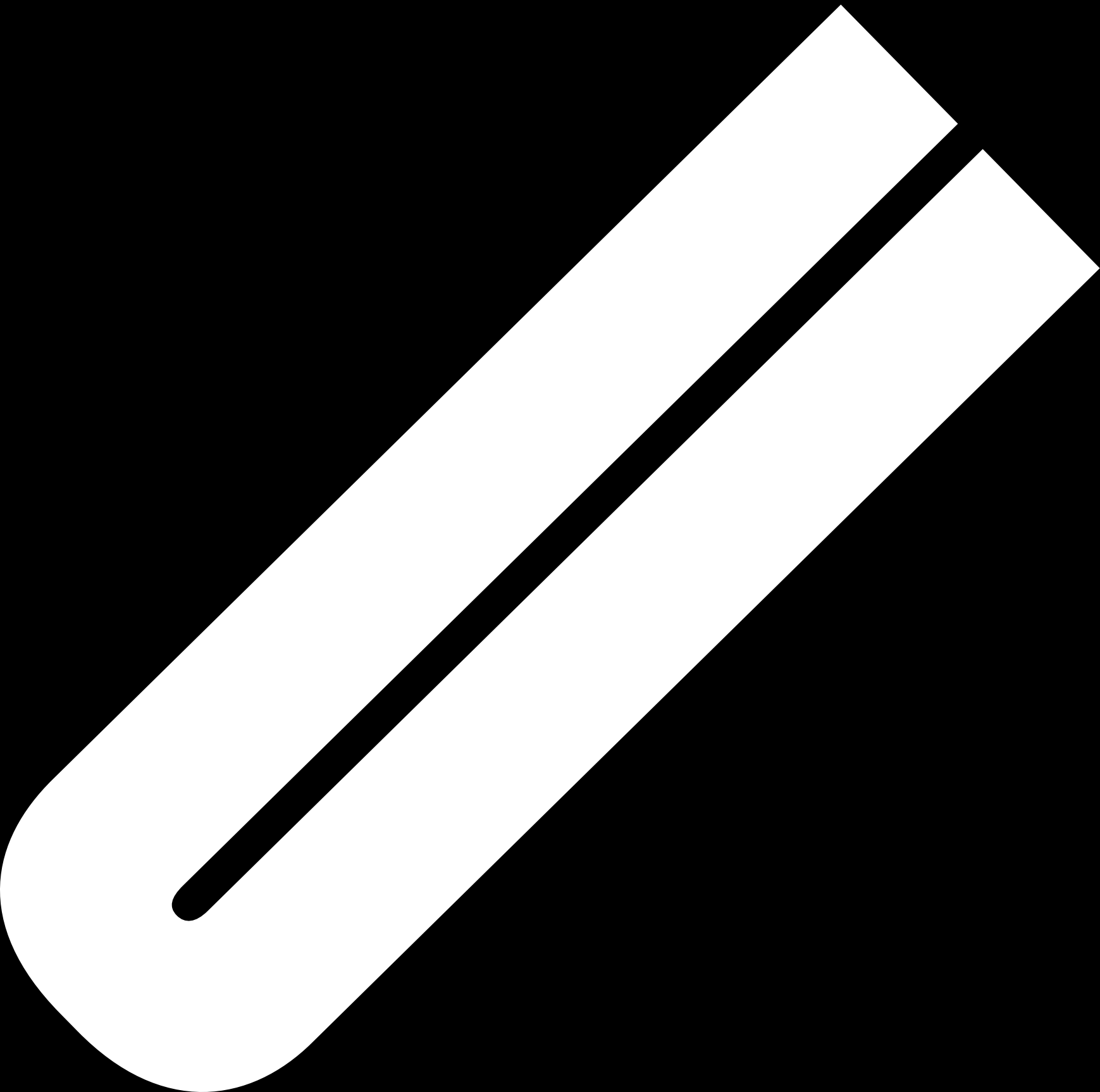
Vermelho, Branco e Preto ou Macurá Dilê

Cibele Mateus e Sebastião Pereira de Lima (SP/PE)

Voz de Disparo

Wilka Sales (MA/PA)

Artes Visuais





**“E GENIALIS – GENIAL – É A VIDA QUE
DISTANCIA DA MORTE O OLHAR
E RESPONDE SEM HESITAÇÃO AO
IMPULSO DO GÊNIO QUE O GEROU”**

Genius

Giorgio Agambem

O destino do mundo pertence à dubiedade das mãos

Os dedos em pinça conformam a humanidade, afastando-nos de tudo que parece animal. Talham o humano. Tudo constroem: palácios, torres, fortalezas e prisões – e desconstroem: distâncias, florestas e civilizações. Tecem as mais lindas tramas e emboscadas. Envenenam o copo e maceram as ervas para a medicina. Curam.

As mãos viram as páginas. Criam dobras. Revelam, como que por acaso, os lados da moeda. Lançam os dados, distribuem as cartas, giram a roleta. As mãos falam, ofendem, ameaçam. Inoperam. As mãos, executoras dos desejos humanos, sobretudo, profanam. Mão esquerda e mão direita.

O poder passa de mãos em mãos, pelas mesmas, desde tempos imemoriais. As mãos escrevem, assinam, chancelam. Apertam os botões. Cumprimentam. Seleccionam, afirmam e rejeitam. Criminosas e traidoras, incriminam-se, apontando a si mesmas. A existência das mãos é tão complexa, que já nascem réis.

As mãos pensam: e se não houvessem as mãos? E se não fosse possível acenar, pegar, segurar, cumprimentar, estapear, cortar, contar, desmanchar?

“...E AS MÃOS DOS AMIGOS NOS
CONDUZEM...
E AS MÃOS DOS COVEIROS NOS
ENTERRAM!”

Monólogo das Mãos
Giuseppe Ghiarone

Desmanche

O sufixo *manche* remete ao latim *manica*, ou, o que se pode segurar com as mãos. É também a manga de proteção em couro e metal usada pelos gladiadores sobre o braço de controle de suas armas, e que funde o membro ao uno da armadura. Como prolongamento, designa empunhadura – de uma espada, por exemplo. Desmanche, em outro sentido, designa ação e movimento. Sendo a cessação de um estado primeiro, propõe a separação e quebra da unidade. O mesmo agente que veste, desveste. O que antes era coeso para ser segurado com as mãos, agora já não é mais. O bolo, na mão da criança que o aperta, vai ao chão em migalhas.

Como movimento, o desmanche é um mecanismo de profanação em si. Devolve o homem ao solo, às horas, ao dia após a noite. Impele-o a soltar a espada, colocando-a novamente no cotidiano ordinário do uso. Desmanchar é fazer bom uso e devolver ao lugar servil.

No campo da experiência, o braço nu é falível, incerto e palpável. Sem a armadura, está aberto ao golpe fatal e certo, exposto o cerne do engenho (lat. *ingenium*, *genius*, *generare*), ou daquilo que gera e justifica o uso. Ao esfacelar-se a unidade da armadura, propõe-se a situação complexa e o lugar preciso da incerteza daquilo que constrói, destrói, sacraliza e profana. A zona do risco e do não conhecimento é então estabelecida, abrindo a brecha para o inexpresso, inominável, ao novo. É uma gênese, revelação da vida que ainda não nos pertence, própria dos que não se mantêm estáticos – peregrinos, passageiros, mambembes, ciganos, índios, fugazes, mortais.

O movimento desafia a propriedade privada. Pode-se desmanchar um muro, uma costura, ou um carro. Deixar aberto, nu, desaparecido. O desmanche do automóvel é flagrante, pelo emprego corriqueiro da palavra. O veículo que é apenas roda, carburador, para-brisa, motor, já não é mais veículo. A única parte que vai ao lixo é a placa, que lhe define a unidade apropriável. Todo o resto, ganha novo uso no mercado. Desmanchar devolve, assim, as coisas ao comum. Embora as nomeações hegemônicas para o campo aberto do risco e da experiência atribuam aos comuns o erro e o fracasso, sabemos que é justamente nessa fenda onde mora o mar de possibilidades. *Erremos, mas erremos cada um em seu lugar*, diria a professora Jamira Muniz, que sabe o local de encontro e rompimento do que está sacralizado.

O desmanche subverte a ruga do sagrado onde se *empoleiram os pretensiosos* (AGAMBEN, 2007). Restitui ao uso público, ao fluxo, ao movimento, à possibilidade da morte, à tragédia, ao humano, sem dramas. Desmanchar é um ato de profanação, não pelo limbo prisional do consumo, mas antes, por retomar das mãos dos deuses.

Gabriel Gutierrez
São Luís, 12 de março de 2021.

Sobre arrancar cabeças e engolir parafusos

Educamos para a comunhão dos valores estabelecidos, para continuarmos.

Toda operação educacional, em maior ou menor escala, está ligada a essa forma de compreensão. Construimos para perdurar, e sendo assim, estamos predestinados ao aprisionamento. Queremos durar, e quanto mais materialista a cultura, mais difícil é lidar com a efemeridade das coisas.

Porém, a humanidade só é possível no exercício contínuo de ser e estar, movimento efêmero de transformação contínua. Embora este processo constante se dê aos nossos olhos, muitas vezes relutamos em enxergá-lo. Negamos o novo pelo apego à segurança que o convencional aparentemente nos oferece. Em todo caso, é com o que nos relacionamos costumeiramente. Pensar sobre a perspectiva e a ação do desmanche é tratar do processo de humanização do bicho homem. A humanidade, a todo momento, mostra-se como um horizonte, e as experiências como o percurso necessário na tentativa de alcançá-lo.

Não à toa, a criança em seu desenvolvimento predispõe-se a experimentar. Pressente que é a melhor forma de absorver o mundo. É brincando que se comove com a existência. A ação de brincar serve ao compromisso de educar. Contudo, o brincar é expressão da cultura. Toda brincadeira, todo jogo, está condicionado a um processo de legitimação. Espera-se, com ele, a manutenção do que está dado como referencial.

Entretanto, o ato de brincar tem em sua composição a dualidade própria do jogo e de tudo que se compromete com a promoção de valores éticos. Brincar é também lidar com o inseguro, na condição do aprendizado de estratégias para conhecer e organizar o imprevisto, o desconhecido indispensável. Nesse sentido, a abertura para a sensibilidade, em relação à vida, está diretamente associada à noção do desmanche. O prazer de sentir e conhecer está inevitavelmente submisso ao ato de desmanchar. Desejamos tudo o que se desmancha na boca por ser revelador, e tememos tudo o que se desmancha nas mãos pelo transtorno deslumbrante do etéreo.

Desmanchar é estar em experiência com a complexidade das coisas, em estado de elaboração sobre os seus mecanismos. Conhecer é desestabilizar a ordem das coisas e dos afetos. O espanto nos propicia a experiência da queda fundamental. Nada está acabado e tudo está por ser feito. E é por isso que brincamos.

O brinquedo, objeto predestinado à brincadeira, diz muito sobre o que, para o que se educa, o que se espera das novas gerações e como os adultos se relacionam com os seus infantes. É na brincadeira que intuimos o poder do desmanche, rasgamos, abrimos, desmantelamos, arrancamos cabeças e engolimos parafusos.

Brincar é, de certo modo, tomar partido sobre o mundo e a forma de senti-lo. E desmanchar é condição impreterível à ação de brincar.

Ubiratã Trindade
São Luís, 10 de abril de 2021.

Voz de disparo

Wilka Sales

A vídeo-performance é uma alegoria para o período do isolamento social, para fragmentação humana e desintegração dos corpos. A ação acontece ao entardecer, com sons da cigarra, dos pássaros da noite e da Dança Macabra (1875), do compositor francês Camille Saint-Saëns.



WILKA SALES
Voz de disparo
 (fotoperformance e
 vídeoperformance, 2020)



Sinais de fumaça

Wilka Sales

Na década de 90, eu, minha mãe e irmãos avistamos no céu de Grajaú (MA), região Nordeste, uma nuvem, aparentemente manipulada por algum objeto não identificado. Era uma nuvem de fumaça alaranjada e ela permaneceu sob nossas cabeças por alguns minutos, suspensa, há mais ou menos 5 metros de altura. Minha mãe correu e nos colocou para dentro de casa, e nunca mais a vimos, depois daquele dia.



WILKA SALES

Sinais de fumaça
(fotoperformance e
vídeoperformance, 2020)



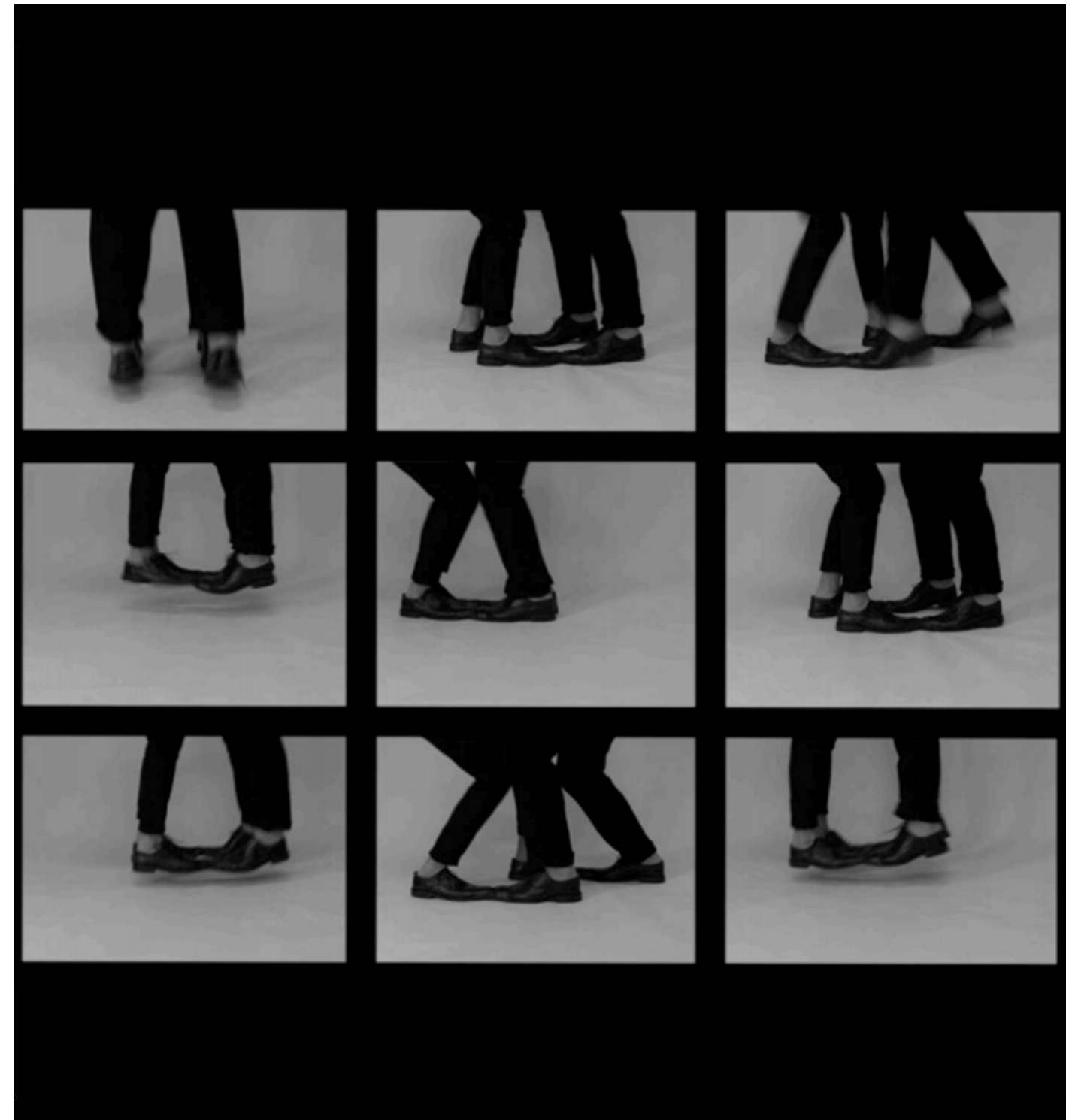
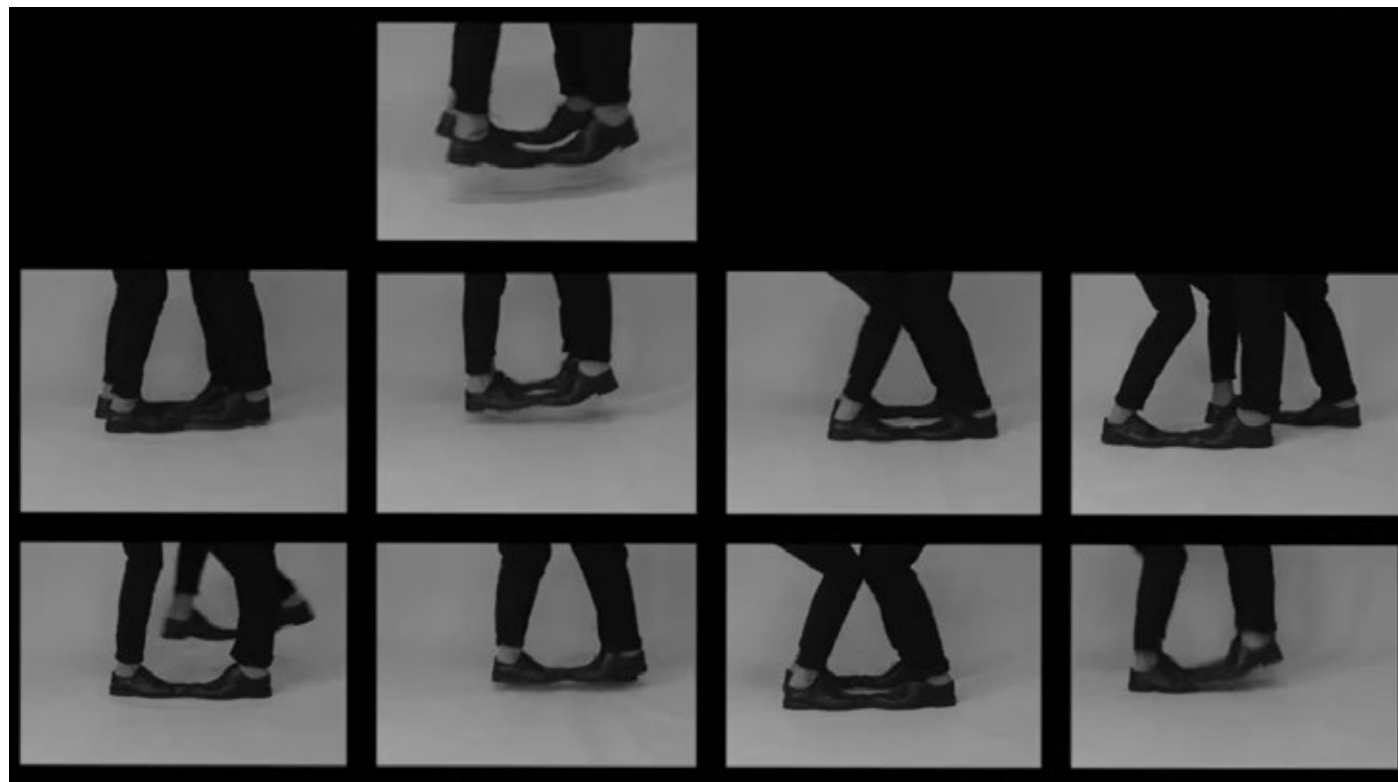
Estar a par: passo a passo

Tales Frey

Em uma série de criações elaboradas entre 2015 e 2019, materializei objetos, indumentos e adornos corporais que pudessem colocar corpos em convívio, possibilitando que singularidades distintas partilhassem uma experiência de conexão, exercício prático e lúdico sobre o viver em democracia. De repente, com a eclosão da pandemia, o que antes marcava clara oposição ao cenário opressor da realidade sociopolítica brasileira, tornou-se uma analogia do impossível, em consonância com a suspensão do convívio tátil. O vídeo 'Estar a Par – Passo a Passo' (2019) – ainda que seja uma obra autônoma – documenta uma dessas criações em que artefatos específicos possibilitam que corpos ganhem configurações escultóricas e que se aproximem da dança.

TALES FREY

Estar a par: passo a passo
(Vídeo, 2019)



Pamürimasa (“Os espíritos da transformação”)

Paulo Desana (2021)

O presente trabalho suscita aproximações entre mitologia, tradição, arte, cultura, identidade e fotografia, partindo de um levantamento de referências sobre a mitologia da viagem da Cobra-Canoa da Transformação ou, como é chamado na língua Tukano, Pamürimasa (os “Espíritos da Transformação” ou “que saíram da água do rio”).

A construção de tal elemento visual é realizada por imagens fotográficas das pinturas gráficas tradicionais dos rostos e corpos dos pajés, benzedores e artesãos das etnias do Rio Negro, os grafismos dos artesanatos, como o banco Tukano, a cestaria Baniwa, artefatos de benzimentos, entre outros itens, sob um novo olhar.

Os indígenas herdaram as tradições de seus antepassados. Do bojo da “Cobra-Canoa da Transformação”, o Pajé de hoje recebeu os conhecimentos, e assim sabe como realizar o benzimento de cura de seu povo; o artesão herdou a forma de trançar a fibra de arumã; as mulheres aprenderam a pintura dos grafismos. As imagens buscam o efeito simbólico dos espíritos de seus antecessores, da “Cobra-Canoa da Transformação”.

O trabalho conta com a parceria da Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN), representante legal da Casa de Produtos Indígenas do Rio Negro – Wariró, e das associações indígenas que atuam no fortalecimento da produção de artesanato, como a Organização Indígena da Bacia do Içana (OIBI) e a Associação dos Artesãos Indígenas de São Gabriel da Cachoeira (ASSAI).



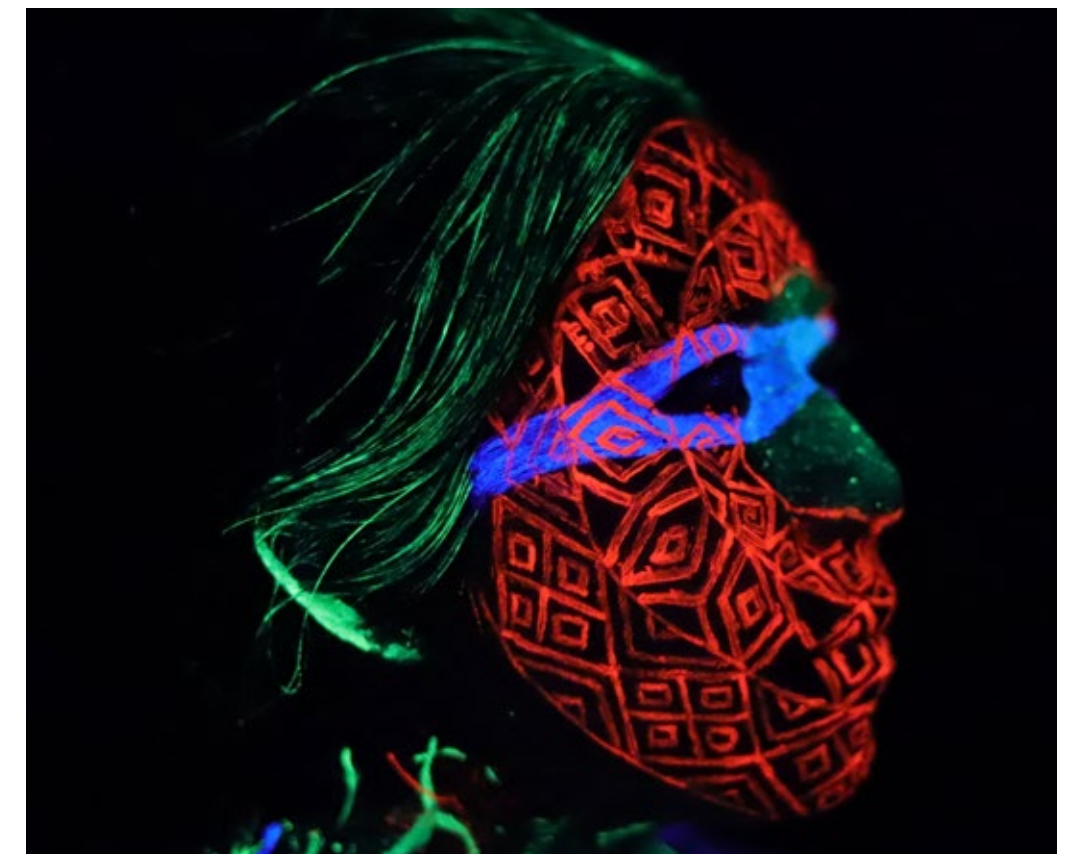
PAULO DESANA
Dupo – Madalena
 Fontes Olimpio
 (Artesã)
 Etnia: Baniwa
 (Fotografia, 2021)



(ao lado)
PAULO DESANA
*Uirapuru – Gilda da
 Silva Barreto*
 (Artesã)
 Etnia: Baré
 (Fotografia, 2021)

PAULO DESANA
*Kisibi – Durvalino
 Moura Fernandes*
 (Benzedor)
 Etnia: Desana
 (Fotografia, 2021)

PAULO DESANA
*Kaisaro – Janete Maia
 Martins Lana*
 (Artesã)
 Etnia: Tariana
 (Fotografia, 2021)

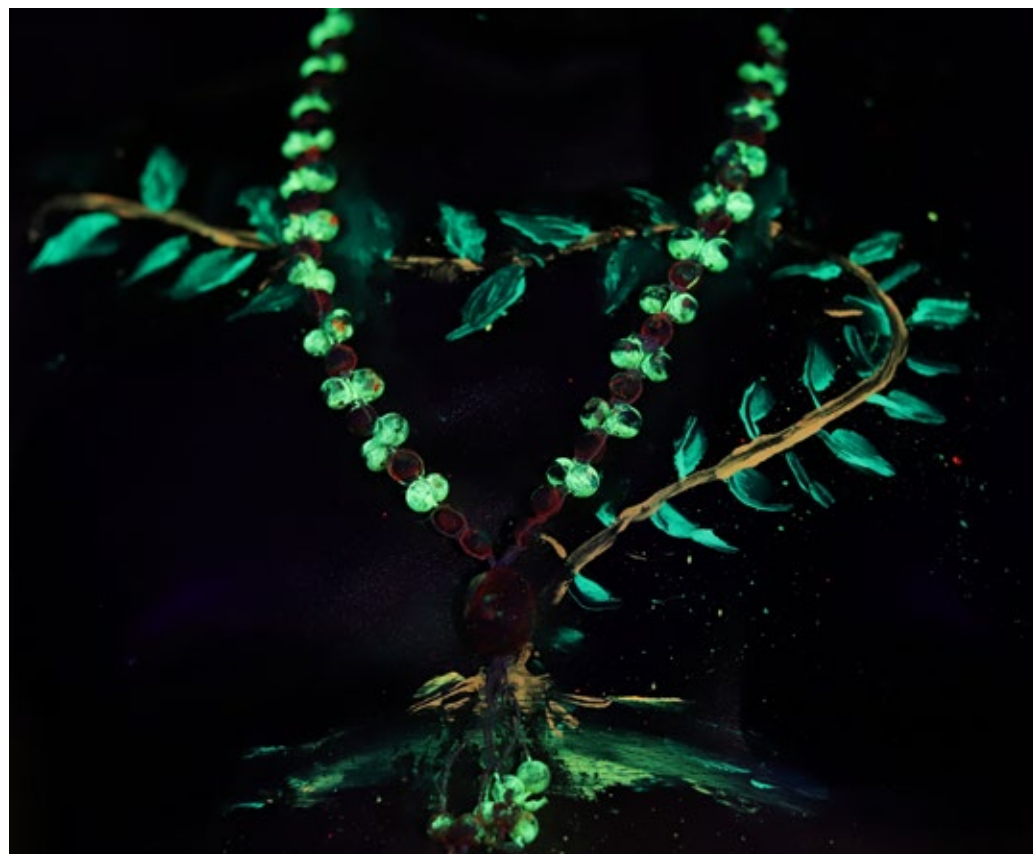




PAULO DESANA
Ye'pasuri – Antonio
 Bosco Sampaio
 (Benzedor)
 Etnia: Tukano
 (Fotografia, 2021)

(ao lado)
PAULO DESANA
Dupo – Manoel Lima
 (Benzedor)
 Etnia: Tuyuka
 (Fotografia, 2021)



**PAULO DESANA**

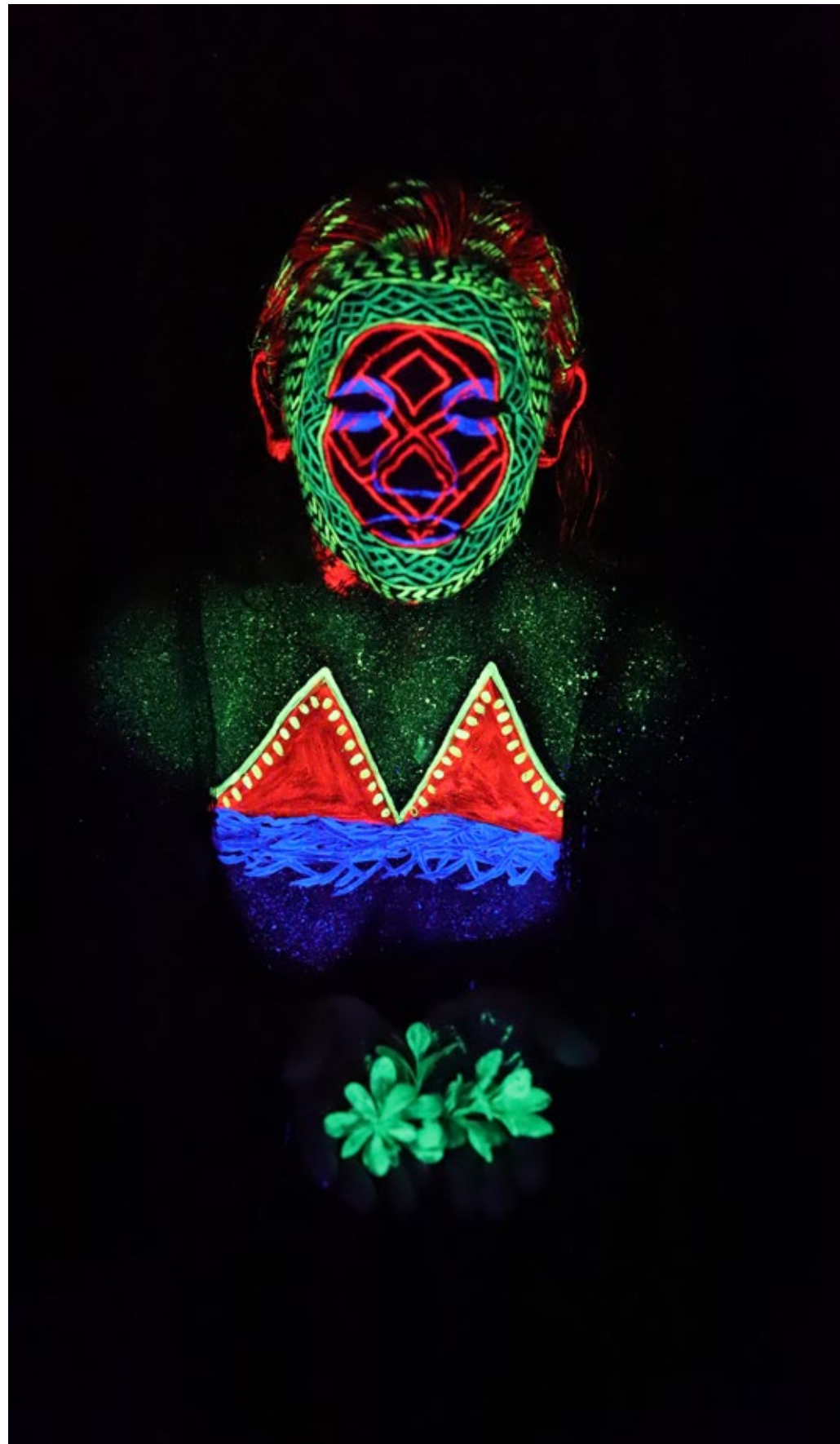
*Ye'padiho (Mãe terra) –
Ye'padiho Mota Duarte*
(Ceramista)
Etnia: Tucano
(Fotografia, 2021)

(ao lado)

PAULO DESANA

*Tōrāmi – Herculino Jorge
Araújo Alves*
(Benzedor)
Etnia: Desana
(Fotografia, 2021)

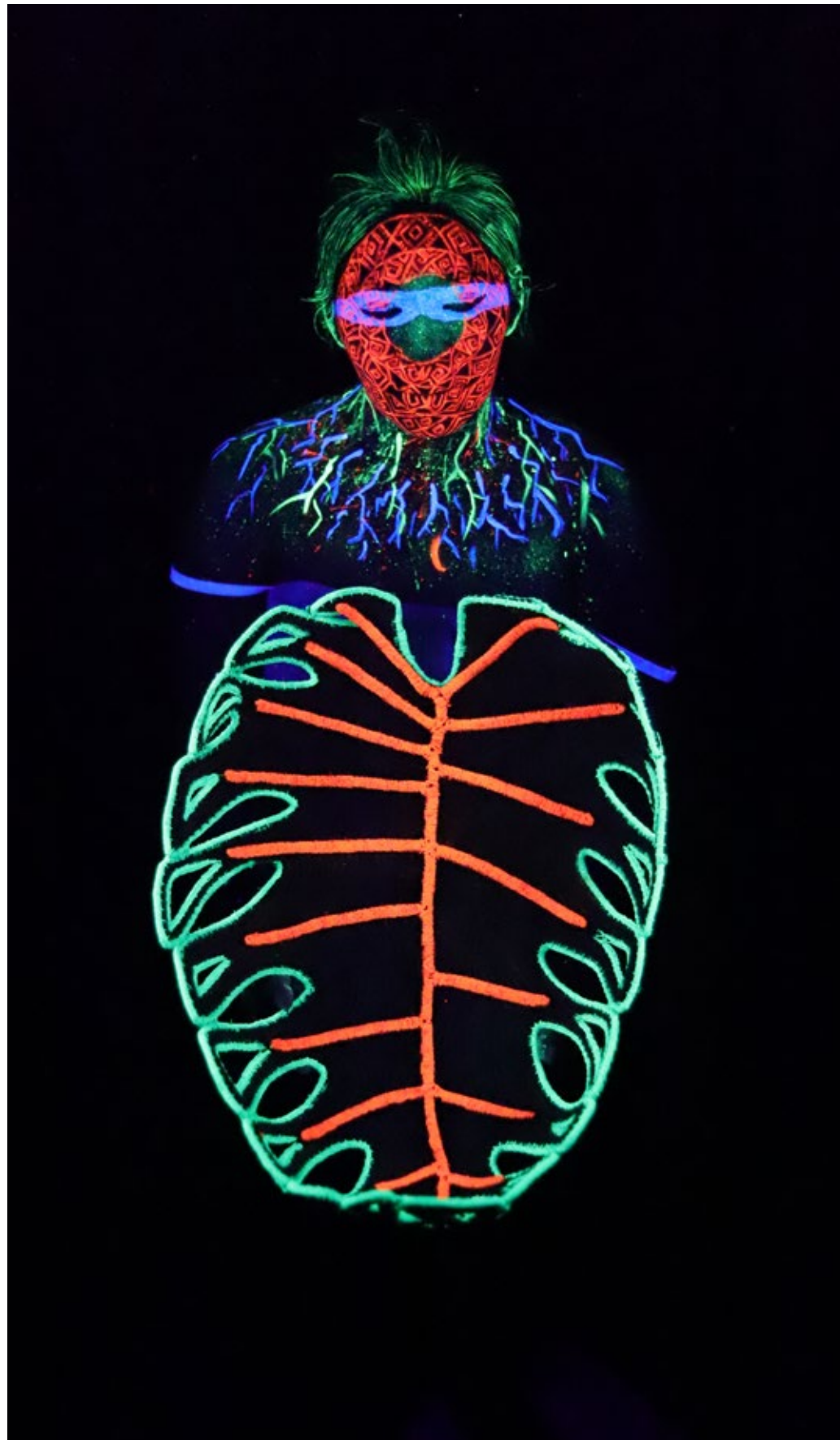




PAULO DESANA
*Kamon – Anita de
 Francisca Lima*
 (Benzedeira)
 Etnia: Tuyuka
 (Fotografia, 2021)

(ao lado)
PAULO DESANA
*Wamopahko – Carmem
 Figueiredo Alves*
 (Artesã)
 Etnia: Wanano
 (Fotografia, 2021)





PAULO DESANA
Kaisaro – Janete Maia
Martins Lana
 (Artesã)
 Etnia: Tariana
 (Fotografia, 2021)



Armadilha

Marcos Ferreira (2020/2021)

A instalação propõe uma experiência sensorial e visual, explorando materiais que instigam o desejo do espectador por suas formas e cores vibrantes. Ela amplia as possibilidades da rede, pois desloca a técnica do crochê, levando-o para um novo contexto, quebrando paradigmas relacionados ao fazer feminino, atribuídos à delicadeza do material e da técnica.





Ninho de Cobra

Ieda Oliveira (2021)

Dito popular atribuído a lugares com pessoas mentirosas e enganadoras. A relevância dessa instalação, situa-se em primeira instância, pela contribuição original de uma produção inédita, com tema vinculado à cultura popular, estabelecendo vínculos com os conceitos da arte contemporânea na Bahia e no Brasil, conectando o local ao global. Coloca o espectador dentro do ninho, no lugar dúbio de vítima e cobra venenosa.



IEDA OLIVEIRA
*Ninho de cobra –
 cobra criada*
 (Instalação, 2020)



Pedra Falsa

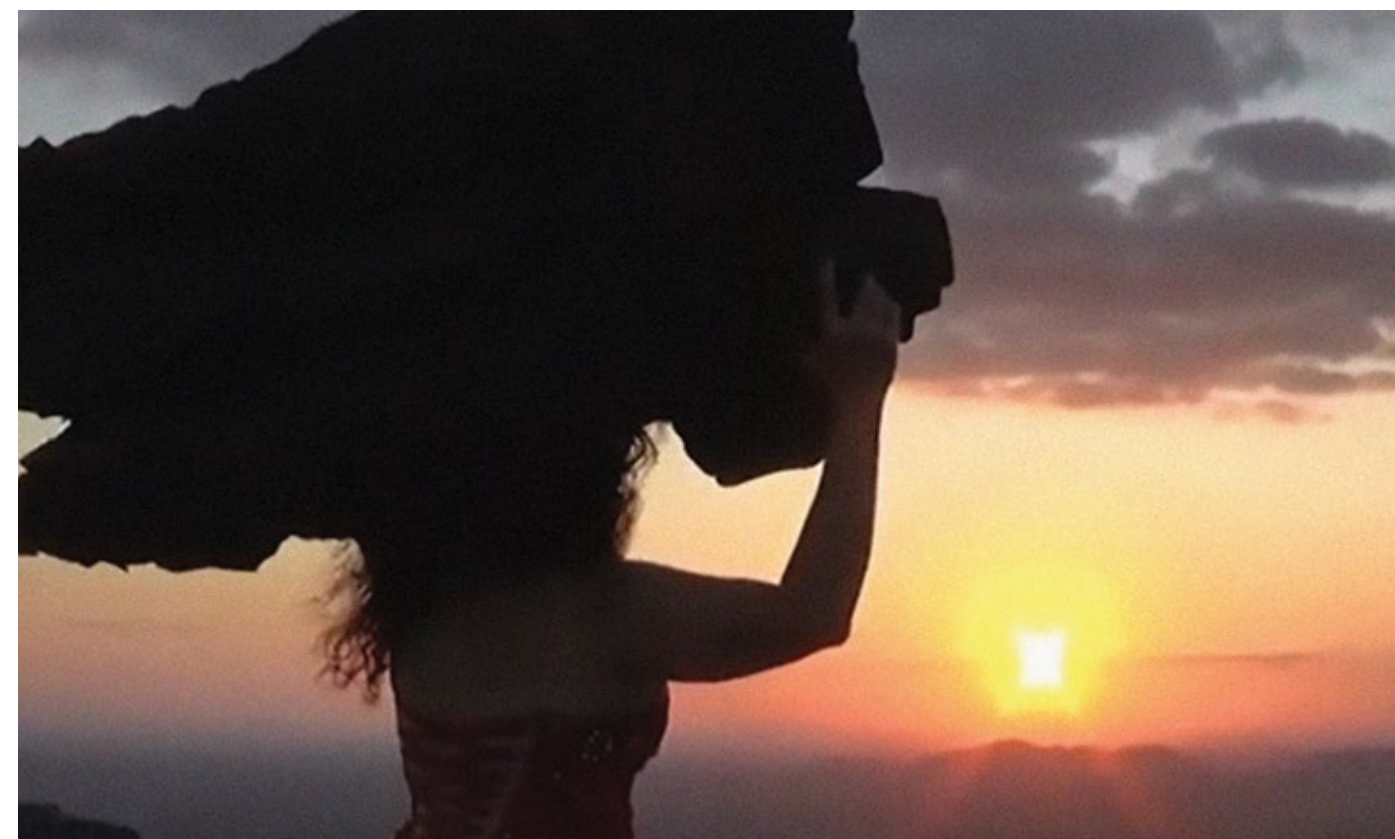
Ieda Oliveira (2015)

Intervenção realizada em 2015, na subida da Santa Cruz, em Monte Santo (BA), a obra joga com os diversos sentidos das palavras, materiais e da representação.

Nesse percurso de aproximadamente 4 km e 500 m de altitude, fui atizada pela memória desconhecida do local, mas ao mesmo tempo pertencente à minha identificação cultural e às minhas vivências de infância, quando viajei diversas vezes com meus familiares, como cumpridora de promessas, para romarias em outras cidades da Bahia.

Subir a serra em uma ação artística foi um ato de coragem e fé. As emoções sentidas durante a intervenção foram inúmeras. O percurso na via sacra do sertão é para ser experimentado e vivido por quem tiver coragem. Foi uma experiência singular. Tenho certeza de que, em dias de romaria, outros sentimentos e sensações são despertados nos fiéis que, com muita devoção, sobem unidos por cânticos, fogos de artifícios, velas acesas e, muitas vezes, descalços para ampliar o sofrimento. Tudo isso traz uma outra aura para o local místico atribuído a grandes milagres.

IEDA OLIVEIRA
Pedra Falsa
 (Vídeo, 2018)



Com a cabeça nas nuvens Ieda Oliveira (2019)

Com a Cabeça nas Nuvens, é uma expressão popular que significa: estar fora da realidade, longe dos fatos, pertencente às pessoas sonhadoras. Minha particular interpretação é evadir-se, ir aonde vivem nossas fantasias, nossos sonhos, e onde, às vezes, viajamos para fugir da dura realidade.

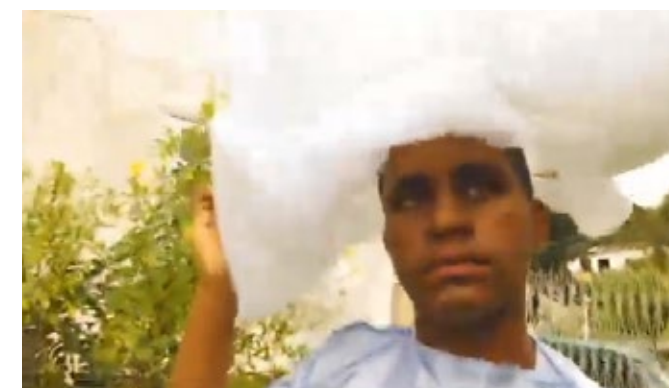
As nuvens são interpretadas de diferentes formas em diversas culturas. Representam uma separação entre dois mundos cósmicos. Como elaboradoras da chuva, relacionam-se com a manifestação celeste, simbolizando o devir de metamorfoses, como também associam-se às fontes de fertilidade. Devido à sua natureza de impermanência, podem simbolizar desapego e deslocamento. Divisão entre terra e céu, divino e humano, nas mitologias grega e romana, as nuvens aparecem agarradas ao Monte Olimpo e representam a morada dos deuses. Já segundo a antiga tradição chinesa, a nuvem simboliza a transformação que o sábio deve sofrer, renunciando a seu ser perecível para alcançar a eternidade, representando uma elevação espiritual. Para o esoterismo islâmico, a nuvem é a manifestação da nebulosidade da vida corrente. A nuvem envolve os raios de luz que atravessam a escuridão da vida humana, pois não seríamos capazes de suportar tamanha iluminação de uma vez. Por isso, segundo o islamismo, é sob a sombra de uma nuvem que se evoca o Alcorão e se atinge a epifania de Allah.

As nuvens também são mensageiras, de acordo com o seu aspecto. Se escuras e pesadas, antecedem as tempestades, dão-nos sinal de acontecimentos negativos. Já nuvens claras, cheias e luminosas são sinais de acontecimentos positivos. Há também a interpretação mais racional, meteorológica, das diferentes formações de nuvens – cúmulos, estratos e cirros – que aportam informação para fazer previsões do tempo.

Gosto particularmente da referência ao jogo, tão simples como universal, de buscar reconhecer formas e caras nas nuvens. Nele, se experimenta a riqueza da subjetividade humana ao trabalhar a percepção visual e a abstração ao reelaborar sua forma.

IEDA OLIVEIRA

Com a Cabeça das Nuvens
(Vídeo, 2018)



Laissez-faire nº1

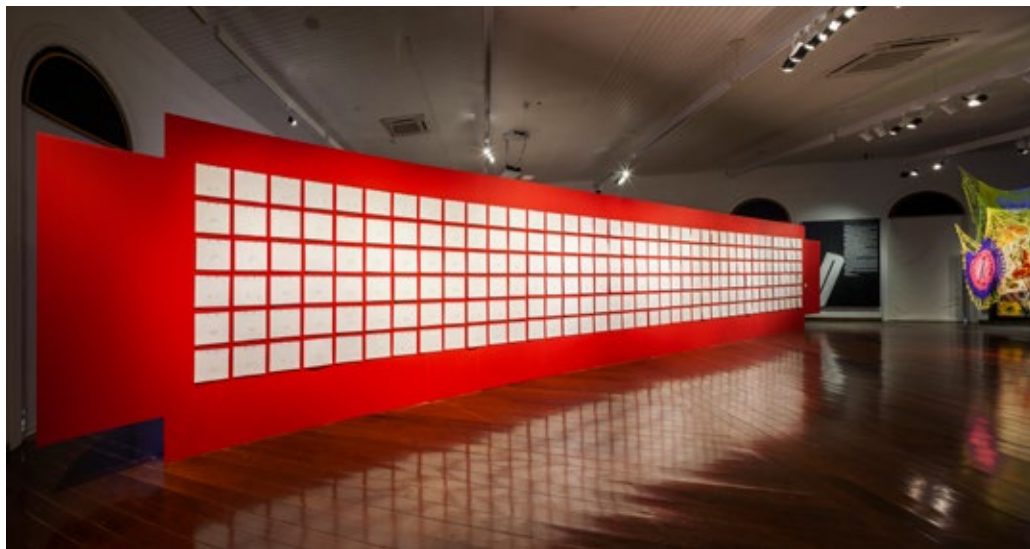
João Angelini (2018)

Laissez-faire Nº 1 faz parte de uma série de pesquisa em que investigo gesto das mãos de operários manipulando objetos/coisas. A análise decupada do gesto é feita por meio da reconfiguração de vídeos-registros dessas ações em desenhos animados de rotoscopia (quando se desenha por cima do fotograma do vídeo). Ao se desenhar as mãos, escolho não desenhar o objeto que está sendo manipulado, deixando apenas o movimento e o gesto específico da relação.

Iniciada em 2016 e concluída em 2018, Laissez-faire Nº 1 mostra as mãos de um soldado da PM de Planaltina (DF), fazendo a rotina de manutenção de sua pistola antes da saída para o serviço. Cada movimento é característico e programado para verificar peças e evitar possíveis falhas durante seu uso.

Apesar do processo tradicional e artesanal para a realização da animação, a obra não é apresentada apenas como vídeo. A escolha não é o confinamento desses milhares de desenhos em uma programação de um dispositivo videográfico que só apresenta ao público o resultado de um processo como acontece no cinema.

Ao apresentar os 1800 desenhos na parede, a instalação oferece para o espectador a possibilidade de visualização da estrutura fílmica em processo, que se torna, também, espacial, um lugar a ser percorrido. O vídeo materializado permite que o fruidor possa escolher a ordem e o tempo em que se relaciona com cada imagem da estrutura, antes refém dos dispositivos videográficos. Próximo aos desenhos, uma projeção veicula a mesma cena no formato eletrônico e tradicional de vídeo.



JOÃO ANGELINI
Laissez-faire Nº 1
(Videoinstalação,
2016 – 2018)



À mão livre / feito à mão

Junior Suci

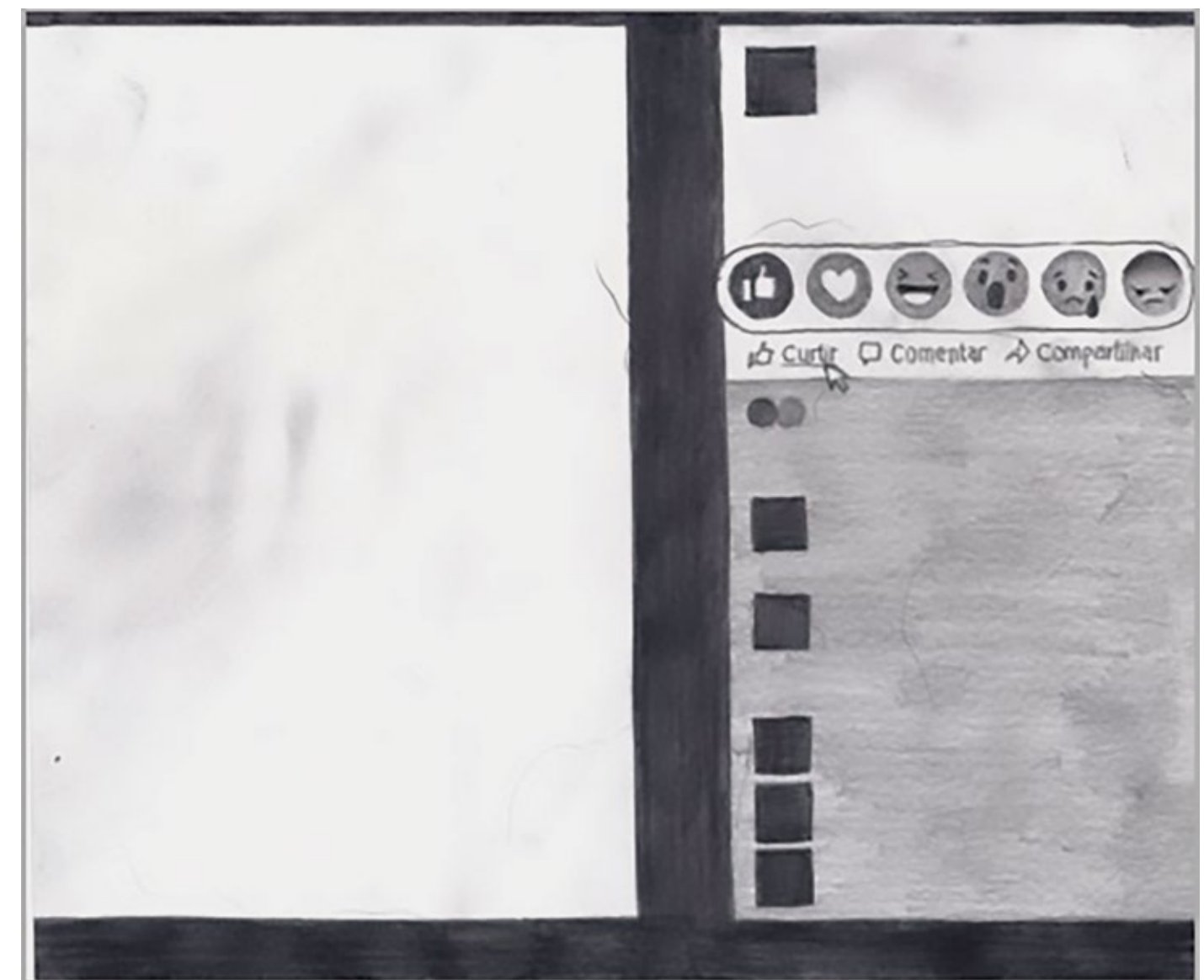
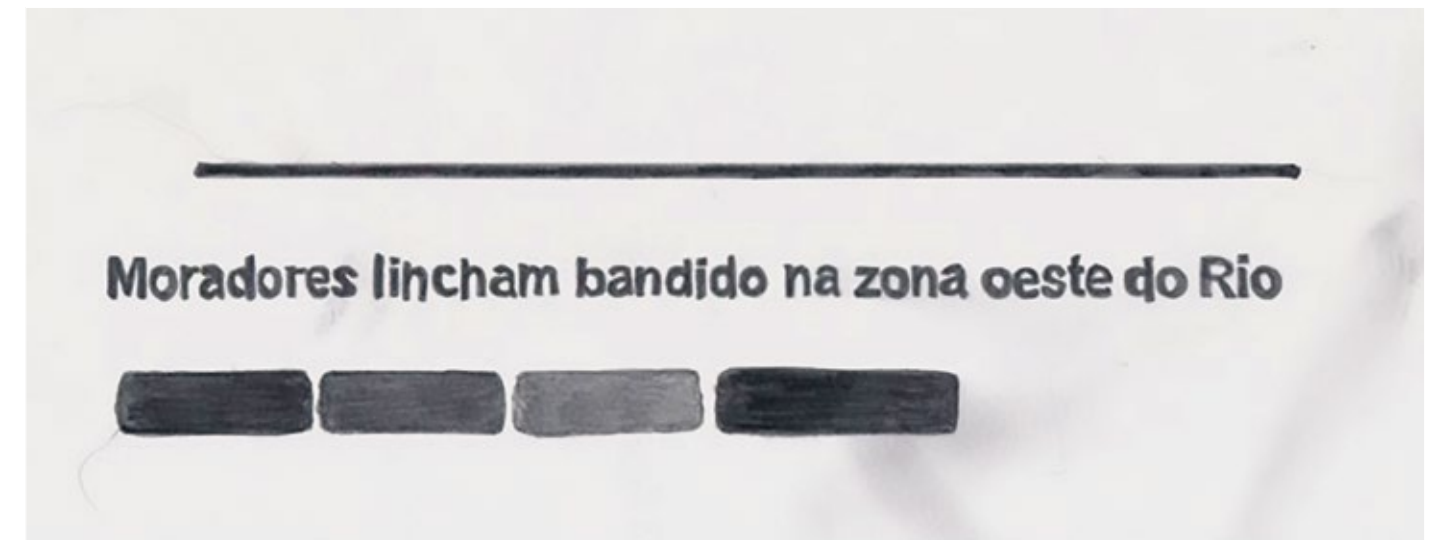
A série de trabalhos consiste em aproximadamente 80 (oitenta) desenhos realizados com grafite sobre papel Fabriano branco. O maior deles não ultrapassa 70 x 50 cm, tendo a maioria, então, pequenas dimensões. São inúmeros e diversos exemplos de produtos, ações, construções e desconstruções ligados a diferentes aspectos da vida cotidiana (sobretudo a contemporânea) e produzidos pela mão humana: objetos e formações realizados artesanalmente (origamis, cestos, laços, nós, arranjos florais, bolos, armadilhas, rendas, refeições, etc); ações e gestos vistos nas diferentes mídias (“curtir” uma fotografia em rede social, dicas de artesanatos e guias de “faça você mesmo”, assassinatos, socos, violência – e também afetos, afagos, etc); rastros e desmanches obtidos através dos toques manuais (itens quebrados, objetos estragados, elementos corriqueiros adulterados e desmontados), dentre outras imagens. Grande parte desses desenhos eu produzi através da prática da observação (desenho presente, e não de memória) em meu espaço de trabalho.

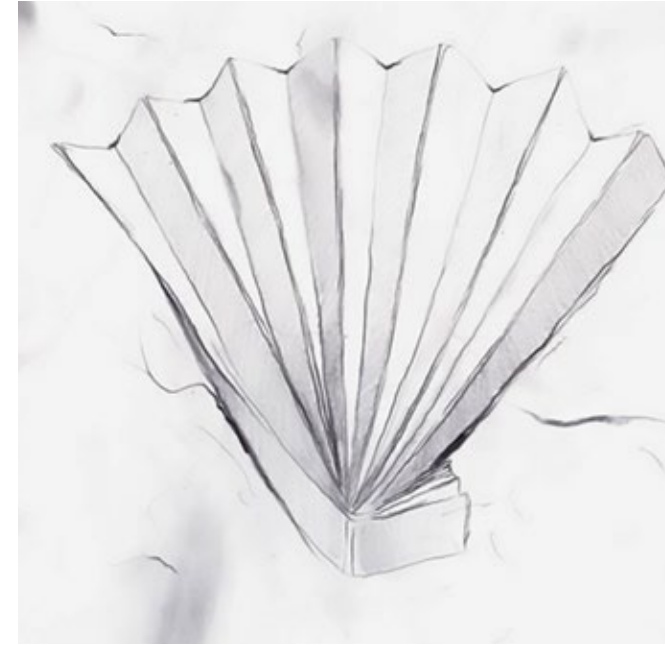
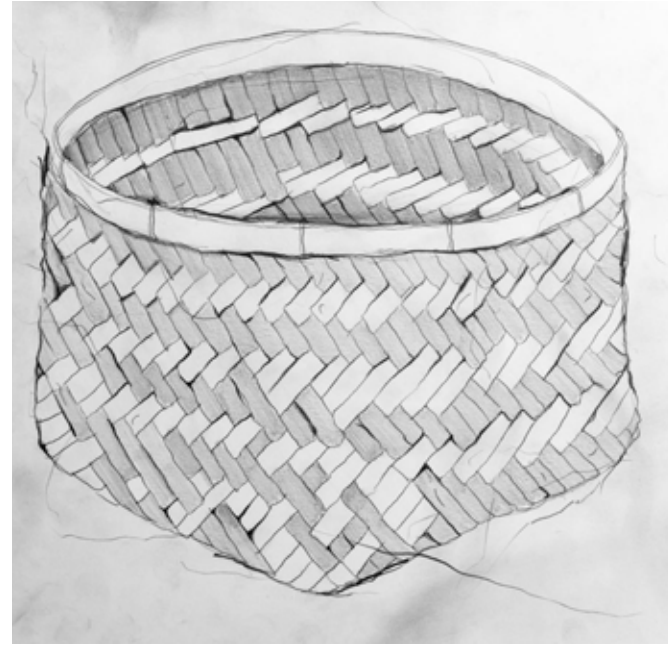
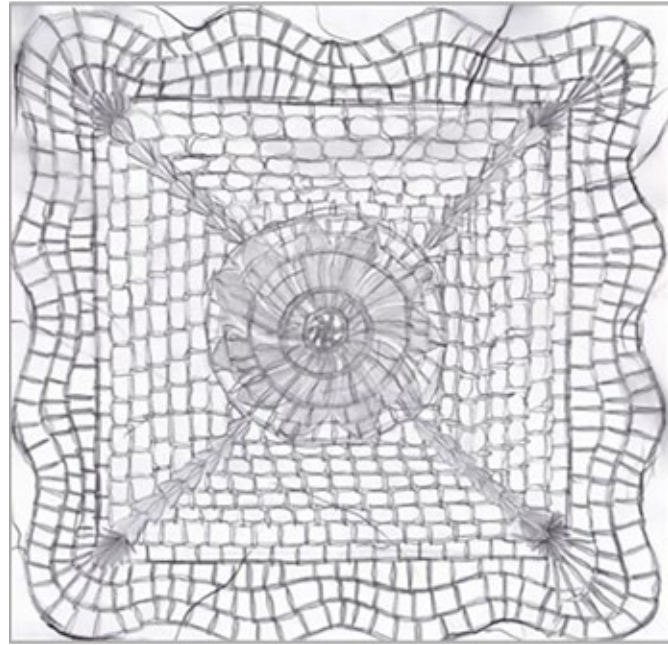
A presença da minha mão no próprio ato desenhar é marcada pela tensão das linhas registradas e pelas manchas que surgem na superfície do papel, provocando um deslocamento da “pureza” ou silêncio contidos simbolicamente nos pequenos quadrados e retângulos brancos. A mão humana, assim, aparece nesses borrões, marcando que esteve por ali – e está por todo lugar, em todo tempo, por meio de seus rastros.

Desse modo, os conteúdos apresentados – e sua forma – reúnem esses exemplos do que é ação humana, realizada através de sua mão (e de seu corpo, se assim preferirmos) e que, como não pode deixar de ser, constitui as culturas, os desejos e os horrores. Uma projeção veicula a mesma cena no formato eletrônico e tradicional de vídeo.



JÚNIOR SUCI
Feito à mão
 (Grafite sobre papel,
 2018 – 2020)

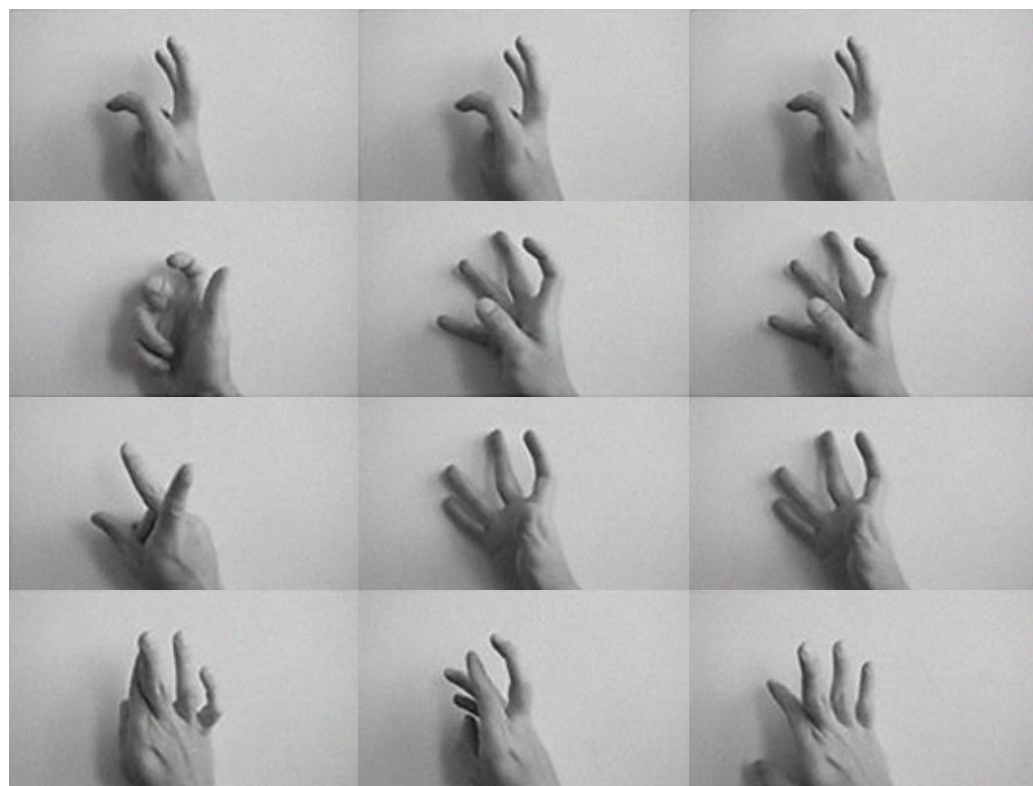




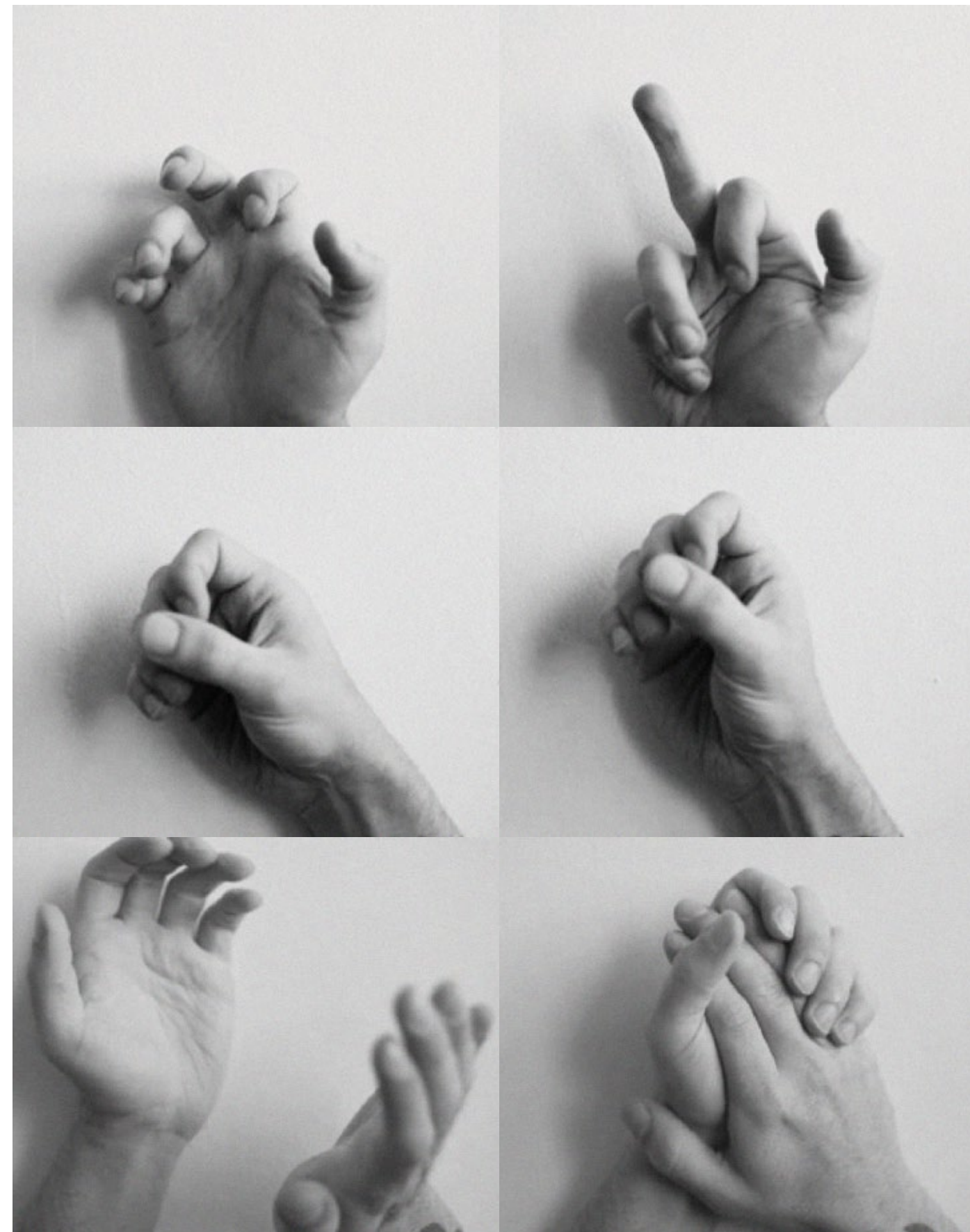
O homem pensa porque tem mãos

Junior Suci

O trabalho consiste em duas obras de registro (desenho e vídeo) e tratam da mão humana livre, trazendo, de maneira sutilmente irônica e até debochada, técnicas desenvolvidas ao longo do tempo, acertos e erros – e, por que não, “irreconhecimentos” de todo tipo. Se observados, livros, revistas e tutoriais impressos ou virtuais que se propõem a “ensinar” a prática do desenho e do fazer artístico, até na atualidade, chega-se à defesa da realização de imagens e formas feitas de modo livre, sem moldes; arte feita à mão livre, portanto.



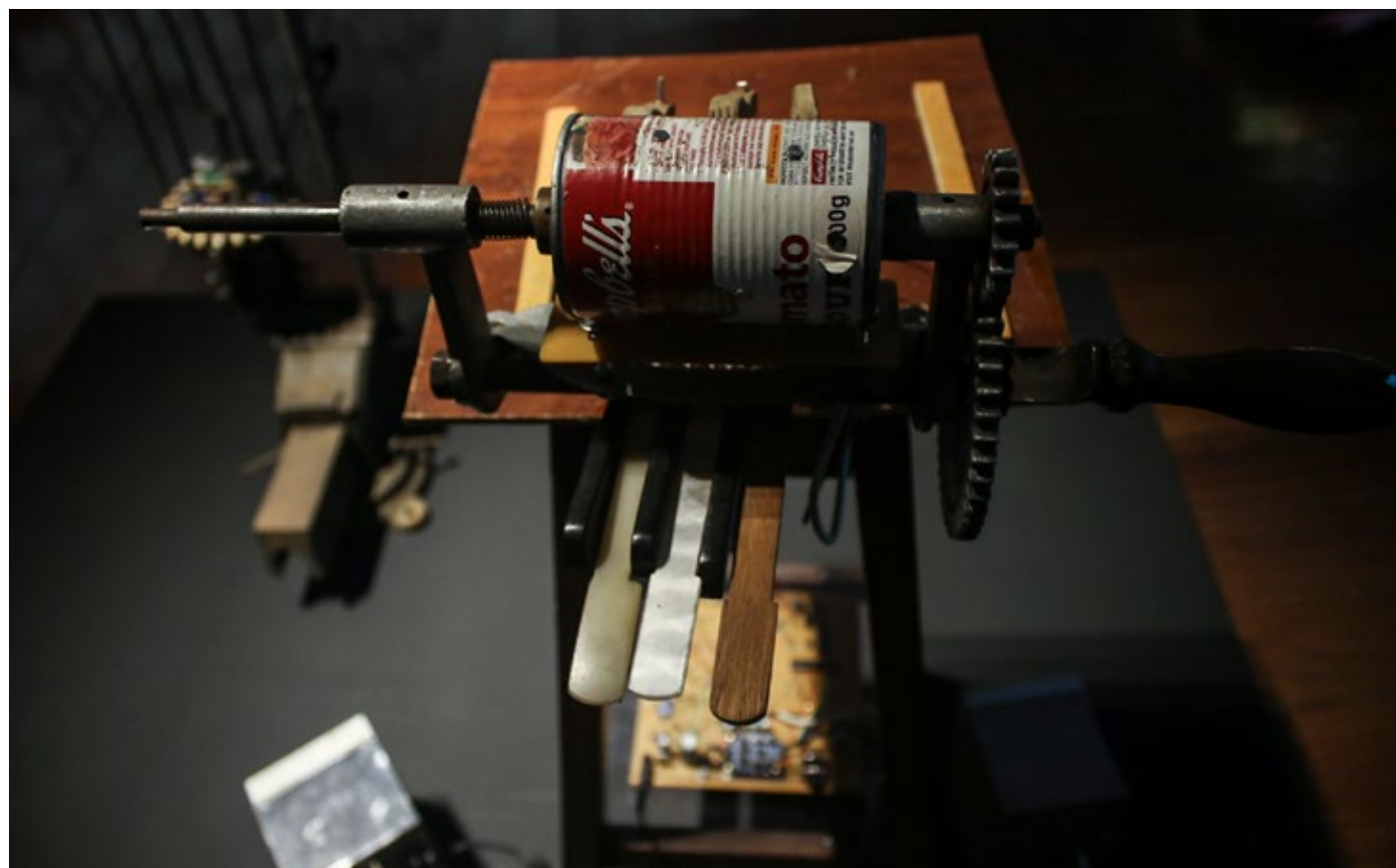
JÚNIOR SUCI
*O homem pensa porque
tem mãos*
(Vídeo, 2018)



A conquista do inútil

Marcelo Muniz e Cadós Sanchez

A conquista do inútil parte do desejo de remix técnico fundado numa pesquisa estética/ arqueológica do imaginário das (in)utilidades mecânicas, geradas pela produção e consumo industrial. Artefatos à manivela, hoje descartados ou descontextualizados como objetos estéreis de decoração que contêm em si o gesto de trabalho, circular, maquínico, são base para a criação de uma nova e pequena orquestra performática-instalativa de corpos sonoros homem-máquina.

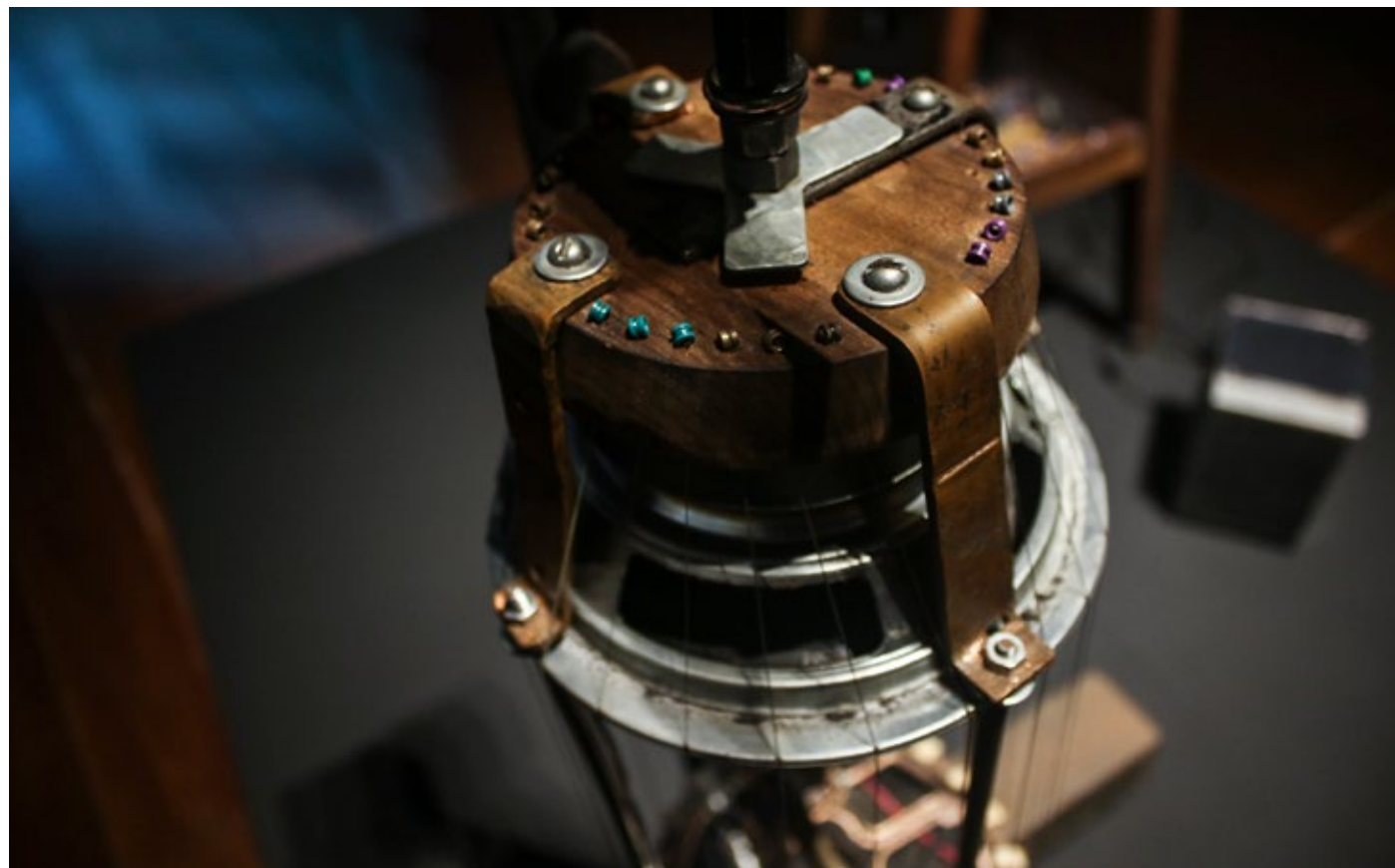
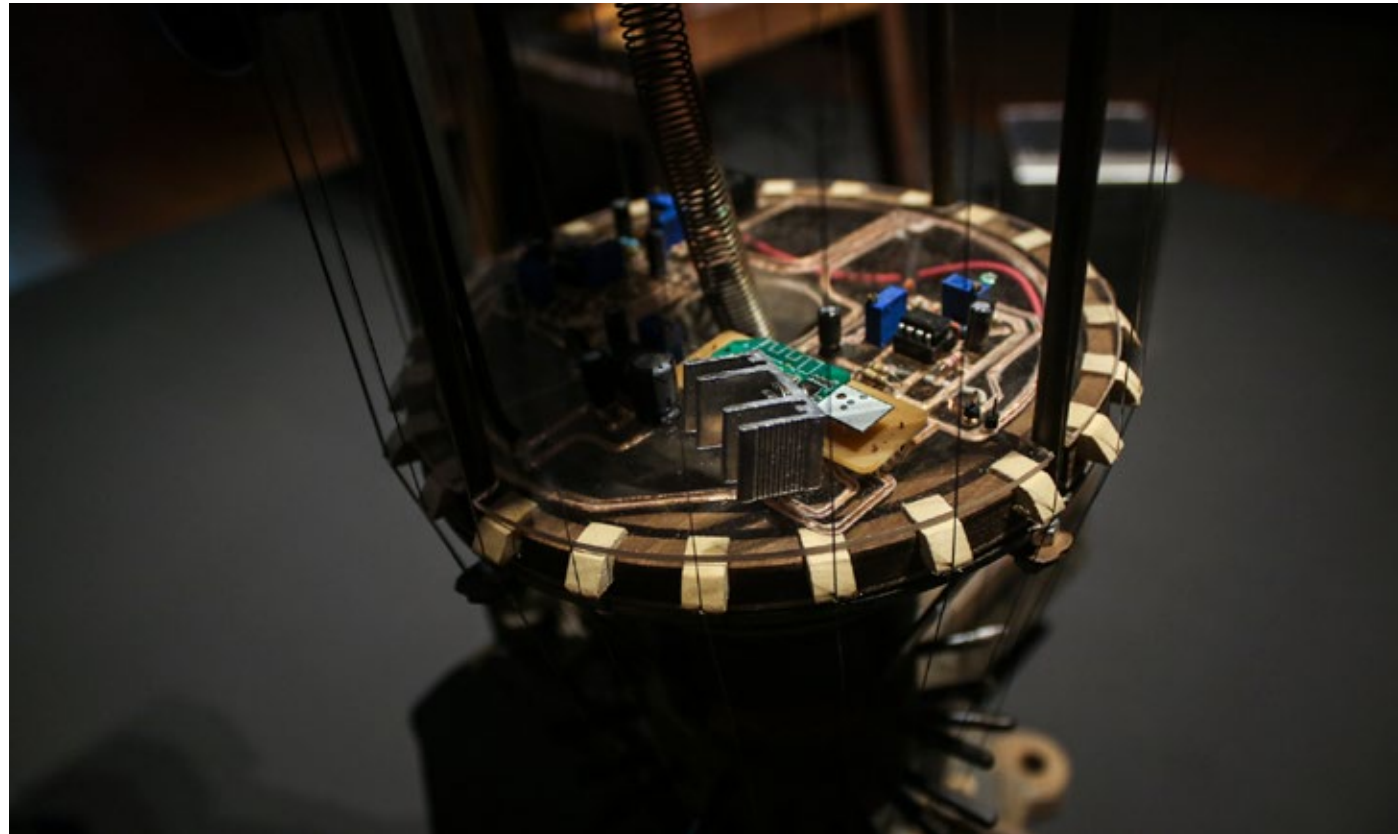


Manivela 1

Baseada em um antigo abridor de latas, a peça mantém suspenso um cilindro de cordas apoiadas em um par de alto-falantes retroalimentados por molas móveis. Ao se girar a manivela, o continuum de cordas pinçadas é amplificado e processado por um circuito eletrônico integrado à peça e enviado via bluetooth para sistema de som externo.

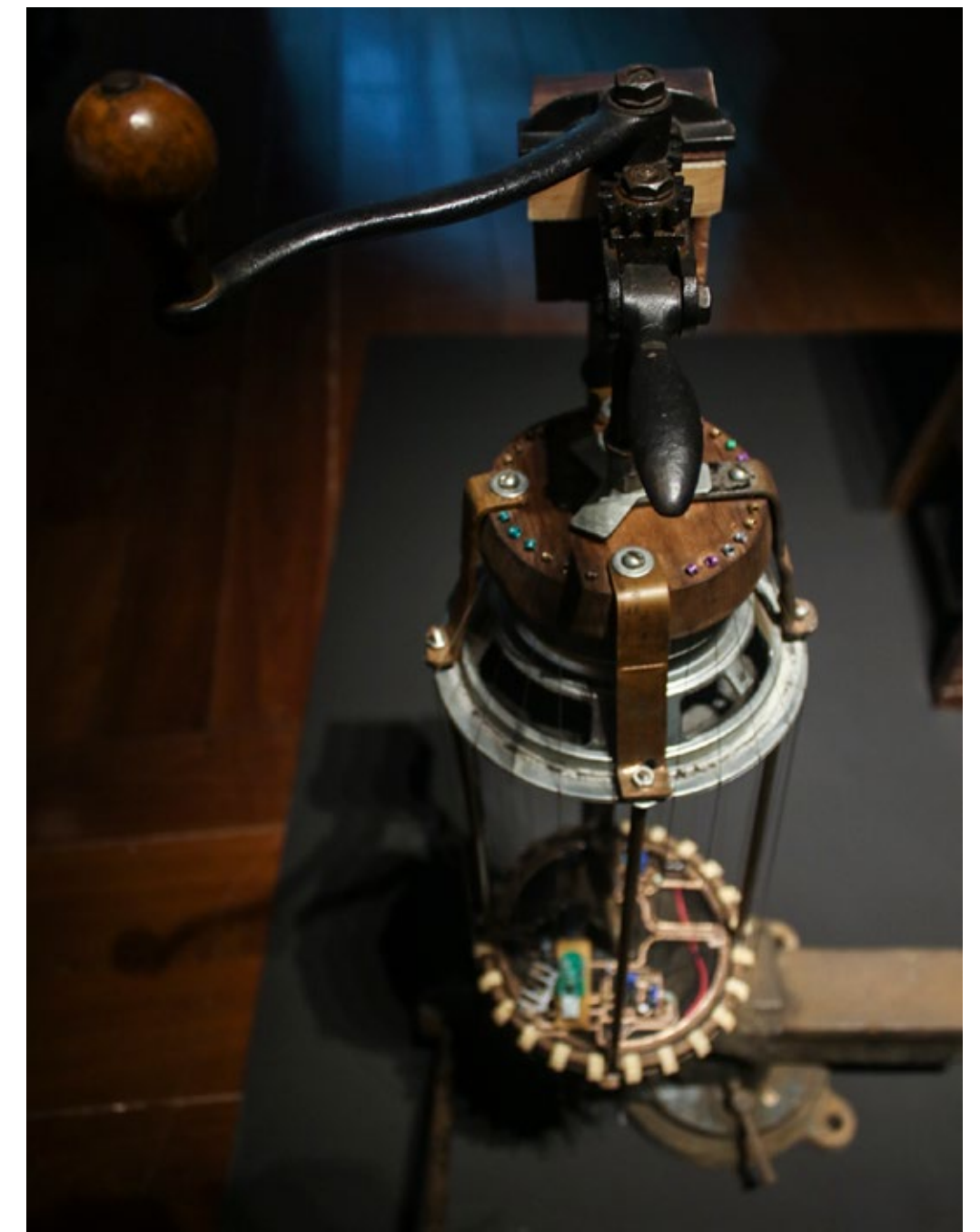


**MARCELO MUNIZ E
CADÓS SANCHEZ**
Manivela 1
(2020)



Manivela 2

Teclas e mecanismo de acordeom são integradas a um descascador mecânico de laranjas. As teclas pressionadas, conjuntamente ao girar da manivela, geram sons diversos por via eletrônica e mecânica, amplificados e projetados por um grande cone de alto-falante-suporte que sustenta a própria peça.



**MARCELO MUNIZ E
CADÓS SANCHEZ**
Manivela 2
(2020)

Tecitura do eu

João Almeida (2021)

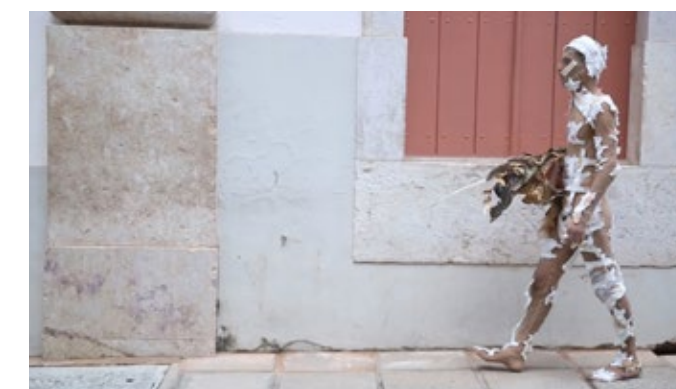
Trata-se da memória afetiva e do processo de reconhecimento identitário. São recortes de passado e símbolos que colaboram para um entendimento sobre mim mesmo e minha identidade. Há, em cada elemento da obra, a afirmação dos meus processos de criação, percebidos desde a infância, e das relações de aprendizado obtidas com as artesanias dos meus pais e avós.

O modo como trato meu reconhecimento enquanto pessoa e artista, trazendo à tona essas memórias de infância e experiências vividas até agora, é muito particular, mas em essência é um processo vivido por todos nós.

Refaço uma trajetória, desfaço-me de peles, tramo e desmancho linhas para me reconhecer e firmar quem sou, sem perder a consciência de uma vivência em constante construção. Dessa forma, hoje, consigo me posicionar como artista, como pessoa Queer, frente a uma sociedade que tenta me reprimir desde criança. Conseguir criar e expor um trabalho artístico neste momento, é, portanto, meu modo de resistir e existir.



JOÃO ALMEIDA
Tecitura do eu
(Instalação e
Performance, 2021)



Arregaça: o mito do ser pacífico

Camila Soato

O projeto “Arregaça: o mito do ser pacífico” tem como fio condutor o desejo de registrar a própria história, pela lente de nossas vivências enquanto mulheres, diferentemente do que foi invisibilizado pela história androcêntrica, hegemônica e patriarcal em que estamos imersas. De forma debochada e escrachada, proponho um jogo com imagens apropriadas da internet, juntamente com fotografias caseiras executadas por mim, em situações um tanto incomuns.

Em “Rembrandt não tem provas mas tem convicção que é preciso amar sem Temer”, temos a apropriação da imagem da pintura de Rembrandt intitulada “A Lição de Anatomia do Dr. Tulp” – obra encomendada pela Associação de Cirurgiões de Amsterdã – onde alguns homens estão estudando um cadáver. A imagem do cadáver é substituída por dois cachorros copulando e, juntamente com esses homens, um autorretrato sem blusa, portando descontraidamente um copo de cerveja, como se estivesse batendo um papo em uma roda de amigos. Aqui, muitas camadas são lançadas, e questões que envolvem micropolítica, sexualidade, identidade, gênero, hegemonia histórica são mescladas a um humor debochado e sarcástico.



(ao lado)

CAMILA SOATO

Caravaggio não tem provas mas convicção que é preciso cagar sem temer
(Óleo sobre tela, 2016)

CAMILA SOATO

Homerus Brutus 4
(Óleo sobre tela, 2014)

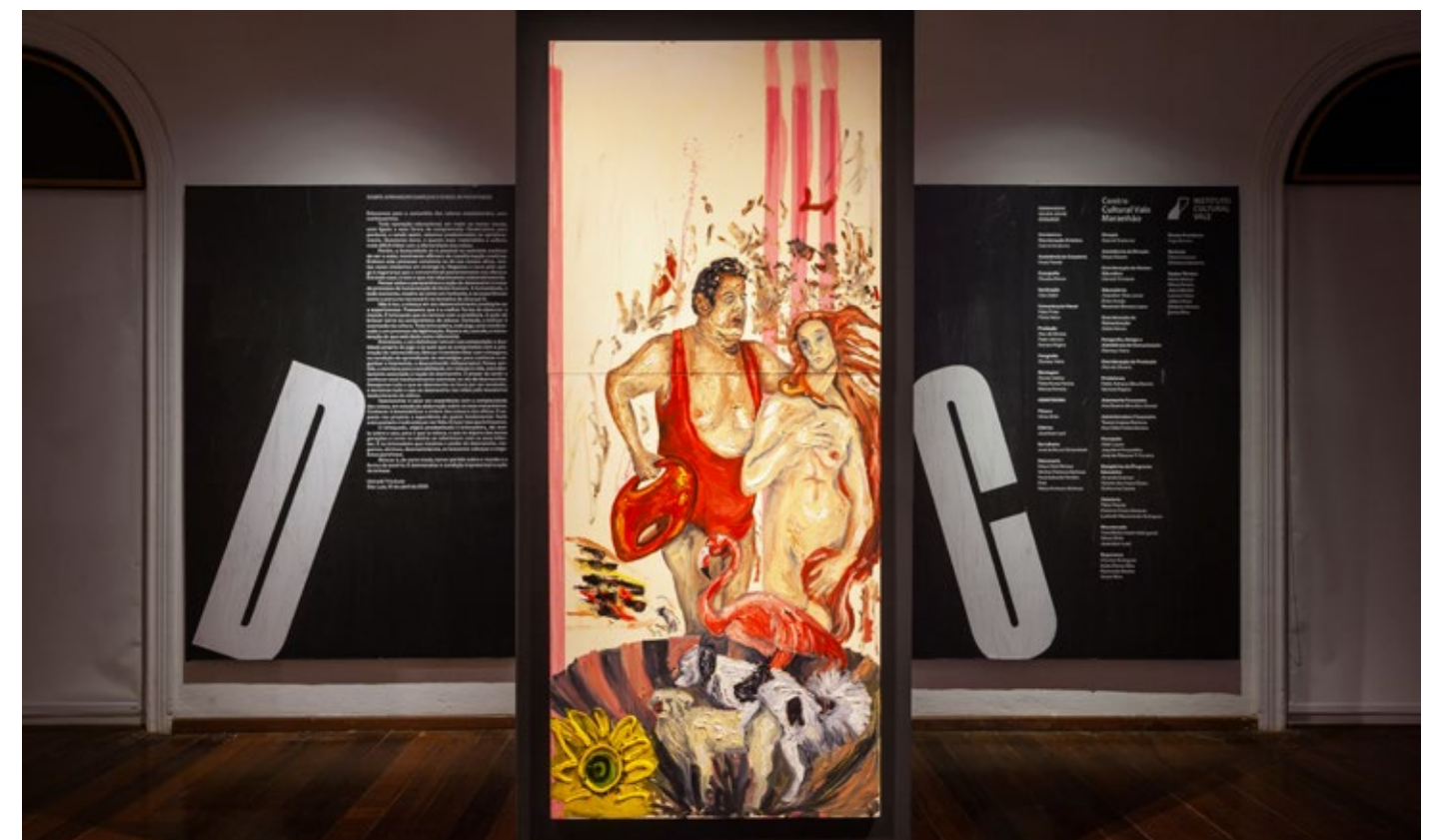
CAMILA SOATO

Rembrandt não tem provas, mas convicção de que é preciso amar sem temer
(Óleo sobre tela, 2016)





CAMILA SOATO
*Rembrandt não tem
 provas mas convicção que
 é preciso amar sem temer*
 (Óleo sobre tela, 2016)



Carro tele-ovo mensagem

Coletivo Joyces (2021)

Traga sua vasilha: sons ambulantes

O projeto Traga Sua Vasilha: Sons Ambulantes realizado pelo coletivo #Joyces¹, parte da figura histórica do pregoeiro e dos pregões: anúncios feitos pelos vendedores ambulantes por meio de cantos, improvisos e interpretações, com o objetivo de vender suas mercadorias.

Em São Luís do Maranhão, os pregoeiros ficaram populares a partir do século XIX. Provocados pela compreensão de que os pregões são uma manifestação popular em extinção, defendida por muitos pesquisadores acadêmicos, o coletivo teve como premissa do projeto entender as formas contemporâneas desse ofício.

O processo moveu-se por pesquisas e vivências junto a diferentes vendedores e vendedoras ambulantes que atuam na cidade, que em sua prática comercial apresentam o gesto de conquista do pregoeiro, seja utilizando a voz, jingles ou instrumentos, seja vendendo através de carros e bikes de som. O coletivo #Joyces, esteve como residente em São Luís do Maranhão durante o mês de junho deste ano, e desenvolveu o projeto Traga Sua Vasilha: Sons Ambulantes, através do edital Ocupa CCVM 2020/2021. As ações realizadas junto às vendedoras e vendedores, se materializam através dos seguintes trabalhos aqui apresentados.

¹ Joyces é um coletivo formado por diferentes membros que variam de acordo com os projetos. Criado em 2017, na cidade de Belo Horizonte, o grupo trabalha nas intersecções entre arte, intervenção pública e design. Suas ações geralmente são desenhadas de acordo com os contextos em que cada projeto acontece, borrando as fronteiras entre o artista e o público, propondo diferentes abordagens para a arte contemporânea.



Paulo, vendedor de frutas na Praia da Litorânea (São Luís, 2021)



Boca a boca vol. 5 – A arte de vender

O encontro virtual “Boca a Boca”, é um programa de conversas informais com pessoas e temas relacionados aos processos de criação e pesquisa do coletivo #Joyces.

Com quatro edições já realizadas no ano de 2021, os encontros acontecem como forma de promover conversas íntimas e divertidas sobre temas relacionados à cultura, arte e sociedade. A quarta edição do programa, fez parte do projeto “Traga sua vasilha – Sons ambulantes”, realizado através do Centro Cultural Vale Maranhão pelo edital Ocupa CCVM 2020/2021. As #Joyces e pessoas convidadas conversaram sobre os diferentes aspectos do ofício de vendedor ambulante. Dos pregoeiros ao carro do ovo, do sorveteiro ao vendedor de pitomba, a arte da voz que convence, encanta e chama a atenção dos clientes.

Boca a Boca Vol.4 – A arte de vender, contou com a apresentação de Butantan (São Luís/MA) e promoveu conversas com Ramusyo Brasil (Alcântara/MA), Carla Vitória (São Luís/MA), Thadeu Macedo (São Luís/MA) e Rafael RG (Guarulhos/SP).



JOAQUIM LOPES DE BARROS
Preto vendendo doces
(1840)

*Meu colegas, meus amigos , rapaz
E como que tá?*

*O sorvete é bacuri, venha aqui, venha tomar
Isso é coco e bacuri
O outro é maracujá*

***Mas tu vem tomar o teu
Mas tu vem tomar o teu
Mas tu vem tomar o teu
Mas tu vem tomar o teu
Isso é coco e bacuri,
E outro maracujá***

*Mas hoje é pra vender
Há muito era para dar
O sorvete é tão bom
Minha princesa venha tomar
Isso aqui é bacuri, não sei se tu ouviu falar
Dei um grito na Bahia
Que não sei quem mandou tomar
O meu nome é caminho longe, quem tem medo não vai lá*



Coco, bacuri, maracujá – Letra bem-te-vi

O clipe musical “Coco, Bacuri, Maracujá”, foi criado por Bem-te-vi em parceria com as #Joyces, e faz parte das ações colaborativas desenvolvidas no projeto “Traga sua vasilha: sons ambulantes”. Conhecido por anunciar seus produtos cantando, Bem-te-vi brinca com clientes e amigos através de versos e rimas, apresentando além dos sabores do sorvete, o cotidiano e a cultura maranhense.



As Pinturas

Homenagens feitas para Marrom foram realizadas por Paulo Pinturas, personagem presente no imaginário de todos os trabalhadores e moradores do entorno do mercado central. A décadas Paulo realiza pinturas murais no bairro que identificam os nomes dos comércios locais e os tipos de produtos que cada loja vende.



Marrom, esta é uma homenagem de seus amigos e amigas

"Marrom, esta é uma homenagem de seus amigos e amigas", foi criado pelas #Joyces em parceria com vendedores e vendedoras do Mercado Central de São Luís: Taty, Jocilene, Seu Biné, Mayra, Dona Maria e Lina.

Afastado do trabalho de vendedor ambulante desde o início de 2020, Marrom se recupera de problemas de saúde na casa de sua filha. Motivada pela saudade e desejos de melhora de seus parceiros de trabalho, a homenagem em formato de vídeo é dedicada ao poeta e vendedor que agita os corredores e ruas do Mercado com suas rimas improvisadas.

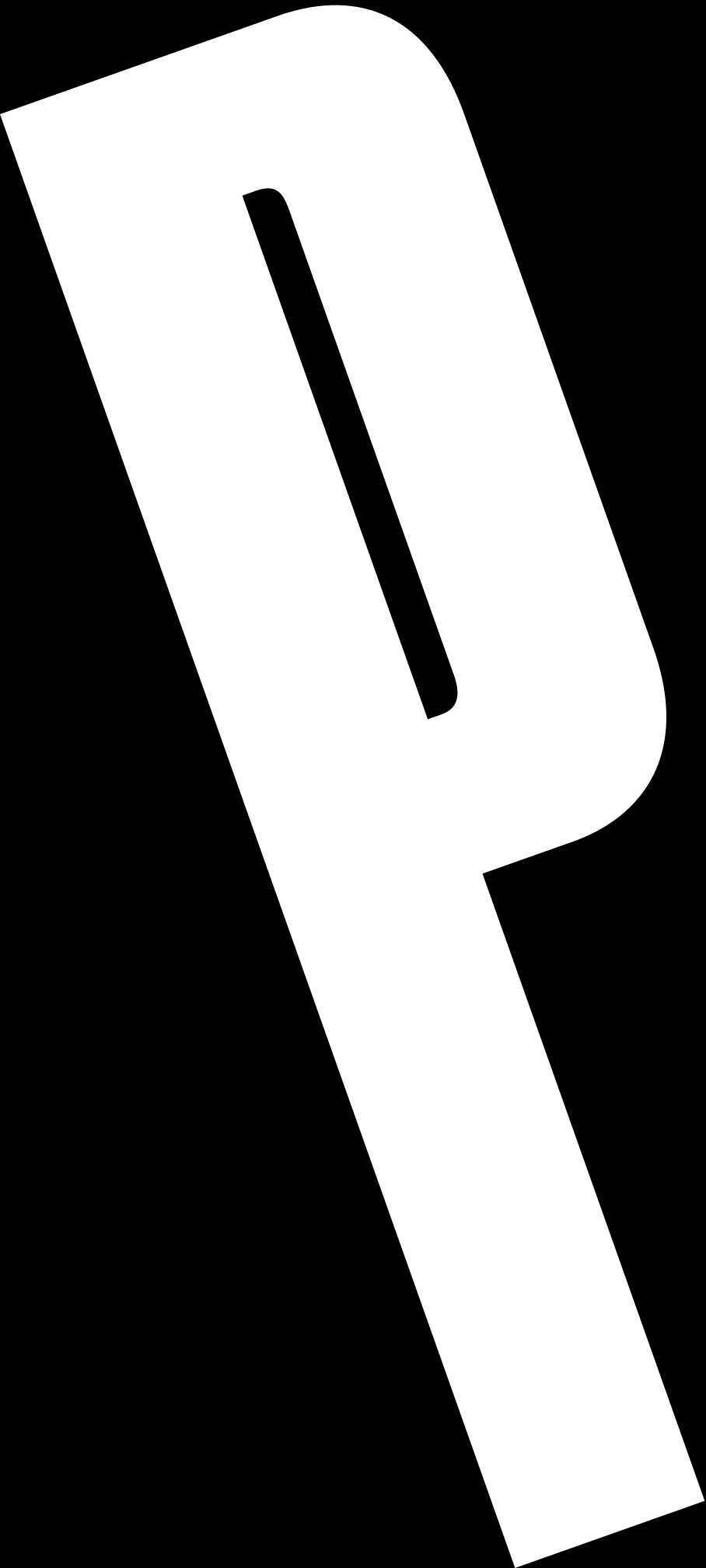
O vídeo foi levado até a residência de Marrom por Carolina Martins e Rafael RG, membros do coletivo, que entregaram a homenagem ao vendedor junto a um banner para seu novo carrinho de vendas.

Além do vídeo homenagem, foi realizada também uma pintura nas dependências do Mercado, com o poema criado pelo poeta sergipano Pedro Bomba, parceiro do coletivo e colaborador do projeto.

As pinturas homenagens feitas para Marrom foram realizadas por Paulo Pinturas, figura presente no imaginário de todos os trabalhadores e moradores do entorno do Mercado Central. Há décadas Paulo faz as pinturas murais na região, que identificam os nomes dos comércios locais e os tipos de produtos que cada loja vende.



Cultura Popular



O Canto, o Bailado e a batida das Caixas do Bambaê de São João Batista

Jociel Costa Santos (MA)



Uma dança de roda acompanhada das batidas das caixas do Divino Espírito Santo. O Forró de Caixeira ou Bambaê de Caixa vem diretamente de São João Batista, com canções contagiantes e momentos de devoção e emoção.



Sem a Burrinha, o Boi não dança

Aldair Fonseca (MA)

Oito burrinhas de grupos de São Luís e uma de São João Batista se reúnem para enaltecer a participação deste personagem no auto do Bumba Meu Boi. A apresentação é acompanhada pelo batuque do Bumba Meu Boi Oriente.



Encontro de Coreiras e Coreiros de São Benedito

Maria Juliana Fonseca (MA)

Cantadores e coreiras, os mestres que perpetuam a cultura do Tambor de Crioula no Maranhão, se reúnem para homenagear São Benedito, o santo padroeiro e protetor dos negros, pobres e oprimidos.



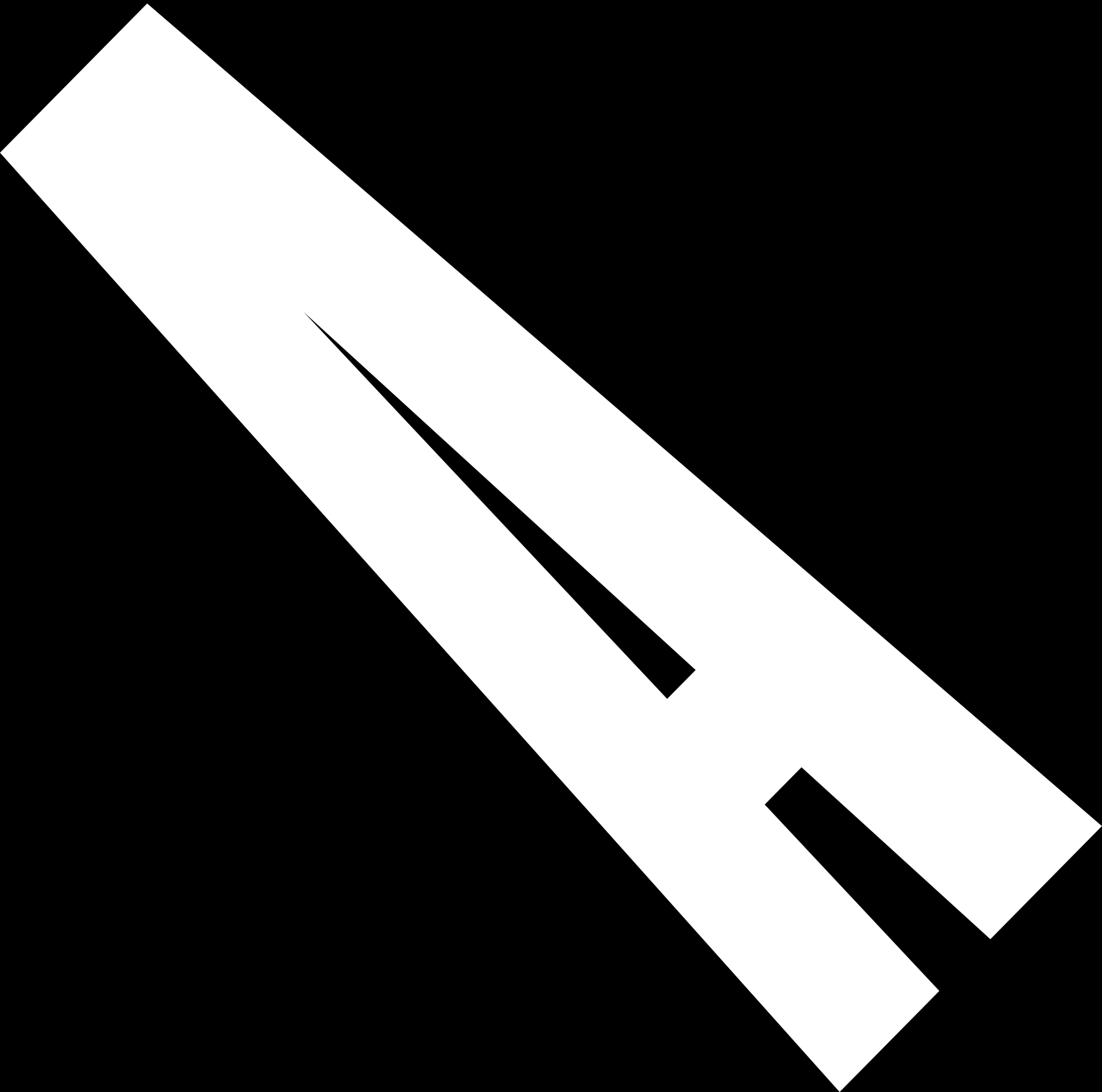
Encenação do Auto do Bumba Meu Boi de Santa Fé

Bumba Meu Boi de Santa Fé (MA)

Encerrando o mês junino, o Bumba Meu Boi Unidos de Santa Fé apresentou o auto do bumba meu boi do sotaque da baixada. A encenação conta a origem da brincadeira pelos personagens Pai Francisco, Mãe Catirina, pajé, amo, caboclos etc. O espetáculo foi pensado pelo grupo para reviver a tradição e o valor histórico do ritual.



Ocupa CCVM Cinema



Groove Man – Onildo Almeida Antônio Perazzo (PE)

Direção: Cláudio Bezerra e Helder Lopes (PE)

O longa-metragem documental retrata o grande compositor, músico e poeta brasileiro Onildo Almeida, parceiro de Luiz Gonzaga e autor do sucesso *A Feira de Caruaru*.

Cláudio Bezerra é doutor em cinema e mestre em Comunicação. Jornalista, documentarista e professor de Televisão, Cinema e Vídeo da Universidade Católica de Pernambuco, realizou entre outros filmes, *Alexina – memórias de um exílio* (2012), *Tejucupapo: um filme sobre mulheres guerreiras* (2002).

Helder Lopes, além de diretor é também roteirista do documentário. É jornalista, compositor e linguista. Dedicou-se a estudar a música popular e os processos de elaboração e compreensão das canções.



O Bastão e o Rosário

Ana Luísa Cosse (MG)

Direção: Ana Luísa Cosse (MG)

O documentário retrata o congado mineiro, representado pela Irmandade de Moçambique Nossa Senhora do Rosário, do bairro Alto dos Pinheiros, em Belo Horizonte (MG). O som dos tambores, das gungas e dos patangomes anunciam a Irmandade que chega para mais uma Festa de Reinado. Em meio aos cânticos entoados pelo Capitão Paulo e aos movimentos dos dançarinos do Grupo Folclórico Aruanda, conhecemos a história deste personagem real e sua lida com o Bastão e o Rosário. O filme recebeu menção honrosa no Festival Cine Barú, foi indicado a melhor figurino no Festival Cine Tamoio e foi ganhador do Prêmio Arte Salva (Secult-MG).

Ana Luísa Cosse é formada em Comunicação Social com ênfase em Publicidade e Propaganda (PUC-MG) e há treze anos é integrante do Grupo Folclórico Aruanda. Dedicou-se a projetos gráficos e audiovisuais focados na diversidade e na riqueza da cultura popular brasileira.



Aurora 1964

Diego DiNiglio (MG)

Direção: Diego Di Niglio (PE)

Baseado em *Marcas da Memória: história oral da anistia no Brasil*, livro organizado pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e nos resultados das atividades da Comissão Estadual de Memória e Verdade Dom Helder Câmara (CEMVDHC), o filme aborda o golpe de 1964, a repressão na ditadura civil-militar no Brasil, a lei de anistia e o processo de reparação de 1979 até os dias de hoje.

Diego DiNiglio é natural de Milão (Itália), graduado em Relações Internacionais e fotógrafo autodidata. Radicado em Olinda (PE), desenvolve projetos fotográficos e audiovisuais sobre a cultura afro-brasileira, história, patrimônio imaterial e memória, entre eles, *Salvaguarda do Maracatu Nação Leão Coroado – 150 anos*. Tem trabalhos expostos no acervo permanente do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (MAC-PE) e do Museu da Abolição de Recife (MAB). Em 2015, publicou o livro-catálogo *Instantâneas da África*.



Caixas Encantadas Elizabeth Martins (RJ)

Direção: Elizabeth Martins

O documentário conta a história de Dona Antônia, zeladora do terreiro Ilê de Iansã e Obaluayê e caixeira da festa do Divino Espírito Santo do Maranhão, realizada há mais de 40 anos no município de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense, região metropolitana do Rio de Janeiro. O curta-metragem acompanha ela e Vanessa, sua neta e sucessora no cargo de caixeira, de forma híbrida, transitando entre imagens do cotidiano das protagonistas e ilustrando a história por meio da técnica de animação, inspirada no teatro lambe-lambe, onde a cena é apresentada na forma de manipulação de bonecas dentro de uma caixa.



Afrobeats Piqui da Rampa – Tv Quilombo

Luca Morais (MA)

Direção: Luca Morais

A comunidade quilombola de Piqui da Rampa de Vargem Grande (MA) apresenta o videoclipe *Afrobeats*, protagonizado pelos jovens do quilombo e inspirado nos poemas da romancista maranhense Maria Firmina dos Reis. Os dançarinos interpretam a história de mais de 200 anos do quilombo desde sua origem, passando pelas transformações influenciadas por manifestações culturais contemporâneas das periferias do Brasil e do mundo.



Vermelho, Branco e Preto ou Macurá Dilê

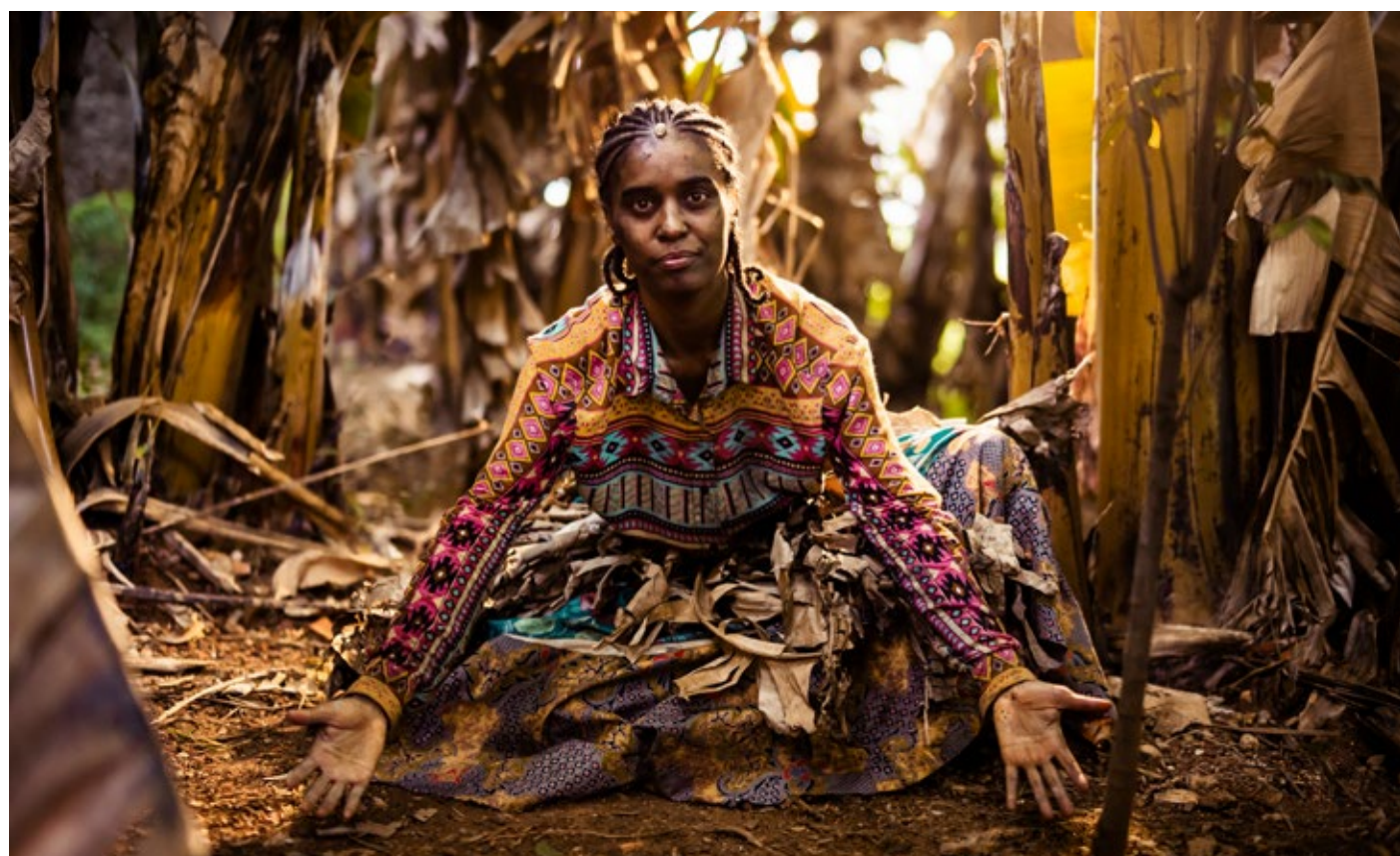
Cibele Mateus e Sebastião Pereira de Lima (SP/PE)



Direção: Cibele Mateus e Juliana Pardo

A vídeo-performance de Cibele Mateus e mestre Martelo investiga a figura do Mateus, comico afro-diaspórico presente na brincadeira do Cavalo-marinho pernambucano; o Nego Fugido, aparição afro-brasileira de Acupe/BA; e a narrativa de Macurá Dilê, o tempo que teve início, mas não tem fim. Dois corpos negros brincantes em diferentes pontos do país, em um tempo de tristeza e permanente desassossego.

A obra proporciona ao público uma experiência de integração das linguagens do teatro, dança, poesia e música à cena, em performances realizadas à distância, mas que reúnem mestre e discípula nas brincadeiras negras de ancestralidade, diáspora e resistência.





Mostra de Cinema Moventes Revista Moventes (RJ)



O verbo se fez carne



Sessão 1 Nós da terra

Nota da curadoria: Na Sessão 1 (“Nós da Terra”) da *Mostra de Cinema Moventes*, a ancestralidade e a resistência indígena assumem três percursos bastante próprios e dialógicos nestes filmes. Partindo de uma narrativa de luta pelo direito à terra com *Ka’a zar Ukyze Wà – Os Donos da Floresta em Perigo*, passamos por uma sequência teatralizada em *O verbo se fez carne* e terminamos com um documentário sobre o ritual de dias de encenação de um mito Maxakali em *Yāmiyhex – As Mulheres-Espírito*. O confronto com a violência imposta pelo homem branco colonizador é expressada tanto na prática de reavivar memórias pessoais quanto coletiva, ritualisticamente: somos confrontados com um mundo sem divisão entre terra, seres e espíritos. “Pertencer à terra, ao invés de possuí-la”.

—
O debate da Sessão 1 (“Nós da Terra”) da *Mostra de Cinema Moventes* contou com a participação dos debatedores Graciela Guarani e Alberto Álvares Guarani, dos representantes dos filmes *Erisvan Guajajara*, *Ziel Karapotó*, *Carolina Canguçu* e *Roberto Romero*, e mediação dos curadores Isabel Veiga e Vitor Medeiros. O debate completo pode ser assistido aqui (<https://www.youtube.com/watch?v=a6AvA7pl2Y4>) no canal do Centro Cultural Vale Maranhão no YouTube.



Ka'a zar Ukyze Wà – Os Donos da Floresta em Perigo

A potência originária no cinema

por Graciela Guarani

Na perspectiva de repensar um cinema pluridiverso, atravessado por olhares polifônicos, como propõe a Mostra de Cinema Moventes, é necessário abriremos um leque de diálogo, escuta, fala e naturalização para as manifestações dos corpos periféricos, corpos negros, corpos originários, corpos que criam história e fazem de suas artes fronte para desconstruir imaginários e estigmas negativos e violentos, perpetuados há tempos por um sistema opressor individualista e suicida. Cada vez mais a urgência e necessidade de se abrir um diálogo para ampliar o entendimento da presença de corpos plurais no cinema se intensifica, à medida que esses grupos compreendem a falência do sistema, sistema esse que se orgulha de sua arrogância e glória ao submeter ao apagamento diversas culturas para legitimar a sua maneira e significado de “humanidade”.

A mesa “Nós da Terra” emerge no sentido de trazer a discussão da ancestralidade em pauta. Mas, para além deste pertencimento, vale pontuar como esta dita ancestralidade não dialoga com a universalidade de corpos contemporâneos, pois nota-se que não há uma ação no sentido de fomentar ou instigar as trocas de saberes diversos entre as várias ancestralidades, sendo que o princípio de todas é a tentativa de seus fortalecimentos.

Partindo de um lugar de fala ancestral e originário, percebo a dificuldade que se tem de visibilizar questões que são consideradas de nicho ou de respectivos segmentos, mas que a ação e reação afeta todos os indivíduos. Por exemplo, quando se discute a importância de uma narrativa que defende a floresta ou a manutenção de sua vida, não é de interesse somente dos povos originários; porém não se vê um envolvimento e engajamento de naturalizar o debate em meio a assuntos com sujeitos “universais”, enquanto o mesmo é amplamente instigado em ambientes e meio onde os sujeitos são categorizados, ou seja, não universais.

Durante a discussão da mesa, percebe-se a potência que existe nas produções e protagonismo dos corpos originários presentes, temáticas urgentes e necessárias que partem desde o cuidado com modos de viver e estar neste mundo, através da ótica de povos que defendem a vida, e toda uma forma de respeito com tudo que é vivo, desde o visível até o invisível, temática esta que é presente no filme *Ka'a zar Ukyze Wà – Os Donos da Floresta em Perigo* (2019), de Flay Guajajara, Erisvan Guajajara e Edivan Guajajara (MA). Ponderações importantes presentes também como a falta de acesso e entradas para realização e manutenção das produções e como o racismo estrutural dificulta a sobrevivência destas narrativas. Por outro lado, estas narrativas a todo momento entram em embate com esta estrutura, através do empoderamento, da força e resistência de suas culturas, modos e ancestralidades, assim como no filme *Yãmíyhex – As Mulheres-Espírito* (2020), de Isael Maxakali e Sueli Maxakali.

O corpo contemporâneo originário vem com toda a força e dialoga constantemente maneiras de antropofagiar éticas de coexistir em um tempo circular ancestral, porém ainda assim contemporâneo. O corpo originário contemporâneo cada vez mais se faz presente no cinema, desconstruindo e construindo imaginários e demarcando as telas com seu corpo político, assim como o filme *O verbo se fez carne* (2020), de Ziel Karapotó. Por fim, aqui trago um desafio/convite para todos: precisamos ver o cinema com possibilidades de imaginários possíveis e impossíveis. Tornar impossível é pensar numa infinidade de outros modos, especificidades, tempos e narrativas sobreviventes que possam emergir também como potência que são.

Vy'a renda – A Festa do Cinema

por Alberto Alvares Guarani²

Atualmente para nós, cineastas indígenas, o cinema é uma ferramenta de luta pelo direito, reconhecimento e valorização do nosso modo de viver. A mídia, na maioria das vezes, nos projeta de forma estereotipada e romantizada.

Porém, quando invertemos o ponto de vista da câmera e produzimos nosso próprio registro, transmitimos ao mundo nosso olhar. Deixamos de ser “caça”, e nos tornamos caçadores da nossa própria história.

Cada filme, cada memória revelada, apresenta a unidade de um povo, em diferentes formas de se filmar. Todo povo tem um sistema, uma regra de convivência e uma forma de ver o mundo onde vive. Cada cineasta com seu objetivo, revela com seu olhar a beleza e o registro de suas línguas, da sabedoria dos mais velhos, das memórias, dos espaços de ser e viver.

Sendo assim, não podemos unificar o cinema indígena, pois, no singular, ele não representa a multiplicidade de povos. Nesse caso, é necessário falarmos de “cinemas”, no plural, aquele que diferencia línguas, olhares e narrativas.

Toda essa diversidade de se fazer cinema que nos diferencia é a mesma que nos une, no desejo de nos representarmos e contarmos a história através do nosso ponto de vista. Cada festival representa, para o mundo do cinema, um (re)encontro de almas, olhares, pensamentos e reflexões.

Saudamos os que partiram e deixaram suas imagens, e os que no ventre de suas mães protagonizaram imagens de vida e esperança.

O universo fílmico dos festivais nos possibilita mostrar ao público as especificidades e singularidades de nosso modo de filmar, dialogando com novas produções e descobrindo novos talentos.

Assim como um corpo que não se movimenta enfraquece, um filme que não circula perde sua força. A falta de espaço e recursos desestimula a produção de novos filmes, enfraquecendo a produção dos realizadores.

Festival, na língua Mbyá, significa Vy'a renda, que quer dizer “lugar de festa, de alegria”. Para nós cineastas, os festivais são espaços que nos movem e fortalecem o nosso desejo de registro.

A Mostra de Cinema Moventes representa para nós indígenas um espaço de aprendizado e troca de saberes, compartilhados através da filmagem.

² Cineasta Guarani. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual – PPGCINE, da Universidade Federal Fluminense.



Yämiyhex – As Mulheres-Espírito



Sobre aquilo que nos diz respeito



Esse amor que nos consome



Sessão 2 Dançar a cidade

Nota da curadoria: Na Sessão 2 (“Dançar a cidade”) da Mostra de Cinema Moventes, apresentamos produções que refletem experiências de circulação e ocupação da cidade tomada como campo de inquietações. Neste campo são traçados percursos de pertencimento e estranhamento. A dança aparece como modo de lançar o corpo na rua, de criar novos encontros com o passado colonial e, ao mesmo tempo, produzir paisagens de resistência.

—
O debate da Sessão 2 (“Dançar a cidade”) da Mostra de Cinema Moventes contou com a participação dos debatedores Flávia Meireles (artista, pesquisadora e professora de dança do CEFET RJ) e Ewerton Belico (diretor, roteirista, curador e professor) e dos diretores dos filmes, Allan Ribeiro, Cris Miranda e Ana Magalhães (representante do coletivo Mulheres de Pedra), com mediação do curador Vitor Medeiros. O debate completo pode ser assistido aqui (<https://youtu.be/OIP1IWWm4HE>) no canal do Centro Cultural Vale Maranhão no YouTube.



Elekô

Habitar/ocupar ou dançar a cidade

por Flávia Meireles

Há uma “sacada” em juntar pessoas para uma conversa. Há um “farejar” na hora de pensar uma mostra e uma mesa de debates. A *Mostra de Cinema Moventes* – realizada online no canal YouTube do Centro Cultural Vale Maranhão e produzida por esta revista – lança mão dessas habilidades de farejar e ajuntar que permitem abrir uma clareira de conversa, instauram um espaço de troca. Na referida mostra ocorreram conversas de duas ordens. A primeira, entre filmes: a partir de uma cuidadosa curadoria que selecionou os filmes *Sobre aquilo que nos diz respeito*, de Cris Miranda, realizado em 2016; *Elekô*, do Coletivo Mulheres de Pedra, de 2015; e *Esse amor que nos consome*, de Allan Ribeiro, realizado em 2012. A segunda ordem de conversa aconteceu na mesa de debates *online* que reuniu os/as realizadores/as dos filmes, Ewerton Belico e eu em volta do tema “Dançar a cidade”. Este breve texto retoma algumas das questões abordadas, estendendo e puxando conversa com o/a leitor/a.

Tendo em comum a ocupação e circulação na cidade, os três filmes destacam inventivamente as faces visíveis e invisíveis do Rio de Janeiro. Ambientados em três pontos localizados no centro da cidade, os filmes ressaltam uma ocupação/habitação negras da/na cidade: suas inscrições, traços e retomadas. Sobre aquilo que nos diz respeito se situa nos jardins suspensos da Rua Camerino, local onde até a abolição oficial da escravidão se comercializavam pessoas, na região do porto. É importante lembrar que essa região era porta de entrada dos/as escravizados/as vindos/as de várias localidades do continente africano e aportando primeiro no Rio de Janeiro para depois se destinarem ao resto do país. Ainda importante lembrar que as recentes obras urbanas que antecederam as Olimpíadas de 2016 colocaram em relevo esta parte da cidade e suas histórias apagadas. A partir de uma ação performática, os personagens do filme dançam e transformam estátuas da época colonial (erguidas pela missão francesa no Rio) na entidade afrodiáspórica de cura Omolu, por meio de coberturas de palha colocadas sobre os rostos dessas estátuas. Entre a cura, a magia e a dança, o filme se desenrola enfeitando estátuas, dançando e evocando a cura da escravização e da subordinação coloniais. O filme-intervenção registra essa ação e, como ressalta Cris Miranda na conversa, aponta para uma direção de cura da chaga colonial. O curta contém dípticos que fragmentam as imagens, isto é, vemos partes das cenas antes mostradas num plano aberto e compondo agora uma imagem fractal. O filme ainda lança mão de intervenções na imagem tais como ranhuras e filtros, que acentuam o tom ao mesmo tempo onírico e concreto do “ebó de estátuas”, uma celebração da cidade ritualisticamente condensada em filme.

Elekô, realizado pelo coletivo Mulheres de Pedra, ocupa o Cais da Imperatriz, também na região portuária, e trabalha com camadas e justaposições de performances realizadas pelas mulheres do coletivo, alternando entre uníssonos nos gestos das mulheres e pequenos fragmentos de ações performáticas em polifonia, na região do antigo Cais e nas ladeiras do morro da Conceição. Evocando a cidade como um oráculo das vivências e afetos das mulheres negras naquele local, elas inscrevem com seus corpos, gestos e objetos um tom específico em habitar essa cidade revelando dores, prazeres e desejos.

Já o longa *Esse amor que nos consome* de Allan Ribeiro foi realizado alguns anos antes que os dois primeiros filmes e narra uma ocupação também no centro do Rio, no bairro da Lapa, no casarão nomeado de “Terreiro Contemporâneo”, ocupado pela Rubens Barbot Cia de Dança. Fruto de processos de aproximação do diretor com os integrantes da companhia, o filme reencena a chegada deles no espaço antes desocupado e posto à venda pelo proprietário. Rubens Barbot e Gatto Larsen conduzem a história entrecortada com cenas dos espetáculos dançados ao ar livre, ensaios e até imaginação de um futuro trabalho artístico a partir da fabulação de Larsen e um improviso de dança de Barbot. Ainda presentes estão as entidades lansã e Exú – lansã através de um jogo de búzios que abre o filme e afirma a permanência da companhia no local; e Exú aparece protegendo a porta da casa. Num diálogo divertido, Barbot explica para a dançarina Cláudia Ramalho (que escreveu um livro sobre a companhia) como no Rio Grande do Sul chama-se ser ocupado ao que chamamos no Rio de Janeiro de receber santo. Abre-se mais uma camada de ocupação/habitação das entidades nos corpos e Barbot relata como se sentiu, ao que Ramalho também comenta como foi sua própria experiência.

O filme, repleto de camadas sofisticadas, é um documento-ficção da chegada, ocupação e habitação da companhia no casarão e nos arredores da cidade, além de documentar a presença de importantes figuras das danças negras no Rio de Janeiro, tais como Luiz Monteiro e Valéria Monã. A dança aparece literalmente como matéria e tema do filme, mas também na sua habilidade em fazer mover diferentes velocidades e afetos, ao nos deslocar como espectadores/as, para um universo ao mesmo tempo singular e comum de vivência na cidade. Uma belíssima e singela cena acontece entre Barbot e uma senhora, ambos bordando ao ar livre na Praça da Cruz Vermelha (imediações do casarão) e o jeito como Barbot toma o fio de bordar como elemento para uma improvisação em dança tanto elaborada quanto rotineira e a forma com que a senhora responde com humor às brincadeiras/danças de Barbot. *Esse amor que nos consome* revela, em seu tempo longa-metragem, uma experiência complexa das vivências da companhia de dança e dos sujeitos numa cidade urbana igualmente complexa. O ponto alto que entrelaça a própria realização do filme com a vida no casarão foi o fato de o proprietário ter desistido da venda do casarão após tê-lo assistido. Assim, o filme move o impensável: reverter a venda do casarão e ir na contra-mão do sentido da especulação imobiliária na cidade.

A junção desses três filmes enxerga a cidade como oráculo, como chaga que busca a cura ou ainda como trabalho/ebó/intervenção. A mesa de debates online retomou essas riquezas, configurando um espaço intenso de escutas e falas, no intuito de fazer reverberar em nós, espectadores/as e leitores/as, efeitos e rastros das inscrições, traços e retomadas das vivências negras nessa cidade.



Nove Águas



Sessão 3 Coletivos em Luta

Nota da curadoria: Na Sessão 3 ("Coletivos em Luta") da Mostra de Cinema Moventes, são colocados em diálogo três filmes que tratam da luta por moradia em espaços urbanos e pelo direito à permanência em território quilombola. Com eles, é possível refletir de dentro sobre os desejos, riscos e embates daqueles que dedicam suas vidas a uma causa comum, sobre as estratégias e formas de organizações em grupo, em permanente risco de enfrentamento com o aparato militar do Estado.

—
O debate da Sessão 3 ("Coletivos em luta") da Mostra de Cinema Moventes contou com a participação dos debatedores Laís Ferreira (crítica e escritora) e Érico Araújo (pesquisador, crítico e professor), os representantes dos filmes Aiano Benfica, Vladimir Seixas, Gabriel Martins, Cardes Amâncio, Maria Eunice e Edson Quilombola, e mediação do curador Vitor Medeiros. O debate completo pode ser assistido aqui (<https://www.youtube.com/watch?v=oNSlj5yOpOU>) no canal do Centro Cultural Vale Maranhão no YouTube.

Cinema no curso da luta

por Érico Araújo Lima

Ricardo Aleixo, que costura algumas variações sobre o ato de escrever. Duas delas aparecem nessas estrofes, que guardam um intervalo entre si, no poema:

*Escrever porque esta é,
sem sombra de dúvida,
a melhor hora
para escrever.*

[...]

*Escrever porque esta,
convenhamos,
não é a melhor ocasião
para escrever.³*

Tão forte, hoje em dia (e em tantos tempos), o desafio da expressão. Tão intensa, hoje em dia (e em tantos outros tempos), a urgência da expressão. Filmar com as lutas em curso; conversar, debater, pensar a partir das imagens e sons que partilhamos – e que nos chegam nessa contiguidade com lutas coletivas. Acima de tudo, talvez seja sempre necessário – urgente – constituir modos de se reunir em volta do que fazemos expressivamente num dado tempo histórico. Ver, hoje, em mútua reverberação, os filmes da sessão “Coletivos em luta” é se deparar, constantemente, com a necessidade de exprimir luta, história, território, por meio da associação entre muitas forças diferentes (aquelas dos corpos e das vidas já em ação num lugar e no decorrer do tempo; aquelas que o cinema pode manifestar, para colaborar, sempre de modos singulares).

Um trabalho de ver em conjunto (um possível conjunto que se reúne, múltiplo, mesmo diante das ocasiões do presente) pode já ser um modo de costurar alianças e relações para enfrentar desafios históricos. Um trabalho de colocar os filmes em conjunto é também uma maneira de perceber a energia política que emerge das lutas, das maneiras de somar com situações e processos, das formas de investigar táticas para narrar distintos tempos históricos. Habitar a articulação entre os três filmes desta sessão é também construir frentes de combate, modos de ação, gestos de memória e de irradiação de possibilidades com o cinema, com os espaços, com o passado, o presente e o futuro. São três filmes numa espécie de “solidariedade translocal”, para recuperar uma expressão de Paul Gilroy⁴.

Numa ação tão fundamental de projetar os filmes dentro da ocupação, ressoa uma emoção política muito intensa. Sempre que revejo *Na missão, com Kadu*, de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito, fico marcado por aquela cena em que se prepara a situação para exibir o filme feito por Kadu no dia da marcha reprimida

³ Poema “Sobre escrever”, de Ricardo Aleixo. Uma das aparições do poema é na antologia “Palavrear”: ALEIXO, Ricardo. Palavrear. São Paulo: Editora Todavia, 2018. É possível acessar um trecho do livro no link a seguir, no qual se encontra o poema completo: <https://todavialivros.com.br/pnld2018/palavrear/trecho>

violentamente pela polícia militar. Esse momento parece sempre dizer um monte sobre a importância dos processos de fazer imagens junto a uma luta; parece dizer um monte também sobre a nossa constante necessidade de nos reunirmos para ver filmes no curso das lutas e aprender com os processos e as articulações que eles nos apresentam.

Afinal, penso que se trata muito disso: aprender. Processo constante, uma educação transformadora talvez seja um chamado urgente que os três filmes nos colocam. Aprender histórias que contrariam as narrativas hegemônicas, aprender sobre o próprio processo de engajar-se em lutas, aprender com as reivindicações coletivas vinculadas a moradas: aprendizado que é também força para nos alterar e interpelar, espectadores chamados a ver juntos.

Nove águas, feito em conjunto por Gabriel Martins e o Quilombo dos Marques, elabora, com a ficção, um mergulho histórico que fortalece uma luta, para insistir no obstinado e incansável trabalho de ecoar memórias vinculadas a um lugar. Com o filme, percorremos tempos históricos, remontados desde 1930, pelo caminho das águas: do abrir caminhos ao gesto de persistir no presente, a ficção possibilita imprimir no cinema os testemunhos, as narrativas transmitidas de forma geracional, a afirmação constante da compreensão histórica como gesto de disputa do presente e do futuro. Ao escutar Edson Quilombola, no debate da sessão, penso, a todo instante, na necessidade de “leitura de mundo”. O processo de fazer filme se alia a esse saber e indaga, com ele, a respeito das múltiplas formas de a luta continuar. Pois a cartela ressoa: “A luta continua”, diante da intensificação das violências pelo governo genocida que tomou posse em 2019.

Diante da intensidade de um acontecimento, aprendemos enormemente com a força do ato de *Entre*, de Vladimir Seixas. Filmar é indissociável do agir no curso da história, no próprio calor dos momentos, fazendo da câmera um aparato atrelado aos processos de luta, de ocupação, de entrada. Filmar é gesto de assegurar proteção e também modo de apontar para o futuro. Em 21 de novembro de 2008, o gesto de filmar se faz em total comunidade com o gesto de ocupar. A vibração da câmera marca o tremor mesmo do processo de intervir nos lugares, de reivindicar coletivamente um espaço e de promover – com a câmera, com o corpo na ação – a necessidade de alterações.

Também o filme feito por Kadu em 19 de junho de 2015 assinala essa estreita aliança entre a câmera e a caminhada, entre o filmar e um processo que o transborda, ligado às lutas por moradia digna e à recusa dos despejos. E no tempo um pouco posterior ao episódio, vem a necessidade de também conversar: com Aninha, Adão, Kadu, Yan, o filme nos instala nessa elaboração sobre a memória recente. Aninha e Kadu mencionam o aprendizado com as marcas da marcha reprimida com violência pela polícia. O trauma, prefigurado também em sonho (de Kadu e de Elielma), é retomado, como se fosse preciso debater constantemente sobre o que fazer a partir dali; como se fosse urgente filmar, conversar e ver em conjunto, para que a luta persista.

⁴ GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

Nesses tempos em que se intensificam violências e extermínios, a energia desses filmes segue urgente, como reverberação para o presente e para o futuro, como trabalho de disputa – necessariamente, coletiva, o que aprendemos tanto pelas relações em cena em cada curta-metragem, quanto pela própria coletividade que eles podem entrelaçar, indagando nossa história como numa caminhada de braços interligados. Vale seguir com a afirmação de *Nove Águas*: a luta continua. E para ecoar também um aprendizado com *Nêgo Bispo*, podemos ouvir sobre as formas que acolhem existências: “Nos espaços circulares cabe muito mais do que nos espaços retangulares. E isso nos permite conviver bem com a diversidade e nos permite sempre achar que o outro é importante, que a outra é importante. A gente sempre compreende a necessidade de existirem as outras pessoas”⁵.

⁵ SANTOS, Antonio Bispo. “Somos da terra”. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 12, p. 44-51, 2018. Disponível em: <https://piseagrama.org/somos-da-terra/>



Na Missão com Kadu

Ainda, luz e sombra: a imagem fílmica e a persistência da vida em *Nove Águas*, *Entre*, e *Na Missão*, com *Kadu*

por Laís Ferreira

A memória é uma ilha de edição
(Waly Salomão)

No filme *Entre* (Vladimir Seixas, 2009), acompanhamos o começo do processo da ocupação de um edifício na Rua da Gamboa, na região portuária do Rio de Janeiro. Nos diálogos de abertura, é recuperado esse processo conturbado, o qual envolveu pendências entre a prefeitura e a indenização do proprietário do imóvel. Realizado no formato MiniDV, o documentário se inicia com imagens noturnas cuja parca luz ambiente, em diversos momentos, possibilita que vejamos com pouca nitidez os que estão presentes. Por outro lado, são inseridas cartelas que indicam e classificam aqueles que aparecem: o porteiro, os policiais, a mídia. Assim, as cartelas organizam e indicam ao espectador aquilo que estamos vendo. Enquanto isso, a luz das sirenes policiais, dos postes das ruas, e dos holofotes estouram nas imagens, dificultando a visão e a compreensão daquilo que nos alcança a vista. É preciso, assim, destrinchar e delimitar aquilo que a luz esclarece ou cega, bem como o que não é completamente compreendido à primeira vista.

Em *Entre*, a discussão da visibilidade atravessa, também, o relato dos personagens. Isso se revela no relato de um dos moradores de rua, o qual diz não receber confiança dos outros por não ter endereço fixo – e, assim, humanidade reconhecível. Nesse sentido, a noite escura, entrecortada por feixes de luz muito fortes, que vemos no início do filme, assemelha-se à forma possível de fechar e abrir os olhos na rua, relatada por esses mesmos moradores. Ele diz: “Na rua, você não dorme, você cochila. Acorda, dorme. Tem covardia”. Percebemos, assim, que a existência desse morador – e dos demais que vivenciaram a ocupação na Rua da Gamboa – é atravessada pela instabilidade e por ataques, embora exista uma mobilização por outros modos de sociabilidade e moradia.

A possibilidade de a luz inscrever e escrever formas de memória é uma discussão que atravessa toda a história da fotografia e, também, do cinema. Podemos, por exemplo, retomar a discussão de André Bazin (1991) e Susan Sontag (2003). Em *Ontologia da imagem fotográfica*, Bazin analisa a natureza da imagem fotográfica e como ela se diferencia de outras formas artísticas. Para ele, há, na imagem fotográfica, uma *objetividade essencial*, que concede a credibilidade aquilo que é visto. E o cinema concede temporalidade a essa objetividade. Segundo o autor, “o filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta (...). A imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação” (BAZIN, 1991, p. 24). Assim, a imagem fílmica e a fotográfica estão intimamente ligadas àquilo que mostram; possuem, também, a possibilidade de reter um índice daquilo que passou. Nesse sentido, Sontag salienta a importância de se ter atenção à dimensão da comoção frente ao que as imagens mostram. Em *Diante da dor dos outros*, a autora coloca: “fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo em favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência, continuamente reabastecida por informações” (SONTAG, 2003, p. 16). Em sua análise, a autora recupera a produção de imagens de diversas guerras na humanidade – Guerra da Crimeia; Guerra Civil Americana; Primeira Guerra Mundial, dentre outras – e pontua: “a memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem

isolada” (SONTAG, 2003, p. 23). A partir desses autores, podemos pensar os riscos e os dilemas existentes quando a memória dos que sofrem é representada por aqueles que não vivenciaram essas mesmas dores. Há, portanto, um risco de cristalizar uma imagem do passado e do sofrimento na qual aqueles que sofreram podem não se reconhecer.

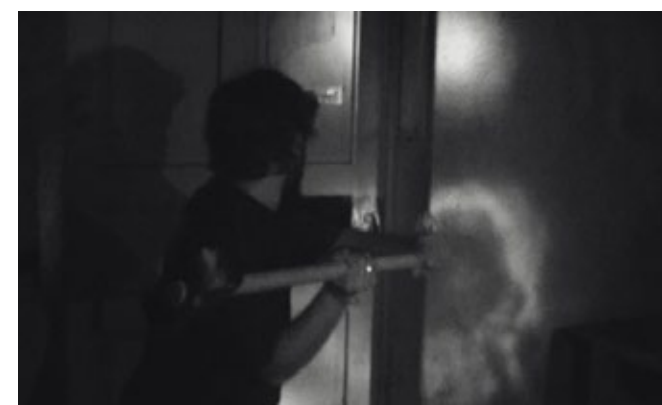
Em contrapartida, *Nove Águas*, *Entre*, e *Na Missão*, com *Kadu* operam imagens de memória na vivência e no convívio com as vítimas de ataques e de opressões. Em *Entre*, a urgência é o princípio operador da memória. É necessário, pela imagem, preservar a história e a memória de uma ocupação nova, a qual é acossada pelas forças policiais e pelas autoridades públicas. A necessidade que a opressão e a dor vivenciada pelas pessoas não se obliterem atravessa, também, o curta *Na Missão*, com *Kadu* (Kadu Freitas, Aiano Bemfica, Pedro Maia de Brito, 2016). Nesses filmes, não se trata mais de apenas congelar o passado ou atordoar o presente, mas de indicar, a partir da operação da memória, questões políticas e sociais que permanecem caras de alterações e seguem recorrentes. Em *Na missão com Kadu*, por exemplo, o protagonista coloca o dedo na imagem, quando uma garotinha pede para ir para casa. É preciso, assim, marcar a imagem, deixar ali o rastro do que de fato foi, da humanidade que é ameaçada, dos lugares de uma existência cuja truculência deseja acabar. É necessário colocar o dedo na imagem da câmera tremida, cuja urgência *aponta o que houve de fato*. Isso se acentua quando a menina que Kadu carrega nos braços, pergunta, incrédula: “como eles têm coragem de fazer isso com a gente?”. Proteger e preservar a vida das crianças deveria ser algo inquestionável; nas circunstâncias em que pessoas pobres são oprimidas, porém, precisa ser retomado constantemente. E é a sobrevivência das crianças que permitirá que a história recordada se transforme em uma realidade menos sangrenta e endurecida no futuro. No filme, Kadu diz que o clima da avenida em que eles se encontram é de guerra e, depois de muitos minutos mostrando o que estava acontecendo ao redor de si, na avenida, direciona a câmera para o próprio rosto. Transparece, assim, a necessidade de *se inscrever na imagem*, porque o grau e a natureza da violência que ali ocorrem não podem ser vistas de modo distanciado, mas em profundo contato com aqueles que sofrem.

A inscrição do próprio corpo, do rosto e da voz como operadores indiciais de memória configura, também, as relações dos diretores desses filmes. Em *Na missão com Kadu*, no início do filme, um dos diretores, Aiano Bemfica, aparece no quadro, mas afirma que vai se retirar da imagem mostrada pelo enquadramento. Vê-se, assim, a precisa necessidade de ter atenção dedicada àqueles que mais são ameaçados e têm o risco iminente de serem despejados da ocupação onde estão. Por sua vez, na ficção *Nove Águas* (Quilombo dos Marques, Gabriel Martins, 2019), o trabalho conjunto entre Martins e os membros daquela comunidade quilombola resgata a memória do grupo que se firmou no Vale do Mucuri, em Minas Gerais, ao mesmo tempo em que correlaciona com uma história do povo negro de modo mais amplo. Em uma das cenas finais do filme, Gabriel Martins aparece como um dos primeiros na fila do transporte dos pertences dos membros do Quilombo Marques. Esses quilombolas, depois de décadas ocupando a região em que estavam, são desapropriados. Nessa caminhada, o diretor negro também se insere, com o próprio corpo e rosto, numa perspectiva em que o passado e o presente quilombolas também participam da trajetória dele. Essa inserção aponta para um ponto comum na ancestralidade de ambos: a diáspora africana, que esteve na base do sistema escravocrata do Brasil por séculos.

Em *Nove Águas*, o território onde se está é parte constitutiva da própria existência e da memória. Na tentativa de uma empresa se apropriar do espaço pertencente aos Marques de modo ancestral, a comunidade recebe a visita de uma antropóloga que é categórica ao dizer que não são os outros quem dirão quem eles são. Percebe-se, assim, uma relação com aquela terra e com aquela história que não é possível contar ou traduzir senão pela própria vivência. Nesse sentido, destaca-se uma das sequências iniciais do filme, quando há uma busca por uma pedra específica que pertencera a um indígena. Esse mineral tem um sentido próprio naquela mata e simboliza, em si, as histórias e as crenças cujos sentidos foram feitos a partir do vivido por aquele povo. Isso está presente, também, nas cantigas de roda, no maculelê dançado nas festas mostradas no filme, as quais constituem uma memória preservada oralmente e que persiste pela afetividade dos que a partilham.

Na cena final de *Nove Águas*, acompanhamos uma espécie de samba-de-roda, em que todos dançam ao som do pandeiro. Em uma roda, o início, o meio e o fim se imbricam. O caminho do passado, do presente e do futuro é conjunto. Esse trajeto circular afasta o esquecimento e escreve uma história *outra*, que não é a narrativa hegemônica da história. Nesse sentido, podemos recordar o que escreve Walter Benjamin em *Sobre o conceito de história*. Segundo esse autor, seria necessário rever a tessitura e a narrativa da história, as quais, em diversos momentos, não se atentam para aqueles que foram oprimidos e vencidos em diversos períodos da humanidade. Assim, seria necessário *escrever a história a contrapelo*. Para esse filósofo, essa postura colocar-se-ia na diferença de outras narrativas da história, distanciando-se das narrativas daqueles que estão no poder - os policiais, os donos do território, os fazendeiros, dentre outras figuras. Por outro lado, caminhar de modo circular, indo ao passado para que algum futuro faça sentido àqueles que vivem um presente de opressão permite uma outra organização da memória, pois mantém em curso práticas ancestrais de diversas gerações passadas.

Trazer ao presente a memória viva dos que sofrem, há séculos, opressões é uma forma de clamar por alterações urgentes no presente. Esse é um caminho que não se encerra e ilumina a coragem para esclarecer, constantemente, que é necessário preservar a vida. Ao final de *Na missão, com Kadu*, uma cartela nos informa que Kadu era devoto de São Jorge e São Miguel. Santo e arcanjo guerreiro, esses são símbolos conhecidos por todo o Brasil, representando a força e o ideal que não se acanham frente aos desafios, ao medo, às ameaças. É o apeço à vida que permite falar calmamente frente à truculência da polícia e àqueles que desejam desapropriar os que vivem há anos em um território. É essa a integridade que permanece nessas imagens, para além de todo o passar do tempo, lembrando que a vida das crianças importa. Que a vida importa.



Entre

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BAZIN, André. "Ontologia da imagem fotográfica". In: **Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o Conceito de História". In: **Obras Escolhidas**, Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1985. p. 222-232.

SALOMÃO, Waly. **Poesia total. Waly Salomão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

———. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PEREIRA, Maria Izabel De Carvalho. **Linguagem do cotidiano em tendas, comunidades, fraternidades, centros e barracões de Candomblé, Umbanda e outros cultos de raiz afro-brasileiros**. Ituiutaba: Barlavento, 2014.



Branco sai, preto fica



Sessão 4 Fratutados pela Sociedade: Memórias e Fabulações

Nota da curadoria: Na Sessão 4 ("Fratutados pela sociedade: Memórias e fabulações") da *Mostra de Cinema Moventes*, através da incorporação de elementos da ficção científica em futuros distópicos, explicitados pela segregação física entre aqueles que podem circular e aqueles interditados para tal, os filmes *Chico* (Irmãos Carvalho, 2016) e *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014) discutem os traumas e as memórias da violência policial marcada nos corpos das personagens.

—
O debate da Sessão 4 ("Fratutados pela sociedade: Memórias e fabulações") da *Mostra de Cinema Moventes* contou com a participação dos debatedores Luiza Drable (produtora audiovisual, pesquisadora e diretora de arte) e Clementino Júnior (cineasta, educador audiovisual e cineclubista), dos diretores dos filmes Adirley Queirós, Eduardo Carvalho e Marcos Carvalho, com mediação da curadora Flavia Candida. O debate completo pode ser assistido aqui (https://youtu.be/jQ_USEMVS9M) no canal do Centro Cultural Vale Maranhão no YouTube.

Os corpos fraturados pela sociedade: uma etnografia da ficção

por Luiza Drable

Qualquer câmera que é colocada no espaço da periferia, vê o futuro. Porque a periferia é o futuro, e o futuro chega antes da periferia. A falta de UTI já está na periferia há mais de 15 anos. (Adirley Queirós)

A sessão “Fraturados pela sociedade: Memórias e Fabulações”, da *Mostra de Cinema Moventes*, tensiona a relação entre o futuro distópico e a memória de corpos marcados pela exclusão na sociedade brasileira. Tanto o longa-metragem *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2015) quanto o curta *Chico* (Irmãos Carvalho, 2016) buscam elementos da ficção científica e do afrofuturismo para fabular um futuro radicalmente periférico. Proponho aqui olhar os dois filmes em diálogo e pensar sobre suas interseções.

Me lembro da primeira vez que assisti ao filme *Branco sai, preto fica* há sete anos. Ali se deslocou o que eu compreendia como linguagem narrativa construída a partir da memória, da realidade e da ficção. A chave com que o filme se propõe a narrar é aquela da invenção da realidade, de pensar o próprio filme como processo de construção da realidade. Como Adirley bem definiu, o filme busca construir uma etnografia da ficção. Muitas questões surgiram dessa provocação: de que forma podemos ressignificar a memória de um corpo e de uma cidade através da ficção? É possível desenvolver ferramentas para repensar as noções de tempo e espaço na ficção, e assim, propor uma saída para enxergar o futuro?

No longa, o realizador produz um caminho para pensarmos um futuro distópico, onde é possível provar e implicar culpados das atrocidades violentas cometidas contra corpos pretos e periféricos. Assim, o filme aborda temáticas que serão sempre essenciais para entender a complexidade da formação da sociedade brasileira, como violência policial, periferia, pobreza e racismo. Mas não é só ao abordar tais temas que a narrativa continua a provocar o olhar do espectador, é também ao fabular uma estética artesanal, subversiva e afrofuturista. Forma e conteúdo espelham-se na narrativa reconstituindo etnograficamente o passado, e inventando esse futuro fantasioso. Sem deixar de lado o registro documental, somos atravessados por essa construção ficcional do futuro, com espionagem e viagem no tempo.

Ao analisar essas imagens hoje, penso que a radicalidade dessa subversão ainda está presente. Quando olhamos mais a fundo, vemos que é possível pensar a estética como forma de subverter a própria lógica narrativa, criar novos olhares sobre temas já conhecidos, operar numa outra lógica de pensamento. É possível dizer que o afrofuturismo ali não é só sobre estética, mas sobre ter um olhar decolonial e apresentar uma visão do passado e do futuro, que dialoga com experiências do corpo preto e periférico.

Em *Chico*, essa lógica também está no próprio fazer fílmico, a câmera na mão instável e errática já quebra com uma noção de fluidez na construção espacial. O espectador vê aquele espaço por meio de um olho que não descansa, que está sempre em movimento. Assim, o próprio cenário é fragmentado em sua construção. Quando comparamos a construção espacial e atmosférica das histórias, há uma relação com a cidade que está impregnada nas narrativas. Os espaços de representação também são registros

históricos das periferias, que por sua vez, são regiões apartadas do centro e representam a exclusão daqueles corpos. Esses espaços são onde os corpos exilados do centro residem e resistem constantemente, reinventando suas próprias realidades.

Durante o debate, Adirley indicou a possibilidade de compreender Ceilândia, cenário e personagem de *Branco sai*, a partir da ideia de amputação, como um espaço que foi um ‘aborto territorial’. Tal deslocamento do centro está tanto na diegese quanto fora dela, e determina até mesmo a dinâmica dos personagens na história. Quando olhamos para *Chico*, esse ‘aborto territorial’ também está presente na condução narrativa.

Quando analisamos aspectos estéticos e formais, há, nos dois filmes, uma relação importante com objetos e elementos cênicos que são extensões dos corpos. Esses objetos são condutores da narrativa, apresentam-se como ferramentas de sobrevivência dos corpos periféricos. São *gambiaras* que as personagens desenvolvem como forma de resistir à fragmentação dos corpos. Em *Chico*, isso está na fabricação artesanal da pipa, que pode ser vista como uma metáfora da liberdade do personagem do menino. Uma tentativa desesperada da mãe de libertá-lo da violência daquele espaço, num futuro em que ele não tenha que fugir, mas possa voar.

Na narrativa de *Branco sai, preto fica*, DJ Marquim constrói, um míssil-gambiarra que mescla cultura e memória para ser lançado da periferia para o centro. Esse míssil é uma metáfora da ruptura, uma resposta ao governo autoritário e à exclusão, e uma maneira de marcar a existência da cultura e do povo periférico. É, assim, uma forma de resistência dos corpos que compõem a paisagem daquela cidade.

Da mesma forma, a partir de ferramentas e matérias-primas artesanais, o personagem de Chokito, que perdeu a perna, desenvolve próteses mecânicas para mutilados. Os dois usam suas partes fragmentadas para produzir, de maneira artesanal, gambiarras de sobrevivência e subversão. Estes objetos conduzem os personagens à catarse narrativa, representada pelos desenhos da explosão. Ao inventar essas gambiarras de sobrevivência, produz-se uma ruptura com um comando autoritário que controla e fragmenta aqueles corpos.

Pensar esses espaços da periferia como futuro é uma maneira de elaborar a memória do passado, e ressignificar a realidade a partir da narrativa ficcional. Por meio dessa etnografia da ficção, os filmes podem expressar a memória da cidade e dos personagens, e fabular uma saída subversiva e radical para o futuro.

Gambiarras e Gatos: insurgências cyber-periféricas em *Chico* e *Branco Sai Preto Fica*

por Clementino Junior

O debate “Fraturnados pela Sociedade: Memórias e Fabulações”, moderado pela curadora e cineasta Flavia Cândida, me fez olhar por mais uma vez duas obras marcantes do cinema contemporâneo feita por artistas periféricos e com protagonismo negro nas telas: *Chico*, dos Irmãos Carvalho (2017), e *Branco Sai, Preto Fica* de Adirley Queirós (2014). O curta e o longa-metragem, respectivamente, abordam inúmeras pautas urgentes dos movimentos sociais que atuam nas periferias do Brasil, aqui centradas nas do Rio de Janeiro e Distrito Federal (as duas capitais recentes do país), se apropriando de elementos da ficção especulativa e discutindo esperança e insurgência em ambientes inóspitos e distópicos.

O contexto em ambos os filmes transita entre o apartheid e o racismo, propondo por parte de “poderes extracampo” do Estado, e do abuso e manipulação de uma cultura punitivista, os danos causados a personagens cuja característica comum é serem pretos, pobres e morarem na periferia. Neste momento a diferença entre um menor que já nasce condenado a reclusão ao alcançar uma determinada idade por decreto estatal sendo protegido por sua mãe, uma ex-detenta, e jovens punidos pela violência do Estado em seus corpos, vivendo outro tipo de prisão e planejando sua vingança, trazem em suas narrativas o esperado sentimento de indignação, inconformismo e insurgência de seus personagens. Em um dado momento as opções de representação do elenco de ambas as obras me lembram os protagonistas do cineasta senegalês Djibril Diop Mambéty, que encontra em personagens fora do padrão, aleijados, andróginos, e de uma certa maneira marginais a imagem da cidadã e do cidadão comum, heróis fora da jornada clássica proposta pelas cartilhas cinematográficas, mas que não as deixam de cumprir, pois o que está em jogo é trazer uma nova representação do que é ser protagonista em uma narrativa.

Os três realizadores têm em suas vivências a periferia das metrópoles onde residem, seja no morro do Salgueiro ou na Ceilândia, e a capacidade criativa e artística em se apropriar, em suas produções independentes com pouco ou nenhum recurso financeiro, o que o próprio território, cenários e os corpos lhes oferecem como recursos do presente para pensar suas narrativas futuristas e críticas. Durante o debate mencionei, sem referências acadêmicas, o termo “gambiarra” para falar da estética e da prática dos personagens, que ao longo das narrativas têm algo em comum: a construção de um artefato, com diferentes finalidades que só se revelam na etapa final do filme. A resignificação de símbolos, os diálogos precisos entre personagens e o rádio enquanto mídia, as moradias mais ocupadas do que vividas e o tema principal da trilha sonora – a qual os Irmãos Carvalhos comentam ter escolhido para abrir seu filme *Chico* por causa do tema de encerramento de *Branco Sai, Preto Fica* – mostram que as duas obras têm muito mais conexões do que se possa imaginar, e aponto a chamada “estética da gambiarra” como uma delas. A criação da pipa e da bomba, usando oficinas que têm finalidades distintas destes artefatos, no caso a serralheria e a rádio amadora e a oficina de próteses, além de uma nave espacial em um *container* com luzes de boate, são apenas algumas destas – mas também os cenários vivos da ocupação onde foi filmado *Chico*, com seus moradores participando da performance, e a região de Ceilândia

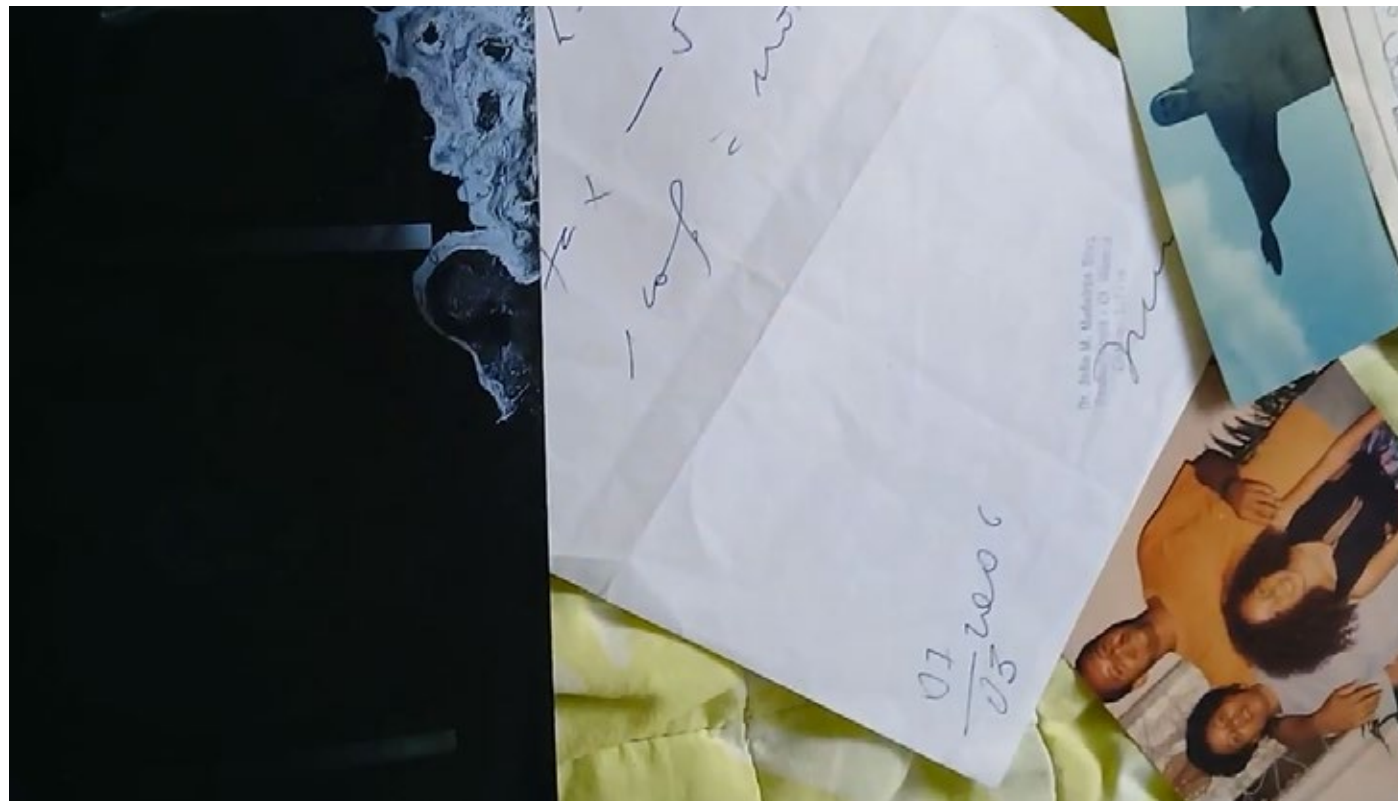
em momentos específicos do dia, que dão o tom de abandono e isolamento destes territórios. O aparente pessimismo do artista que olha o seu entorno e ressignifica os símbolos para produzir suas gambiarras, os efeitos luminosos que remetem aos “gatos” apropriados da energia pública/paga, se tornam discursos fortes por uma potência local em criar, contar história, e botar seus pares e o público externo para pensar. Artistas que encontram em um período em que findava uma etapa ainda frutífera de produções descentralizadas das cartilhas europeias e hollywoodianas propostas pelos cursos de cinema, mas sem deixar de dominá-las e traduzi-las para um vocabulário próprio e que se afina com o público que se encontra do outro lado do apartheid social, cultural e digital. A partir destas obras fechadas enquanto produto audiovisual e abertas em interpretação, o gato e a gambiarra provam-se como narrativas potentes e que promovem um passo além nas barreiras sociais – na obra – e artísticas enquanto recepção em festivais, universidades e espaços culturais fora dos grandes centros, por mais que teóricos das artes os propusessem como algo provisório e precário. Neste caso, afirmo o gato e a gambiarra como formas de estabelecer novos diálogos com o público e de maneira a trazer o próprio público em suas inúmeras representações na tela que, na verdade, lhes pertence. Somos o público, como afirmam os cineclubistas, e enquanto público e artistas vamos transformando o presente para que este futuro apocalíptico fique cada vez mais na ficção.



Chico



Esse amor que nos consome



Edna



Sessão 5 O espanto delas

Nota da curadoria: A Sessão 5 ("O espanto delas") da *Mostra de Cinema Moventes* reúne filmes sobre mulheres nos limites das relações e/ou do próprio corpo. São reunidas nesta sessão histórias e retratos sobre a estranheza nos afetos familiares e do desconforto como filhas, mães ou avós em situações cotidianas. Uma sessão de nuances, que navega do terror ao humor, do descontrolado à clarivisão, do espanto à afirmação de outras formas possíveis de ser.

—
O debate da Sessão 5 ("O espanto delas") da *Mostra de Cinema Moventes* contou com a participação das debatedoras Alice Name-Bomtempo (roteirista, cineasta e professora) e Mariana Ramos (roteirista, pesquisadora e produtora), das representantes dos filmes *Maeve Jinkings (Estátua!)*, *Cássia Damasceno*, *Nathália Tereza (A mulher que sou)* e *Ticiano Augusto Lima (Vailamideus)*, com mediação da curadora Gabriela Giffoni. O debate completo pode ser assistido aqui (<https://youtu.be/JAJMU3dFsnw>) no canal do Centro Cultural Vale Maranhão no YouTube.

Sobre medos e aflições: o ciclo da maldição identitária sobre as mulheres

por Alice Name-Bomtempo

A sessão “O Espanto Delas” me parece propor uma estrutura narrativa cíclica composta pelos ciclos individuais de cada filme que a compõe. Sua organização, mais do que exibir uma obra atrás da outra, concatena causas e consequências entre essas histórias que, por sua vez, são também causas e consequências do mundo externo.

Começamos por *Vinil Verde* (Kleber Mendonça Filho, 2004), que se utiliza de uma estrutura de conto e introduz a rotina cíclica de uma mãe e uma filha. Esse cotidiano, no entanto, logo é afetado (mas não interrompido) pelos disquinhos de vinil verde que a mãe proíbe a filha de ouvir, e mesmo assim ela o faz. A partir daí, a rotina segue girando, porém cada vez com mais alterações. Pois, a cada dia que a filha ouve o disquinho sozinha em casa, sua mãe volta com uma parte do corpo faltando, causando também uma inversão de papéis: com a mãe desmembrada, é a filha que passa a ter que cuidar dela. O final desse ciclo, marcado pela morte da mãe, é também o começo de outro. No último plano do filme, no enterro, o narrador conclui sobre o desdobramento da vida da filha: “Mais tarde, ela também se apaixonou, teve filhos, e para eles deu todo o seu amor e todos os seus medos e mais profundas aflições”. Interpreto aqui essa frase como uma maldição que obriga a passagem geracional desse mal que são os medos e as aflições que, por sua vez, não recaem somente sobre a personagem de *Vinil*, mas também sobre os filmes seguintes da sessão.

O primeiro curta a reagir à maldição é *Estátua!* (Gabriela Amaral Almeida, 2014), que já abre com a imagem de uma aeromoça arrumada tal qual uma Barbie, esse ideal de imagem da mulher. Isso muito remete a uma cena do curta anterior, na qual a filha brinca escondida com a maquiagem da mãe, e o narrador aponta que a mãe sabia e achava curioso esse interesse da menina pela aparência alterada de uma mulher. Em contraste a essa mulher de imagem ideal, temos em *Estátua!* a babá grávida (Maeve Jinkings) que vem cuidar da filha de nove anos enquanto a primeira viaja a trabalho. A personagem de Maeve demonstra um afeto por crianças, e logo é alertada pela mãe aeromoça, como se ela já conhecesse a maldição lançada por *Vinil Verde*: “criança suga a energia da gente.” O filme então explora a rotina da protagonista na casa, vendo-se cada vez mais presa a esse espaço e à menina que aos seus olhos se torna maquiavélica, junto à sua gravidez, que logo descobrimos ser cheia de questões, como um pai que não assume o filho e trata a grávida mal, culpando-a e abandonando-a. A personagem, por fim, não consegue escapar nem da casa, nem da criança e nem da gravidez, terminando literalmente paralisada, amaldiçoada pela imagem de maternidade cheia de medos e mais profundas aflições.

O terceiro filme, já muito diferente dos anteriores que exploram o cinema de gênero de terror, segue por um caminho documental. *Até o céu leva mais ou menos 15 minutos* (Camila Battistetti, 2013) foca em uma câmera fixa para o banco de trás de um carro onde estão três crianças pequenas que são conduzidas por suas mães, uma delas também diretora do filme. Ela, inclusive, inicia a obra com um breve relato de uma lembrança que a marcou, de uma vez em que sua mãe brigou com ela e jogou sua lancheira para o alto, quebrando-a toda no chão. Alega que não foi um trauma, mas que ela nunca

entendeu o porquê da mãe ter feito isso. Em seu filme (agora não mais no lugar de filha, mas no de mãe), Camila e sua amiga nunca aparecem por completo, são como entidades invocadas pelas crianças para dar água, brinquedos, atenção. Aqui, o ciclo trabalhado é o da inquietação angustiada das crianças, que só se acalmam e adormecem ao final.

A paralisia da rodinha de hamster causada pela maldição (corre-se e corre-se, mas não se sai do lugar), dessa imagem de mulher delimitada por uma construção social de maternidade, é frontalmente questionada pelo filme seguinte, *Edna* (2018, Edna Toledo). Nele, a própria *Edna* se faz agente de sua narrativa ao pegar a câmera de seu celular e filmar agilmente objetos de seu quarto. Narrando sua história de vida em off, ela imediatamente propõe uma identidade múltipla, fragmentada, móvel, e nunca fixa: “Edna por fora, Edna por dentro (...) todos os tipos de Edna, Edna dividida em várias partes”. Ao longo dessa discussão consigo mesma, em que ela se convoca em segunda pessoa, a personagem-realizadora parece estar ciente da maldição que lhe foi jogada ao invocar diversas vezes, de maneira indireta, discursos e soluções que lhe foram dadas por terceiros, como a de que se ela tivesse um homem e dinheiro, não sofreria tanto. Em uma repetição da câmera que se move constantemente, mas sem nunca sair do quarto, passeando por laudos médicos, dezenas de caixas de remédio e fotos, ressalta e questiona onde que ela encontrou tanta dor assim. A solução para as suas aflições, ela mesma oferece: é correr! O filme, no entanto, continua preso ao espaço fechado do quarto, com esse movimento externo sendo indicado apenas por sua fala e pelo filmar das medalhas que ela ganhou em corridas. Não chegamos a ver o corpo de Edna em ação fora da maldição da identidade que tentaram lhe impor ao longo de sua vida, mas aqui, a possibilidade de escolha e de rompimento é conscientemente colocada.

Essa guinada em direção ao fim da maldição sofre um retorno quando chegamos a *Vailamideus* (Ticiano Augusto, 2014). De forma similar ao *Até o céu*, este filme também aposta em uma câmera fixa, que registra uma matriarca idosa, imóvel, que por sua vez é registrada em fotos com diversas famílias oriundas da sua própria em uma festa de dia das mães. Esta personagem, que conhecemos já próxima ao fim da vida, não tenta fugir da maldição, mantém-se imóvel em meio à mobilidade dos seus descendentes que vêm e vão para tirar foto com ela como se fosse uma atração turística. O ciclo de imobilidade das fotografias posadas se altera sutilmente ao final do filme, quando em um plano mais próximo da protagonista em um momento de karaokê coletivo, ela faz um pequeno gesto com as mãos, reagindo à música e à festa, de alguma maneira.

A imobilidade permanece no começo do filme seguinte e último, *A Mulher que sou* (Nathália Tereza, 2019), que abre com imagens de um painel de esculturas fixas, para logo cortar para o ponto de vista de um ônibus em movimento em uma estrada. Acompanhamos uma mãe (Cássia Damasceno) que chega em Curitiba com sua filha adolescente, em busca de uma casa. Ainda que o filme tenha pouco movimento de câmera, como apontado pela diretora, sua narrativa transborda movimento. Se ao longo da sessão as personagens se viam amaldiçoadas por seus medos e mais profundas aflições, herdadas não somente pelo *Vinil Verde*, mas também por suas respectivas mães e pelo limite identitário que é imposto à mulher, aqui a protagonista se move fazendo escolhas continuamente. O filme, que também adota uma estrutura de conto, encerra a sessão propondo não o fim da maldição mas, talvez, uma resignificação dela. Nele, mãe e filha são cúmplices. Se no primeiro a filha usava maquiagem escondida, nesse a filha ajuda a mãe a se arrumar para um encontro, mesmo não gostando do homem com o qual ela decidiu sair. Há espaço para a discordância e a coexistência. Dar todos os seus medos e mais profundas aflições, pode ser, também, um ato de amor.

Essa dubiedade, no entanto, já estava indicada na própria origem da maldição. Em *Vinil Verde*, por mais que as ações da filha causem a mutilação da mãe, a menina não para de amá-la nem de cuidar dela. Mas ela também não deixa de ser movida pelo seu desejo de ouvir o disquinho, tornando-se uma personagem contraditória na qual, de certa maneira, habitam o “bem” e o “mal” mutuamente. Essas duas forças, tão demarcadas em oposição na maioria de nossas narrativas ocidentais, em especial na representação de mulheres (personagens ou não) acarretam em uma imagem fixa, em um limite e uma simplificação da identidade. Afinal, ninguém é uma coisa só. Mães têm sexualidade (como a masturbação em *Estátua!* e o sexo em *A Mulher Que Sou*), crianças são adoráveis e aterrorizantes (*Vinil Verde*, *Estátua!* e *Até o Céu*) e avós não são apenas a origem de pessoas, mas são pessoas elas mesmas também (*Edna* e *Vailamideus*).

No debate realizado, a diretora Ticiano Augusto (de *Vailamideus*) falou sobre como a ação dos filhos fotografarem a avó com dezenas de famílias nas festas a incomodava, mas que ela também via aquilo como um gesto de tentar eternizá-la. Vejo nesses seis filmes um belo gesto de eternizar essas mulheres não somente em imagens em movimento, mas em identidades contraditórias, inundadas por seus desejos de escolha, abraçando os medos e as mais profundas aflições como parte da vida, que é o que eles são.



Vailamideus



Até o céu leva mais ou menos 15 minutos



Vinil verde



Estátua

Entre medos e fábulas

por Mariana Ramos

O fio que liga os curtas da sessão “O espanto delas” é feito de matéria fabular. Os seis filmes que lhe compõem falam sobre as dificuldades da vida feminina dentro de um esquema social moralizante que lhes exige conformação, dentro de uma lógica que por vezes flerta com o horror, com o absurdo, ou, simplesmente, com o assustadoramente cotidiano.

Vinil Verde (Kleber Mendonça, PE, 2004), dá o tom da sessão com uma fábula russa atualizada. A história da menina cuja mãe lhe faz um pedido, “jamais toque o disquinho verde”, e que ela descumpre – apenas para ver sua mãe se desintegrando pouco a pouco, cada dia que a criança desobedece seu único aviso, até a morte – é, em primeira análise, um conto de desobediência, curiosidade e o preço pago por transgredir regras. Se a curiosidade de Pandora espalha todos os maus pelo mundo, a menina com sua vontade inabalável de ouvir e se divertir com a canção do disquinho termina por transformar sua mãe em um rastro, um ser desmembrado e dependente. Se em uma camada o curta parece se desenrolar como uma fábula moralizante, nos avisando dos perigos da desobediência, em outra ele mais parece uma ilustração do difícil processo de crescer, onde pouco a pouco perdemos nossos pais como cuidadores e tomamos tal papel para nós. Seu mundo infantil, de bonecas e inocência, vai se dissolvendo com o tempo, as bonecas perdem suas cabeças, a menina termina sozinha em casa, apenas para começar ela mesma sua jornada por um mundo adulto, onde “ela teve filhos e para eles deu todo seu amor e todos os seus medos e mais profundas aflições”, pois amor e trauma caminham juntos.

Flertando mais abertamente com o gênero do horror, *Estátua* (Gabriela Almeida, SP, 2014) funciona quase como uma advertência. O monstro é a criança “estranha”, fruto de um lar de expectativas frustradas e falta de afeto. Dentro do apartamento onde fica por todo o curta, a babá grávida (Maeve Jinkings) passa do encanto à paranóia e ao terror. A menina parece lhe sufocar tanto quanto seus problemas fora dali, sua idealização da maternidade vindoura e de uma família nuclear, que são destruídas em um telefonema pelo pai do bebê que não quer nem que a criança nasça. Mas, para além da menina aos seus cuidados, o corpo da protagonista também parece ter se tornado um espaço de estranheza, o lugar monstruoso onde afetos e desejos “divergentes” (ao menos no que tangencia ideias de maternidade correntes) se encontram: a vontade de ser mãe versus o corpo do prazer sensual. Sua incapacidade de apaziguar tal disputa detona seus temores mais profundos, deixando-lhe aprisionada em meio a um vislumbre aterrador do futuro, do afeto impossível e de um sonho idealizado de maternidade fadado a se frustrar.

Uma certa agonia do aprisionamento parece também perpassar *Até o céu* leva mais ou menos 15 minutos, de Camila Battistetti (CE, 2013). Em uma mistura de documentário e ficção, vemos três crianças em um passeio quase interminável de carro. O plano fixo, emoldurado também pelos limites do carro, transcreve o sufoco do ambiente totalmente voltado para as crianças, seus desejos, suas vontades, suas birras e brigas. A mãe surge aqui apenas como uma mão, lhes servindo e tentando apaziguar a situação. Como uma montanha russa, no carro vivemos os afetos repentinos e vertiginosos dessas crianças, e como a mãe/câmera, podemos apenas observá-los, capturá-los em seus momentos, e tentar acalmá-los até o sono vindouro. O curta segue, portanto, o fio da maternidade como fonte de ansiedades, algo que, quando vivido fora dos sonhos e da idealização romântica que a sociedade nos vende, se mostra um desafio cotidiano.

A segunda metade da sessão começa com *Edna* (Edna Toledo, RJ, 2018). Uma carta para si, interrogação para o mundo, testemunho contundente de uma mulher que viveu em meio a dores e discursos médicos. A câmera de celular na mão dá ao registro amador de si algo pulsante que reflete o imediatismo e urgência da obra. As caixas de remédio inúteis se misturam às queixas da eterna paciente que nunca foi curada, apenas mais adoecida por um processo cego e antiético de prescrição. Edna fala de Edna para Edna e por Edna, mas também é um convite para todos repensarmos o ser mulher e ser atravessada por exigências, relações, traições, em um corpo que parece falhar sem explicação. Existe uma raiva, uma revolta, patentes na imagem sempre em movimento, na recusa do olhar para si para além de fotos; o eu que aparece no máximo como uma mão que embola rastros do passado de doenças e traumas, ou como a voz que se narra e se flagela. Mas, ao mesmo tempo, ela encontra nesse mesmo corpo, por muito tempo falado e controlado por outros, um espaço de retomada, de reencontro e conflito. Com ele, ela corre em direção a um futuro que passa a lhe pertencer; com ele, ela toma para si o poder de criar imagens, pega a câmera, conta sua história e sai dos limites de uma narrativa viciada pelo desejo e olhar do outro.

Vailamideus (Ticiano Augusto, CE, 2014), funciona como a encenação móvel de um tableau familiar. A câmera fixa captura o momento de tirar fotos no que parece ser o aniversário da matriarca de uma enorme família. Essa mulher, seu corpo e mente em desassociação, é capturada pela câmera que não lhe dá trégua, enquanto todos os outros ao seu redor, sua família, parecem lhe ignorar como algo mais do que uma lembrança, um totem familiar. A cena é ao mesmo tempo cotidiana e banal, perturbadora e sufocante. Seu olhar perdido se encontra apenas em breves momentos, onde um lampejo de lucidez parece lhe trazer de volta para a cena presente: a festa que lhe comemora, mas da qual ela mesma parece ser excluída. As dinâmicas familiares são expostas dentro e fora de quadro, na organização de um momento de captura fotográfico que é questionado e problematizado pela presença da outra câmera, a câmera de cinema, a câmera da neta, uma voz dissonante mas, ao mesmo tempo, tão nostálgica pelo momento que transcorre quanto todos os outros personagens desse teatro familiar.

Finalizando a sessão, *A Mulher que sou* (Nathália Tereza, PR, 2019), surpreende com uma virada de tom frente aos curtas que lhe precedem. Aqui o espanto desaparece e dá lugar à cumplicidade entre mãe e filha, e à possibilidade de um futuro em trânsito. O corpo materno surge não mais como lugar de estranhamento, mas como espaço de desejos e prazeres que podem e devem ser vividos. A protagonista, uma mulher e mãe preta, faz suas próprias escolhas e trilha seu caminho. Ela larga um trabalho que não lhe satisfazia e se joga no mundo. Ela pensa na casa própria, mas consegue forjar um espaço seu em um quarto de hotel. A relação entre mãe e filha aparece re-imaginada. Fora das expectativas externas e não sufocada pelo peso de modelos inatingíveis, elas constroem uma relação de intimidade e companheirismo que parece fornecer uma saída para o trauma geracional que se instaura ao fim de *Vinil Verde*. Talvez a resposta esteja no movimento, na possibilidade do corpo como local de troca de afetos, toques, carinhos e mudança. Não mais congelado em uma pose de medo, ou capturado como ícone pelos olhos alheios, o corpo feminino se liberta para viver suas pulsões.

A jornada da sessão “O espanto delas” constrói uma nova ideia de fábula, cuja moral narrativa desmente a moralização como instrumento de conformação e punição. Aquilo que era monstro se transfigura. A ameaça nunca esteve nessas mulheres, mas sim nas prisões que construímos ao redor delas, espelhando nossos próprios medos e projetando nossas ansiedades.



Ilha



Sessão 6 Câmera-corpo testemunho

Nota da curadoria: Quando a câmera assume o corpo na cena, ela se faz personagem. A Sessão 6 ("Câmera-corpo-testemunho") da Mostra de Cinema Moventes é composta por filmes que nos levam a refletir sobre o próprio cinema e no transbordamento inventivo da auto-reflexividade maquínica. Um gesto que começa com o cinema burlesco e segue revisitado entusiasmadamente pelos cinemas modernos – o olho que fita a câmera –, aqui nesta sessão assume propostas metalinguísticas bastante curiosas.

—
O debate da Sessão 6 ("Câmera-corpo-testemunho") da Mostra de Cinema Moventes contou com a participação dos debatedores Mariana Baltar (professora de Cinema e Audiovisual da UFF) e Michel Carvalho (roteirista e pesquisador), de Aldri Anuniação (ator do filme "Ilha") e mediação da curadora Bel Veiga. O debate completo pode ser assistido aqui (https://youtu.be/zc1o53b_VTY) no canal do Centro Cultural Vale Maranhão no YouTube.



Ilha

Capturas do corpo-testemunho em *Ilha* e *Fantasma*

por Mariana Baltar

De um jeito singular, *Fantasma* (2010), de André Novais Oliveira (Filmes de Plástico) e *Ilha* (2018), de Ary Rosa e de Glenda Nicácio se encontram na interrelação provocativa entre câmera-corpo e testemunho. Ambos os filmes nos convocam a partir da capacidade do cinema em nos capturar no corpo, no nosso sensório e nosso afeto; e a partir dessa captura fazer partilhar os sentidos e significados. O nome da sessão proposta pela *Mostra de Cinema Moventes*, “câmera – corpo – testemunho”, é sim uma boa provocação e uma boa pista para a gente desdobrar esses dois filmes, mas além deles, desdobrar um certo cinema contemporâneo que, dentro das marcas autorais, explode com circuitos classistas e racistas da história do cinema brasileiro. Pois, ao final, o que se testemunha a partir dos filmes é a “possibilidade de classes populares racializadas fazerem cinema autoral”, o que se testemunha é a própria disputa política de narrativas em curso no cinema autoral nacional.⁶

Uma primeira pegada para o diálogo entre os dois filmes da sessão é o próprio conceito de câmera-corpo. Essa ideia tão bem trabalhada por Camila Vieira da Silva (2009) em seus escritos, inicialmente mais centrados na obra de cineastas como Naomi Kawase, mas que aos poucos se expande para pensar o cinema contemporâneo de modo mais amplo. Assim como outras autoras (Vivian Sobchack, Anne Rutheford), entre as quais eu me incluo, partimos da “compreensão do cinema como um corpo, na medida em que a câmera se comporta como um corpo sensível em contato com outros corpos que compõem a matéria filmada” (SILVA, 2009, p. 2). Camila aqui localiza na câmera o vetor dos poderes de captura, operado pelo cinema, do nosso corpo espectral; mas *Fantasma* nos convida a pensar o som com essa mesma e intensa capacidade.

No curta de André Novais, somos inseridas numa cadência de conversa que mais que informações de enredo, pistas para o entendimento das personagens, nos lança num modo de vida que se torna encarnado pela materialidade das falas. Mais que o sotaque – que demarca territorialmente a região metropolitana de Belo Horizonte, Contagem mais precisamente – há uma singularidade de vivências que se antevê a partir do diálogo. Mais potente ainda é o fato de que esse diálogo se dá em off, criando um espaço afetivo de extracampo que, associado à estaticidade radical do quadro, intensifica a sensação de imersão, e com ela, de partilha, na conversa que se desenrola. *Fantasma* é a aparição, maravilhosamente assombrada, de um som-corpo.

Já o longa da dupla Ary Rosa e Glenda Nicácio entra de modo peculiar no *hall* de filmes que compartilham do que Erly Vieira Jr. (2020) em seu recente livro chamou de um realismo sensório no cinema contemporâneo. E mais que isso, é de fato a câmera-corpo que ancora

⁶ A frase em aspas foi dita por Michel Carvalho em sua fala durante o incrível e instigante debate que tivemos na última sessão da Mostra de Cinema Moventes, abrigada pelo Centro Cultural Vale Maranhão. Agradeço afetiva e enormemente o diálogo com Michel, bem como as falas de Aldri Anunciação, ator e dramaturgo que vive o personagem Henrique no filme *Ilha*.

a força da política sensorial e afetiva desta obra, onde as coreografias e movimentações dos corpos dos personagens na relação com a câmera (esta também bastante coreografada) – inclusive em passagens marcadamente performáticas – antecipam o desenrolar da trama, e são vetor da ampliação sensível do mundo do personagem-cineasta.

Isso porque em *Ilha* as precisas alternâncias entre uma câmera fixa e uma câmera excessivamente móvel conseguem ressaltar a importância do afetar do nosso corpo. Diz Erly Vieira Jr: “a câmera-corpo afeta o próprio espectador, promovendo seu encontro com a alteridade (dos corpos filmados e do próprio corpo fílmico) numa forma mais intensa do que a própria linguagem verbal” (Vieira Jr: 2020. p. 39). Mas em *Ilha* os poderes do afeto promovidos pelo aparato fílmico, a própria experiência do cinema, não são sentidos apenas pelo corpo dos espectadores, eles são mote narrativo para a trajetória do personagem Henrique. A experiência, complexa e intensa, do cinema catalisam uma força atracional em Henrique, fazendo-o transitar da vulnerabilidade da violência para a sedução da cumplicidade, e com isso, abrem de modo tocante seu mundo.

Nas muitas relações possíveis entre cinema e corpo, me interessa sobretudo pensar o papel das estratégias estéticas em construir um convite ao engajamento afetivo do espectador, mobilizando com isso nosso corpo espectral em relação ao que está nas telas. Acompanho Erly Vieira Jr. e Camila Vieira da Silva, entre outros, na afirmação de uma relação política potente em nos convocar corporalmente, nos fazer sentir testemunha (partilhando) dos fragmentos e dos modos de vida nas telas.

Considerar o cinema (seu aparato) como um corpo não é mera figura de linguagem, é enfatizar sua capacidade de capturar nossa atenção, nossa sensibilidade, e, justamente por isso, nos fazer sentir, experimentar, compartilhar com os corpos nas telas sensações e sentimentos. Há muito venho pensando o corpo do cinema como capaz de mobilizar a atenção do espectador através de um jogo que se processa entre corpos (o que eu chamo de um *ménage à trois* entre o **corpo nas telas**, o **corpo fílmico** e o **corpo do espectador**). Nos últimos anos, correlaciono essa capacidade com a atualização de um conceito que vem diretamente dos estudos de história do cinema: a ideia de *atrações*.⁷

Heron Formiga e Mariana Souto, em texto de introdução ao catálogo da Mostra Cinema e Corpo (realizada em 2016, no Centro Cultural da Caixa no Rio de Janeiro), escrevem: “podemos tomar todo e qualquer cinema não somente como um gesto puro do olhar – observar e ser observado –, mas, sobretudo como um gesto de tocar, através do qual duas fisicalidades – câmera e corpos filmados, mas também espectador e imagem – encostam-se mas também afetam-se mutuamente e, às vezes, entram em conflito” (FORMIGA, SOUTO, 2016, p. 6).

Essa passagem me interessa diretamente pois ela mostra, cabalmente, como o cinema é intrinsecamente atravessado por um interesse pelo corpo. Para além da representação (ou seja, daquilo que está na ordem da narrativa, do enredo); é um interesse pelo que está na ordem da expressão (o corpo, nas telas e fílmico, em toda sua corporalidade).

⁷ Nesse sentido, ver, entre outros, meu artigo “Corpos, pornificações e prazeres partilhados”, publicado na revista *Imagofagia* (n. 18, outubro de 2018).

Os dois filmes, *Fantasma* e *Ilha*, são de fato perfeitos para essa convocação corporal (sensorial e afetiva). E não é uma convocação qualquer, e nem uma convocação que se dá a partir de uma tradição estritamente narrativa ou documental, mas uma convocação que se faz pela força atracional do aparato audiovisual. É a capacidade mesmo do filmar que me puxa para me sentir testemunha e parte daquele fragmento de vida. Quero dizer, a força desses filmes reside na capacidade do corpo fílmico em nos capturar a testemunhar, e ao testemunhar, sentir que estamos partilhando. Nesse sentido, faz algo de diferente, além, da tradição da representação narrativa da ficção ilusionista-realista ou da tradição expositiva do domínio do documentário, campos onde usualmente se reflete sobre o testemunho. É interessante que esses dois filmes fazem isso a partir dos dois elementos centrais que envolvem o audiovisual: um sobretudo através do som e outro através das imagens.

Que os dois filmes são sustentados na nossa captura sensorial, não resta dúvida. Somos convocados no corpo a partilhar de sensações, sentimentos e sentidos. A ideia de câmera corpo também está presente nos procedimentos materiais desses corpos fílmicos. Mas o que se testemunha? *Fantasma* e *Ilha* são testemunhos do quê?

É fato que *Fantasma* usa a imagem tradicional da câmera de registro. Eixo frontal, imóvel, registrando a rua. Estrutura de imagem muito comum nos inúmeros filmes de atualidades, documentários, ao longo da história do cinema. Mas a imagem registrada no filme é tão radicalmente banal e, no limite, desinteressante, que ela quase passa para o fundo da nossa cabeça e no primeiro plano vem a força da paisagem sonora. E é pela força desse som que evoca-se o testemunho do território, de um modo de vida. Testemunho que veremos reverberar em outras obras da Filmes de Plástico, sobretudo no excelente longa *No Coração do Mundo*, dirigido por Gabriel Martins e Maurílio Martins (2019), dupla aliás que são atores/personagens do curta de André Novais. Também lá, a fala dá corpo a todo um repertório cultural que poucas vezes se presentificou com tanto protagonismo e agência no cinema brasileiro.

Na *Ilha*, talvez o que se testemunhe seja a tomada de consciência, ou, como melhor elaborou Aldri Anunciação, a sublimação da violência e o resgate, mais que transformação, do artista. Henrique e Emerson se (re)encontram na Ilha Grande, um encontro marcado primeiramente por um ato estilizado de violência. Digo estilizado pois toda a sequência inicial é alusiva e propositalmente cinemática em sua forma, replicando modos contemporâneos de filmar ações de guerra e torturas. Contudo, gradativamente, assim como Henrique (esse personagem-cineasta que representa o cineasta bem-sucedido das elites), vamos nos afastando da violência e nos seduzindo por Emerson, sua sensibilidade e sua resiliência na trajetória de vida.

Narrativamente, a *Ilha* vai mostrando como a experiência de um cinema com Emerson devolve a Henrique o gozo e o gosto pelo cinema. Mas expressivamente, nos moldes de uma recuperação de um cinema de atrações, a câmera-corpo de *Ilha* insere passagens onde os gestos e coreografias de Emerson, de Henrique e de ambos com a câmera na mão de Thacle de Souza (fotógrafo e personagem) criam uma vibração suspensiva em si (me refiro às duas cenas de performance de dança de Emerson, mas também à cena do encontro afetivo-sexual dos dois e à cena final do filme, quando Henrique projeta imagens de arquivo de seu primeiro encontro com Emerson e a Ilha Grande).

O filme o tempo todo alterna planos incomodamente fixos com planos de câmera na mão, em muitos momentos bastante aproximada dos corpos dos personagens, nos inserindo

nas relações de estranhamento e cumplicidade que vão se desenrolando. Destaco a primeira cena de performance de dança Emerson, talvez o primeiro grande ato de sedução e captura do nosso olhar para esse corpo, masculino, negro, bissexual, que não se encaixa nos moldes sociais que usualmente seriam dados a ele. Ali nessa cena, o corpo de Emerson se torce e contorce junto com as torções da câmera, evocando poses de luta e de dança. Essa cena, que narrativamente parece deslocada, expressivamente antecipa que Emerson não cabe nas restrições do filme ou da Ilha.

É o desvelamento de uma vulnerabilidade sensível e criativa de Emerson que vai cativando Henrique e vai afastando o personagem do cineasta, e correlatamente a nós mesmos, do ato inicial da violência e desvelando todas as outras violências cotidianas que homens como Emerson sofrem. Aqui, devo mencionar que a sequência que toca no tema do abuso sexual infantil sofrido por Emerson, na metanarrativa que se desenrola no longa, é precisa e forte, sem ser exploratório. O aprisionamento à Ilha narrado pelo personagem é uma condição quase insuperável, mas que é implodido pelo corpo fílmico.

Mas talvez seja a última cena do filme a que sumariza o pressuposto de onde Ilha se lança: os poderes afetivo-políticos da experiência do cinema em alterar trajetórias de vida.

Mais uma vez pergunto: o que se testemunha no corpo fílmico de Ilha?

Talvez o grande testemunho seja o de uma historicidade do fazer cinema no Brasil, o testemunho da historicidade de um silenciamento do espaço e de uma violência implicada que alija do protagonismo do cinema autoral os corpos pretos das classes populares. O testemunho de Ilha, mas também de *Fantasma*, cada qual a sua maneira, ecoa a pergunta: quem pode sair da Ilha – essa ilha das opressões e violências, da condenação aparentemente pré-destinada pela violência do sistema racista e classista que não permite que muitos meninos e meninas criativos e sensíveis sejam escolhidos pelo cinema?

Ilha e *Fantasma* fazem um testemunho-corpo, onde o próprio corpo-fílmico das duas obras são a partilha de vivências que não estão apenas na obra, mas explodem para além delas. Uma partilha política que não passa exclusivamente por um distanciamento racional, cognitivo, passa por uma mobilização sensorial e afetiva. As imagens e sons em movimento falam ao meu corpo, à minha pele. prisões que construímos ao redor delas, espelhando nossos próprios medos e projetando nossas ansiedades.

Referências Bibliográficas

ROTHBERG, Michael. **“The work of testimony in the age of decolonization: Chronicle of a Summer, Cinema Verité, and the emergence of holocaust survivor”**. Modern Language Association of America, New York, v. 119, n. 5, 2004.

SILVA, Camila Vieira da. **“Entre a superfície e a profundidade: a câmera-corpo e a estética do fluxo no cinema asiático contemporâneo”**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 32, 2009, Curitiba. Anais [...]. Curitiba: Intercom, 2009.

SOBCHACK, Vivian. **Carnal thoughts: embodiment and moving image culture**. Berkeley: University of California Press, 2004.

VIEIRA JR, Erly. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. Vitória: EDUFES, 2020.

Corpos obscenos

por Michel Carvalho

Havelock Ellis, médico e sexólogo britânico, um dos pioneiros nos estudos acerca da sexualidade humana no começo do século XX, afirma que a palavra “obsceno” é derivada do latim *scena*, significando “fora de cena” ou aquilo que apresenta o oculto, revela o implícito e mostra o que não deve ser mostrado; é algo transgressor por definição. Neste brevíssimo ensaio, argumento que *Fantasmas* e *Ilha*, os dois filmes apresentados na sessão “Corpo Testemunho”, promovida pela Mostra de Cinema Moventes, se utilizam de dispositivos narrativos que brincam com dinâmicas de “dentro” e “fora”, intra e extra campo cinematográfico. Ora revelam elementos da mise-en-scène filmica que deveriam permanecer ocultos, ora escondem elementos salutares à compreensão da linguagem audiovisual.

Enquanto *Ilha* (2018), longa-metragem de Glenda Nicácio e Ari Rosa, apresenta três câmeras-perspectivas acerca de uma mesma história, *Fantasmas* (2010), curta-metragem dirigido por André Novais, suprime a imagem dos protagonistas de sua ação dramática. Mais do que instigantes expoentes do cinema contemporâneo brasileiro, a sessão trata de obras que transgridem e reorganizam a expectativa das platéias acerca da própria linguagem audiovisual e desvelam camadas obscenas do próprio fazer-cinematográfico.

Segundo longa dirigido pela dupla Nicácio e Rosa (este também assina o roteiro), *Ilha* parte de uma premissa insólita, tal qual nos demonstra a sinopse: Emerson, interpretado por um inspirado Renan Motta, é um jovem da periferia, quer fazer um filme sobre a sua história na *Ilha*, lugar de onde os nativos nunca conseguem sair. Para dar conta de sua missão, ele sequestra Henrique, brilhantemente defendido por Aldri Anunciação, um premiado cineasta. Juntos, os dois reencenam a própria vida, com algumas licenças poéticas.

O tema da metalinguagem cinematográfica já foi largamente explorado por cineastas ao redor do mundo, como François Truffaut em *A Noite Americana* (1973), Woody Allen em *Dirigindo no Escuro* (2002) e Jorge Furtado com seu *Saneamento Básico* (2007). Onde residiria, então, a originalidade de *Ilha*? Para início de conversa, nessa ilha, lugar de difícil acesso por ser rodeado de água por todos os lados, a câmera – instrumento óptico para captação de imagens – é também um personagem e ganha até nome – Câmera-Thacle, nome do diretor de fotografia do longa.

Obscenamente, a Câmera-Thacle registra o embate entre os protagonistas Emerson e Henrique, intervém em suas movimentações e se expressa quando desaprova alguma escolha estética do diretor. Após o primeiro embate entre Emerson e Henrique, marcado pela recusa deste a fazer um filme sobre a vida daquele, a película nos alça a um novo patamar. Compelido pelas circunstâncias, Henrique aceita dirigir o filme e passa a assumir também um ponto de vista cinematográfico: a Câmera-Henrique. Enquanto a Câmera-Thacle dá conta das relações entre ator (Emerson) e diretor (Henrique), a Câmera-Henrique se dedica à captação dos fragmentos ficcionais da vida de Emerson, recriados para o filme dentro do filme. Durante cerca de um terço da projeção, assistimos imagens intercaladas da Câmera-Thacle e da Câmera-Henrique. Assistimos o documental junto com o ficcional dentro da diegese.

É neste momento, onde o espectador enfim vislumbra terreno seguro acerca da proposta narrativa do filme, que *Ilha* nos apresenta um terceiro elemento – a câmera convencional do cinema, aquela que não tem nome, aquela que não tem subjetividade, aquela que não

é gente, nem persona. É pra essa terceira câmera que os personagens se descortinam. Grandes conversas, grandes confissões, grandes reflexões se estabelecem entre Emerson e Henrique durante este fluxo clássico narrativo. A relação dos dois homens visita uma série de sentimentos – raiva, estranhamento, admiração, afeto, tesão; alguns são performados para a Câmera-Thacle, outros para Câmera-Henrique, outros para a câmera convencional.

Ao longo do filme, Henrique indaga todo tempo ao seu algoz – por que você me escolheu? Por que eu preciso fazer esse filme sobre a sua vida? A resposta a estes questionamentos só vamos ter ao final da sessão, quando de maneira catártica entendemos a relação prévia entre aqueles dois. Uma relação belíssima, marcada pela possibilidade de sonhar outros mundos, sublimar a dor e transformar a vida através da arte e da transgressão.

Já *Fantasma*, curta com roteiro e direção assinados pelo mineiro André Novais, apresenta uma sinopse um tanto enigmática: “O Fantasma da ex.” O título aqui apresenta uma dupla acepção: tanto faz referência ao fantasma simbólico da ex-namorada do protagonista, quanto se relaciona com os dois personagens centrais da obra, Gabriel e Maurílio, figuras que habitam a narrativa como espécies de corpos translúcidos que vagam pelo filme como espectros, os quais não vemos, mas sentimos e percebemos a presença.

Retrocedamos por um instante para compor o quadro sonoro-imagético que o filme apresenta. É noite. A partir do que parece ser uma laje, ou um morro, vemos imagens de uma rua captadas por uma câmera estática. Uma avenida pouco movimentada, onde pessoas comuns passam, onde carros transitam. Tudo cotidiano, simplório e ordinário. A estas imagens são adicionados diálogos entre dois amigos – Gabriel e Maurílio. Longe de ser essencial, revelador ou urgente, os assuntos tratados pelos camaradas são absolutamente banais e corriqueiros – o futebol, o dia a dia da localidade onde moram, o pedido de empréstimo de dez reais... Ao espectador, entretanto, é vedada a visualização dos corpos dos rapazes. O espectador não se relaciona com as imagens dos personagens, mas com suas vozes. Os corpos dos personagens (dos atores) estão fora de quadro, estão fora de cena. Neste sentido, são obscenos.

É nesta hora que *Fantasma* apresenta sua virada. Maurílio percebe que, enquanto conversam, Gabriel filma a rua com uma câmera. Ou seja, aquelas imagens que o espectador vinha acompanhando estão sendo produzidas pela câmera de Gabriel. Mas o que há de tão especial naquela rua que merece ser registrado? A audiência, assim como Maurílio, indaga. A resposta vem ligeira e despretensiosa. Gabriel acredita que viu Camila, sua ex-namorada, de volta à cidade e precisa ter certeza de seu retorno. Tal como uma aparição, ela pode se manifestar a qualquer momento e Gabriel precisa registrar o evento.

Quando Camila aparece e sua imagem é finalmente captada pelas lentes da máquina de Gabriel, o filme ganha uma nova camada interpretativa. Gabriel debruça-se sobre a imagem e passa a manipulá-la. Ele pressiona o *rewind* e assiste novamente a aparição de seu objeto de desejo. Precisa ter plena certeza. “Que que eu te falei? Ó quem tá ali, ó!” Volta a imagem de novo. “Que que eu falei com ocê!” E outra vez. Talvez estivéssemos ao longo de todo o filme diante de imagens previamente captadas por Gabriel. Até mesmo a ilusão do aqui/agora da fruição fílmica, na qual a realidade diegética se descortina diante de nossos olhos, é suprimida.

Ao propor uma disjunção entre o áudio e o visual, *Fantasma* coloca em xeque o estatuto das imagens no audiovisual, uma vez que atribui a elas um caráter prescindível e manipulável. Assim como os fantasmas, que nada mais são que seres que, após perderem a

vida continuam a perambular pelo mundo dos vivos, os personagens do curta-metragem flanam numa dimensão que não deveria ser a deles, a dimensão do extracampo, a dimensão da não-visualidade, do incorpóreo e extra-planar.

Desta maneira, tanto *Ilha* quanto *Fantasma* são obras que, cada uma à sua maneira, quebram a diegese e revelam a própria engenharia do fazer cinematográfico. Mais do que simples exercícios de criatividade artística e da metalinguagem, os filmes nos convidam a refletir sobre a câmera fotográfica como ponto de vista, sobre as imagens por ela captadas como perspectiva de tempo e espaço e sobre personagens como meras abstrações.



Fantasma

Música



Bloco Afro Juremê – No Mundo Encantado da Jurema

Associação Cultural e Beneficente Juremê (MA)



O Bloco Afro Juremê comemorou 28 anos de existência com uma roda de conversa para contar sua história – com a participação de sua fundadora Juliana Fonseca, do intérprete Berg Pinheiro, do coordenador da ala de Orixás, Pai Lindomar, e do coordenador dos vocalistas e compositor, Walter do Pagode – e com a apresentação *No mundo Encantado da Jurema*, com batuques e dança afro-brasileiros, reverenciando as guerreiras Yabás.

O Bloco Afro Juremê é composto por cerca de 130 integrantes, que se apresentam no carnaval e nos festejos juninos, além de realizar ações culturais e sociais em bairros de São Luís, promovendo a valorização da cultura afro-brasileira.





Quilombo Frechal – Concerto de Músicas Autorais

Adalberto Conceição da Silva (Mestre Zumbi Bahia) (MA)



O Concerto apresenta músicas afro-brasileiras, interpretadas pelo cantor e compositor Adalberto Conceição da Silva (Mestre Zumbi Bahia), que contam a história da comunidade quilombola de Frechal, localizada no município de Mirinzal. No repertório, canções do CD Ritmos nos Quilombos (1998), entre outras composições que versam sobre resistência e fortalecimento da cultura de comunidades negras maranhenses.

Mestre Zumbi Bahia, além de cantor e compositor, é coreógrafo, percussionista, professor, pedagogo e Mestre em Ciências da Educação. Iniciou a carreira artística no grupo Filhos de Obá, em Salvador (BA) e, desde 1994, no Maranhão, atua como Coordenador Pedagógico do Instituto Oficina Affro. Em 2010, recebeu o prêmio Patrimônio Cultural Imaterial Vivo, conferido pelo IPHAN, pela implantação e atividades de preservação da Capoeira na Paraíba e em Pernambuco.



O Bailado do Nêgo Rei

Thiago Elniño

O projeto do rapper, educador popular e pedagogo Thiago Elniño levou para as redes sociais do CCVM a potência do hip hop por meio de duas oficinas, um show e uma conversa aberta.



Oficina de Dub

por Martché

Músico e técnico de som, Martché ministrou a oficina de “Dub”, estilo de produção musical desenvolvido na Jamaica nos anos 60, onde produtores remixavam músicas manipulando sons com cortes de instrumentos, aplicando efeitos e novas vozes improvisadas por rimadores, deixando a canção mais psicodélica e envolvente.

Na oficina, além de uma breve passagem pela história acompanhada de audições, será realizada a mixagem de músicas na versão Dub.

Membro da banda Amplexos, Martché é graduado em “Gravação e Produção Fonográfica” pela Faculdade Estácio de Sá (RJ) e também é certificado em “Pro Tools 101” na Ground Control Treinamentos. Foi sócio-fundador do Espaço Casa em Volta Redonda (RJ), estúdio responsável por algumas das mais importantes obras da região. Atuou ao lado de outros importantes produtores como MC Marechal, Oghene Kologbo, BeatBass HighTech e Tomas PatagoniaDub. Entre as obras produzidas estão EPs e discos para artistas como Thiago Elniño, Ju Dorotea, Lekinn e Rai Freitas.





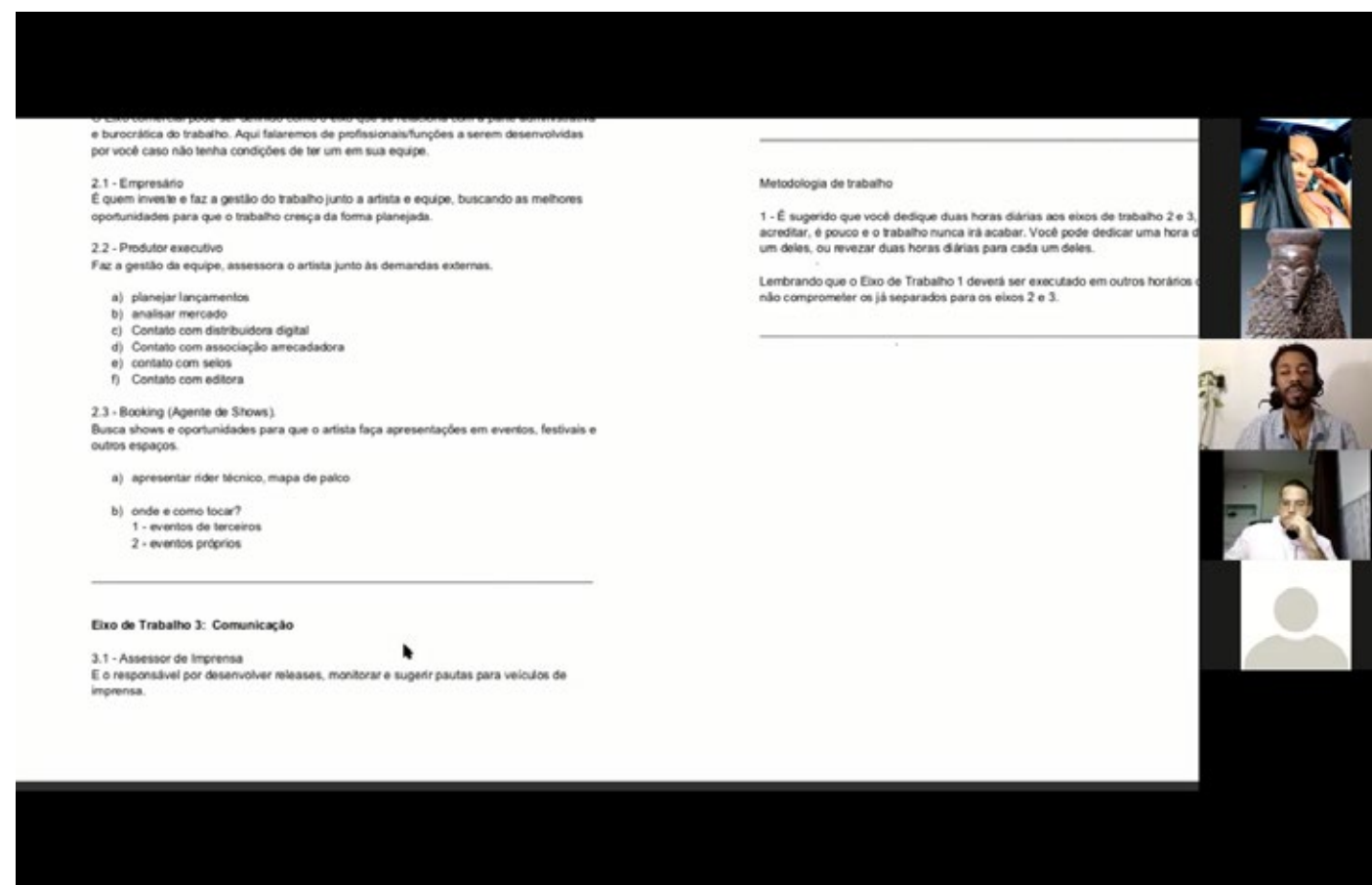
Show O Bailado do Nêgo Rei

Com músicas inéditas inspiradas pela cultura maranhense e produzidas após sua passagem pelo Festival Kebrada, do CCVM, Thiago Elniño apresentou o show Bailado do Nego Rei. A apresentação marca o lançamento do conceito que guiará a obra do artista pelos próximos trabalhos, tendo os tambores como protagonistas.



Oficina Autogestão de Carreira Musical

Com 17 anos de carreira como artista independente, Thiago Elniño tem se consolidado no mercado musical brasileiro, se apresentando em diversos palcos e participando de projetos envolvendo música e educação, com um rap cheio de referências, ritmo e poesia. Gestor da sua própria carreira, ele administra as oportunidades que surgem e tem uma visão crítica do mercado, principalmente no atual cenário para artistas independentes. Pensando nisso, criou a oficina de Autogestão de Carreira Musical, para compartilhar seus conhecimentos e experiências com outros artistas e com quem pretende trilhar o caminho da música.



O conteúdo para ser desenvolvido é o conteúdo relacionado com a parte administrativa e burocrática do trabalho. Aqui falaremos de profissionais/funções a serem desenvolvidas por você caso não tenha condições de ter um em sua equipe.

2.1 - Empresário
É quem investe e faz a gestão do trabalho junto a artista e equipe, buscando as melhores oportunidades para que o trabalho cresça da forma planejada.

2.2 - Produtor executivo
Faz a gestão da equipe, assessora o artista junto às demandas externas.

a) planejar lançamentos
b) analisar mercado
c) contato com distribuidora digital
d) contato com associação arrecadadora
e) contato com selos
f) contato com editora

2.3 - Booking (Agente de Shows)
Busca shows e oportunidades para que o artista faça apresentações em eventos, festivais e outros espaços.

a) apresentar rider técnico, mapa de palco
b) onde e como tocar?
1 - eventos de terceiros
2 - eventos próprios

Eixo de Trabalho 3: Comunicação

3.1 - Assessor de imprensa
É o responsável por desenvolver releases, monitorar e sugerir pautas para veículos de imprensa.

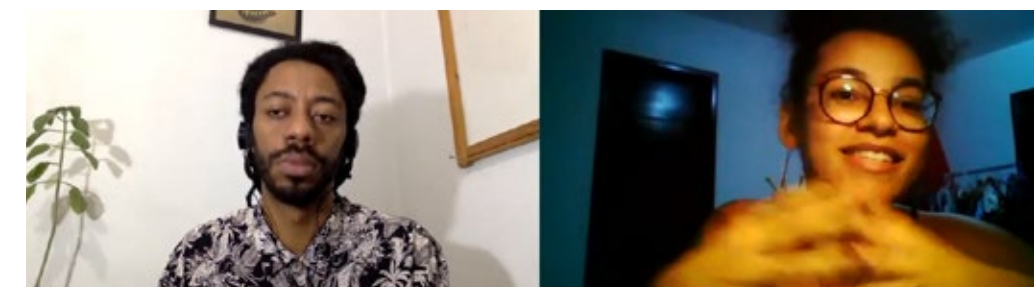
Metodologia de trabalho

1 - É sugerido que você dedique duas horas diárias aos eixos de trabalho 2 e 3, acreditar, é pouco e o trabalho nunca irá acabar. Você pode dedicar uma hora de um deles, ou revezar duas horas diárias para cada um deles.

Lembrando que o Eixo de Trabalho 1 deverá ser executado em outros horários, não comprometer os já separados para os eixos 2 e 3.

Conversa Aberta – O menino que roubava gibis

O rapper e pedagogo Thiago Elniño realizou a conversa aberta *O menino que roubava gibis*, em que contará sobre o início da carreira e como teve sua trajetória transformada por um dono de banca de revista, que ao flagrá-lo cometendo um furto em seu estabelecimento, apresentou a ele uma gama de possibilidades. Com contação de história regadas a humor e linguagem da cultura Hip Hop, a conversa tem como objetivo incentivar crianças e adolescentes a iniciarem a prática da leitura, produção textual e artística.



Mentuwajê – Cantos e Dança do Povo Memörtumre

Jovens Cantores do Povo Memörtumre – Canela (MA)

As tradições do povo indígena Memörtumre – Canela, da aldeia Escalvado, sendo passadas para as gerações mais jovens. Cantos da madrugada, cantos da tora, cantos do pátio e cantos dos rituais foram acompanhados por diversos instrumentos, como buzina de cabaça, apitos, ocarinas e maracás numa demonstração da importância da cultura dos povos originários.



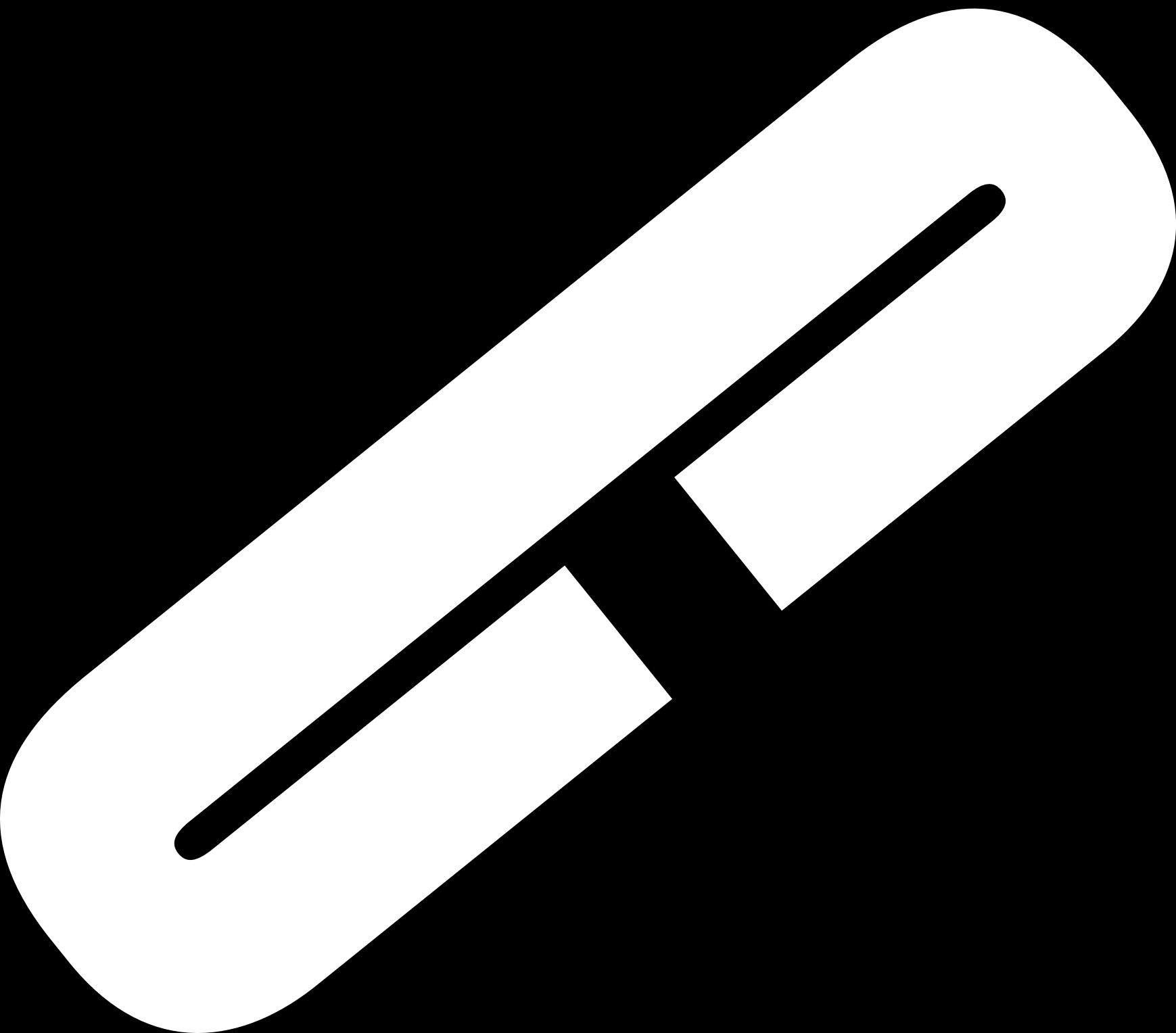
Canto dos Recuados – Afrobarroco em Palestra Musical Mateus Aleluia (BA)



O *Canto dos Recuados* é um espetáculo pedagógico musical que reflete sobre aspectos da história do Brasil a partir do cruzamento das diversas matrizes culturais – indígenas, africanas e europeia. Tendo a música como guia, o cantor, compositor e instrumentista Mateus Aleluia tematiza assuntos abordados em anos de vivência e pesquisa entre o Brasil e a África, especialmente em Angola, onde viveu desde 1983. Uma apresentação especial, voltada às aproximações culturais entre Bahia e Maranhão, a partir das culturas relacionadas aos cultos religiosos advindos dos povos Fon da costa ocidental da África.



Seminário



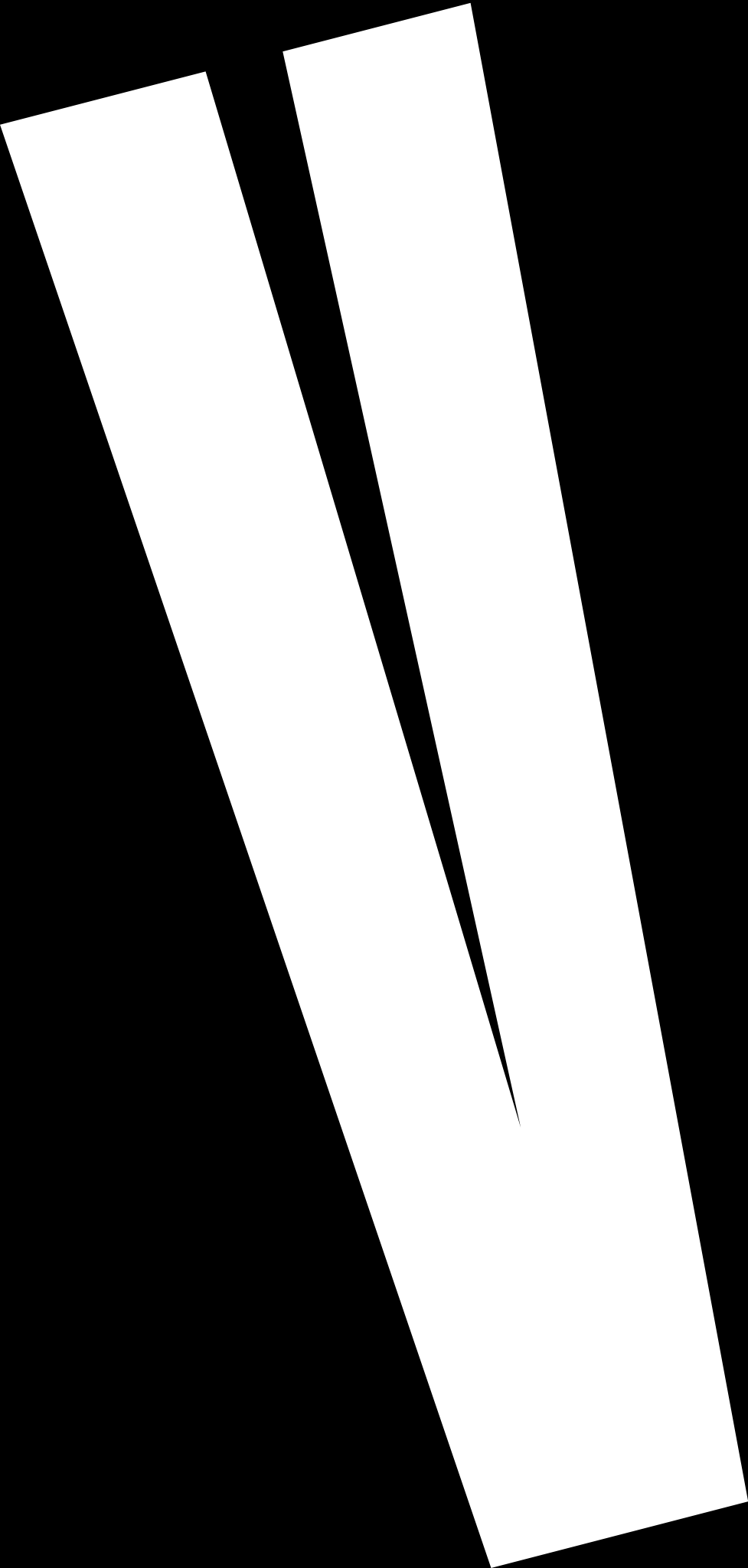
Ô Ê Angola/Esse Gunga vei de lá/Correu Mundo/Ô Correu Mar: Das Toadas de África às (En)toadas dos Reinados Negros em Minas Gerais

Ridalvo Felix de Araújo (MG)

Toadas que entoam África, Guiné, Aruando, Congo... Este encontro teve a apresentação de capitãs, capitães, rainhas e reis que compõem os Reinados Negros de Minas Gerais, entoando cantos de suas tradições e tratando sobre os sentidos que eles carregam nos diversos momentos das performances ritualísticas.



Projetos



Comunicação Visual

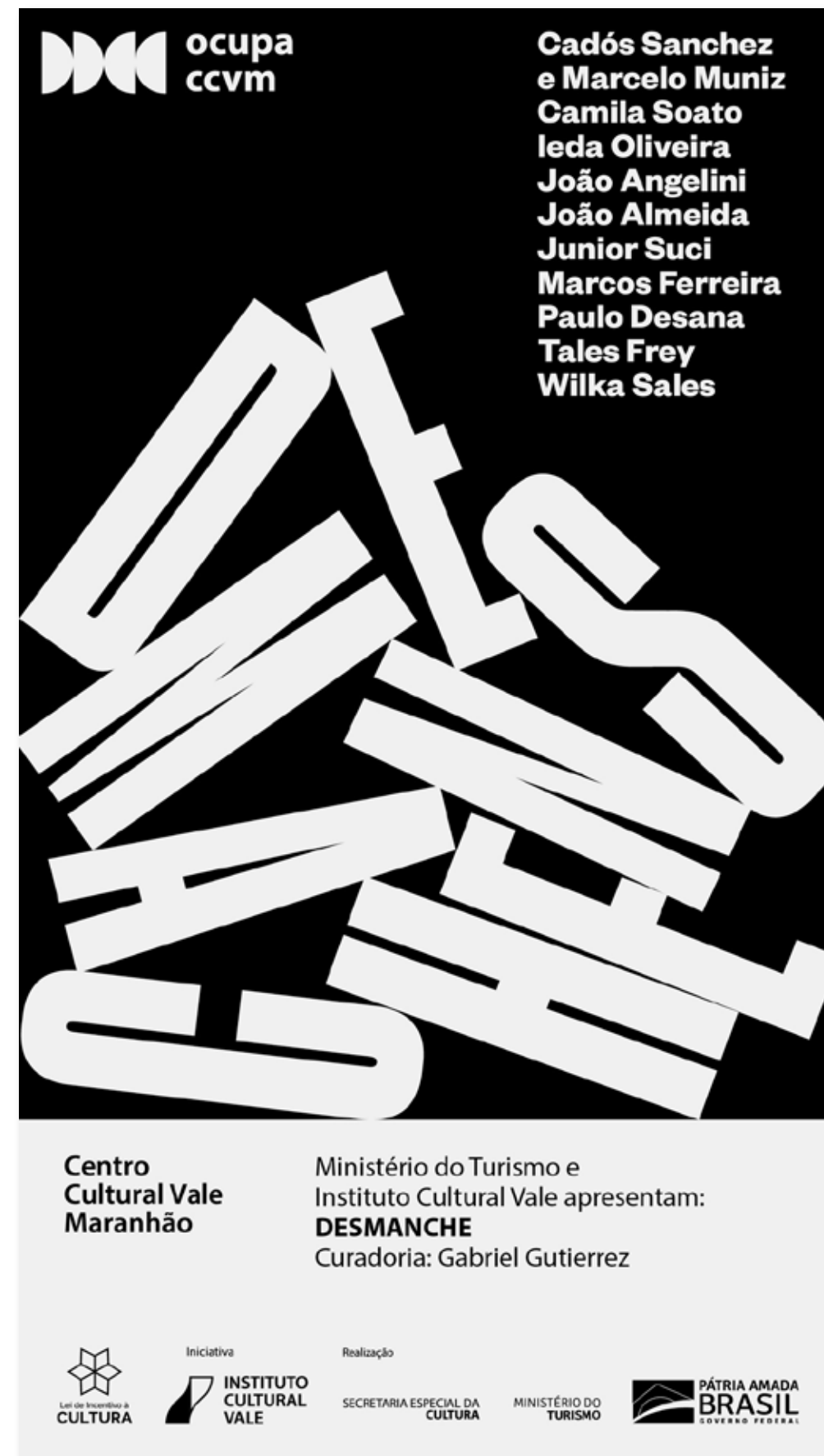
A identidade visual desta edição do Ocupa CCVM explora o uso da tipografia como elemento central na comunicação. Uma fonte bastante condensada foi escolhida para ser utilizada em grande escala e representar o processo de construção e desconstrução tematizado pela curadoria. As peças foram todas criadas em preto e branco, mantendo-se neutras em relação ao conteúdo que seria apresentado em cada espaço ou publicação.

Fábio Prata

Designer gráfico



Convite



Projeto Expográfico

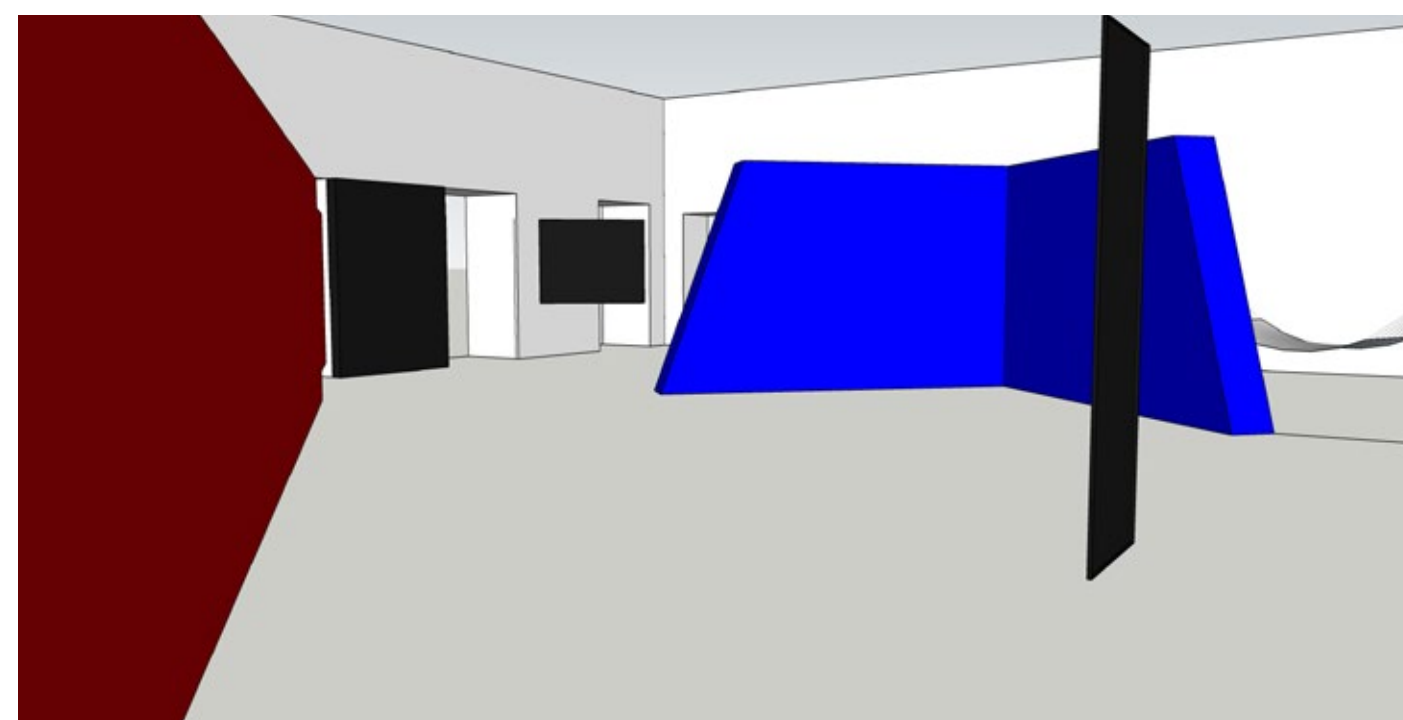
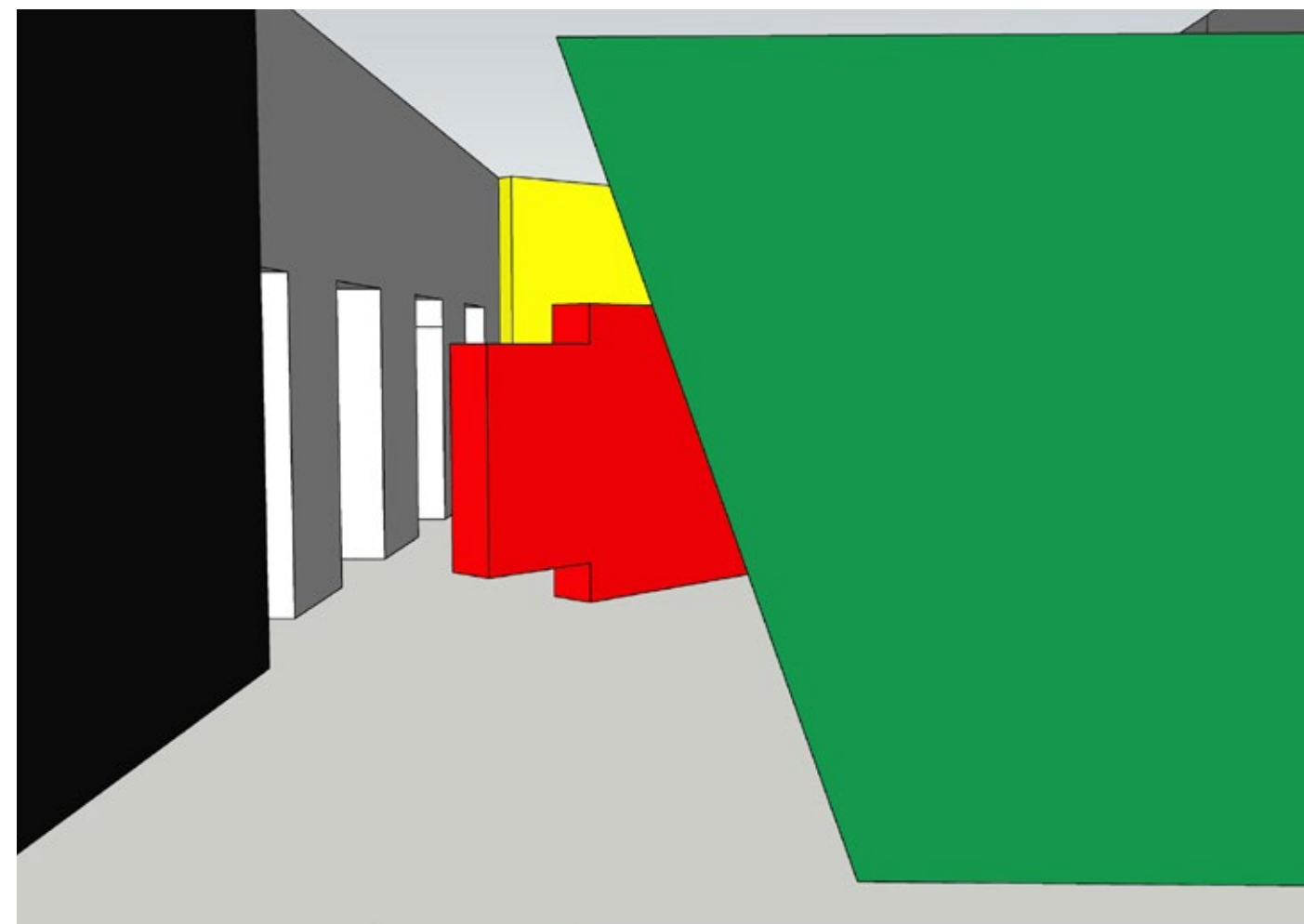
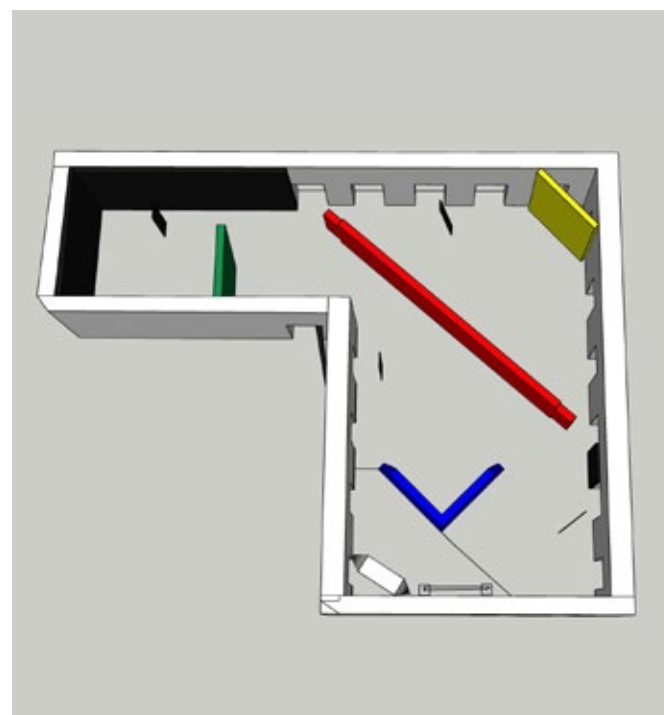
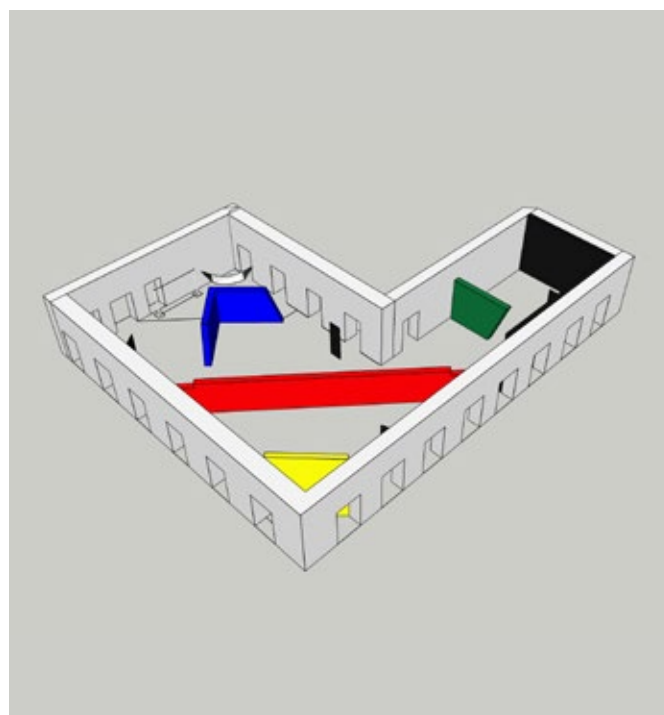
A exposição Desmanche faz parte do Programa Ocupa CCVM, que desde 2017 apresenta uma incrível e diversa seleção de trabalhos nas suas mais variadas formas de expressão. A seleção dos onze artistas apresenta o desarranjo de estruturas, como a relação entre os trabalhos e o mundo. Para desmanchar-se é preciso que, antes, algo seja. A curadoria e a expografia conversam na direção de propor um espaço que se mostre como estilhaços e pedaços que se conectam para além da forma.

Para esta edição, foi particularmente desafiador desenhar o espaço da exposição já que, possivelmente, a sua única forma de visita será virtual. Tendo as restrições em que vivemos como premissa, juntamente com conceito curatorial, os suportes foram construídos tendo em mente a força individual de cada trabalho, a conexão entre eles e algo que pudesse ser experienciado online.

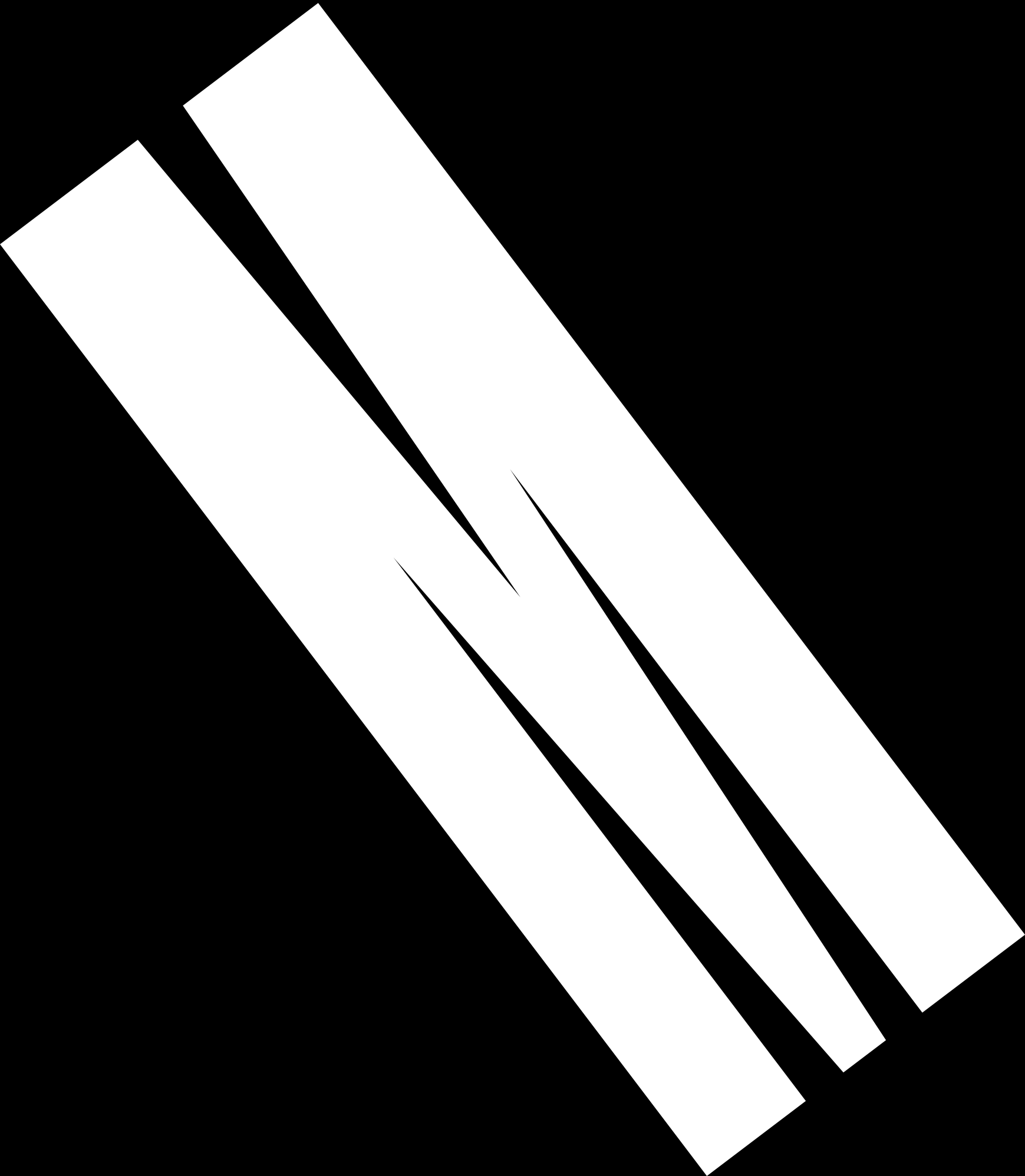
As grandes paredes coloridas são como peças de um quebra cabeça aparentemente desconexo que cortam e pontuam o espaço. Com estas escolhas, o convite é ter na exposição a sensação de construção de algo maior, não só em nossas relações, mas também como criadores de novas realidades possíveis.

Claudia Afonso

abril de 2021



English Texts



Introduction

Ocupa CCVM [Occupy CCVM] is one of the main programs offered by Centro Cultural Vale Maranhão to artists and cultural agents from all over the State of Maranhão and Brazil. Since 2017, the public notices launched by CCVM have already included more than 7,000 artists, and, in line with the beliefs of the Instituto Cultural Vale [Vale Cultural Institute], CCVM understands the importance of open calls for the democratization of access to culture and the maintenance of the diversity of expression.

In its fourth edition, during the pandemic, *Ocupa* received 509 entries from all Brazilian regions and selected 28 projects, featuring visual arts, performing arts, films, seminars, music, and popular culture from eleven Brazilian states. There were film screenings, performances, shows, a large group exhibition, and new films were made... Guaranteeing a creative space means the advancement of human thought, of sharing, and of the sustainability of life.

Thus, with responsibility and appreciation, we present this compilation of works, stories, and profiles of artists who were part of this edition of the *Ocupa CCVM* 2021 public notice. It is an historical record of all our efforts towards expanding the fields of dialogue and experience.

Luiz Eduardo Osorio

Chairman of Instituto Cultural Vale's Executive Board

Featured projects

A Conquista do Inútil [The Conquering of Uselessness] – Marcelo Muniz e Cadós Sanchez (SP)

À mão livre [Freehand] – Júnior Suci (SP)

Afrobeats Rampa – TV Quilombo – TV Quilombo (MA)

Armadilha [Trap] – Marcos Ferreira (MA)

Arregaça: o mito do ser pacífico [Roll Up: the Myth of Being Peaceful] – Camila Soato (DF/GO)

Aurora 1964 – Jaqueline Brandão (PE)

Bloco Afro Juremê – No Mundo Encantado da Jurema [In Jurema's Enchanted World] – Associação Cultural e Beneficente Juremê (MA)

Caixas Encantadas: o legado de Dona Antônia [Magic Drums: Dona Antônia's legacy] – Fabíola Mota (RJ)

Canto dos Recuados – Musical Lecture on AfroBaroque – Mateus Aleluia (BA)

Carro tele-ovo mensagem [Egg-Sound Message Car] – Coletivo #Joyces (MG)

Encenação do Auto do Bumba Meu Boi de Santa Fé [The Act of Bumba Meu Boi de Santa Fé] – Bumba Meu Boi de Santa Fé (MA)

Encontro dos Coreiros de São Benedito [Encounter of Saint Benedict's Choir Singers] – Maria Juliana Fonseca (MA)

Estar a par: passo-a-passo [Keeping Up: Step by Step] – Tales Frey (SP)

Finisterra – João Angelini e Marco Antônio Vieira (DF/GO)

Groove Man – Onildo Almeida – Antônio Perazzo (PE)

Mentuajê– Memörtumre People's Singing and Dancing – Canela – Jovens Cantores do Povo Memörtumre – Canela (MA)

Moventes Film Festival – Revista Moventes (RJ)

Ninho de Cobra [Snake Pit] – Ieda Oliveira (BA)

O Bailado do Nêgo Rei [Nêgo Rei's Dance Show] – Thiago Elniño (RJ)

O Bastão e o Rosário [The Stick and the Rosary] – Diego DiNiglio (MG)

O Canto, o Bailado e a Batida das Caixeiros do Bambaê de São João Batista [The Singing, the Dancing and the Beat of the Bambaê Drummers from São João Batista] – Jociel Costa Santos (MA)

Ô é Angola/Esse gunga vei de lá/Correu mundo/Ô correu mar: das Toadas de África às (En)Toadas dos Reinados Negros em Minas Gerais [From Africa's Toadas to the Black Reinados from Minas Gerais] – Ridalvo Felix de Araújo (MG)

Pamürimasa (Os Espíritos da Transformação [The Spirits of Transformation]) – Paulo Desana (AM)

Quilombo Frechal – Authorial Music Concert – Adalberto Conceição da Silva (Mestre Zumbi Bahia) (MA)

Sem a Burrinha o Boi não Dança [Without the Donkey, The Ox Doesn't Dance] – Aldair José Fonseca (MA)

Tecitura do Eu [The Weaving of the Self] – João Almeida (MA)

Vermelho, Branco e Preto ou Macurá Dilê [Red, White, and Black or Macurá Dilê] – Cibele Mateus e Sebastião Pereira de Lima (SP/PE)

Voz de Disparo [Trigger Voice] – Wilka Sales (MA/PA)

Visual Arts

Desmanche [Dismantling] Exhibition

"...And our friends' hands guide us...
And the gravediggers' hands bury us!"

Monólogo das Mãos [The Hands' Monologue] –
Giuseppe Giarone

"And *genialis*, pleasant (*geniale*) is the life that
distances death's
gaze and responds without hesitation
to the spur of genius that has generated it"

Genius – Giorgio Agamben
(Translation by Laurence Simmons)

The fate of the world belongs to the dubiousness of hands

Fingers pinching shape humanity, pulling us away
from everything that seems animal. They carve the
human. They build everything: palaces, towers,
fortresses and prisons – and they demolish: distances,
forests and civilizations. They weave the most
beautiful plots and ambushes. They poison the cup
and macerate the herbs to make medicine. They heal.

Hands turn the pages. They create folds. They reveal,
as if by chance, the sides of the coin. They roll the dice,
deal the cards, spin the roulette. Hands speak, offend,
threaten. They undo. Hands, executors of human
desires, above all, profane. Left hand and right hand.

Power passes from hand to hand, through the same
hands, since time immemorial. Hands write, sign, seal.
They push buttons. They greet. They select, affirm
and reject. Criminals and traitors, they incriminate
themselves, pointing to themselves. The existence of
hands is so complex they are born defendants.

Hands think: what if there were no hands? What if
you could not wave, pick up, hold, greet, slap, cut,
count, undo?

Dismantling

The suffix *manche* refers to the Latin *manica*, or, what
you can hold with your hands. It also means the
leather and metal protective sleeve worn by gladiators
over the arm they used to control their weapons,
which fuses the limb to the arm of the armor. As an
extension, it means grip – of a sword, for example.
Dismantling, in another sense, designates action
and movement. Meaning the end of another state, it
proposes the separation and breaking of unity. The
same agent that dresses, undresses. What used to be
cohesive to be held with the hands, now is no longer.
A cake, in the hand of the child who squeezes it, falls
to the floor in crumbs.

As a movement, dismantling is a mechanism of
desecration in itself. It returns the man to the ground,
to the hours, to the day after night. It urges him to let
go of the sword, putting it back into ordinary everyday
use. To dismantle is to make good use of it and return
it to the servile place.

In the field of experience, the bare arm is fallible,
uncertain and palpable. Without the armor, it is open
to the fatal and certain blow, exposing the core of
the ingenuity (Lat. *ingenium*, genius, *generare*), or of
that which generates and justifies the use. When the
unity of the armor is shattered, there is the complex
situation and the precise place of uncertainty of that
which builds, destroys, sacralizes and desecrates. The
zone of risk and nonknowledge is then established,
opening the gap for the unexpressed, the nameless,
the new. It is a genesis, a revelation of life that does
not yet belong to us, typical of those who do not
remain static – pilgrims, passengers, bums, fleeting
people, Roma peoples, Indigenous peoples, mortals.

Movement challenges private property. You can
dismantle a wall, a seam, or a car. Leave it open, naked,
disappeared. The dismantling of a car is blatant, by
the ordinary use of the word. The vehicle that is just a
wheel, carburetor, windshield, engine, is no longer a
vehicle. The only part that goes to waste is the plate,
which defines the unit you can appropriate. Everything
else gains new use in the market. Dismantling, thus,
returns things to the ordinary.

Although the hegemonic names for the open field of
risk and experience attribute error and failure to the
common people, we know that it is precisely in this
crack where the sea of possibilities lives. *Let's make
mistakes, but let's make mistakes each one in their own
place*, says Professor Jamira Muniz, who knows the
place of meeting and breaking of what is made sacred.

Dismantling subverts the crease of the sacred *where the
pretentious perch* (AGAMBEN, 2007). It restores things to
public use, to the flow, to movement, to the possibility
of death, to tragedy, to what is human, no drama.
Dismantling is an act of desecration, not because of
the prison limbo of consumption, but rather, because
it takes back from the hands of the gods.

Gabriel Gutierrez
São Luís, March 12, 2021.

On ripping off heads and swallowing screws

We educate for the communion of established values,
so we can go on.

Every educational operation, to a greater or lesser
extent, is linked to this form of understanding. We build
to last, so we are destined for imprisonment. We want
to last, and the more materialistic the culture, the more
difficult it is to deal with the ephemerality of things.

However, humanity is only possible in the continuous
exercise of being, an ephemeral movement of
continuous transformation. Although this constant
process takes place before our eyes, we are often
reluctant to see it. We deny what is new by clinging
to the security that what is conventional apparently
offers us. In any case, it is what we usually relate to.

To think about the perspective and action of
dismantling is to deal with the humanization process
of the human animal. Humanity, at all times, shows
itself as the horizon, and experiences as the necessary
path to attempt to reach it.

No wonder the child in their development is
predisposed to experiment. The child senses that
they are the best way to absorb the world. When a
child plays, they feel moved by existence. The action
of playing adds to the commitment of educating.
However, playing is an expression of culture. Every
game is conditioned to a process of legitimation.
The maintenance of what is given as a reference is
expected with it.

However, the act of playing has in its composition
the duality of the game and of everything that
is committed to the promotion of ethical values.
Playing is also dealing with insecurities that pertain
to the condition of learning strategies of knowing
and organizing the unforeseen, the indispensable
unknown. In this sense, having an openness to
sensitivity, in relation to life, is directly associated with
the notion of dismantling. The pleasure of feeling and
knowing is inevitably subject to the act of undoing.
We crave everything that melts [dismantles] in our
mouths because it is revealing, and we fear everything
that melts [dismantles] in our hands because of the
dazzling upheaval of the ethereal.

To dismantle is to experience the complexity of things,
in a state of elaboration on their mechanisms. To know
is to destabilize the order of things and affections.
Amazement provides us with the experience of the
fundamental fall. Nothing is finished and everything is
yet to be done. And that is why we play.

A toy, an object predestined to play, says a lot about
what is the goal of education, what is expected
of new generations and how adults relate to their
children. It is through playing that we intuit the power
of dismantling, tearing apart, opening, dismantling,
ripping off heads and swallowing screws.

Playing is, in a way, taking sides about the world and
ways of feeling it. And dismantling is an essential
condition for the action of playing.

Ubiratã Trindade
São Luís, April 10, 2021

Voz de disparo [Trigger Voice] Wilka Sales

This video-performance is an allegory for the period of social isolation, for human fragmentation and disintegration of bodies. The action takes place at dusk, with the sounds of cicadas, night birds and the Danse Macabre (1875), by French composer Camille Saint-Saëns.

Sinais de fumaça [Smoke Signals] Wilka Sales

In the 90's, my mother, my siblings and I saw in the sky of Grajaú (MA), in Brazil's Northeast region, a cloud, apparently manipulated by some unidentified object. It was a cloud of orange smoke and it remained above our heads for a few minutes, suspended, about 5 meters high. My mother ran to get us into the house, and we never saw it again after that day.

Estar a par: passo a passo [Keeping Up: Step by Step] Tales Frey

In a series of works made between 2015 and 2019, I materialized objects, garments and body adornments that could bring bodies together, allowing different singularities to share an experience of connection, a practical and playful exercise about living in democracy. Suddenly, with the outbreak of the pandemic, what once marked a clear opposition to the oppressive scenario of Brazilian sociopolitical reality, became an analogy of the impossible, in line with the suspension of tactile coexistence. The video titled 'Estar a Par – Passo a Passo' (2019) – even though it is an autonomous work – documents one of these works in which specific artifacts allow bodies to gain sculptural configurations and come closer to dance.

Pamürimasa (“Os espíritos da transformação” [The Spirits of Transformation]) Paulo Desana (2021)

The present work raises approximations between mythology, tradition, art, culture, identity and photography, starting from a survey of references about the mythology of the journey of the “Cobra-Canoa da Transformação” [Canoe-Snake of Transformation] or, as it is called in the Tukano language, *Pamürimasa* (the “Spirits of Transformation” or “those that came out of the river water”).

The construction of such a visual element is carried out by pictures of the traditional graphic face and body paintings of the *pajés*, *benzedores* [healers] and artisans of the Rio Negro ethnicities, the graphisms of their handicrafts, such as the Tukano bench, the Baniwa basketry, blessing artifacts, among other items, under a new perspective.

The Indigenous peoples inherited the traditions from their ancestors. The *pajé* of today received knowledge from the core of the “Cobra-Canoa da Transformação”, and thus knows how to perform the healing blessing of his people; the artisan inherited the way of braiding the *arumã* fiber; the women learned to paint the graphisms. These images seek to represent the symbolic effect of the spirits of their predecessors, of the “Cobra-Canoa da Transformação”.

This work was possible due to a partnership with the Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro [Federation of Indigenous Organizations of Rio Negro] (FOIRN), legal representative of the Casa de Produtos Indígenas do Rio Negro – Wariró [House of Indigenous Products of Rio Negro - Wariró], and with Indigenous associations that work to foster the production of handicrafts, such as the Organização Indígena da Bacia do Içana [Indigenous Organization of the Içana Basin] (OIBI) and the Associação dos Artesãos Indígenas de São Gabriel da Cachoeira [Association of Indigenous Craftspeople of São Gabriel da Cachoeira] (ASSAI).

Armadilha [Trap] Marcos Ferreira (2020/2021)

The installation proposes a sensorial and visual experience, exploring materials that instigate the viewer's desire for their vibrant shapes and colors. It expands the possibilities of the hammock, as it displaces the crochet technique, taking it to a new context, and breaking paradigms related to the delicateness of this material and technique which are attributed to women's work.

Ninho de Cobra [Snake Pit] Ieda Oliveira (2021)

The title is a popular saying which refers to places full of liars and deceitful people. In the first instance, this installation is relevant due to its original contribution of an unprecedented production, with a theme related to popular culture which establishes links with the concepts of contemporary art in Bahia and Brazil, connecting what is local to what is global. It puts the spectator inside the pit, in the dubious place of both the victim and the poisonous snake.

Pedra Falsa [Fake Stone] Ieda Oliveira (2015)

Intervention carried out in 2015, at Santa Cruz mountain, in Monte Santo, Bahia, Brazil. This work plays with the different meanings of words, materials and representation.

In this journey of approximately 4km of extension and 500m of altitude, I was stirred by the unknown memory of that place, which, despite being unknown, at the same time belonged to my cultural identity and my childhood experiences, from when I traveled several times with my family, as a promise keeper, to pilgrimages in other cities in Bahia.

Going up the mountain in an artistic action was an act of courage and faith. The emotions I felt during this intervention were numerous. The journey on the *via sacra* of the sertão¹ is to be experienced by whoever is brave enough to do so. It was a unique experience. I am sure that, on days of pilgrimage, many feelings and sensations arise in the believers who, with great devotion, go up the mountain united by chants, fireworks, and lit candles, often barefoot to increase their suffering. All of this brings another aura to that mystical place which is related to great miracles.

Com a cabeça nas nuvens [Head in the Clouds] Ieda Oliveira (2019)

“Head in the clouds” is a popular expression that means: being out of reality, far from the facts, an expression that belongs to the dreamers. My particular interpretation is that it means to escape, to go where our fantasies and our dreams live, to go where sometimes we travel to escape our harsh reality.

Clouds are interpreted in different ways in different cultures. They represent a separation between two cosmic worlds. Because they produce rain, they are related to celestial manifestation, symbolizing the becoming of metamorphoses, and they are also associated with sources of fertility. Due to their impermanent nature, they can symbolize detachment and displacement. A division between earth and sky, divine and human. In Greek and Roman mythologies, clouds appear clinging to Mount Olympus and represent the abode of the gods. According to ancient Chinese tradition, clouds symbolize the transformation that a sage must undergo, renouncing their perishable being in order to reach eternity, representing a spiritual elevation. For Islamic esotericism, clouds are the manifestation of the cloudiness of ordinary life. Clouds envelop the rays

¹ A sub-region of Brazil's Northeast. (T.N.)

of light that pierce the darkness of human life, for we would not be able to bear such illumination at once. Therefore, according to Islam, it is under the shadow of a cloud that the Qur'an is evoked and the epiphany of Allah is reached.

Clouds are also messengers, according to their appearance. If dark and heavy, they precede storms, they give us a sign of negative events. Clear, full and luminous clouds are signs of positive events. There is also a more rational, meteorological interpretation of the different cloud formations – cumulus, stratus and cirrus – that provide information to make weather forecasts.

I particularly like to make a reference to that game, as simple as it is universal, of seeking to recognize shapes and faces in the clouds. This game allows one to experience the richness of human subjectivity when working with visual perception and to experience abstraction in the process of re-elaborating forms.

Laissez-faire nº1 João Angelini (2018)

Laissez-faire Nº 1 is part of a research series in which I investigate the hand gestures of workers manipulating objects/things. The analysis of the gesture is done through the reconfiguration of videos of these actions through rotoscoping (when the animator traces frame by frame of a video to produce an animation). When drawing the hands, I choose not to draw the object being manipulated, preserving only the movement and the gesture specific to that relationship.

First created in 2016 and completed in 2018, Laissez-faire Nº 1 shows the hands of a soldier from the Military Police of Planaltina, Federal District, doing the routine maintenance of his gun before leaving for service. Each movement is very characteristic and programmed to check the gun's parts and avoid possible failures during use.

Despite the traditional and artisanal process used for the animation, this work is not presented only as a

video. The choice is not to confine these thousands of drawings in a programming of a video device that only presents the result of a process to the public, as it happens with films.

By presenting the 1800 drawings on the wall, the installation offers to the viewer the possibility of visualizing the film structure in process, the structure also becomes spatial, a place to be traversed. This materialized video allows the viewer to choose the order and time in which they relate to each image of the structure, before being held hostage by video devices. Next to the drawings, there is a projection showing the same scene in a traditional video format.

À mão livre / feito à mão [Freehand / Handmade] Junior Suci

This series of works consists of approximately 80 (eighty) graphite on Fabriano paper drawings. The largest of them does not exceed 70x50 cm, and most of them have small dimensions. There are countless and diverse examples of products, actions, constructions, and deconstructions linked to different aspects of everyday (especially contemporary) life and produced by the human hand: objects and articles made by hand (origami, baskets, bows, knots, floral arrangements, cakes, traps, lace, meals, etc.); actions and gestures seen in different media ("liking" a photo on social media, craft tips and "do it yourself" guides, murders, punches, violence – as well as affection, caresses, etc.); traces and remains obtained through hand touches (broken items, spoiled objects, adulterated and dismantled everyday elements), among other images. I produced most of these drawings through the practice of observation (drawing from life, not memory) in my workspace.

The presence of my hand in the very act of drawing is marked by the tension of the lines and by the stains that appear on the surface of the paper, causing a displacement of the "purity" or silence symbolically contained in the small white squares and rectangles.

The human hand, thus, appears in these smudges, marking that it has been there – and it is everywhere, at all times, in its traces.

Thus, the contents presented – and their form – bring together examples of human action, performed through the hand (and through the body, if we prefer) and which, as it cannot fail to be, constitutes cultures, desires, horrors and the concept of the human itself in certain periods of human history.

O homem pensa porque tem mãos [The Man Thinks Because He Has Hands] Junior Suci

The work consists of a drawing and a video which deal with the free human hand, presenting, in a subtly ironic and even mocking way, techniques developed over time, successes and mistakes – and why not "unrecognitions" of all kinds. Books, magazines and printed or virtual tutorials that aim to "teach" the practice of drawing and art making, even today, defend the free drawing of images and shapes, without molds; freehand art, therefore.

A conquista do inútil [The Conquering of Uselessness] Marcelo Muniz and Cadós Sanchez

The conquering of uselessness begins with the desire for a technical remix based on an aesthetic/archaeological research of the imagery of mechanical (in)utilities generated by industrial production and consumption. Hand-cranked artifacts, today discarded or decontextualized as sterile objects of decoration that contain in themselves the gesture of work, which is circular, mechanical, are the basis for the creation of a new and small performative installation orchestra of man-machine sound bodies.

MANIVELA 1 [CRANK HANDLE 1]

Based on an old can opener, this piece maintains a cylinder of strings suspended, supported by a pair of speakers powered by movable springs. When the crank handle is turned, the continuum of plucked strings is amplified and processed by an electronic circuit integrated into the piece and sent via bluetooth to an external sound system.

MANIVELA 2 [CRANK HANDLE 2]

Keys and an accordion mechanism are integrated into a mechanical orange peeler. When the keys are pressed and the crank handle is turned, they generate different sounds electronically and mechanically, amplified and projected by a large cone-shaped speaker-stand that supports the piece itself.

Tecitura do eu [The Weaving of the Self] João Almeida (2021)

It is about affective memory and the process of identity recognition. These are pieces from the past and symbols that contribute to an understanding of myself and my identity. In each element of this work, there is the affirmation of my creation processes, perceived since childhood, and the affirmation of my process of learning with the crafts of my parents and grandparents.

The way I deal with my recognition as a person and an artist, bringing up these childhood memories and experiences I had until now, is very particular, but, in essence, it is a process experienced by all of us.

I redo a trajectory, shed skins, weave and unravel lines to recognize myself and establish who I am, without losing the awareness of the constant construction of my experiences. In this way, today, I can position myself as an artist, as a Queer person, in the face of a society that has been trying to repress me since I was a child. Being able to create and exhibit an artwork at this moment is, therefore, my way of resisting and existing.

Arregaça: o mito do ser pacífico [Roll Up: the Myth of Being Peaceful]

Camila Soato

The project “Arregaça: o mito do ser pacífico” is guided by the desire to record one’s own history through the lens of our experiences as women, unlike what was made invisible by the androcentric, hegemonic and patriarchal history in which we are immersed. Mockingly and sarcastically, I propose a game with images from the internet, along with personal photographs taken by me in somewhat unusual situations.

In “Rembrandt não tem provas mas tem convicção que é preciso amar sem Temer” [Rembrandt has no evidence, but is convinced that we must love without fear], we have appropriate the image of the painting by Rembrandt entitled “The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp” – commissioned by the Amsterdam Guild of Surgeons – in which some men are studying a corpse. The image of the corpse is replaced by two dogs mating and, along with these men, there is a self-portrait of me shirtless, casually holding a glass of beer, as if chatting with a group of friends. There are many layers, and issues involving micropolitics, sexuality, identity, gender, historical hegemony are mixed with mocking and sarcastic humor.

Carro tele-ovo mensagem [Egg-Sound Message Car²]

Coletivo Joyces (2021)

TRAGA SUA VASILHA: SONS AMBULANTES [BRING YOUR BOWL: WALKING SOUNDS]

The Traga Sua Vasilha: Sons Ambulantes [Bring Your Bowl: Walking Sounds] project, carried out by the #Joyces³ Art Collective, starts from the historical figure of the town (or street) crier and the street cries: street vendors advertising by chants, improvisations and interpretations, aiming to sell their goods.

In São Luís, Maranhão, Brazil, town criers became popular from the 19th century onwards. Provoked by the understanding that street cries are a folk tradition in extinction, defended by many academic researchers, the premise of our art collective’s project was to understand the contemporary forms of this craft.

Our process was driven by research and experiences with different street vendors who work in the city, which in their commercial practice present the same gesture of the town crier, whether using their voice, jingles, instruments, or selling with the help of sound cars or sound bikes. The #Joyces Art Collective was in São Luís in June of this year and developed the project Traga Sua Vasilha: Sons Ambulantes through the public notice *Ocupa CCVM 2020/2021*. The actions carried out with the street vendors are materialized through the following works presented here.

caption: Paulo, fruit seller in Litorânea Beach, São Luís. 2021.)

2 Sound cars [carros de som] are similar to campaign vans and sound trucks. They are small vehicles equipped with loudspeakers, usually used for advertising (which is the case of the Egg Car, which sells eggs) and political campaigns. In Brazil, sound cars are also used in the business of telemensagens, which involves sending a sound message [or telemensagem] to someone through one of these cars to be played loudly on the street, for everyone to hear. Telemensagens are usually romantic and some of the companies that provide the service also provide some additional touches, such as flowers for the recipient. The title of this work is a reference to both Egg Cars and Telemensagem Cars. (T.N.)

3 Joyces is an art collective formed by different members that vary according to the projects. Created in 2017, in the city of Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil, the group works on the intersections between art, public intervention, and design. Its actions are usually designed according to the contexts in which each project takes place, blurring the borders between the artist and the public, proposing different approaches to contemporary art.

BOCA A BOCA VOL. 4 – A ARTE DE VENDER [MOUTH-TO-MOUTH VOL. 4 – THE ART OF SELLING]

The virtual meeting “Boca a Boca” is a program of informal conversations with people and topics related to the creative and research processes of the #Joyces Art Collective.

There were already four editions held in 2021. The meetings take place as a way to promote intimate and fun conversations on topics related to culture, art and society. The fourth edition of the program was part of the project “Traga Sua Vasilha: Sons Ambulantes”, carried out with Centro Cultural Vale Maranhão through the public notice *Ocupa CCVM 2020/2021*. The #Joyces and their guests talked about the different aspects of the street vendor’s job. From the street criers to the Egg Car, from the ice cream man to the pitomba seller, the art of the voice that convinces, enchants and draws the attention of customers.

Boca a Boca Vol. 4 – A arte de vender, featured a presentation by Butantan (São Luís/MA) and fostered conversations with Ramusyo Brasil (Alcântara/MA), Carla Vitória (São Luís/MA), Thadeu Macedo (São Luís/MA) and Rafael RG (Guarulhos/SP).

CAPTION: Joaquim Lopes de Barros, Black man selling sweets, 1840.

COCO, BACURI, MARACUJÁ [COCONUT, BACURI, PASSION FRUIT] – BY BEM-TE-VI

Meu colegas, meus amigos, rapaz
E como que tá?

O sorvete é bacuri, venha aqui, venha tomar
Isso é coco e bacuri
O outro é maracujá

**Mas tu vem tomar o teu
Mas tu vem tomar o teu
Mas tu vem tomar o teu
Mas tu vem tomar o teu
Isso é coco e bacuri,
E outro maracujá**

Mas hoje é pra vender
Há muito era para dar
O sorvete é tão bom
Minha princesa venha tomar
Isso aqui é bacuri, não sei se tu ouviu falar
Dei um grito na Bahia
Que não sei quem mandou tomar
O meu nome é caminho longe, quem tem medo não vai lá

[My mates, my friends, my boy
How are you?

It’s bacuri ice cream, come here, come get yours
This is coconut and bacuri
The other one is passion fruit

**Come here and get yours
Come here and get yours
Come here and get yours
Come here and get yours
This is coconut and bacuri
The other one is passion fruit**

Well, today it is for sale
And there is so much to give
This ice cream is so good
Princess, come get yours
This one here is bacuri, I don’t know if you’ve heard of it
I said there in Bahia
Someone said you should get one
They call me “far away”, don’t go there if you’re afraid]

COCO, BACURI, MARACUJÁ – BY BEM-TE-VI

“Coco, Bacuri, Maracujá” was a music video by Bem-te-vi in partnership with the #Joyces, and is part of the collaborative actions developed in the project “Traga Sua Vasilha: Sons Ambulantes”. Known for announcing his products by singing, Bem-te-vi plays with customers and friends through verses and rhymes, presenting, besides his ice cream flavors, Maranhão’s daily life and culture of Maranhão.

AS PINTURAS [THE PAINTINGS]

Paintings in honor of Marrom by Paulo Pinturas, a public figure present in the imagination of all workers and people that live near the central market. For decades Paulo has painted murals that identify the names of local businesses and the products that each store sells in that area.

MARROM, ESTA É UMA HOMENAGEM DE SEUS AMIGOS E AMIGAS [MARROM, THIS IS A TRIBUTE BY YOUR FRIENDS]

“Marrom, esta é uma homenagem de seus amigos e amigas” was created by the #Joyces in partnership with sellers of São Luís’ Central Market: Taty, Jocilene, Seu Biné, Mayra, Dona Maria and Lina.

Absent from his job as a street vendor since the beginning of 2020, Marrom is recovering from health problems at his daughter’s home. Motivated by the feelings and wishes of his workmates who missed him very much, this video tribute is dedicated to the poet and street vendor who cheers up the aisles and streets of the Market with his improvised rhymes.

The video was taken to Marrom’s home by Carolina Martins and Rafael RG, members of the #Joyces Arc Collective, who delivered the tribute to the seller along with a banner for his new vending cart.

In addition to the video tribute, a mural was also painted inside the Market, with a poem by Pedro Bomba, a poet from Sergipe, who is a partner of the #Joyces Art Collective and a collaborator of this project.

The paintings in honor of Marrom were done by Paulo Pinturas, a figure present in the imagination of all workers and residents around the Central Market. For decades Paulo has painted murals that identify the names of local businesses and the products that each store sells in that area.

CAPTIONS

MARCOS FERREIRA
Armadilha [Trap]
(Crochet, 2020)

—
JÚNIOR SUCCI
Feito à mão [Handmade]
(Graphite on paper, 2018 – 2020).

—
JÚNIOR SUCCI
O homem pensa porque tem mãos [The Man Thinks Because He Has Hands]
(Video, 2018)

—
MARCELO MUNIZ AND CADÓS SANCHEZ
Manivela 1 [Crank Handle 1]
(2020)

—
MARCELO MUNIZ AND CADÓS SANCHEZ
Manivela 2 [Crank Handle 2]
(2020)

—
TALES FREY
Estar a par: passo a passo [Keeping Up: Step by Step]
(Video, 2019)

—
WILKA SALES
Voz de disparo [Trigger Voice]
(Photograph performance and Video performance, 2020)

—
WILKA SALES
Sinais de fumaça [Smoke Signals]
(Photograph performance and Video performance, 2020)

—
IEDA OLIVEIRA
Ninho de cobra – cobra criada [Snake Pit – Cunning Snake]
(Installation, 2020)

—
IEDA OLIVEIRA
Com a Cabeça das Nuvens [Head in the Clouds]
(Video, 2019)

—

IEDA OLIVEIRA
Pedra Falsa [Fake Stone]
(Video, 2018)

—
JOÃO ALMEIDA
Tessitura do eu [The Weaving of the Self]
(Installation and Performance, 2021)

—
CAMILA SOATO
Caravaggio não tem provas mas convicção que é preciso cagar sem temer [Caravaggio has no evidence, but is convinced that we must shit without fear]
(Oil on canvas, 2016)

—
CAMILA SOATO
Homerus Brutus 4
(Oil on canvas, 2014)

—
CAMILA SOATO
Rembrandt não tem provas mas convicção que é preciso amar sem temer [Rembrandt has no evidence, but is convinced that we must love without fear]
(Oil on canvas, 2016)

—
JOÃO ANGELINI
Laissez-faire N° 1
(Video installation, 2016 ~ 2018)

—
PAULO DESANA
Pamûrimasa – Os Espíritos da transformação [The Spirits of Transformation]
(Photography, 2021)

—
PAULO DESANA
Ye’pasuri – Antonio Bosco Sampaio
(Benzedor [Healer])
Ethnicity: Tukano
(Photography, 2021)

—
PAULO DESANA
Uirapuru – Gilda da Silva Barreto
(Artisan)
Ethnicity: Baré
(Photography, 2021)

—

PAULO DESANA
Tõrâmi – Herculino Jorge Araújo Alves
(Benzedor [Healer])
Ethnicity: Desana
(Photography, 2021)

—
PAULO DESANA
Kaisaro – Janete Maia Martins Lana
(Artisan)
Etnia: Tariana
(Fotografia, 2021)

—
PAULO DESANA
Ye’padiho (Mother earth) – Larissa Ye’padiho Mota Duarte
(Ceramist)
Ethnicity: Tukano
(Photography, 2021)

—
PAULO DESANA
Dupo – Madalena Fontes Olimpico
(Artisan)
Ethnicity: Baniwa
(Photography, 2021)

—
PAULO DESANA
Dupo – Manoel Lima
(Benzedor [Healer])
Ethnicity: Tuyuka
(Photography, 2021)

Brazilian Popular Culture

O Canto, o Bailado e a batida das Caixeiros⁴ do Bambaê de São João Batista [The Singing, the Dancing and the Beat of the Bambaê Drummers from São João Batista]

Jociel Costa Santos (MA)

A circle dance accompanied by the drums of the Divine Holy Spirit. The Forró de Caixa or Bambaê de Caixa comes directly from São João Batista, with contagious songs and moments of devotion and emotion.

Sem a Burrinha, o Boi não dança [Without the Donkey, The Ox Doesn't Dance]

Aldair Fonseca (MA)

Eight “donkeys”⁵ from groups from São Luís (MA) and another one from a group from São João Batista (MA) gather to praise the participation of this character in the Bumba Meu Boi. The presentation is accompanied by the drumming of Bumba Meu Boi Oriente.

Encontro de Coreiras e Coreiros de São Benedito [Encounter of Saint Benedict's Choir Singers]

Maria Juliana Fonseca (MA)

Singers and choir singers, the masters who perpetuate the culture of the Tambor de Crioula⁶ in Maranhão, come together to honor Saint Benedict, the patron saint and protector of Black people, poor people and the oppressed.

Encenação do auto do Bumba meu Boi de Santa Fé [The Act of Bumba Meu Boi de Santa Fé]

Bumba Meu Boi de Santa Fé (MA)

Closing the month of June, the group Bumba Meu Boi Unidos de Santa Fé presented their Bumba Meu Boi act with the accent from Baixada Maranhense⁷. Their act tells the origin of this game/interactive play with the characters Pai Francisco, Mãe Catirina, *pajé*, *amo*, *caboclos* etc. It was designed by the group to revive the tradition and historical value of this ritual.

⁴ Women who play ritual drums. (T.N.)

⁵ The donkey is a Bumba Meu Boi character. Bumba Meu Boi is an interactive play celebrated in Maranhão and other places in Brazil. (T.N.)

⁶ A dance/form of expression of Afro-Brazilian culture. (T.N.)

⁷ The accent from Baixada Maranhense is one among many Bumba Meu Boi accents [*sotaques*], which can be described as different sets of characteristics or different versions of this tradition. (T.N.)

Ocupa CCVM Cinema

Groove Man – Onildo Almeida Antônio Perazzo (PE)

Directed by: Cláudio Bezerra and Helder Lopes (PE)

This documentary features the great Brazilian composer, musician and poet Onildo Almeida, Luiz Gonzaga's work partner and author of the great hit *A Feira de Caruaru*.

Cláudio Bezerra holds a PhD in Cinema and a Master's Degree in Communication. He is a journalist, a documentary director and a Television, Film and Video professor at the Catholic University of Pernambuco. He has worked on *Alexina – memórias de um exílio* [*Alexina – Memories of Exile*] (2012), *Tejucupapo: um filme sobre mulheres guerreiras* [*Tejucupapo: A Film about Women Warriors*] (2002), among other films.

Helder Lopes is a documentary director and a documentary screenwriter. He is also a journalist, a composer and a linguist. He dedicates himself to studying popular music and the processes of writing and understanding songs.

O Bastão e o Rosário [The Stick and the Rosary]

Diego DiNiglio (MG)

Directed by: Ana Luísa Cosse (MG)

This documentary portrays the *Congado*⁸ from Minas Gerais, represented by the Irmandade de Moçambique⁹ Nossa Senhora do Rosário [Our Lady of the Rosary *Moçambique* Brotherhood], from the Alto dos Pinheiros neighborhood, in Belo Horizonte (MG). The sound of drums, *gungas* and *patangomes* announce the Fraternity that arrives for another Festa do Reinado [Feast of the Crowning]. Amidst the chants sung by Captain Paulo and the movements of the dancers of the Grupo Folclórico Aruanda [Aruanda Folkloric Group], we get to know the story of this real character and his relationship with the Stick and the

Rosary. O Bastão e o Rosário received an honorable mention at the Cine Baru Festival, was nominated for best costume design at the Cine Tamoio Festival and won the Arte Salva Award (Secult-MG).

Ana Luísa Cosse holds a degree in Social Communication with an emphasis on Advertising (PUC-MG) and has been a member of the Grupo Folclórico Aruanda for thirteen years. She is dedicated to graphic and film projects focused on the diversity and richness of Brazilian popular culture.

Aurora 1964

Jaqueline Brandão (PE)

Directed by: Diego Di Niglio (PE)

Based on *Marcas da Memória: história oral da anistia no Brasil* [Marks of Memory: oral history of amnesty in Brazil], a book edited by the Federal University of Pernambuco (UFPE), and on the results of the activities of the Dom Helder Câmara State Memory and Truth Commission (CEMVDHC), the film addresses the 1964 coup, the repression in the civil-military dictatorship in Brazil, the amnesty law and the reparation process from 1979 to the present day.

Diego DiNiglio is from Milan (Italy). He holds a degree in International Relations and is a self-taught photographer. Based in Olinda (PE), he develops photographic and film projects about Afro-Brazilian culture, history, intangible heritage and memory, such as the Salvaguarda do Maracatu Nação Leão Coroado – 150 anos [Protecting the Nação Leão Coroado Maracatu – 150 years] project. His works are featured in the permanent exhibitions of both Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco [Pernambuco's Museum of Contemporary Art] (MAC-PE) and Museu da Abolição de Recife [Recife's Museum of Abolition] (MAB). In 2015, he published the book-catalog *Instantâneas da África* [Snapshots from Africa].

⁸ Afro-Brazilian cultural and religious expression. (T.N.)

⁹ Afro-Brazilian cultural and religious expression. (T.N.)

Caixas Encantadas [Magic Drums]

Elizabeth Martins (RJ)

Directed by: Elizabeth Martins

This documentary tells the story of Dona Antônia, caretaker of the *terreiro Ilê de Iansã e Obaluayê* and *caixeira* [drummer] of the Festa do Divino Espírito Santo do Maranhão [Maranhão's Feast of the Divine Holy Spirit], held for over 40 years in the municipality of Nova Iguaçu, in the Baixada Fluminense, metropolitan region of Rio de Janeiro. This short film follows her and Vanessa, her granddaughter and successor in the position of *caixeira*, in a hybrid way, moving between images of the main characters' daily lives and illustrating the story through animation, inspired by *teatro lambe-lambe* [toy theater], where the scene is presented through dolls being manipulated inside a box.

Afrobeats Rampa – Quilombo TV

Luca Morais (MA)

Directed by: Luca Morais

The *quilombola* community of Piqui da Rampa from Vargem Grande (MA) presents the music video *Afrobeats*, starring young people from the *quilombo* and inspired by poems by novelist Maria Firmina dos Reis, from Maranhão. The dancers interpret the history of more than 200 years of the quilombo since its origin, showing transformations influenced by contemporary cultural manifestations in the periphery of Brazil and the world.

Vermelho, Branco e Preto [Red, White, and Black]

Cibele Mateus and Sebastião Pereira de Lima (SP/PE)

Directed by: Cibele Mateus and Juliana Pardo

This video performance by Cibele Mateus and Mestre Martelo investigates Mateus, an Afro-Diasporic comic character present in Pernambuco's Cavalão Marinho; Nego Fugido, an Afro-Brazilian apparition from Acupe/BA; and the narrative of Macurá Dilê, the time that began, but has no end. Two Black bodies playing in different parts of the country, in a time of sadness and permanent unrest.

This work provides the public with an experience of integrating the languages of theater, dance, poetry, and music to the scene, in performances which are carried out at a distance, but which bring together master and disciple in Black games of ancestry, diaspora and resistance.

Moventes Film Festival

Revista Moventes (RJ)

PROGRAMME 1

“NÓS DA TERRA” [WE FROM THE EARTH]

Curators' note: Indigenous ancestry and resistance take three very specific and dialogic paths in the films featured on Moventes Film Festival's Programme 1. Starting from a narrative of struggle for the right to land with *Ka'a zar Ukyze Wà – Os Donos da Floresta em Perigo* [Ka'a zar Ukyze Wà – The Forest Owners in Danger], we go through a theatrical sequence in *O verbo se fez carne* [The Word Became Flesh] and end with a documentary about the many days long ritual of a Maxakali myth in *Yāmiyhex – As Mulheres-Espírito* [Yāmiyhex – The Spirit-Women]. The confrontation with the violence imposed by the colonizer, the white man, is expressed in the practice of reviving both

personal and collective memories, ritualistically: we are confronted with a world without division between land, beings and spirits. “Belonging to the land rather than owning it”.

—

Panelists Graciela Guarani and Alberto Álvares Guarani, and filmmakers Erisvan Guajajara, Ziel Karapotó, Carolina Canguçu and Roberto Romero were part of Moventes Film Festival's Programme 1 (“Nós da Terra”) panel, which was mediated by curators Isabel Veiga and Vitor Medeiros. The full conversation can be watched on Centro Cultural Vale Maranhão's YouTube channel (<https://www.youtube.com/watch?v=a6AvA7pl2Y4>).

THE INDIGENOUS POWER IN CINEMA

by Graciela Guarani

In the perspective of rethinking a pluriverse cinema, crossed by polyphonic perspectives, as proposed by the Moventes Film Festival, it is necessary to have an open dialogue, increasing listening and speaking, and the naturalization of the manifestations of peripheral bodies, Black bodies, Indigenous bodies, bodies that create history and, with their art, build a front to deconstruct negative and violent imageries and stigmas, perpetuated for a long time by an individualistic and suicidal oppressive system. The urgency and the need for an open dialogue to broaden the understanding of the presence of plural bodies in cinema grows stronger every day, as these groups understand the failure of the system, a system that prides itself on its arrogance and glory when submitting different cultures to erasure in order to legitimize their own ways and their own meaning of “humanity”.

The panel “Nós da terra” [We from the Earth] emerged in order to put the discussion about ancestry on the agenda. But, additionally, it is important to point out how this so-called ancestry does not answer to the universality of contemporary bodies, as there is no action with the goal of promoting or instigating the exchange of diverse knowledge between the

many ancestries that are there, all of which share the common principle of their own strengthening.

Starting from an ancestral and Indigenous place of speech, I realize the difficulty that one faces when trying to bring visibility to issues that are considered niche or that are associated exclusively with specific segments of the population, even though the actions and reactions related to them affect all individuals. For example, discussing the importance of a narrative that defends the forest or the maintenance of its life is of interest not only to Indigenous peoples; however, there is no involvement or engagement to place this debate among the themes related to subjects that are deemed “universal”, despite it being widely promoted in environments and spaces where subjects are categorized, that is, deemed non-universal.

During the discussion at the panel, we can see the power that lies in the productions and protagonism of Indigenous bodies; urgent and necessary themes, such as careful ways of living and being in this world through the perspective of peoples who defend life, and a great deal of respect for every living thing, whether visible or invisible, a theme that appears, for example, in *Ka'a zar Ukyze Wà – Os Donos da Floresta em Perigo* (2019), by Flay Guajajara, Erisvan Guajajara and Edivan Guajajara (MA).

There are also some other important themes, such as the lack of access to possibilities of producing films and promoting the maintenance of these productions, or how structural racism makes the survival of these narratives difficult. But still these narratives constantly clash with this structure, through the empowerment, strengthening and resistance of their cultures, their ways of living and their ancestry, as we can see in the film *Yāmiyhex – As Mulheres-Espírito* (2020), by Isael Maxakali and Sueli Maxakali.

The contemporary Indigenous body comes with full force and constantly dialogues with anthropophagical ways of implementing an ethics for coexisting in an ancestral, yet contemporary, circular time. The contemporary Indigenous body is increasingly present in cinema, deconstructing and making new images, demarcating the screens with its political body,

as we see in the film *O verbo se fez carne* (2020), by Ziel Karapotó.

Finally, here I propose a challenge/invitation for everyone: we need to see a cinema with possibilities of imagining the possible and the impossible. Making the impossible is thinking of an infinity of other modes, specificities, times and surviving narratives that can also emerge as the power they already are.

VY'A RENDA – CINEMA'S PARTY

by Alberto Alvares Guarani¹⁰

Currently, for us, Indigenous filmmakers, cinema is a tool to fight for rights, recognition and appreciation of our way of living. Most of the time, the media projects us in a stereotyped and romanticized way.

However, when we invert the camera's point of view and produce our own records, we communicate our perspective to the world. We stop being "prey" and we become hunters in our own history.

Every film, every revealed memory, presents the unity of a people in different ways of filming. Each people has a system, a rule of coexistence and a way of seeing the world in which they live. Each filmmaker, with their own objective, reveals with their perspective the beauty and the sound of their languages, the wisdom of their elders, their memories, their spaces of being and living.

Therefore, we cannot unify Indigenous cinema, because, when we speak of it as if it were singular, it fails to represent the multiplicity of Indigenous peoples. In this case, it is necessary to speak of "cinemas", plural, differentiating languages, perspectives and narratives.

All this diversity in filmmaking that differentiates us is the same that unites us, in our desire to represent ourselves and tell stories through our points of view.

¹⁰ Guarani filmmaker. Master's Student at Fluminense Federal University's Cinema and Audiovisual Graduate Program (PPGCINE).

Each festival represents, for the world of cinema, a (re)encounter of souls, perspectives, thoughts and reflections.

We salute those who passed away and left their images, and those who carried images of life and hope in their mothers' wombs.

The film universes of festivals allow us to show the public the specificities and singularities of our way of filming in dialogue with new productions, and also provide a place for discovering new talents.

The same way a body that does not move becomes weak, a film that is not exhibited loses its strength. The lack of space and resources discourages the production of new films, weakening the filmmakers' production.

Festival, in the Mbyá language, is Vy'a renda, which means "place of celebration, joy". For us filmmakers, festivals are spaces that move us and foster our desire to film.

The Moventes Film Festival represents for us, Indigenous people, a space for learning and exchanging knowledge, shared through films.

PROGRAMME 2 "DANÇA A CIDADE" [DANCING THE CITY]

Curators' note: Programme 2 ("Dançar a cidade") of the Moventes Film Festival features films that reflect experiences of movement and occupation of the city as a field that is full of concerns. In this field, paths of belonging and estrangement are traced. Dance appears as a way of putting the body on the street, a way of creating new encounters with the colonial past and, at the same time, producing landscapes of resistance.

Panelists Flávia Meireles (artist, researcher and dance teacher at CEFET RJ), Ewerton Belico (director, screenwriter, curator and teacher) and film directors Allan Ribeiro, Cris Miranda and Ana Magalhães

(representing the Mulheres de Pedra Collective) were part of Moventes Film Festival's Programme 1 ("Nós da Terra") panel, which was mediated by curator Vitor Medeiros. The full conversation can be watched on Centro Cultural Vale Maranhão's YouTube channel (<https://youtu.be/OIP1IWWm4HE>).

INHABITING/OCCUPYING OR DANCING THE CITY By Flávia Meireles

There is a "catch" in getting people together for a conversation. There is a "gut feeling" when it comes to thinking about an exhibition and a panel. The Moventes Film Festival - held online on Centro Cultural Vale Maranhão's YouTube channel and produced by Revista Moventes - makes use of these skills of feeling and gathering that allow the opening of a clearing of conversation, establishing a space for exchange. In the aforementioned festival, conversations of two kinds took place. The first one, happened between films: a careful curatorship selected the films *Sobre aquilo que nos diz respeito* [About that which concerns us] (2016), by Cris Miranda; *Elekô* (2015), by the Mulheres de Pedra Collective; and *Esse amor que nos consome* [This love that consumes us] (2012), by Allan Ribeiro. The second round of conversation took place at the online panel that brought together filmmakers - Ewerton Belico and I - to discuss the theme "Dancing the city". This brief piece summarizes some of the issues that were addressed at the talk, extending and starting a conversation with the reader.

Having in common their occupation of and movement in the city, these three films inventively highlight the visible and invisible faces of Rio de Janeiro. Set in three points located in the city centre, these films highlight the Black occupation/inhabitation of the city: its inscriptions, traces and reoccupations. *Sobre aquilo que nos diz respeito* takes place in the hanging garden of Rua Camerino, a place where, until the official abolition of slavery, people were sold in the port region. It is important to remember that this region was the gateway for enslaved people coming from various locations on the African continent and arriving first in Rio de Janeiro before being trafficked to other places in the country. It is also important to

remember that the renovations that preceded the 2016 Summer Olympics highlighted this part of the city and its erased histories. With a performative action, the film characters dance and transform colonial statues (built by the French Artistic Mission in Rio) into the Afro-diasporic healing entity Omolu, by covering the statues' faces with straw. The film unfolds with healing, magic and dance, enchanting statues, dancing and evoking the healing of colonial enslavement and subordination. This film intervention records this action and, as Cris Miranda pointed out in the conversation, works towards healing the colonial wound. This short film contains diptychs that fragment the images; in other words, we see parts of the scenes that were previously shown in a wide shot now composing a fractal image. This film also makes use of interventions in the image such as cracks and filters, which accentuate the dreamlike and concrete tone of the "statue *ebó*"¹¹, a celebration of the city ritualistically condensed on film.

Elekô, a film by the Mulheres de Pedra Collective, occupies Cais da Imperatriz, also in the port region, and works with layers and juxtapositions of performances by the women of the collective, alternating between the unison in the women's gestures and the polyphony of small fragments of performative actions, around the region of the old Cais and on the slopes of Morro da Conceição. Placing the city as an oracle on the experiences and affections of Black women in that place, with their bodies, gestures, and objects they set the tone for what it is like inhabiting this city, revealing pains, pleasures and desires.

The feature film *Esse amor que nos consome* by Allan Ribeiro was made a few years before the first two films and narrates an occupation also in Rio's centre, in the Lapa neighborhood, in a place called "Terreiro Contemporâneo", occupied by the Rubens Barbot Dance Company. A result of the director's approach to the company's members, the film re-enacts their arrival in a space that was previously unoccupied and put up for sale by its owner. Rubens Barbot and Gatto Larsen lead the story, which is interspersed with

¹¹ A Candomblé religious offering. (T.N.)

scenes from outdoor dance performances, rehearsals, and even the imagining of a future artistic work based on both Larsen's fabulation and a dance improvisation by Barbot. The entities Oya and Eshu are also present – Oya through the cowrie-shell divination that opens the film and affirms the company's permanence in that place; and Eshu appears protecting the door of the house. In an amusing dialogue, Barbot explains to dancer Cláudia Ramalho (who has written a book about the company) that what we call "being occupied" in Rio Grande do Sul is called "receiving a saint" in Rio de Janeiro. This creates another layer of occupation/inhabitation, this time related to these entities that possess [Candomblé practitioners'] bodies, and Barbot reports how he felt when he experienced that, to which Ramalho replies also commenting about his own experience.

This film, full of sophisticated layers, is a document-fiction about the arrival, occupation and inhabitation of a dance company in that building and in the city. It also documents the presence of important people in Rio de Janeiro's Black dance, such as Luiz Monteiro and Valeria Mona. Dance appears literally as the subject and theme of the film, and it is also materialized in the film's ability to move through different speeds and affections, by moving us as spectators to a universe that is at the same time singular and common when it comes to living in the city. There is a beautiful and simple scene between Barbot and a lady, both embroidering outdoors at Praça da Cruz Vermelha (near Terreiro Contemporâneo's building): Barbot uses the embroidery thread as an element for an elaborate yet usual dance improvisation and the lady responds with humor to Barbot's jokes/dancing. *Esse amor que nos consome* portrays the complex experiences of the dance company and its members in an equally complex urban city. What intertwines the very making of the film with actual life in the Terreiro Contemporâneo building is the fact that the owner of the building gave up on selling it after watching the film. Thus, the film moves the unthinkable, preventing the sale of the building and opposing real estate speculation in the city.

The combination of these three films places the city as an oracle, as a wound that needs healing or even

as a(n) work/*ebó*/intervention. Programme 2's online panel discussed this richness, creating a space for intense listening and speaking, so the effects and traces of the inscriptions, traces and reoccupations of Black experiences in this city could resonate with us, spectators and readers.

PROGRAMME 3 "COLETIVOS EM LUTA" [COLLECTIVES IN THE STRUGGLE]

Curators' note: In Programme 3 ("Coletivos em Luta") of the Moventes Film Festival, there are three films that discuss the struggle for housing in urban spaces and for the right to remain in quilombola territory. These films allow us to reflect intimately about the desires, risks, and struggles of those who dedicate their lives to a social cause, and about the strategies and forms of group organization that are in permanent risk of confrontation with the military apparatus of the State.

—
Panelists Laís Ferreira (critic and writer) and Érico Araújo (researcher, critic and teacher) and filmmakers Aiano Benfca, Vladimir Seixas, Gabriel Martins, Cardes Amâncio, Maria Eunice and Edson Quilombola were part of Moventes Film Festival's Programme 3 ("Coletivos em luta") panel, which was mediated by curator Vitor Medeiros. The full conversation can be watched on Centro Cultural Vale Maranhão's YouTube channel (<https://www.youtube.com/watch?v=oNSlj5yOpOU>).

CINEMA AMIDST THE STRUGGLE

By Érico Araújo Lima

Thanks to a friend, Ana Paula Vieira, on these difficult days I came upon a poem by Ricardo Aleixo, who weaves some variations about the act of writing. Two of them appear in these stanzas, which have an interval between them, in the poem:

*Escrever porque esta é,
sem sombra de dúvida,
a melhor hora*

*para escrever.
[...]
Escrever porque esta,
CONVENHAMOS,
não é a melhor ocasião
para escrever.¹²*

[To write because this is,
without a doubt,
the best time
to write.

[...]
To write because this is,
let's face it,
not the best occasion
to write.]

So strong, today (and in so many times), the challenge of expression. So intense, today (and in so many other times), the urgency of expression. Filming with the ongoing struggles; talking, discussing, thinking using the images and sounds we share – and that reach us in this contiguity to collective struggles. Above all, perhaps it is always necessary – urgent – to think of ways of gathering around what we expressively do in a given historical time. Watching, in mutual reverberation, the films of the "Coletivos em Luta" programme today means constantly facing the need to express our struggle, our history, our territory, through the association between many different forces (those that come from bodies and lives that are already in action, both in a place and over time; those that cinema can manifest to collaborate, always in singular ways).

The work of seeing together, as a group (a group that comes together, which is multiple, even in the face of our current situation), can already be a way of weaving alliances and relationships to face historical challenges. The work of putting these films together is also a way of perceiving the political energy that emerges from the struggles, from the ways through which one can make a positive difference in certain situations and processes, from the ways of investigating tactics to narrate different historical times. Inhabiting the articulation between the three films in this programme is also building battlefronts,

modes of action, gestures of memory and irradiating possibilities with cinema, spaces, the past, the present, and the future. These three films share a sort of "translocal solidarity", to use an expression by Paul Gilroy.¹³

During such a fundamental action of projecting these films in this occupation, a very intense political emotion resonates. Whenever I rewatch *Na Missão, com Kadu* [On the Mission with Kadu], by Aiano Benfca, Kadu Freitas, and Pedro Maia de Brito, I am struck by that scene in which preparations were being made for screening Kadu's film on the day that the demonstration was violently repressed by the military police. That moment always seems to say a lot about the importance of producing footage amidst the struggle; it also seems to say a lot about our constant need to get together to watch films amidst the struggles and learn from the processes and articulations they present to us.

After all, I think that is what it is all about: learning. A constant process, perhaps the urgent call for a transformative education is what these films bring to us. Learning stories that contradict hegemonic narratives, learning about the very process of engaging in struggles, learning from collective claims related to housing struggles: a learning process that also means strength to change and to challenge the spectators that are called to see together, as a group.

Nove Águas [Nine Waters], by Gabriel Martins and Quilombo dos Marques, elaborates fictionally a historical dive that strengthens a struggle, the act of

12 "Sobre escrever" [On Writing], poem by Ricardo Aleixo. This poem is featured in the *Palavrear* anthology: ALEIXO, Ricardo. *Palavrear*. São Paulo: Editora Todavia, 2018. It is possible to read an excerpt of the book in the following link, where you will find the full poem: <<https://todavialivros.com.br/pnld2018/palavrear/trecho>>.

13 GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

insisting on the obstinate and tireless work of echoing memories linked to a specific place. With this film, we travel through historical times, dating back to 1930, wading the waters: from opening paths to the gesture of persisting in the present, fiction makes it possible to print testimonies on film, narratives passed on generationally, the constant affirmation of historical understanding as a gesture of disputing the present and the future. While listening to Edson Quilombola, in the programme's panel, I thought, at all times, about the need for "reading the world". The filmmaking process goes together with this knowledge and it inquires about the multiple ways of continuing the struggle. As the saying goes: "The struggle goes on", in the face of the intensification of violence perpetrated by the genocidal government that took office in 2019.

Faced with the intensity of an event, we learn enormously from the force of the act of *Entre*, by Vladimir Seixas. Filming is inseparable from acting in the course of this story, in the heat of the moment, turning the camera into an apparatus linked to the processes of struggle, occupation, entering. Filming is a gesture that ensures some protection and is also a way of pointing to the future. On November 21, 2008, the gesture of filming took place in full agreement with the gesture of occupying. The camera's shaking marks the very tremor of the process of making interventions, of collectively claiming a space and promoting – with a camera, with the body in action – change.

The film made by Kadu on June 19, 2015 also marks this close alliance between the camera and the demonstration, between filming and a process that goes beyond it, associated with the struggles for decent housing and the refusal of evictions. And, in the moment right after the episode, there is the need to also talk: with Aninha, Adão, Kadu, Yan, the film places us in this elaboration on recent memory. Aninha and Kadu mention learning from the demonstration that was violently repressed by the police. This trauma, also foreshadowed in (Kadu's and Elielma's) dreams, resumes, as if it were necessary to constantly argue about what to do next; as if it was

urgent to film, to talk and to see together, so that the struggle goes on.

In these times, when violence and exterminations increase every day, the energy of these films remains urgent, as something that reverberates through the present and the future, as a dispute – which is, necessarily, collective, as we learn from the relationships we get to witness in each short film, and through the very collectivity that they can weave, questioning our history as if we were walking arm in arm. It is worth remembering the statement in *Nove Águas*: the struggle goes on. And to mention something we learned from Nêgo Bispo, we can hear about the shapes that are more welcoming to our existences: "In circular spaces there is much more room than in rectangular spaces. And they [circular spaces] allow us to live well with diversity and allow us to always think that other people are important. [Because of circular spaces] we always understand the need for other people to exist".¹⁴

AND STILL, LIGHT AND SHADOW: FILMIC IMAGE AND THE PERSISTENCE OF LIFE IN NOVE ÁGUAS, ENTRE, AND NA MISSÃO, COM KADU

By Laís Ferreira

A memória é uma ilha de edição
[Memory is an editing room]
(Waly Salomão)

In *Entre* (Vladimir Seixas, 2009), we get to see the beginning of the process of occupying a building on Rua da Gamboa, in the port region of Rio de Janeiro. In the opening dialogues, this troubled process, which involved disputes between the city hall and the indemnification of the property owner, is summarized. Shot on Mini DV, the documentary begins with night images whose low ambient light, at different times, allows us to poorly see those present. On the

¹⁴ SANTOS, Antonio Bispo. "Somos da terra". *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 12, p. 44-51, 2018. Available at: <<https://piseagrama.org/somos-da-terra/>>.

other hand, there are cards that identify and classify those who appear: the doorman, the police officers, the media. Thus, the cards organize and inform the spectators what they are seeing. Meanwhile, the light from police sirens, street lamps, and spotlights burst into the images, making it difficult to see and understand what we are seeing. It is therefore necessary to unravel and to define what the light clarifies or blinds, as well as what is not completely understood at first sight.

In *Entre*, the discussion about visibility also crosses the narrative of the characters. This is revealed in the account of one of the homeless people in the film, who says he is not trusted by others because he does not have a fixed address – and thus, lacks recognizable humanity. In this sense, the dark night, pierced by very strong beams of light, which we see at the beginning of the film, resembles the way one can open and close their eyes on the street, as reported by these homeless people. The mansays: "On the street, you don't sleep, you just nap. Wake up, sleep. There are many cowards". We realize, therefore, that the existence of this homeless man – and the existence of others who were part of the occupation on Rua da Gamboa – is affected by instability and attacks, although there is a mobilization for other modes of sociability and housing.

The possibility of light inscribing and writing forms of memory is a discussion that is present through the entire history of photography and also cinema. We can, for example, resume the discussion by André Bazin (1991) and Susan Sontag (2003). In *The Ontology of the Photographic Image*, Bazin analyzes the nature of the photographic image and how it differs from other artistic forms. For him, there is, in the photographic image, an essential objectivity, which gives credibility to what is seen. And cinema grants temporality to this objectivity. According to the author, "The film is no longer content to preserve the object, enshrouded as it were in an instant, as the bodies of insects are preserved intact, out of the distant past, in amber (...). The image of things is likewise the image of their duration, change mummified as it were" (BAZIN, 1991, p. 24). Thus, the filmic and photographic image are intimately linked to what they show; they

also have the possibility of retaining an index of what has passed. In this sense, Sontag stresses the importance of paying attention to the dimension of the commotion in the face of what the images show. In *Regarding the Pain of Others*, the author states: "Photographs of an atrocity may give rise to opposing responses. A call for peace. A cry for revenge. Or simply the bemused awareness, continually restocked by photographic information" (SONTAG, 2003, p. 16). In her analysis, the author recovers the production of images from several wars in humanity – the Crimean War; American Civil War; First World War, among others – and points out: "Memory freeze-frames; its basic unit is the single image" (SONTAG, 2003, p. 23). Based on these authors, we can think about the risks and dilemmas that exist when the memory of those who suffer is represented by those who have not experienced these same pains. There is, therefore, the risk of crystallizing an image of the past and an image of suffering in which those who have suffered may not recognize themselves.

On the other hand, *Nove Águas*, *Entre*, and *Na Missão, com Kadu*, operate images of memory through actual experiences living with victims of attacks and oppressions. In *Entre*, urgency is the operating principle of memory. It is necessary, through images, to preserve the history and memory of a new occupation, which is targeted and harassed by police forces and public authorities. The need for the oppression and pain experienced by people not to be erased is also present in the short film *Na Missão, com Kadu* (Kadu Freitas, Aiano Bemfica, Pedro Maia de Brito, 2016). In these films, it is no longer just a matter of *freezing* the past or *stirring* the present, but of *indicating*, through the operation of memory, political and social issues in need of change that keep happening again and again. In *Na Missão, com Kadu*, for example, the main character puts his finger on the image, when a little girl asks to go home. It is therefore necessary to mark the image, to leave a trace there of what it actually was, of the humanity that is threatened, of the places of an existence to which brutality seeks to put an end. It is necessary to put your finger on the image of the shaky camera, whose urgency *points to what actually happened*. This is accentuated when the girl that Kadu carries

in her arms asks, in disbelief: “how do they have the courage to do this to us?”. Protecting and preserving the lives of children should be unquestionable; in circumstances where poor people are oppressed, however, this fact needs to be reaffirmed again and again. And it is the children’s survival that will allow the history that is remembered to become a less bloody and hardened reality in the future. In the film, Kadu says that the atmosphere of the avenue they are on is war and, after many minutes showing what was happening around him, on the avenue, he points the camera to his own face. Thus, the need to *inscribe oneself on the image* appears, because the degree and nature of the violence that occurs there cannot be seen from a distance, but in deep contact with those who suffer.

The inscription of the body, the face and the voice as indexical operators of memory also configures the relations of the directors of these films. In *Na Missão, com Kadu*, at the beginning of the film, one of the directors, Aiano Bemfica, appears in the frame, but then says he is going to leave the frame. Thus, one can see there is a clear need to pay attention to those who are most threatened and have the imminent risk of being evicted from the occupation where they are. In turn, in the fiction *Nove Águas* (Quilombo dos Marques, Gabriel Martins, 2019), the group work between Martins and the members of that *quilombola* community rescues the memory of that group which established itself in Vale do Mucuri, Minas Gerais, at the same time in which it relates to a broader Black history. In one of the final scenes of the film, Gabriel Martins appears as one of the first in line to transport the belongings of the Quilombo Marques’ members. These quilombolas, after decades occupying the region where they were, are expropriated. The Black director is also inserted in this journey, with his own body and face, in a perspective in which the quilombola past and present are also part of his own history. This insertion points to a common ground in their ancestry: the African diaspora, which was at the basis of Brazil’s slave system for centuries.

In *Nove Águas*, the territory where one lives constitutes memory and existence itself. In an attempt by a company to appropriate the space which belonged

to the Marques in an ancestral way, the community receives a visit from an anthropologist who categorically says that it will not be other people who will tell them who they are. Thus, it is possible to perceive a relationship with that land and with that story is impossible to tell or translate except through experience itself. In this sense, one of the film’s opening sequences stands out, when there is a search for a specific stone that belonged to an Indigenous person. This mineral has a meaning of its own in that forest and symbolizes, in itself, the stories and beliefs whose meanings came from that people’s experience. This is also present in the *cantigas de roda*¹⁵, in the *maculelê*¹⁶ they dance at the parties shown in the film, both of which constitute an orally preserved memory that persists due to the affection of those who share it.

In the final scene of *Nove Águas*, we get to see a kind of samba-de-roda [*samba* circle dance], in which everyone dances to the sound of the pandeiro. In a circle, the beginning, the middle and the end intertwine with each other. The path of the past, the present and the future are combined. This circular path removes oblivion and writes (*another*) story, which is not the hegemonic narrative of history. In this sense, we can recall what Walter Benjamin writes in *On the Concept of History*. According to this author, it would be necessary to review the weaving and the narrative of history, which, at different times, do not pay attention to those who were oppressed and defeated in different periods of humanity. Thus, it would be necessary to *write history against the grain*. For this philosopher, this posture would be different from other narratives of history, distancing itself from the narratives of those in power – the police, the landowners, the farmers, among other figures. On the other hand, walking in a circular way, going to the past so that some future makes sense to those who live in a present of oppression, allows another organization of memory, as it keeps ancestral practices of several past generations in course.

¹⁵ Brazilian folk nursery rhymes. (T.N.)

¹⁶ Afro-Indigenous dance. (T.N.)

Bringing the living memory of those who have suffered oppression for centuries to the present is a way of calling for urgent changes in the present. This is a path that does not end and illuminates the courage to constantly clarify that it is necessary to preserve life. At the end of *Na Missão, com Kadu*, a card informs us that Kadu was a devotee of Saint George and Saint Michael. Saint and warrior archangel, these are symbols known in all of Brazil, representing the strength and the ideals that do not cower down in the face of challenges, fear, threats. It is the appreciation for life that makes it possible to speak calmly in the face of the brutality of the police and of those who want to dispossess those who have lived in a territory for years. That is the integrity that remains in these images, beyond all the passage of time, remembering that the lives of children matter. That life matters.

BIBLIOGRAPHY

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Translated by: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: *Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o Conceito de História”. In: *Obras Escolhidas*, Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1985. p. 222-232.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total. Waly Salomão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

———. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PROGRAMME 4 “FRATURADOS PELA SOCIEDADE: MEMÓRIAS E FABULAÇÕES” [FRACTURED BY SOCIETY: MEMORIES AND FABULATIONS]

Curators’ note: In Programme 4 (“Fraturados pela Sociedade: Memórias e Fabulações”) of the Moventes Film Festival, through the incorporation of science fiction elements in dystopian futures, made explicit by the physical segregation between those who can move freely through the streets and those who cannot, *Chico* (Irmãos Carvalho, 2016) and *Branco sai, preto fica* [White Out, Black In] (Adirley Queirós, 2014) discuss the traumas and memories of police brutality marked on their characters’ bodies.

Panelists Luiza Drable (film producer, researcher, and art director) and Clementino Júnior (filmmaker, film educator and film society member) and filmmakers Adirley Queirós, Eduardo Carvalho and Marcos Carvalho were part of Moventes Film Festival’s Programme 4 (“Fraturados pela sociedade: Memórias e fabulações” panel, which was mediated by curator Vitor Medeiros. The full conversation can be watched on Centro Cultural Vale Maranhão’s YouTube channel (https://youtu.be/jQ_USEMVS9M).

BODIES FRACTURED BY SOCIETY: AN ETHNOGRAPHY OF FICTION

By Luiza Drable

Qualquer câmera que é colocada no espaço da periferia, vê o futuro. Porque a periferia é o futuro, e o futuro chega antes da periferia. A falta de UTI já está na periferia há mais de 15 anos.

[Any camera that is placed in the periphery sees the future. Because the periphery is the future, and the future arrives before the periphery. The lack of ICUs has been a reality in the periphery for more than 15 years.] (Adirley Queirós)

Moventes Film Festival’s programme “Fraturados pela sociedade: Memórias e Fabulações” stresses the relationship between the dystopian future and the

memory of bodies that are marked by their exclusion from Brazilian society. Both the feature film *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2015) and the short film *Chico* (Irmãos Carvalho, 2016) use elements of science fiction and Afrofuturism to fabulate a radically peripheral future. I propose here to look at the two films in dialogue and think about their intersections.

I remember the first time I watched the film *Branco sai, preto fica* seven years ago. That day, I experienced a shift in what I understood as a narrative language built from memory, reality, and fiction. The key with which the film proposes to narrate is that of the invention of reality, of thinking the film itself as a process of reality building. As Adirley well defined, the film seeks to build an ethnography of fiction. Many questions emerged from this provocation: how can we re-signify the memory of a body and a city through fiction? Is it possible to develop tools to rethink the notions of time and space in fiction, and thus propose a way out to see the future?

In this film, the director produces a way for us to think about a dystopian future, where it is possible to prove and implicate those responsible for the violent atrocities committed against Black bodies from the periphery. Thus, the film addresses themes that will always be essential to understand the complexity of Brazilian society's formation, such as police violence, the peripheries, poverty and racism. But it is not only by approaching such themes that the narrative continues to provoke the spectator's gaze, it is also by fabulating an artisanal, subversive and Afrofuturist aesthetic. Form and content are mirrored in the narrative, ethnographically reconstituting the past, and inventing this fantastic future. Without leaving aside the documentary record, we are affected by this fictional construction of the future, with espionage and time travel.

When analyzing these images today, I think that the radical nature of this subversion is still present. When we look deeper, we see that it is possible to think about aesthetics as a way of subverting the narrative logic itself, creating new perspectives on already known themes, operating in another logic of thought. It is possible to say that, in this film, Afrofuturism is

not limited to aesthetics, it is also about having a decolonial lens and presenting a vision of the past and the future, which dialogues with the experiences of Black bodies from the periphery.

In *Chico*, this logic is also present in the filmmaking itself, the camera held by unstable and erratic hands already disrupts the notion of fluidity in the film's spatial construction. The spectator sees that space through an eye that never rests, that is always in motion. Thus, the scenario itself is fragmented in its very construction. When we compare the spatial and atmospheric construction of the stories, there is a relationship with the city that is impregnated in the narratives. The spaces of representation are also historical records of the peripheries, which, in turn, are regions separated from the center and which represent the exclusion of those bodies. These spaces are where the bodies exiled from the center reside and constantly resist, reinventing their own realities.

During the debate, Adirley indicated the possibility of understanding Ceilândia, the setting and a character of *Branco sai*, based on the idea of amputation, as a space that was a 'territorial abortion'. Such a shift from the center is both in the diegesis and outside of it, and it determines even the character dynamics of the story. When we turn to *Chico*, this 'territorial abortion' is also present in the conduction of the narrative.

When we analyze aesthetic and formal aspects, there is, in both films, an important relationship with objects and scenic elements that are body extensions. These objects are conductors of the narrative, they present themselves as tools for the survival of bodies from the periphery. These are *gambiarras* [workarounds] that the characters develop as a way of resisting the fragmentation of their bodies. In *Chico*, this appears in the artisanal manufacture of the kite, which can be seen as a metaphor for that boy's freedom. His mother's desperate attempt to free him from the violence of that place, to place him in a future where he does not have to flee, but can fly.

In *Branco sai, preto fica*, DJ Marquim builds a workaround-missile that mixes culture and memory

to be launched from the periphery to the center. This missile is a metaphor for rupture, a response to authoritarian rule and exclusion, and a way of marking that the culture and the people from the periphery exist. It is, therefore, a way of resistance for those bodies that compose the landscape of that city.

Similarly, using handcrafted tools and raw materials, Chokito's character, who lost his leg, develops mechanical prostheses for mutilated people. The two of them use their fragmented parts to produce, in an artisanal way, workarounds for survival and subversion. These objects lead the characters to narrative catharsis, represented by the explosion drawings. By inventing these survival workarounds, they produce a rupture with the authoritarian command that controls and fragments those bodies.

Thinking about these periphery spaces as the future is a way of elaborating the memory of the past and reinventing reality using fictional narrative as a basis. Through this ethnography of fiction, films can express the city's and the characters' memory and fabulate a subversive and radical way out for the future.

CABLE HOOKING AND GAMBIARRAS: CYBER-PERIPHERAL INSURGENCES IN *CHICO* AND *BRANCO SAI, PRETO FICA*

By Clementino Junior

The panel "Fratuados pela Sociedade: Memórias e Fabulações", mediated by curator and filmmaker Flavia Cândida, made me look once again at two outstanding works of contemporary cinema made by artists from the periphery and which feature Black protagonism on screen: *Chico*, by Irmãos Carvalho (2017), and *Branco Sai, Preto Fica* by Adirley Queirós (2014). Both the short and the feature film, respectively, address numerous urgent issues of social movements that operate in the periphery of Brazil, here centered on Rio de Janeiro and Federal District's peripheries (two recent capitals of the country), appropriating elements of speculative fiction and discussing hope and insurgency in inhospitable and dystopian environments.

The context in both films is somewhere between apartheid and racism, attributing to the abuse, the manipulation of a punitive culture and to the State's 'off-screen powers' the damage caused to characters whose common characteristic is being Black, poor, and living on the periphery. During this moment, the difference between a minor, who is already condemned by a decree to seclusion when he reaches a certain age, being protected by his mother, a former inmate, and young people who have their bodies punished by the violence of the State, living another type of prison and planning their revenge, bring in their narratives the expected feeling of indignation, nonconformity and insurgency of their characters. At a given moment, the casting options of both films remind me of Senegalese filmmaker Djibril Diop Mambéty's main characters. Mambéty finds in non-standard, androgynous, and somewhat marginal characters, the image of the common citizen, heroes outside the classic journey proposed by cinema booklets, but who do not fail to follow their instructions, because what is at stake is bringing a new representation of what it means to be a main character in a narrative.

All of the three filmmakers have experienced living in the periphery of their cities, whether in Morro do Salgueiro or in Ceilândia, and having the creative and artistic ability to appropriate, in their independent productions with little or no financial resources, what the territory itself, the scenarios and the people who live there offer them as resources of the present to think about their futurist and critical narratives. During the panel, I mentioned, without academic references, the term "*gambiarra*" [workaround] to talk about the aesthetics and practice of the films' characters who, throughout the narratives, have something in common: both build artifacts, with purposes that are only revealed in the final stage of the movie. Old symbols with new meanings, the precise dialogues between characters, the use of the radio as a medium, the houses that are occupied rather than inhabited, and the main theme of both soundtracks – the Irmãos Carvalho said that they chose *Chico's* overture inspired by *Branco Sai, Preto Fica's* closing theme – show that the two films have much more connections than one might imagine, and I highlight the "*gambiarra*

aesthetics” as one of them. The making of the kite and the bomb in places with purposes which are unrelated to these artifacts – such as the locksmith shop, the amateur radio station, the prosthetics workshop, and the spaceship in a container with nightclub lights – and also the scenarios of the occupation where *Chico* was filmed, with its residents participating in the performance, and Ceilândia at specific times of the day, which set the tone of abandonment and isolation of these territories. The pessimist expression of the artist who looks at his surroundings and provides new meanings to the symbols around him to make his workarounds, the lighting effects that refer to the “cable hooking” of public/private electricity, become strong statements by a local power to create, tell a story, and to inspire critical thought among their peers and the external public. Artists who find themselves among a production that is not centered on European and Hollywood rules proposed by film courses, despite knowing and mastering these rules and translating them into their own words in a way that is in tune with the audience that stands on the other side of the social, cultural, and digital apartheid. On these films that have open endings, the cable hooks and the gambiarra prove to be powerful narratives that promote a step beyond artistic social barriers. Both films are featured in festivals, universities, and cultural spaces outside the large city centres, even though they were cast aside as something provisional and precarious by art theorists. In this case, I affirm the cable hooking and the gambiarra as ways of establishing new conversations with the audience, in order to bring the audience itself, in its numerous representations, to the screen that, in fact, belongs to them. We are the audience, as the filmmakers claim, and, as artists and audience, we are changing the present so that this apocalyptic future becomes increasingly fictional.

PROGRAMME 5 “O ESPANTO DELAS” [THEIR ASTONISHMENT]

Curators’ note: Moventes Film Festival’s Programme 5 (“O espanto delas”) brings together films about women that find themselves at the limits of relationships and/or of their own bodies. Gathered in this programme, there are stories about the weirdness of family relationships and about women’s discomfort as daughters, mothers or grandmothers in everyday situations. A programme full of nuances, which navigates from horror to humor, from lack of control to clairvoyance, from astonishment to the affirmation of other possible ways of being.

—
Panelists Alice Name-Bomtempo (screenwriter, filmmaker and teacher) and Mariana Ramos (screenwriter, researcher and producer) and filmmakers Maeve Jinkings (*Estátua!*), Cássia Damasceno, Nathália Tereza (*A mulher que sou*) and Ticiania Augusto Lima (*Vailamideus*) were part of Moventes Film Festival’s Programme 5 (“O espanto delas”) panel, which was mediated by curator Gabriela Giffoni. The full conversation can be watched on Centro Cultural Vale Maranhão’s YouTube channel (<https://youtu.be/JAJMU3dFsnw>).

ON FEARS AND AFFLICTIONS: THE CYCLE OF THE IDENTITY CURSE ON WOMEN

By Alice Name-Bomtempo

To me, the programme titled “O Espanto Delas” seems to propose a cyclical narrative structure composed of the individual cycles of each of its films. Its organization, rather than displaying one work after another, concatenates causes and consequences between these stories which are, in turn, also causes and consequences of the external world.

We start with *Vinil Verde* [Green Vynil] (Kleber Mendonça Filho, 2004), which uses a short story structure and introduces the cyclical routine of a mother and daughter. Their everyday life, however, is soon affected (but not interrupted) by the little green vinyl records that the mother forbids her daughter to

listen to, but yet she does it anyway. From there, the routine continues to rotate, but with more and more changes. Because, each day this daughter listens to the record alone at home, her mother returns with a part of her body missing, also causing a role reversal: with a dismembered mother, it is the daughter who has to take care of her. The end of this cycle, marked by the mother’s death, is also the beginning of another. In the last shot of the film, at the funeral, the narrator concludes about the unfolding of her daughter’s life: “Later, she too fell in love, had children, and gave all her love, her fears, and deepest afflictions to them”. I understand this sentence here as a curse that forces the generational passing of this evil, her fears and afflictions, that, in turn, falls upon not only Vinil’s character, but also on the other films in the programme.

The first short film to react to the curse is *Estátua!* [Don’t Move!] (Gabriela Amaral Almeida, 2014), which begins with the image of a stewardess dressed up like a Barbie, this ideal image of women. This is very much reminiscent of a scene in the previous short film, in which the daughter plays secretly with her mother’s makeup, and the narrator points out that the mother knew and found the girl’s interest in a woman’s altered appearance to be curious. In contrast to this ideal image of a woman, we have in *Estátua!* the pregnant nanny (Maeve Jinkings) who comes to take care of the stewardess’ nine-year-old daughter while she travels for work. Maeve’s character shows an affection for children, and is soon warned by the stewardess, as if she already knew the curse cast by *Vinil Verde*: “children drain our energy”. The film then explores the main character’s routine in the house, seeing herself increasingly trapped in that space with that girl who, in her eyes, becomes Machiavellian, along with her pregnancy, which we soon discover is full of issues, such as the baby’s father who does not recognize the child as his and treats the main character badly, blaming her and abandoning her. Finally, the character cannot escape the house, the girl, or the pregnancy, ending up literally paralyzed, cursed by the image of motherhood, full of fears and deep afflictions.

The third film is very different from the previous ones, both horror movies, as it is a documentary film. *Até o céu leva mais ou menos 15 minutos* [It takes about

15 minutes to get to the sky] (Camila Battistetti, 2013) focuses on a camera fixed to the back seat of a car where there are three small children. Their mothers are in the car too – one of them is the film’s director. She begins the film with a brief account of an important memory, of a time when her mother fought with her and threw her lunch box in the air – the lunch box broke when it fell to the floor. She claims it was not traumatic, but that she never understood why her mother did it. In her film (now no longer as a daughter, but as a mother), Camila and her friend never appear completely, they are like entities invoked by children to give them water, toys, and attention. Here, the cycle we witness is that of the anguished restlessness of children, who only calm down and fall asleep at the end of the film.

The curse’s hamster wheel (you run and run, but you cannot move forward), represented by this idea of woman which is delimited by a social construction of motherhood, is directly questioned by the following film, *Edna* (2018, Edna Toledo). In it, *Edna* herself becomes the agent of her narrative by taking her cell phone camera and nimbly filming objects in her room. Narrating her life story from off-screen, she immediately proposes a multiple, fragmented, mobile, and never fixed identity: “Edna on the outside, Edna on the inside... all the versions of Edna, Edna divided into several parts”. Throughout this discussion with herself, in which she summons herself in second person, the character-director seems to be aware of the curse that was cast upon her, as she repeatedly and indirectly evokes statements and solutions provided to her by third parties, such as that if she had a man and money, she would not suffer so much. With a camera that repeats its movements, moving constantly but never leaving the room, walking through medical reports, dozens of medicine boxes and photos, she surprisingly questions where she had found so much pain. The solution to her afflictions, she offers herself: is to run! The film, however, remains confined to the closed space of the room, with this external movement being indicated only by her voice and by images of her race medals. We do not get to see Edna’s body in action outside of the identity curse that they tried to impose on her throughout her life; here, she consciously presents the possibility of choice and rupture.

This turn towards the end of the curse faces a return when we arrive at *Vailamideus* (Ticiano Augusto, 2014). Similarly to *Até o céu*, this film also uses a fixed camera, which records an elderly, immobile matriarch, who is being photographed with several families that derived from her own at a mother's day party. This character, whom we get to know as she nears the end of her life, does not try to escape the curse, she remains immobile amid the mobility of her descendants who come and go taking pictures with her as if she were a tourist attraction. The cycle of immobility of the posed photographs subtly changes at the end of the film, when, in a closer shot of the main character, during a karaoke moment, she makes a small gesture with her hands, somehow reacting to the music and the party.

The immobility remains at the beginning of the next and final film, *A Mulher que Sou* [The Woman I Am] (Nathália Tereza, 2019), which begins with images of a panel with fixed sculptures, and then cuts to the point of view of a bus moving down a road. We follow a mother (Cássia Damasceno) who arrives in Curitiba with her teenage daughter, looking for a house. Although the film does not have many camera movements, as pointed out by the director, its narrative overflows with movement. Throughout the other films the characters were cursed by their fears and deepest afflictions, inherited not only by *Vinil Verde*, but also by their respective mothers and by the identity limit imposed on women, but here the main character moves around making choices continuously. The film, which also adopts a short story structure, ends the programme by proposing not the end of the curse but, perhaps, a resignification of it. In this film, mother and daughter are accomplices. If in the first film the daughter had to hide to wear makeup, in this one the daughter helps her mother get ready for a date, even though she does not like the man she decided to go out with. There is room for disagreement and coexistence. Giving all your fears and deepest afflictions to someone can also be an act of love.

This paradox, however, was already indicated in the very origin of the curse. In *Vinil Verde*, as much as the daughter's actions cause the mother's mutilation, the girl does not stop loving her or taking care of her.

But she is also moved by her desire to listen to the record, becoming a contradictory character in which, in a way, "good" and "evil" mutually coexist. These two forces, put in opposition in most of our Western narratives, especially in the representation of women (characters or not) end up creating a fixed image, which limits and simplifies identity. After all, nobody is just one thing. Mothers have a sexuality (like we see in the masturbation scene in *Estátua!* and the sex scene in *A Mulher Que Sou*), children are adorable and also terrifying (*Vinil Verde*, *Estátua!* and *Até o Céu*), and grandparents are not just the origin of people, they are people themselves (*Edna* and *Vailamideus*).

During the panel, director Ticiano Augusto (from *Vailamideus*) talked about how the children's action of taking pictures of their grandmother with dozens of families at parties bothered her, but that she also saw it as a gesture of trying to immortalize her. I see in these six films a beautiful gesture of immortalizing these women not only in moving images, but also in contradictory identities, filled with their desire to choose, embracing fears and their deepest afflictions as part of life, which is what they are.

BETWEEN FEARS AND FABLES

By Mariana Ramos

Fables are what connect the films in programme 5, "O espanto delas". These six films discuss the difficulties of women's life within a moralizing social scheme that demands conformation, within a pattern that sometimes flirts with horror, with the absurd, or, simply, with the terrifying everyday life.

Vinil Verde (Kleber Mendonça, PE, 2004), sets the tone for the programme with an updated Russian fable. The story of the girl whose mother makes a request, "never play the little green record", and which she fails to comply with – only to see her mother disintegrating a little more each day the child disobeys her only warning, until death – it is, at first glance, a tale of disobedience, curiosity, and about the price one pays for breaking rules. If Pandora's curiosity spreads great evils around the world, this girl, with her unshakable desire to listen and have fun with the record's song,

ends up turning her mother into nothing but a trace, a dismembered and dependent being. At first glance, the short seems to unfold like a moral fable, warning us of the dangers of disobedience; at a second glance, it seems more like an illustration of the difficult process of growing up, where little by little we lose our parents as our caregivers and take on this role for ourselves. Her childhood world, of dolls and innocence, dissolves over time, the dolls lose their heads, the girl ends up alone at home, only to start her journey through an adult world, where "she [...] had children, and gave all her love, her fears, and deepest afflictions to them" because love and trauma go together.

Flirting more openly with the horror genre, *Estátua!* (Gabriela Almeida, SP, 2014) works almost as a warning. The monster is the "strange" child, the result of a home of frustrated expectations and lack of affection. Inside the apartment where she stays throughout this short film, the pregnant nanny (Maeva Jinkings) goes from enchantment to paranoia and terror. The girl seems to suffocate him as much as her problems outside of there, the idealization of her motherhood yet to come, and of a nuclear family, both of which are destroyed in a phone call to the baby's father who doesn't even want the child to be born. But, in addition to the girl in her care, the main character's body also seems to have become a space of strangeness, the monstrous place where "divergent" affections and desires (at least as far as current ideas of motherhood are concerned) meet: wanting to be a mother versus the idea of a body that is fit for sensual pleasure. Her inability to settle such a dispute triggers her deepest fears, leaving her trapped amidst a terrifying glimpse of the future, impossible affection, and an idealized dream of motherhood doomed to be frustrated.

The agonizing feeling of imprisonment also seems to permeate *Até o céu leva mais ou menos 15 minutos*, by Camila Battistetti (CE, 2013). In a hybrid of documentary and fiction, we see three children on an almost endless car ride. The fixed camera, a shot that is also framed by the limits of the car, translates the suffocation of the environment totally focused on children, their desires, their wills, their tantrums, and their fights. The mother appears here as just a hand,

serving them and trying to appease the situation. Like a roller coaster, in the car we experience the sudden and vertiginous affections of these children, and like the mother/camera, we can only watch them, capture them in their moments, and try to calm them until their next sleep. The short film follows, therefore, the thread of motherhood as a source of anxieties, something that, when experienced outside the dreams and romantic idealization that society sells us, proves to be a daily challenge.

The second half of the programme begins with *Edna* (Edna Toledo, RJ, 2018). A letter to herself, a question to the world, a compelling testimony from a woman who lived amidst pain and the medical discourse. The cell phone camera in hand gives the amateur footage a record that reflects the immediacy and urgency of the film. The useless medicine boxes are mixed with the complaints of the eternal patient who was never cured, only made sicker by a blind and unethical process of prescription. Edna talks about Edna to Edna and for Edna, but it is also an invitation for all of us to rethink what it means to be a woman and be affected by demands, relationships, and betrayals in a body that seems to fail without explanation. There is an anger, an insurgence made evident in the image that is always in motion, in the refusal to look at oneself beyond the pictures; the self that appears at most as a hand that tangles up traces of past illnesses and traumas, or as the voice that narrates itself and flagellates itself. But, at the same time, she finds in that same body, for a long time narrated and controlled by others, a space of recovery, reencounter, and conflict. With this body, she runs towards a future that becomes hers; with it, she takes on the power to create images, she takes the camera, tells her story and leaves the limits of a narrative rigged by the desire and perspective of others.

Vailamideus (Ticiano Augusto, CE, 2014), works as the mobile staging of a family tableau. The fixed camera captures the moment of taking pictures during what appears to be the birthday party of the matriarch of a huge family. This woman, with a body dissociated from her mind, is captured by the camera that gives her no respite, while everyone else around her, her family, seems to ignore her as something other than a

memory, a familiar totem. The scene is at once familiar and trivial, disturbing and suffocating. Her gaze is lost in almost every moment; but sometimes, briefly, a flash of lucidity seems to bring her back to the present scene: the party that celebrates her, but from which she herself seems to be excluded. Family dynamics are exposed on-screen and off-screen, in the organization of a moment for taking pictures that is questioned and problematized by the presence of another camera, the film camera, the granddaughter's camera, a voice that is both dissonant and nostalgic – feeling that this moment will pass – as also are all the other characters in this family scene.

Finishing the programme, *A Mulher que sou* (Nathália Tereza, PR, 2019), surprises with a change in tone compared to the short films that precede it. Here the astonishment disappears and gives way to the closeness between mother and daughter, and the possibility of a future. The maternal body appears no longer as a place of estrangement, but as a place for desires and pleasures that can and should be experienced. The protagonist, a Black woman and a mother, makes her own choices and follows her path. She quits a job she was not satisfied with and throws herself into the world. She thinks about buying her own house, but manages to forge her own space in a hotel room. The relationship between mother and daughter appears re-imagined. Out of external expectations and not suffocated by the weight of unattainable models, they build a relationship of intimacy and companionship that seems to provide a way out of the generational trauma that sets in at the end of *Vinil Verde*. Perhaps the answer lies in the movement, in the possibility of the body as a place in which we exchange affections, touches, caresses, and change. No longer frozen in a position of fear, or captured as an icon by the eyes of others, the female body frees itself to live its impulses.

The journey of programme 5, “O espanto delas”, builds a new idea of fable, whose narrative discards moral as an instrument of conformity and punishment. The monster is transfigured. The threat was never in these women, but in the prisons we built around them, mirroring our own fears and projecting our anxieties.

PROGRAMME 6 “CÂMERA-CORPO-TESTEMUNHO” [CAMERA-BODY-TESTIMONY]

Curators' note: When the camera gets into the scene, it becomes a character. *Moventes Film Festival's* Programme 6 (“Câmera-corpo-testemunho”) contains films that lead us to reflect on cinema itself and on the inventive overflow of mechanical self-reflexivity. A gesture that begins with burlesque cinema and is enthusiastically revisited by modern cinemas – the eye that stares at the camera –, takes on rather curious metalinguistic proposals in this programme.

Panelists Mariana Baltar (Cinema and Audiovisual professor at Fluminense Federal University) and Michel Carvalho (screenwriter and researcher) and actor Aldri Anunciação (*Ilha*) were part of *Moventes Film Festival's* Programme 6 (“Câmera-corpo-testemunho”) panel, which was mediated by curator Bel Veiga. The full conversation can be watched on Centro Cultural Vale Maranhão's YouTube channel (https://youtu.be/zc1o53b_VTY).

CAPTURES OF THE TESTIMONY-BODY IN ILHA AND FANTASMAS

By Mariana Baltar

In a unique way, *Fantasma* [Ghosts] (2010), by André Novais Oliveira (Filmes de Plástico), and *Ilha* [Island] (2018), by Ary Rosa and Glenda Nicácio, are found in the provocative interrelationship between camera-body and testimony. Both films call us using cinema's ability to capture us in the body, in our senses, and in our affection; and from that capture, they allow us to share our senses and meanings. The programme's name was proposed by the *Moventes Film Festival*, “camera - body - testimony”, and it presents indeed a good challenge and a clue for us to unfold these two films and, additionally, to unfold a specific contemporary cinema that, due to its authorial marks, challenges classist and racist ideas in the history of Brazilian cinema. For, at the end of the day, what we witness in these films is the “possibility of the racialized working class to make authorial cinema”¹⁷, what we witness is the ongoing political dispute of narratives in national authorial cinema.

A first impression on the dialogue between the two films of this programme is the very concept of camera-body. This idea is very well developed by Camila Vieira da Silva (2009) in her writings, initially more focused on the work of filmmakers such as Naomi Kawase, but which gradually expands to think about contemporary cinema in a broader way. Like other authors (Vivian Sobchack, Anne Rutherford), among whom I include myself, we start from the “understanding of cinema as a body, since the camera behaves as a sensitive body in contact with other bodies that make up the filmed material” (SILVA, 2009, p. 2). Thus, Camila locates in the camera the source of cinema's capturing powers, from our spectatorial body; but *Fantasma* invites us to think about sound with the same intense capacity.

In André Novais' short film, we are immersed in a cadence of conversation that provides, besides plot information, clues that help us understand the characters, introducing us to a way of life that becomes embodied by the materiality of the lines. More than the accent – which territorially demarcates the metropolitan region of Belo Horizonte, Minas Gerais, more precisely the municipality of Contagem – there is a singularity of experiences that can be foreseen from the dialogue. Even more powerful is the fact that this dialogue takes place off-screen, creating an emotional space that, associated with the radically static shot, intensifies the feeling of immersion and the feeling of sharing in the conversation that unfolds. *Fantasma* is the wonderfully haunted apparition of a sound-body.

The film by the duo Ary Rosa and Glenda Nicácio peculiarly becomes part of the hall of films that share what Erly Vieira Jr. (2020) called sensory realism in contemporary cinema. It is in fact the camera-body that anchors the strength of the sensorial and affective politics of this film, where the choreographies

¹⁷ Michel Carvalho said this during the incredible and thought-provoking panel we had for *Moventes Film Festival's* last programme, hosted by the Centro Cultural Vale Maranhão. I warmly and greatly thank Michel for the conversation and I also thank Aldri Anunciação, actor and playwright who plays Henrique in *Ilha*, for his speeches during the panel.

and movements of the characters' bodies in their relationship with the camera (which is also quite choreographed) - even in performative moments – anticipate the unfolding of the plot and are sources of the sensitive expansion of the filmmaker-character's world.

This happens because in *Ilha* the precise alternations between a fixed camera and an excessively mobile camera are able to emphasize the importance of our bodies' affect. Erly Vieira Jr says: “the camera-body affects the spectator themselves, promoting their encounter with otherness (of the filmed bodies and the filmic body itself) in a more intense way than verbal language itself” (Vieira Jr., 2020. p. 39). But in *Ilha*, the powers of affection promoted by the film apparatus, the very cinema experience, are not only felt by the spectators' bodies, they are a narrative theme for the trajectory of the character Henrique. The complex and intense experience of cinema catalyzes an attractive force in Henrique, making him move from the vulnerability of violence to the seduction of complicity, opening up his world in a touching way.

Among the many possible relationships between cinema and the body, I am mainly interested in thinking about the role of aesthetic strategies for building an invitation to the spectator's affective engagement, thus mobilizing our spectatorial body in relation to what is on the screen. I agree with Erly Vieira Jr. and Camila Vieira da Silva, among others, when it comes to affirming that a powerful political relationship can summon our bodies, making us feel like witnesses (sharing) the fragments and ways of life that are on the screen.

Considering the cinema (its apparatus) as a body is not a mere figure of speech, it means to emphasize its ability to capture our attention, our sensitivity, and, precisely because of this, its ability to make us feel, experience, and share sensations and feelings with the bodies on the screen. I have been thinking about the cinema's as capable of mobilizing the spectator's attention through a game that takes place between bodies (what I call a *ménage à trois* between the **body on the screen, the filmic body and the spectator's**

body). In recent years, I have correlated this ability with the updating of a concept that comes directly from Film History studies: the idea of *attractions*¹⁸.

Heron Formiga and Mariana Souto, in an introduction to the catalog of the Mostra Cinema e Corpo [Body and Cinema Film Festival] (held in 2016, at Centro Cultural da Caixa, in Rio de Janeiro), write: “we can consider any and all versions of cinema not only as a pure gesture of looking - to observe and to be observed - but, above all, as a gesture of touching, through which two physicalities - camera and filmed bodies, but also spectator and image - touch each other but also affect each other and sometimes get into conflict” (FORMIGA, SOUTO, 2016, p. 6).

This last quote is especially interesting to me because it fully shows how cinema is intrinsically affected by an interest in the body. Beyond representation (that is, what pertains to the narrative, the plot); there is an interest in what pertains to expression (the body - on-screen, filmic - in all its corporeality).

Both films, *Fantasma* and *Ilha*, are in fact perfect for this (sensory and affective) summoning of the body. And it is not just any summoning, nor a summoning that happens due to a strictly narrative or documentary tradition, but a summoning that happens due to the attractive force of the audiovisual apparatus. It is the very ability of filming that pulls me to feel like a witness and part of that fragment of life. I mean, the strength of these films lies in the filmic body's ability to capture us to witness and, in witnessing, to feel that we are sharing. In this sense, it does something different, beyond the tradition of narrative representation of illusionist-realist fiction or the expository tradition of documentaries, two fields there is usually a reflection about the testimony. It is interesting that both films do this based on cinema's two central elements: one of them through sound and the other one through images.

¹⁸See, among others, my article “Corpos, pornificações e prazeres partilhados” [Bodies, Shared Pleasures and Pornifications], published in *Imagofagia* (n. 18, October 2018).

There is no doubt that both films are sustained by our sensory capture. Our bodies are summoned to share sensations, feelings, and senses. The idea of camera-body is also present in the material procedures of these filmic bodies. But what do you witness? *Fantasma* and *Ilha* are testimonies of what?

Fantasma uses a traditional shooting style. Filmed from the front, motionlessly recording the street. It is a very common image structure in numerous documentaries throughout the history of cinema. But the image recorded in the film is so radically trivial, bordering on uninteresting, that it almost fades into the background as the soundtrack comes to the foreground. And it is through the force of this sound that the testimony of the territory, of a way of life, is evoked. A testimony that resonates in other works by Filmes de Plástico, especially in the excellent film *In the Heart of the World*, directed by Gabriel Martins and Maurílio Martins (2019), both of which are actors/characters in André Novais' short film. There, too, speech embodies a whole cultural repertoire that has rarely been present with such protagonism and agency in Brazilian cinema.

In *Ilha*, perhaps what is witnessed is the awareness, or, as put by Aldri Anunciação, the sublimation of violence and the rescue, rather than the transformation, of the artist. Henrique and Emerson (re)encounter each other in *Ilha Grande*, an encounter marked primarily by a stylized act of violence. I say stylized because the entire opening sequence is allusive and purposefully cinematic in its form, replicating contemporary ways of filming war and torture scenes. However, gradually, like Henrique (this character-filmmaker who represents the successful filmmaker from the economic elite), we are moving away from violence and being seduced by Emerson, his sensitivity, and his resilience in his life journey.

In terms of narrative, *Ilha* shows how experiencing the art of cinema with Emerson restores Henrique's enjoyment and taste for cinema. But expressively, with a sort of similarity to a cinema of attractions, *Ilha's* camera-body inserts meaning where the gestures and choreographies by Emerson, by Henrique, and by both, with the camera being operated by Thacle

de Souza (cinematographer and character), create a suspensive vibration itself (I mean Emerson's two dance scenes, but also the sexual and affective encounter between the two and the film's final scene, when Henrique projects footage of his first encounter with Emerson and *Ilha Grande*).

The film constantly alternates uncomfortably fixed shots with handheld camera shots, in which in many moments the camera is very close to the characters' bodies, inserting us into the relationships of unfamiliarity and closeness that unfold. I highlight the first scene where Emerson dances, perhaps the first great act of seduction that captures our gaze for this male, Black, bisexual body that does not fit into the social expectations that would usually be imposed on him. In this scene, Emerson's body twists and turns along with the camera's twists, evoking fighting and dancing poses. This scene, which narratively feels out of place, expressively anticipates that Emerson does not fit within the constraints of the film or the island where it takes place.

It is the unveiling of Emerson's sensitive and creative vulnerability that captivates Henrique and moves him - and ourselves - away from the initial act of violence that took place there, unveiling all the other kinds of violence that men like Emerson face every day. I must also mention that, in the metanarrative that unfolds in the film, the sequence that addresses the child sexual abuse that Emerson went through is precise and strong, without being exploitative. The fact that the character feels trapped on that island is an almost unbearable condition for him, but even this is imploded by the filmic body.

But perhaps the film's last scene is the one that summarizes the assumption from which *Ilha* begins: the affective-political life-altering powers possessed by the cinema experience.

Once again I ask: what is being witnessed in *Ilha's* filmic body?

Perhaps the greatest testimony one can witness in this film is that of Brazilian filmmaking's historicity and the historicity of the silence and the implied violence

that alienate Black bodies from the working class from the protagonism of authorial cinema. *Ilha's* and also *Fantasma's* testimonies, each in its own particular way, echo the question: who can leave the island - this island full of oppression, violence, this island that represents the racist and classist system's apparently predestined condemnation that does not allow many creative and sensitive boys and girls to be chosen by the cinema?

Both *Ilha* and *Fantasma* make a body-testimony where the filmic body represents the sharing of experiences that extrapolate these films, exploding beyond them. A political sharing that does not go exclusively through a rational and cognitive detachment, it also goes through a sensorial and affective mobilization. These moving images and sounds speak to my body, to my skin.

BIBLIOGRAPHY

ROTHBERG, Michael. “The work of testimony in the age of decolonization: Chronicle of a Summer, Cinema Verité, and the emergence of holocaust survivor”. *Modern Language Association of America*, New York, v. 119, n. 5, 2004.

SILVA, Camila Vieira da. “Entre a superfície e a profundidade: a câmera-corpo e a estética do fluxo no cinema asiático contemporâneo”. In: *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 32, 2009, Curitiba. Anais [...]. Curitiba: Intercom, 2009.

SOBCHACK, Vivian. **Carnal thoughts: embodiment and moving image culture**. Berkeley: University of California Press, 2004.

VIEIRA JR., Ery. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. Vitória: EDUFES, 2020.

OBSCENE BODIES

By Michel Carvalho

Havelock Ellis, a British physician and sexologist, one of the pioneers in the studies of human sexuality in the early 20th century, states that the word “obscene” derives from the Latin *scena*, meaning “out of the picture” or that which presents what is hidden, reveals the implicit, and shows what should not be shown; it is transgressive by definition. In this very brief essay, I argue that *Fantasma e Ilha*, the two films presented in the “Corpo Testemunho” programme, promoted by the *Moventes Film Festival*, make use of narrative devices that play with “internal” and “external” dynamics, on-screen and off-screen. Sometimes they reveal elements of the *mise-en-scène* that should remain hidden, sometimes they hide elements that are important for the understanding of audiovisual language.

While *Ilha* (2018), a feature film by Glenda Nicácio and Ari Rosa, presents three camera perspectives about the same story, *Fantasma* (2010), a short film directed by André Novais, suppresses the image of its dramatic action's main characters. More than instigating exponents of contemporary Brazilian cinema, this programme deals with films that transgress and reorganize audiences' expectations about the filmic language itself and reveal obscene layers of cinematographic making itself.

Being the second feature film directed by Nicácio and Rosa (the latter also wrote the script), *Ilha* starts from an unusual premise, as the synopsis shows: Emerson, played by an inspired Renan Motta, is a young man from the periphery, he wants to make a film about his history on the island, a place its natives never manage to leave. To accomplish his mission, he kidnaps Henrique, brilliantly played by Aldri Anunciação, an award-winning filmmaker. Together, the two of them re-enact their own lives, with some poetic license.

The theme of cinematic metalanguage has already been widely explored by filmmakers around the world, such as François Truffaut in *Day for Night* (1973), Woody Allen in *Hollywood Ending* (2002) and Jorge Furtado with his *Basic Sanitation, the Movie* (2007).

Where, then, would *Ilha's* originality reside? For starters, on this island, a place that is difficult to access because it is surrounded by water on all sides, the camera - an optical instrument for capturing images - is also a character and even gets a name - Thacle-Camera, named after the film's cinematographer.

Obscenely, the Thacle-Camera records the clash between the main characters Emerson and Henrique, intervening in their movements and expressing itself when it disapproves of some of the director's aesthetic choices. After the first clash between Emerson and Henrique, marked by the latter's refusal to make a film about the former's life, the film takes us to a new level. Compelled by circumstances, Henrique agrees to direct the film and also starts to assume a cinematographic point of view: the Henrique-Camera. While the Thacle-Camera gives an account of the relationships between actor (Emerson) and director (Henrique), the Henrique-Camera is dedicated to capturing the fictional fragments of Emerson's life, recreated for the film within the film. During about a third of the film, we watched images from the Thacle-Camera and the Henrique-Camera. We watch the documentary along with the fiction within the diegesis.

It is at this moment, when the spectator finally sees a secure ground for the film's narrative, that *Ilha* presents us with a third element - the conventional film camera, the one that has no name, the one that has no subjectivity, the one that is not a person, nor a persona. It is for this third camera that the characters unveil themselves. Great conversations, great confessions, and great reflections take place between Emerson and Henrique during this classic narrative flow. The relationship between the two men goes through a series of feelings - anger, unfamiliarity, admiration, affection, lust; some are performed for the Thacle-Camera, others for the Henrique-Camera, others for the conventional camera.

Throughout the film, Henrique asks his tormentor all the time - why did you choose me? Why do I need to make this movie about your life? The answer to these questions will only be available at the end of the film, when we cathartically understand the

previous relationship between those two. A beautiful relationship, marked by the possibility of dreaming other worlds, sublimating pain, and transforming life through art and transgression.

Fantasma, a short film written and directed by André Novais, from Minas Gerais, presents a somewhat enigmatic synopsis: “The ghost [*fantasma*] of the ex”. The title here presents a double meaning: it both refers to the symbolic ghost of the main character's ex-girlfriend and relates to the two main characters of the film, Gabriel and Maurílio, both of which inhabit the narrative as sort of translucent bodies that wander through it as specters which we do not see, but feel and perceive.

Let us go back for a moment to analyze a frame of image and sound that the film presents. Nighttime. From what appears to be a slab, or a hill, we see images of a street captured by a static camera. An almost empty avenue, where common people pass by, where cars pass by. Everything is common, simple, and ordinary. To these images, we add dialogues between two friends - Gabriel and Maurílio. Far from being essential, revealing or urgent, the subjects these friends discuss are absolutely trivial and commonplace - football, the daily life of the place where they live, the request for a loan of 10 reais... The spectators cannot see these boys' bodies, though. The spectator does not relate to the characters' images, but to their voices. Their bodies (the actors) are off-screen, they are out of the scene. In this sense, they are obscene.

This is when we witness *Fantasma's* plot point. Maurílio notices that, while they are talking, Gabriel is filming the street with a camera. In other words, those images that the spectator has been following were being produced by Gabriel's camera. But what is so special about that street that deserves to be recorded? The audience wonders, as does Maurílio. The answer is light and unpretentious. Gabriel believes he has seen his ex-girlfriend Camila back in town and needs to make sure that she has returned. Like a ghost, she can appear at any time, and Gabriel needs to record the event.

When Camila appears and her image is finally captured by Gabriel's camera lens, the film gains a new interpretative layer. Gabriel leans over the image and starts to manipulate it. He presses rewind and re-watches the appearance of his object of desire. He needs to be absolutely sure. “What did I tell you? Look who's there!” He rewinds the image again. “What did I tell you!” And again. Perhaps throughout the entire film we had been watching images previously captured by Gabriel. Even the illusion of the here/now of filmic enjoyment, in which diegetic reality unfolds before our eyes, is suppressed.

By proposing a disjunction between audio and image, *Fantasma* questions the status of images in cinema, since it attributes a dispensable and manipulable character to them. Just like the ghosts, who are nothing more than beings that, after losing their lives, continue to roam the world of the living, the characters in the short film wander in a dimension that should not be theirs, the dimension of the off-screen, the dimension of being non-visible, incorporeal, off-screen.

Thus, both *Ilha* and *Fantasma* are films that, each in their own particular way, break the diegesis and reveal the mechanical work behind filmmaking. More than simple exercises in artistic creativity and metalanguage, the films invite us to reflect on the camera as a point of view, on the images it captures as a perspective of time and space, and on characters as mere abstractions.

Music

Bloco Afro Juremê – No Mundo Encantado da Jurema [In Jurema’s Enchanted World] Associação Cultural e Beneficente Juremê [Juremê Cultural and Charitable Association] (MA)

To celebrate its 28th anniversary, Bloco Afro Juremê promoted a roundtable to tell its story, with the participation of its founder Juliana Fonseca, and interpreter Berg Pinheiro; Pai Lindomar, who coordinates the Orixás section; and composer Walter do Pagode, who coordinates the singers.

After the conversation, we will have the show *No Mundo Encantado da Jurema*, with Afro-Brazilian drumming and dance, honoring the Yabá warriors.

The Bloco Afro Juremê is composed of about 130 members who perform at Carnival and June festivities, in addition to carrying out cultural and social actions in many neighborhoods of São Luís, promoting the appreciation of Afro-Brazilian culture.

Quilombo Frechal – Authorial Music Concert Adalberto Conceição da Silva (Mestre Zumbi Bahia) (MA)

This concert features Afro-Brazilian songs, performed by singer and composer Adalberto Conceição da Silva (Mestre Zumbi Bahia), which tell the story of the Frechal *quilombola* community, located in the municipality of Mirinzal. In the repertoire, there are songs from the album *Ritmos nos Quilombos* (1998), among other compositions that talk about resistance and about strengthening the Black communities’ cultures in Maranhão.

Mestre Zumbi Bahia, in addition to being a singer and composer, is a choreographer, percussionist, teacher, and pedagogue and holds a Master’s degree in Education Sciences. He began his artistic career with the group Filhos de Obá, in Salvador (BA) and, since 1994, in Maranhão, he has been the Pedagogical Coordinator of the Instituto Oficina Affro [Affro Workshop Intitute]. In 2010, he received IPHAN’s Patrimônio Cultural Imaterial Vivo [Living Intangible Cultural Heritage] award for implementing and preserving Capoeira in Paraíba and Pernambuco.

Show O Bailado do Nêgo Rei [Nêgo Rei’s Dance Show] Thiago Elniño

With unreleased songs inspired by Maranhão culture and produced after being in CCVM’s Kebrada Festival, Thiago Elniño presented his show, *Bailado do Nêgo Rei*. The show marks the launch of the concept that will guide the artist’s work in the future, with drums at the center of his music.

Dub Workshop Martché

Musician and sound technician Martché led the “Dub” workshop, a style of music production developed in Jamaica in the 1960s, where producers remixed songs by manipulating sounds with instrument samples, applying effects and new voices improvised by rhymers, making the song more psychedelic and immersive.

In the workshop, in addition to a brief account of history and some music auditions, some songs will be mixed in the Dub version.

A member of Amplexos, Martché has a degree in ‘Recording and Phonographic Production’ from

Faculdade Estácio de Sá (RJ) and a certificate in “Pro Tools 101” from Ground Control Treinamentos. He was a founding partner of Espaço Casa in Volta Redonda (RJ), the studio responsible for some of the most important works in that region. He has worked alongside other important producers such as MC Marechal, Oghene Kologbo, BeatBass HighTech and Tomas PatagoniaDub. Among the works he produced, there are EPs and records for artists such as Thiago Elniño, Ju Dorotea, Lekinn and Rai Freitas.

Workshop: Self-Management in the Music Career Thiago Elniño

With 17 years of career as an independent artist, Thiago Elniño has consolidated himself in the Brazilian music market, performing on different stages and participating in projects involving music and education. His rapping style is full of references, rhythm, and poetry. Manager of his own career, he also manages the opportunities that arise and has a critical perspective about the market, especially concerning independent artists in the current scenario. With that in mind, he created this workshop, titled *Self-Management in the Music Career*, to share his knowledge and experiences with other artists and with those who intend to walk the path of music.

Conversa Aberta - O menino que roubava gibis [Open Talk - The Boy Who Stole Comic Books] Thiago Elniño

Rapper and pedagogue Thiago Elniño held the open talk “O menino que roubava gibis” [The Boy Who Stole Comic Books], in which he tells about the beginning of his career and how his life journey was transformed by a newsstand owner, who, after catching him

stealing in his newsstand, presented him with a range of possibilities. A work of storytelling sprinkled with humor and the language of Hip-hop culture, this talk aims to encourage children and teenagers to start reading, writing, and making art.

Mentuwajê – Memörtumre People’s Singing and Dancing Jovens Cantores do Povo Memörtumre [Memörtumre Young Singers] – Canela (MA)

The traditions of the indigenous people Memörtumre – Canela, from the Escalvado village, being passed on to the younger generations. Early morning chants, log chants, courtyard chants, and ritual chants were accompanied by various instruments, such as gourd horns, whistles, ocarinas, and maracas in a demonstration of the importance of the culture of originary peoples.

Canto dos Recuados – Musical Lecture on AfroBaroque Mateus Aleluia (BA)

O Canto dos Recuados is a musical pedagogical show that reflects on aspects of Brazilian history from the crossroads of different cultural matrices - Indigenous cultures, African cultures and European culture. With music as a guide, singer, songwriter and instrumentalist Mateus Aleluia discusses topics covered in years of experience and research between Brazil and Africa - especially in Angola, where he has lived since 1983. A special presentation, focused on cultural approximations between Bahia and Maranhão, based on the cultures related to religious traditions from the Fon peoples of Africa’s West Coast.

Seminars

**Ô Ê Angola/Esse Gunga vei de lá/
Correu Mundo/Ô Correu Mar¹⁹:
das Toadas de África às (En)
Toadas dos Reinados Negros
em Minas Gerais [From Africa's
Toadas²⁰ to the Black Reinados²¹
from Minas Gerais]**

Ridalvo Felix de Araújo (MG)

Toadas that sing Africa, Guinea, Aruanda, Congo... This meeting introduced the captains, queens and kings who make up the Black Reinados of Minas Gerais, singing their traditional songs and addressing the senses that they experience in many moments of their ritualistic performances.

¹⁹ Oh Angola/ This Gunga came from there/ Around the world/ Oh, around the sea. (T.N.)

²⁰ Toada can be both the vocal part of a song or a short melody. (T.N.)

²¹ Reinado is an Afro-Brazilian cultural festivity. (T.N.)

Projects

Exhibition Project

The *Desmanche* [Dismantling] exhibition is part of the Ocupa CCVM Program, which since 2017 has presented an incredible and diverse selection of works in the most varied forms of expression.

This selection of eleven artists presents the dismantling of structures, such as the relationship between the works and the world. In order to be dismantled, something must exist first. The curatorship and the expography work towards proposing a space that shows itself as shards and pieces that connect beyond form.

For this edition, it was particularly challenging to design the exhibition space since it is likely that the visitation will only take place online. Having both the restrictions we are currently experiencing and the curatorial concept as premises, we built the supports while keeping in mind the individual strength of each work, the connection between them, and something that could be experienced online.

The large colored walls are like pieces of an apparently disconnected puzzle that cut and punctuate the space. With these choices, the goal is bringing to the exhibition the feeling of building something bigger, not only in our relationships, but also as creators of new possible realities.

Claudia Afonso

April, 2021

Visual Communication

The visual identity of this edition of Ocupa CCVM explores the use of typography as a central element in communication. A very condensed font was chosen to be used in large scale and to represent the process of construction and deconstruction thematized by the curators. The pieces were all created in black and white, remaining neutral in relation to the content that would be presented in each space or publication.

Fábio Prata

Graphic Designer

OCUPA CCVM 2020/2021



Curadoria e Coordenação artística
Artistic Director and Coordinator
Gabriel Gutierrez

Assistência de Curadoria e Coordenação artística
Assistant Curator and Artistic Coordinator
Deyla Rabelo

Expografia Exhibition Design
Claudia Afonso

Iluminação Lighting Designer
Calu Zabel

Comunicação Visual Visual Communication
Flávia Nalon e *and* Fábio Prata (ps.2)

Produção Producers
Alex de Oliveira, Pablo Adriano e *and* Samara Regina

Fotografia Photography
Clarissa Vieira e *and* Rafaela Netto

Montagem Installation
Diones Caldas, Fábio Nunes Pereira e
and Marcos Ferreira

CENOTECNIA CENOTECNIA

Pintura Painter
Gilvan Brito

Elétrica Electrician
Jozenilson Leal

Serralheria Metalwork
José de Souza Cantanhede

Marcenaria Woodwork
Edson Diniz Moraes e *and* Nerilton Fontoura Barbosa

Presidente do Conselho de Administração
Chairman of the Board of Directors
Executive Board
Luiz Eduardo Osorio

Presidente do Conselho Fiscal
President of the Audit Board
Rodrigo Lauria

Diretoria Executiva
Executive Board

Diretor Presidente Chief Executive Officer
Hugo Guimarães Barreto Filho

Diretora Executiva Executive Director
Flávia Martins Constant

Diretora Director
Christiana Saldanha

COLOPHON

Design do Catálogo Catalogue Design
Flávia Nalon e *and* Fábio Prata (ps.2)

Impressão Printing
Halley S.A. Gráfica e Editora

Tipografia Typography
Myriad, por *by* Robert Slimbach e *and* Carol Twombly

March, 2022 March, 2022

Centro Cultural Vale Maranhão

Direção Artistic Director
Gabriel Gutierrez

Assistência de Direção Assistant Director
Deyla Rabelo

Coordenação Núcleo Educativo
Coordination of the Educational Program
Ubiratã Trindade

Educadores Educators
Alcenilton Valério Correa Reis Junior, Erick Araújo e
and Maeleide Moraes Lopes

Coordenação de Comunicação
Communication Coordination
Edízio Moura

Fotografia, Design e Assistência de
Comunicação Photography, Design and
Communication Assistance
Clarissa Vieira

Coordenação de Produção
Production Coordination
Alex de Oliveira

Produtores Producers
Pablo Adriano Silva Santos e *and* Samara Regina

Assessoria Financeira Financial Coordination
Ana Beatriz Silva (Em Conta *On Account*)

Administrativo-Financeiro
Administrative-Financial Sector
Tayane Inojosa Barbosa e *and* Ana Célia Freitas Santos

Recepção Reception
Adiel Lopes, Jaqueline Ponçadilha e
and José de Ribamar Pinheiro Ferreira

Estagiários do Programa Educativo Trainees from
the Educational Program
Amanda Everton, Gabriel dos Anjos Costa
e *and* Guilherme Castro

Zeladoria Janitorial
Fábio Rabelo, Kaciane Marques e
and Luzineth Nascimento Rodrigues

Manutenção Maintenance
Yves Motta (coordenação geral *general supervision*),
Josenilson Leal e *and* Gilvan Brito

Segurança Safety
Charles Rodrigues, Izaías Souza Silva,
Raimundo Bastos e *and* Victor Silva

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

Ocupa CCVM / organização Deyla Rabelo, Edízio Moura, Gabriel Dozzi Gutierrez. – 1. ed. – São Luís, MA : Centro Cultural Vale Maranhao, 2022.

ISBN 978-65-996897-2-7

1. Artes visuais 2. Artes visuais – Exposições – Catálogos I. Rabelo, Deyla. II. Moura, Edízio. III. Gutierrez, Gabriel Dozzi.

22-125919

CDD-700

Índices para catálogo sistemático: 1. Artes visuais 700





Iniciativa



Realização

Centro
Cultural Vale
Maranhão

MINISTÉRIO DA
CULTURA

