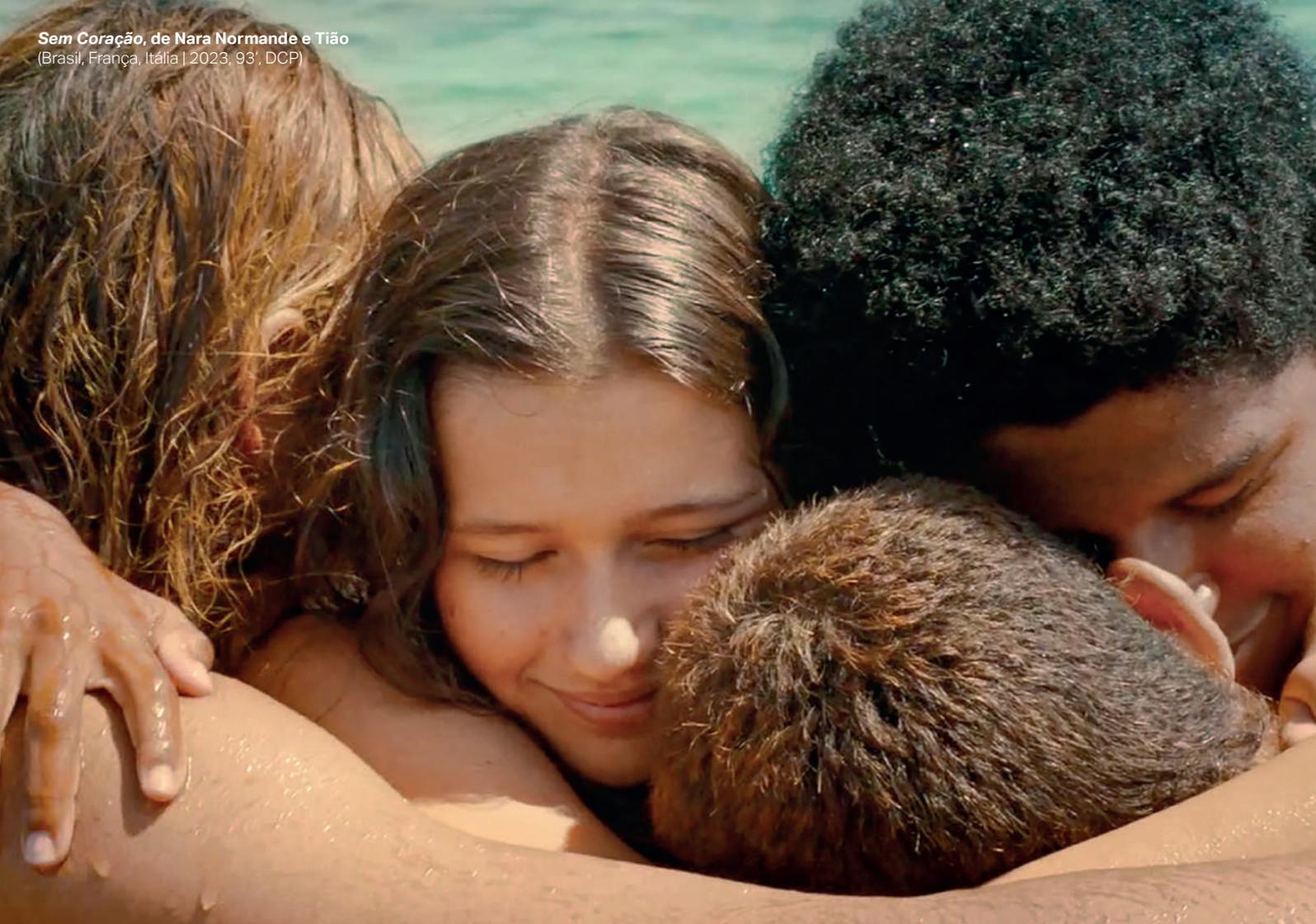




IMS

cinema
mar.2024

Sem Coração, de Nara Normande e Tião
(Brasil, França, Itália | 2023, 93', DCP)



destaques de março de 2024

A artista visual Camille Billops e o teatrólogo James Hatch criaram um dos maiores arquivos existentes de documentos e depoimentos sobre a cultura artística negra norte-americana. Juntos, produziram também seis filmes, que registraram, de forma muito particular, as lutas e contradições de mulheres e homens negros. A produção cinematográfica do casal será exibida na íntegra na Sessão Mutual Films de março.

Foi do encontro com o cineasta Jonathan Demme que David Byrne e os Talking Heads produziram uma das mais memoráveis experiências de filme-espetáculo. Nos 40 anos de seu lançamento, o show *Stop Making Sense* retorna aos cinemas em cópia 4K restaurada.

A retrospectiva dedicada aos 90 anos de Eduardo Coutinho se aproxima do fim com as exhibições de um de seus primeiros filmes, *Le Téléphone*, realizado enquanto ainda era estudante de cinema, em Paris, e sua obra póstuma, *Últimas conversas*.

Ainda este mês: o verão de 1996 na vida de um grupo de jovens no litoral de Alagoas, em *Sem Coração*; a trágica história da mãe tunisiana que perdeu suas duas filhas mais velhas, em *As 4 filhas de Olfa*; o trabalho jornalístico que registrou o massacre na cidade ucraniana de Mariupol, promovido pelas tropas russas, em *20 dias em Mariupol*; *Dias perfeitos*, o mais recente longa-metragem de Wim Wenders, sobre a rotina de um trabalhador em Tóquio; e *Viver mal*, a segunda parte do díptico de relações familiares disfuncionais de João Canijo.

[imagem da capa]

Stop Making Sense (Stop Making Sense), de Jonathan Demme (EUA | 1984, 88', DCP)



Suzanne, Suzanne, de Camille Billops e James Hatch (EUA | 1982, 26', DCP)



As 4 filhas de Olfa (Les Filles d'Olfa), de Kaouther Ben Hania (França, Tunísia, Alemanha, Arábia Saudita | 2023, 110', DCP)



Le Téléphone, de Eduardo Coutinho (França | 1959, 5', arquivo digital)

filmes em exibição

Filmes em cartaz

20 dias em Mariupol (*20 dniv u Mariupoli*)
Mstyslav Chernov | DCP

As 4 filhas de Olfa (*Les Filles d'Olfa*)
Kaouther Ben Hania | DCP

Dias perfeitos (*Perfect Days*)
Wim Wenders | DCP

Levante
Lillah Halla | DCP



Mal viver | João Canijo | DCP

Sem Coração

Nara Normande e Tião | DCP



Viver mal | João Canijo | DCP

Zona de interesse (*The Zone of Interest*)
Jonathan Glazer | DCP

Sessão Mutual Films

Suzanne, Suzanne (*Suzanne, Suzanne*)
Camille Billops e James Hatch | DCP

Encontrando Christa (*Finding Christa*)
Camille Billops e James Hatch | DCP

Pegue suas malas (*Take Your Bags*)
Camille Billops | DCP

A boutique KKK não é apenas de caipiras (*The KKK Boutique Ain't Just Rednecks*)
Camille Billops e James Hatch | DCP

Mulheres mais velhas e o amor
(*Older Women and Love*)
Camille Billops e James Hatch | DCP

Um colar de pérolas (*A String of Pearls*)
Camille Billops e James Hatch | DCP

A partir de agora, é possível assistir a alguns dos filmes em cartaz no Cinema do IMS com recursos de acessibilidade em Libras, legendas descritivas e audiodescrição. Para retirar o equipamento com recursos, consulte a bilheteria do IMS Paulista. Em caso de dúvidas, entrar em contato pelo telefone **(11) 2842-9120** ou pelo e-mail imspaulista@ims.com.br.

Sessões especiais

Stop Making Sense (*Stop Making Sense*)

Jonathan Demme | DCP

Coutinho 90

Le Téléphone

Eduardo Coutinho | Arquivo digital

Últimas conversas

dirigido por Eduardo Coutinho, montado por Jordana Berg e terminado por João Moreira Salles | DCP

terça

5

- 15:00** Zona de interesse (106')
17:30 Levante (99')
19:30 Dias perfeitos (125')

12

- 15:00** Levante (99')
17:00 As 4 filhas de Olfa (110')

Sessão Mutual Films

- 19:20** **Suzanne, Suzanne + Encontrando Christa**
(82') seguida de debate com Aline Motta,
Aaron Cutler e Mariana Shellard

19

- 15:00** Dias perfeitos (125')
17:30 As 4 filhas de Olfa (110')
19:50 Viver mal (124')

26

- 15:00** Dias perfeitos (125')
17:30 As 4 filhas de Olfa (110')
19:50 Viver mal (124')

quarta

6

- 15:00** Levante (99')
17:30 Dias perfeitos (125')
20:00 **Últimas conversas + Le Téléphone** (92')

13

- 15:00** Dias perfeitos (125')
17:30 20 dias em Mariupol (95')

Sessão Mutual Films

- 19:30** **Pegue suas malas + A butique KKK não é apenas de caipiras** (88')

20

- 15:00** Dias perfeitos (125')
17:30 20 dias em Mariupol (95')
19:50 Viver mal (124')

27

- 16:00** 20 dias em Mariupol (95')
20:00 **Stop Making Sense** (88')

quinta

7

- 15:00** Levante (99')
17:30 Dias perfeitos (125')
20:00 As 4 filhas de Olfa (110')

14

- 15:00** As 4 filhas de Olfa (110')
17:30 Viver mal (124')

Sessão Mutual Films

- 20:00** **Mulheres mais velhas e o amor + Um colar de pérolas** (84')

21

- 15:00** Dias perfeitos (125')
17:30 As 4 filhas de Olfa (110')
19:50 Viver mal (124')

28

- 20:00** 20 dias em Mariupol (95')

Programa sujeito a alterações. Eventuais mudanças serão informadas em ims.com.br.

sexta

1

15:00 Dias perfeitos (125')
17:30 Zona de interesse (106')
19:30 Dias perfeitos (125')
22:00 Levante (99')

8

15:00 Levante (99')
17:30 Dias perfeitos (125')
20:00 20 dias em Mariupol (95')
22:00 Zona de interesse (106')

15

15:00 Dias perfeitos (125')
17:20 As 4 filhas de Olfa (110')
19:30 Viver mal (124')
22:00 Levante (99')

22

15:00 Dias perfeitos (125')
17:20 20 dias em Mariupol (95')
19:30 Viver mal (124')
22:00 Levante (99')

29

15:00 As 4 filhas de Olfa (110')
17:30 Viver mal (124')
20:00 Sem Coração (93')

sábado

2

15:00 Dias perfeitos (125')
17:30 Levante (99')
19:30 Dias perfeitos (125')
22:00 Zona de interesse (106')

9

14:00 Dias perfeitos (125')
17:30 20 dias em Mariupol (95')
19:30 **Stop Making Sense** (88')
22:00 As 4 filhas de Olfa (110')

16

14:30 20 dias em Mariupol (95')
17:00 Mal viver (127')
19:30 Viver mal (124')
22:00 Zona de interesse (106')

23

15:00 Dias perfeitos (125')
17:30 **Últimas conversas + Le Téléphone** (92')
19:30 Viver mal (124')
22:00 Zona de interesse (106')

30

15:00 Mal viver (127')
17:30 Viver mal (124')
20:00 Sem Coração (93')
22:00 Levante (99')

domingo

3

15:00 Zona de interesse (106')
17:30 Levante (99')
19:30 Dias perfeitos (125')

10

18:00 As 4 filhas de Olfa (110')
20:00 Dias perfeitos (125')

17

14:00 Levante (99')
16:00 As 4 filhas de Olfa (110')
18:15 **Suzanne, Suzanne +
Encontrando Christa** (82')
20:00 Viver mal (124')

24

17:30 **Pegue suas malas + A boutique KKK
não é apenas de caipiras** (88')
19:30 Viver mal (124')

31

14:00 20 dias em Mariupol (95')
16:00 Levante (99')
18:00 **Mulheres mais velhas e o amor +
Um colar de pérolas** (84')
20:00 Sem Coração (93')

O sentido da utopia

Dodô Azevedo

O diretor estadunidense Jonathan Demme cravou “A luta continua”, *slogan* do partido marxista de Moçambique, que em 1964 lutou em uma revolução contra os colonizadores portugueses, no final dos créditos da maioria de seus filmes.

O diretor estadunidense Spike Lee cravou no final dos créditos da maioria de seus filmes “*Ya Digg? Sho Nuff. By any means necessary.*” (traduzido de gírias dos pretos do Brooklyn: “Entendeu? Te mostrei o bastante. Por todos os meios necessários.” Este último o célebre *slogan* do ativista negro Malcom X.)

O músico, escritor e performer estadunidense David Byrne formou, em 1975, uma banda de *rock* chamada Talking Heads. Cerebral, a banda, chegara um ano antes a chamar-se The Autists [Os Autistas]. O nome foi tirado de um guia de TV que chamava de “cabeças falantes” todos os programas intelectuais, sem ação.

Demme filmaria *O silêncio dos inocentes*, consagrado como o único filme da história a ganhar os cinco principais Oscars (Filme, Direção, Roteiro, Ator e Atriz), e faria o mundo passar a viver dentro dele, no universo dos *true crimes* espetacularizados, para sempre. Lee realizaria *Faça a coisa certa* e faria o mundo viver dentro do filme; passamos todos a morar no quarteirão onde se passa a

história, para sempre. Byrne, com sua banda, sua carreira solo, seus livros sobre a importância de trocar o carro por bicicletas como meio de transporte, nos fez morarmos dentro de sua cabeça falante.

O primeiro encontro entre os três deu-se entre Demme e Byrne. Em 1984, os Talking Heads eram a mais bem-sucedida representação musical do movimento artístico mais interessante do país: a No Wave. Movimento multimídia que reunia, em uma Nova Iorque degradada por crime, drogas e ratos, o tipo de pessoas que vê em uma cidade degradada, logo com os aluguéis baratos, uma oportunidade para sobreviver: cafetões, prostitutas, ladrões, pintores, poetas, cineastas e músicos. De todas as cores e matizes, eles se misturavam e mineravam ouro dos escombros da cidade.

Byrne enxergava a beleza dessa Nova Iorque preta, judaica, latina, asiática, *punk*, *hip hop*, *grafitti*, com trânsito, propaganda em *outdoors*, consumismo, teatro *kabuki*, e resolveu roteirizar tudo isso em um musical. Dar um tempo na formação careta de banda de *rock*, e incluir músicos extras, das diversas etnias da cidade, para contar uma história que começasse no *punk* faça você mesmo e evoluísse para o *funk* que nascia na cidade e se preparava, mais uma vez, para mudar o mundo. Concebeu um



Stop Making Sense, de Jonathan Demme

concerto que começasse com o palco vazio, luzes brancas acesas, uma pessoa no palco carregando um sistema de som portátil de mão, desses que sacodem o quarteirão, e terminasse com um palco lotado, multicolorido, multifunkeado e tão multissentido que o único nome possível para o *show* era "Parando de fazer sentido". Nasceu *Stop Making Sense*.

Com sete câmeras coordenadas por Jordan Cronenweth, fotógrafo de *Blade Runner* (*outdoors*, publicidade pós-punk, o terno gigante de Byrne inspirado no teatro japonês, a dança solitária com o abajur replicante, o jeito replicante de dançar), *Stop Making Sense* foi filmado em quatro noites com equipamento analógico, e quando chegou aos cinemas mudou o jogo da

história dos filmes de *shows*, porque fez o que ninguém havia feito antes: tentar, e conseguir, fazer do espectador do filme o espectador do *show*, combinando, pela primeira vez, dois estilos de filmar música ao vivo. Essa ideia, de Demme, artista sem par em equilibrar estilos distintos (ver outra obra-prima dele, *Totalmente selvagem*, de 1986) é a que fez de *Stop Making Sense* um

show portátil que te oferece uma cadeira nos melhores assentos, um *show* que cabe em uma fita de VHS, ou em um DVD, ou em um Blu-Ray, e, agora, restaurado e remasterizado em toda sua glória e sentido, no cinema, hoje, em 2024. Quem iria prever um fim tão utópico para o filme de Demme?

Stop Making Sense foi automaticamente eleito o melhor *show* da história, tanto para os poucos que puderam assistir ao vivo quanto para os milhões que assistiram ao trabalho de Demme. O reinado absoluto do *show* de 1984 terminou quando David Byrne, em carreira solo, concebeu, em 2018, o projeto *American Utopia*, como um álbum, um *show* e um filme. Uma resposta à sombra de Donald Trump, a revolução que Byrne pensou para o conceito do *show* foi, como tudo o que é revolucionário, uma ideia simples que ninguém havia tido antes. Retirar do palco todos os amplificadores, caixas de som, cenário e cabos. Deixando cada músico para, descalços, performarem livremente, fazendo que, dessa forma, movimento fosse música. Como se, em uma apresentação do *Lago dos cisnes*, todos os bailarinos, além de dançar, tocassem o instrumento, ou seja, fossem também a orquestra. Ou o contrário, se a orquestra inteira se levantasse e, com o palco vazio, dançasse. Qual é a diferença entre música e movimento?

Nenhuma, demonstra o *show*. Por isso, foi imediatamente eleito pelo *site* Pitchfork o novo melhor *show* de todos os tempos.

Foi quando o segundo encontro aconteceu. Byrne chamou Spike Lee para dirigir um filme do *show*. Em *Faça a coisa certa*, o objeto central é exatamente o sistema de som portátil arrasa-quarteirão que Byrne usou na abertura de *Stop Making Sense*. Em conversa recente, pessoal e informal com Spike, a caminho de uma palestra que demos juntos em 2022 no Rio de Janeiro, o cineasta me confidenciou que foi chamado porque Byrne viu o proibido documentário *Brazil*, que Lee filmou aqui, em segredo, durante o *impeachment* de Dilma Rousseff, uma obra tão genial quanto necessária, que pude também assistir e só lamentar o imbróglio que impede o filme de um dia ser lançado. Para além do lamento, Lee disse que, a princípio, desconfiou do convite de Byrne, mas quando viu, na primeira música do *show*, Byrne sozinho em um palco nu com um cérebro na mão, soube que ele aceitaria o pedido.

Com quase 20 câmeras coordenadas por uma das crias da No Wave, a fotógrafa Ellen Kuras, de *Sobre café e cigarros*, de Jim Jarmusch, Lee, ao contrário de Demme, que fez nos sentirmos espectadores de *Stop Making Sense*, inverteu:

o filme *American Utopia* é o espectador. E nós, nossas crenças, nossa sensibilidade, o *show*. *American Utopia* nos espia, nos convidando o tempo inteiro a entrar naquele mundo estonteantemente novo de um palco sem fios, um mundo sem amarras, em performances audiovisuais no filme que nos lembram dos heróis mortos na luta que não para de continuar. Marielle Franco surge, presente. E nós, ali, livres para sermos assistidos, escaneados, revigorados, refeitos. Não estamos acostumados a isso. Uma das mercês do cinema, inclusive, é, com frequência, nos amarrar na cadeira e fazer um *tour* guiado por uma narrativa. Isso posto, o filme *American Utopia*, de Spike Lee, é um passo à frente na história do cinema. Essa utopia realizada que é lutar para que o cinema avance enquanto dispositivo e linguagem, ampliando seu propósito e sentido. Se todo *show* deveria, a partir de agora, abolir cabos elétricos, todo filme deveria ser, a partir de agora, como Spike o concebeu, repetindo, colocando não o espectador dentro do filme, mas o filme dentro do espectador. *Ya Digg? Sho nuff. By any means necessary*. A luta continua.

Sessão Mutual Films

Nossa própria imagem, um espelho de beleza: os filmes de Camille Billops e James Hatch

Aaron Cutler e Mariana Shellard

Sempre digo às pessoas que a coisa mais revolucionária que você pode fazer é um livro sobre sua vida. Não deixe ninguém chamar isso de imprensa da vaidade. Basta fazer essa coisa magnífica e colocá-la no melhor papel que puder encontrar. Coloque todos os seus amigos, todos que você amou, e faça muitas cópias, para que um dia eles te encontrem e saibam que vocês estiveram todos aqui juntos.

Camille Billops, em uma entrevista de 1996
com a autora e professora bell hooks¹

Após passarem quase uma década dando aulas e produzindo peças teatrais pela África e Ásia, a artista Camille Billops e o teatrólogo James Hatch se estabeleceram, em 1973, em um espaçoso *loft* no SoHo em Nova York. Foi ali que o casal norte-americano desenvolveu o mais longo projeto de suas vidas, um arquivo voltado para a arte negra norte-americana. Billops disse subseqüentemente, como justificativa do esforço, que “é importante que escrevamos nossa própria história... Caso contrário, dirão que nunca estivemos aqui.”² A Coleção Hatch-Billops, uma das maiores e mais importantes do gênero nos Estados Unidos, possui mais de 5.000 documentos, entre livros, cartas, roteiros e pôsteres pertencentes à literatura, ao teatro e às artes visuais realizados por artistas negros no século XX.

Billops e Hatch também colecionaram mais de 10.000 fotografias que documentam a cena artística negra norte-americana e realizaram mais de 400 entrevistas com artistas, que foram todas gravadas no apartamento deles. Em 1981, as entrevistas se tornaram a base de uma publicação anual

1. Citado em inglês no livro de hooks *Reel to Real: Race, Class and Sex at the Movies*, de 1996.

2. Citado em inglês no artigo "The Artist Who Gave Up Her Daughter", de Sasha Bonét, publicado em *Topic Magazine* poucos meses antes da morte de Billops, em 2019. Disponível em: bit.ly/cbjhims.



Um colar de pérolas,
de Camille Billops e James Hatch

imprensa, chamada *Artist and Influence: The Journal of Black American Cultural History* [Artista e influência, o jornal da história cultural afro-americana], que durou até 1999. Embora o casal tenha registrado conversas com figuras celebradas, como o poeta Amiri Baraka e os pintores Faith Ringgold e Jacob Lawrence, a grande maioria dos entrevistados era desconhecida do público em geral. O que mais importava era o trabalho e a sensibilidade da pessoa que seria entrevistada.

As atividades de Billops com o trabalho de arquivo também incluíram sua colaboração com James Van Der Zee e Owen Dodson no livro *The Harlem Book of the Dead* (1978), que registrou ritos funerários no bairro epônimo nova-iorquino (com um prefácio escrito por Toni Morrison). Desde cedo, ela se interessou pelo registro das pessoas e da cultura ao seu redor. Billops nasceu em 1933 em Los Angeles e cresceu em uma família que migrou do sul dos Estados Unidos (sua mãe era da Carolina do Norte, e seu pai, do Texas) durante a Grande Migração de pessoas negras, na primeira metade do século XX, em busca de melhores condições de vida. Camille e sua irmã Billie foram educadas por sua mãe, Alma, em um ambiente tradicional de classe média. “Se tornou importante para mim, ao

menos, subconscientemente, observar meus pais fazendo filmes caseiros entre o final dos anos 1940 e 1970”,³ a pintora e escultora falou anos depois.

Ela conheceu James Hatch no final da década de 1950 através de sua meia-irmã Josie, que tinha sido aluna dele na Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), onde ele trabalhava como professor de teatro. Hatch nasceu em 1928 em uma pequena cidade no estado de Iowa, no centro-oeste dos EUA, em um ambiente quase exclusivamente branco e cristão. Desde cedo, ele expressou interesse em descobrir culturas diferentes daquela de sua educação provincial, e chegou a enxergar a cultura negra como uma fonte especialmente inesgotável. Como pesquisador e professor universitário, Hatch escreveu e coescreveu 12 livros sobre artistas, escritores e dramaturgos negros. Sempre que era questionado sobre seu interesse em apresentar uma história que não era sua, ele gostava de responder: “Estou tentando aprender, você pode me ajudar!”.⁴

3. Citado em inglês na entrevista com bell hooks.

4. Entrevista disponível em: bit.ly/cbjhims2.

Quando Hatch e Billops se conheceram, ele estava montando uma peça musical de sua própria autoria (em parceria com C. Bernard Jackson), chamada *Fly Blackbird*, sobre o movimento dos direitos civis nos Estados Unidos, e escalou sua futura companheira para fazer parte do coro. Ela logo convidou Hatch para conhecer seus trabalhos em cerâmica, e ele se tornou a primeira pessoa a afirmar que ela era uma boa artista.

Na época, Billops lecionava no sistema público de educação e trabalhava em um banco para poder seguir com seus estudos na Los Angeles State College e sustentar sua filha Christa – uma criança de dois anos, cujo pai havia abandonado Billops quando ainda estava grávida, durante o planejamento do casamento. Billops acreditava firmemente que não tinha condições de ser uma boa mãe. Ela tentava conciliar sua educação familiar com o impulso artístico, porém, conforme o relacionamento com Hatch evoluía, e com integral apoio dele às suas ambições criativas, em 1961 ela entregou sua filha para adoção e viajou para o Egito com seu novo amor, que havia recebido uma bolsa para lecionar no Instituto de Cinema do Cairo. Hatch também se entregou inteiramente ao relacionamento e deixou para trás sua esposa e dois filhos.

“Nós escolhemos um ao outro e embarcamos em uma nova vida”, Billops falou depois. “Foi quando o mundo se abriu.”⁵

Os anos vividos no exterior – que, além do Egito, também incluíram Malásia, Taiwan, Sri Lanka, Tailândia e Índia entre as paradas – alimentaram o trabalho artístico e intelectual do casal. (Foi no Egito, por exemplo, que Billops teve sua primeira exposição individual.) Porém, quando retornaram para os Estados Unidos, em 1965, encontraram enorme dificuldade para acessar o mundo das artes, em consequência do persistente racismo que perdurava no país. Para reverter essa situação, Billops participava de coletivos de mulheres negras artistas, e, em pouco tempo, ela e Hatch se organizaram e passaram a realizar encontros e exposições em sua nova cidade, onde trabalharam como professores universitários na City College of New York. Essas reuniões de artistas foram o embrião do que se tornaria a Coleção Hatch-Billops, e também contaram com muitos amigos do casal que apareceram em seus filmes.

No final da década de 1970, como uma espécie de desdobramento de seus trabalhos artísticos e arquivísticos, o casal



Mulheres mais velhas e o amor,
de Camille Billops e James Hatch

5. Citado em inglês no artigo de Sasha Bonét.

começou a documentar a família de Billops, ainda baseada em Los Angeles. Eles partiram da sobrinha Suzanne, seu trauma por ter sido fisicamente abusada pelo falecido pai, Brownie, durante a infância e a luta contra o vício em heroína, assim como suas relações com seu irmão Michael e sua mãe Billie. O resultante curta-metragem documental em preto e branco, *Suzanne, Suzanne* (1982), foi bem recebido em festivais. Quando Billops foi questionada sobre a franqueza com que seus parentes se expõem para a câmera, ela disse: “Para eles, eu era sua cineasta particular. Eles vinham a mim e diziam: ‘Bem, eu não recebi meu filme.’”⁶

Suzanne, Suzanne também representou uma espécie de reunião familiar mais ampla para os diretores. O cinegrafista convidado para fotografar o filme foi Dion Hatch, filho de James, que também fotografou quatro dos cinco filmes subsequentes realizados por seu pai e pela madrasta. A trilha sonora foi composta pela cantora Christa Victoria, a filha agora adulta de Billops, que achou sua mãe e propôs um reencontro em 1981. A melancólica música principal do filme foi até cantada em um dueto entre as duas, estabelecendo uma parceria que foi, além de familiar, criativa.

6. Citado em inglês na entrevista com bell hooks.

Christa também apareceu em cenas do curta-metragem *Mulheres mais velhas e o amor* (*Older Women and Love*, 1987), que toma uma festa realizada no apartamento de Billops e Hatch como ocasião para absorver as histórias de mulheres que se envolvem com homens mais jovens. Com um movimento fluido e descontraído, passando por entrevistas com mulheres e homens sobre suas experiências amorosas, a encenação da festa cheia de anedotas e uma performance musical da cantora e amiga Patty Bown, Billops e Hatch se distanciaram da abordagem utilizada em *Suzanne, Suzanne* e estabeleceram um estilo que seria aprofundado nos seus outros filmes. “Jim e eu conversamos em um vai e vem”, Billops falou em uma entrevista realizada logo após seu filme seguinte, o média-metragem *Encontrando Christa* (*Finding Christa*, 1991). “Nós seguimos contando a história um para o outro, até surgir algo.”⁷

Encontrando Christa (com o qual a artista se tornou a primeira mulher negra a ganhar um prêmio principal no Festival de

7. Citado em inglês em uma entrevista com Billops e Hatch de 1992 que foi realizada por Ameena Meer para a *Bomb Magazine*. Disponível em: bit.ly/camillebillopsims.

Sundance) retoma o tema dos laços familiares no clã de Billops, como a segunda parte de uma eventual trilogia. Embora inicialmente pareça ter um tom mais leve do que o de *Suzanne, Suzanne*, o filme acaba sendo extremamente intenso, devido à sua dimensão pessoal, na qual Camille expõe sua própria história sobre o abandono de sua filha. Mas, embora seja repleto de entrevistas sinceras e imagens de filmes caseiros, a maior parte do documentário (elaborado entre Billops, Hatch e Christa ao longo de uma década) se passa em um fictício momento presente, onde as personagens principais buscam curar suas diversas feridas – a culpa de Billops por ter abandonado Christa, a angústia da mãe adotiva de perder a atenção de sua filha para uma nova rival e a sede constante pelo amor e pela intimidade que Christa busca saciar. Com estilo brincalhão e ácido, o filme apresenta elementos de fantasia e performance para comentar a realidade – por exemplo, no reencontro inicial entre mãe e filha, em que a jovem é revelada como a acompanhante musical por sua surpreendida mãe dançarina. A maneira na qual *Encontrando Christa* lida com o trauma cria um duplo sentido comovente – da vida como as protagonistas a percebem e, também, como elas desejam que seja.

Ainda com uma abordagem confessional e aprofundando o estilo teatral e fantasioso, o filme subsequente de Billops e Hatch – o longa-metragem *A boutique KKK não é apenas de caipiras* (*The KKK Boutique Ain't Just Rednecks*, 1994) – também funciona como um retrato da relação amorosa, bem-humorada e mutualmente nutritiva dos cineastas. O filme híbrido se desenvolve como o que Hatch chama em uma cena inicial de uma “docufantasia sobre as maneiras com que o racismo transforma nossas almas”, que conta com cenas de depoimentos íntimos, declamações de poesia e reuniões carnavalescas que são frequentemente inspiradas nas experiências vividas pelos participantes (entre eles, o renomado diretor de teatro George C. Wolfe, a própria Christa e diversos outros amigos e parentes do casal). Hatch e Billops aparecem tanto para encarnar visões grotescas de racismo quanto para falar de forma franca sobre a experiência de discriminação em suas próprias vidas. Em uma das várias cenas em que eles aparecem juntos em um campo de girassóis, os diretores dizem que o preconceito que enfrentaram como um casal inter-racial relaxou com a idade e o tempo. Hatch comenta que, conforme seus cabelos se tornaram grisalhos, a noção de “propriedade” sobre a cor da pele foi desaparecendo.

Na mesma cena, Billops se refere a ela e Hatch como “transgressores de barreiras”, uma autodenominação relevante tanto às suas histórias pessoais quanto às suas buscas artísticas. Ela mais uma vez misturou os dois no curta-metragem *Pegue suas malas* (*Take Your Bags*, 1998), no qual descreve o transporte de africanos escravizados ao “novo mundo” para um jovem parente como se fosse uma fábula. Ela e o menino Keita Omawale Erskine aparecem sobre um fundo vermelho de forma elegantemente fotografada pelo cinegrafista Ronald K. Gray (colaborador de outras cineastas negras norte-americanas, como Ayoka Chenzira e Kathleen Collins). Um dos momentos mais potentes do filme discute a apropriação pelos artistas europeus canônicos (como Matisse e Picasso) de imagens africanas: a representação dessas obras se dá por uma tela preta com a mensagem “permissão negada”, sugerindo que o filme não teria autorização para mostrá-las. Porém, com essas palavras, o próprio filme também se nega a mostrar o que foi roubado e, no seu lugar, traz as imagens originais de esculturas e máscaras africanas.

O jovem Keita também aparece no último filme dirigido por Billops e Hatch, um documentário de média-metragem que lida com o empobrecimento contínuo dos homens

negros nos Estados Unidos. *Um colar de pérolas* (*A String of Pearls*, 2002) foi idealizado pelo casal como a última parte da trilogia familiar que começou com *Suzanne*, *Suzanne* e *Encontrando Christa*. As filmagens, que foram iniciadas em 1979 e concluídas mais de 20 anos depois, se debruçam sobre os homens da família de Billops, a partir de um comentário feito por sua irmã Billie a respeito de sua tendência a se concentrar nas mulheres. Através de muitas conversas e entrevistas com os parentes de Billops filmadas em 16 mm e em vídeo, tomamos contato com uma realidade persistentemente difícil, especialmente para os novos pais e trabalhadores. Mais sóbrio e solto que os filmes anteriores do ciclo, *Um colar de pérolas* usa a família da cineasta para projetar a condição do homem negro norte-americano ao longo de várias décadas – e, talvez inevitavelmente, com um olhar preocupado com o futuro.

Billops e Hatch faleceram respectivamente em 2019 e em 2020, deixando um filme inacabado chamado *Mama and Papa Lala*, um autorretrato do relacionamento deles. Embora os dois tenham sofrido de demência em seus últimos anos, conseguiram deixar seu acervo com colegas interessados. A maior parte da Coleção Hatch-Billops foi doada em 2013 à Emory University, em

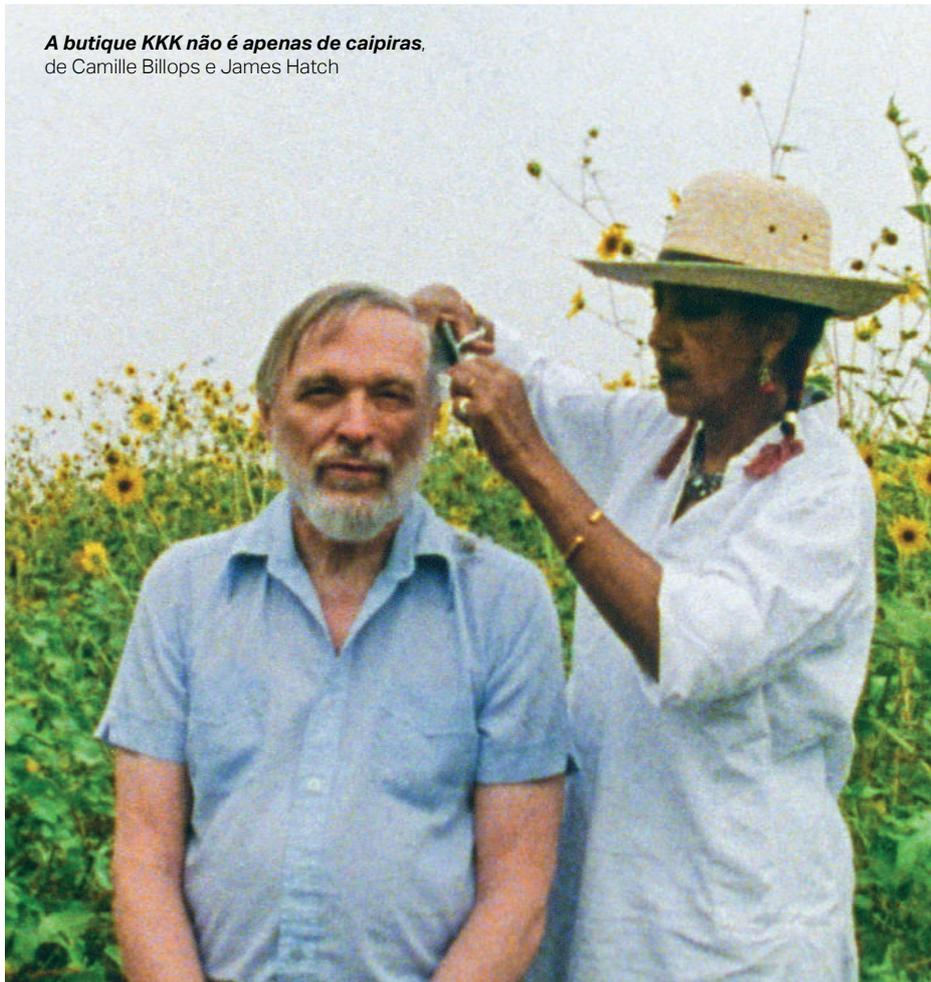
Atlanta, onde eles foram professores.⁸ Os materiais e direitos de seus filmes ficaram com a distribuidora Third World Newsreel, uma entidade nova-iorquina focada em filmes realizados por autores de vozes minoritárias e cuja diretora executiva, J.T. Takagi, trabalhou como captadora de som nas filmagens de algumas das obras. Um projeto de digitalização dos filmes foi logo iniciado, e a retrospectiva completa (que contou com uma restauração em 4K de *Suzanne, Suzanne*) fez um *tour* nos Estados Unidos em 2023. Ela agora está viajando pelo mundo.

A Sessão Mutual Films de março de 2024 é dedicada à memória da ativista, cineasta e professora alemã Renate Sami (1935-2023).

8. Uma pequena seleção das obras pode ser encontrada *online*, no *site* da universidade, através do *link* bit.ly/bhlibraryims.

A boutique KKK não é apenas de caipiras.

de Camille Billops e James Hatch



Um abismo com empatia¹

Pedro Butcher conversa com João Moreira Salles e Jordana Berg

As filmagens de *Últimas conversas* aconteceram em novembro de 2013. Em fevereiro de 2014, Eduardo Coutinho morreu. De repente, vocês se encontraram diante de uma situação completamente inesperada. Ele já tinha trabalhado sobre o material filmado?

Jordana Berg – A montagem ainda não tinha começado. Ele já tinha visto todo o material e marcado algumas coisas.

João Moreira Salles – O material já tinha sido decupado.

Jordana – Sim, o material estava todo transcrito, e ele tinha anotado o que tinha achado mais interessante. Ele escrevia no caderno “físico”, e eu, no meu caderno digital. O caderno dele já tinha vindo para mim, e eu estava fazendo algumas marcações. Nos falamos na quinta-feira, 30 de janeiro, discutimos pequenas questões. A montagem ia começar no dia 17 de fevereiro, que era uma segunda-feira. Duas depois da segunda-feira, 3, quando ele foi enterrado.

Como, então, vocês pensaram em enfrentar esse problema – o que fazer com esse material? Nessas anotações, já havia um primeiro encaminhamento de como ele gostaria de conduzir a montagem?

João – Não, o que havia eram indicações, numa caligrafia selvagem, daquilo que ele

havia ou não achado interessante. Eram anotações muito sumárias, temáticas, em geral. A partir das observações que ele tinha feito, era possível se orientar, mas acho que foi muito mais fácil identificar a reação dele aos encontros pelo material filmado depois das entrevistas. Pela primeira vez eu vi o material bruto. Sempre via os filmes dele já num primeiro corte, mas nunca antes tinha tido acesso ao material completo. Duas coisas me surpreenderam. A primeira foi como o Jacques [Cheuiche, fotógrafo] filmou o “depois” do encontro com cada personagem. Tudo foi muito filmado. E, basicamente, é uma conversa sobre o que acabou de acontecer diante da câmera. Dava para perceber, pela alegria ou pela angústia do Coutinho, se tinha dado certo ou não.

E o Jacques fazia isso sempre, em outros filmes também?

Jordana – Menos. Às vezes acontecia, mas era num clima de brincadeira, as pessoas vinham para a frente da câmera, conversavam. Nesse filme, o Jacques sempre deixava a câmera rodando. Em cada entrevista, todos os personagens entravam pela porta, sentavam-se, e saíam pela porta. Nem todos ficaram na edição com essas três etapas. Em geral, o Jacques esperaria o personagem sair, deixaria a câmera

1. Trechos de uma entrevista originalmente publicada em 2015 no livreto que acompanha o DVD do filme *Últimas conversas*, de Eduardo Coutinho, lançado pela Coleção DVD | IMS.

ligada um tempo suficiente para dar corte, e não viraria a câmera 90 graus para filmar o Coutinho, como ele fez dessa vez em todas as entrevistas, praticamente.

João – Esse material era muito rico, ao menos para mim. Uma bússola extraordinária. Além disso, havia uma segunda câmera do Carlos Nader, que tinha acabado de fazer o documentário dele sobre o Coutinho [*Eduardo Coutinho – 7 de outubro*]. O projeto, na verdade, era realizar quatro entrevistas com Coutinho, mas ele fez apenas a primeira. Acho que imaginava que o material colhido durante a filmagem pudesse ser aproveitado em algum desses outros filmes, coisa que acabou não acontecendo. Nós não usamos o material dessa segunda câmera, mas ele nos ajudou a entender a dinâmica da filmagem.

Jordana – Na verdade, o Carlinhos [Nader] não estava lá. Ele contratou alguém que já era da equipe do Coutinho para filmar o *making of*. Essa pessoa não filmava nada da entrevista. Ele só ligava a câmera quando a entrevista acabava.

João – Tínhamos, então, muitas indicações de como o Coutinho reagiu a esse ou aquele personagem.

Quando vemos o filme, o que mais chama atenção é a opção por começar com o

Coutinho falando para a câmera. Como chegaram a essa decisão?

João – A pergunta que talvez não tenha surgido num primeiro momento, mas que acabou se impondo foi a seguinte: que filme vamos montar? O filme que nossa experiência de anos trabalhando com Coutinho nos sugere que ele faria, ou o filme que, na ausência dele, montaremos a partir do material que ele nos deixou, mas desde o nosso ponto de vista? Então temos dois filmes montados. O primeiro ninguém verá, que é o filme que nós achávamos que ele teria feito. E que, acredito, é muito próximo do que ele teria feito mesmo.

Jordana – Pela experiência que tive com ele, de 20 anos, chegamos a brincar que eu poderia ter psicografado o filme. É provável que tenha chegado bem perto do filme ao qual teríamos chegado juntos, com um corte aqui, um personagem diferente ali.

João – Levamos cerca de quatro meses para concluir esse primeiro filme. E no dia em que ficou pronto, quando demos por acabado, sentimos que essa versão era insuficiente. Ali na ilha mesmo, disse que deveríamos tentar fazer uma segunda versão, o nosso filme a partir do material dele, respondendo a outras perguntas. A decisão de fazer dois filmes não foi tomada na largada. Terminamos um e achamos que seria preciso fazer o segundo.

Jordana – De certa maneira, mesmo tendo chegado perto de “um filme Coutinho”, não consideramos que seria “coutinhiano” reproduzir o que ele faria, na medida em que ele não estava aqui para fazê-lo. Ser “coutinhiano” seria incorporar algo do encontro, do que estava acontecendo.

João – E a necessidade de que o filme de fato reproduzisse o estado de espírito no qual ele estava ao embarcar nesse projeto. Acho que essa é a segunda coisa.

Você chegou no ponto em que eu queria tocar. Em vários filmes de Coutinho, a crise dele com o próprio filme está presente e incorporada em algum momento. Nesse, vocês começam com a crise instaurada, no quarto dia de filmagem. Ele sempre tinha alguma crise, mas a impressão é que essa foi uma crise mais profunda. Nessa fala que vocês escolheram para abrir o filme, Coutinho diz que não está conseguindo chegar até seus personagens e se questiona: “O que eu vou fazer? Vou ser cínico?” Me pareceu uma crise diferente, inédita, e que explica a postura diferente que ele assume diante da maioria dos entrevistados, mais incisiva.

João – Acho que você tem razão. Desde *Babilônia 2000* acompanho os filmes do

Coutinho, e em todos os filmes ele falava das suas angústias. Acho que, em alguns casos, havia também um componente um pouco teatral e um pouco supersticioso, até. Ele dizia que não ia dar certo, porque aí daria certo. Mas acho que, nesse caso, de fato havia uma questão existencial. Ele sentia que tinha perdido a conexão com o mundo, com o cinema. Achava que não tinha mais vontade de filmar, aquilo já não trazia para ele a alegria de antes, que o alimentara por toda a vida. E ele estava lidando com uma faixa etária que não era a dele. No cinema do Coutinho, um dos elementos centrais é a memória, e a memória exige passagem de tempo. O fato e a memória do fato. Como para os jovens o tempo ainda não passou, memória e fato ainda estão muito próximos. Não deu tempo de fabular, de inventar, tudo aquilo que é a matéria do cinema dele. Então, de fato, a crise era muito mais profunda. Ele saía das filmagens e, com alguma frequência, vinha para a redação da *piuí*. Chegava arrasado, dizendo: “É um fracasso, é um fracasso”. Tanto assim que, um dia, a equipe, muito preocupada com o que estava acontecendo, ligou para a Jordana. E essa conversa que você vê abrindo o filme é uma conversa estimulada pela Jordana, a pedido da equipe, para ver se animava o Coutinho. Para ver se o Coutinho começa a se relacionar com essas pessoas.

Jordana – Além de tudo isso, tinha também uma frustração específica, porque ele tinha expressado o desejo de filmar crianças. Mas em algum momento ele se convenceu de que seria impossível, que os pais nunca autorizariam etc.

Querida só voltar um pouco para o episódio da conversa que abre o filme. Jordana, você costumava acompanhar as filmagens?

Jordana – Não, nunca fui às filmagens.

João – Ela foi chamada como um médico, para socorrer ali.

Jordana – No primeiro dia, já me ligaram. Me ligaram todos os dias na verdade, e no quarto me disseram: “O Coutinho não está aqui, o Coutinho não pergunta”. Até que falaram: “Você precisa vir aqui”. Era um dia antes da folga. Fui lá à noite. No dia seguinte, ele passou uma boa parte da folga vendo o material filmado, na minha casa. E ficamos conversando, discutindo. Uma das coisas que conversamos, e acho que o ajudou, era essa história das crianças. Ele ficou insistindo na coisa da criança. Acho que tinha um componente nele se comportando como um jovem rebelde: já que não consegui o que quero, então também não quero isso que estão me dando. Disse para ele: “E então por que você não filma duas ou três crianças?

Isso não vai custar nada, vão ser duas horas a mais de filmagem.” Ele perguntou: “Você ajudaria nisso?”. Falei com a diretora de produção, Carolina Benevides, e no dia seguinte produzimos essas entrevistas. Eu trouxe um menino, e ela, uma menina – e a menina acabou entrando na edição final. A menina é sobrinha da Carol, e o menino, um amigo do meu filho. Quando ele voltou da folga, voltou animado. No fim do primeiro dia depois da folga, tem uma cena dessas registradas depois das filmagens, com a equipe cantando: “O Coutinho voltou! O Coutinho voltou!” Alguma coisa nele se reconectou.

João – O processo do Coutinho era assim: ele terminava a edição de um filme e nós saíamos para conversar, já cogitando o assunto do próximo. Ia tudo surgindo em torno de conversas entre nós dois, mas quase sempre ele sabia o que queria fazer. Era só uma questão de afinar um pouco. “Quero ir para o Nordeste porque me encanta a oralidade daquela população, mas eu não sei direito o que quero fazer”. Então vamos para lá, sem filme, nem nada, para tentar encontrar um filme enquanto você faz um filme. As *canções*, por exemplo, também era um filme que ele sempre quis fazer. Dessa vez, terminado *As canções*, ele não tinha nenhuma ideia clara. As crianças eram uma ideia, mas



Últimas conversas, dirigido por Eduardo Coutinho, montado por Jordana Berg e terminado por João Moreira Salles

existiam outras também. Um dos filmes que poderia ter se seguido a *As canções* e que acabou não sendo feito foi o *Reencontros*, que seria a volta de Coutinho

a alguns personagens de seus filmes anteriores. Sempre, na obra dele, cada filme avança em relação aos outros. Então, se o cinema dele sempre partiu desse princípio

básico de ser o registro de um encontro que era uma “primeira vez”, pensamos: vamos fazer diferente. Vamos filmar o segundo encontro. Ele voltou à dona Teresa

do *Santo forte* e a dois personagens do *Edifício Master*. Mas não deu certo, as entrevistas não ficaram boas, e o projeto foi abandonado. Havia também o *Palavra*, um projeto amplamente pesquisado e para. A produção tinha começado a identificar possíveis personagens. Ele chegou a fazer um catálogo...

Jordana – Sim, ele fez três cadernos de 80 páginas, chamados *Dossiê da estupididade humana*.

João – É uma referência a Flaubert, um caderno inspirado na enciclopédia da burrice universal. Esse caderno continha toda sorte de textos, de bula de remédio a *fait divers* de jornal, do Manifesto Comunista a trechos da Bíblia, de santinho de eleição a trechos de programas de governo e receitas médicas. A ideia era que as pessoas lessem os textos com intenções diferentes. Por exemplo: ler uma bula de remédio como se fosse uma carta de amor. Era uma ideia muito “benjaminiana”, fazer um filme inteiro só de citações. Mas ele não tinha muita convicção de que isso ia dar certo.

Jordana – Na verdade, *Um dia na vida*, o filme todo feito a partir de material colhido da TV aberta, era material de pesquisa para esse filme. Tanto que, nesse catálogo, tem

toda a transcrição do *Um dia na vida*.

João – Então, era como se ele tivesse jogado várias garrafas no mar para ver se alguma chegava a um porto seguro. E, na verdade, ele não tinha convicção de nenhuma delas. Acho que ele embarcou nesse filme pela metade, e não por inteiro, como ele tinha embarcado no *As canções* ou no *Jogo de cena*. Talvez o único filme da retomada dele em que Coutinho tenha entrado no mesmo estado de espírito tenha sido *Moscou*. Ele tinha muitas dúvidas em relação a *Moscou*.

Jordana – Em *Moscou*, ele teve uma crise bem parecida mesmo...

João – Sim, porque ele estava testando uma coisa que nunca tinha feito. Agora, tendo dito tudo isso, eu fui ao *set* com o mesmo propósito que a Jordana foi.

Jordana – Uma equipe de resgate...

João – É, para tentar dar um daqueles eletrochoques que reativam o coração... Fui lá no *set* também, no quarto ou no quinto dia. Então, quando a Jordana me passou o material bruto, eu estava absolutamente convencido de que veria um material relativamente pobre, e de que ele estaria muito deprimido ao longo do processo. E, para a minha surpresa, é quase o oposto disso. O que não quer dizer que todos os personagens

sejam estupendos. Não são. São personagens difíceis, como já comentamos. O que reparei, no material bruto, foi a extraordinária alegria dele em estar ali, cercado das pessoas com quem trabalhava, sempre o mesmo grupo, entrando em contato com pessoas que ele não conhecia. E, no fim, quando o personagem saía, já era ele inteiramente investido de paixão, de desejo, de conexão. Acho que ele mesmo não tinha consciência de como, mesmo num filme muito difícil, o fato de estar ali filmando era a conexão com a vida. E, ao ver o material bruto, o material bruto está do lado da vida, não da morte. Está do lado da alegria, não está do lado da tristeza.

Os depoimentos que entraram na versão final foram todos filmados depois desse quarto dia?

Jordana – Sim, quase todos. A grande maioria das conversas que acabaram caindo na montagem foram realizadas antes do quarto dia.

[...]

Voltando então ao segundo filme. Por que a necessidade de fazê-lo?

João – Por que fizemos o segundo corte?

Porque ele narra as condições de feitura do filme. O começo mostra essa imensa crise, que foi sincera, verdadeira. É uma cena que provavelmente não estaria no filme que ele faria...

Jordana – Inclusive, ele nem pediu para transcrever, o que ele pedia para tudo o que poderia usar.

João – É verdade, não estava nem transcrito. Quer dizer, ele terminou as gravações quem sabe ainda duvidando do filme que ele tinha acabado de realizar, mas inteiramente conectado com o ato de fazer cinema, uma coisa que lhe parecia perdida. Então, acho que o arco do filme, desse filme que a gente acabou fazendo, começa na crise e termina na luz. Começa na morte e vai dar na vida, que é aquela menina. É como se os personagens lhe tivessem dado a vida. O que, no fundo, é um dos papéis que eles desempenharam ao longo desses anos todos. Coutinho sempre dependeu dos personagens para se dizer vivo. Acho que o filme conta um pouco essa história. O nutriente de que Coutinho precisava para se conectar ao mundo é dado pelo outro, e o filme, de certa maneira, faz isso. São por essas histórias que ele vai recuperando a capacidade de se ligar a tudo que o cerca.

Jordana – Teve também um aspecto importante, a questão da autoria. Estávamos na

frente de um material que havia sido dirigido, gestado, criado, idealizado pelo Coutinho, e agora éramos responsáveis por esse material. O quanto que a gente ia se apropriar desse lugar? O crédito que está no começo do filme não é um crédito tradicional. Ele está dizendo: “Esse filme é composto do trabalho conjunto dessas pessoas”. Não só no sentido da autoria, mas na maneira de isentar Coutinho do corte final. Esse corte, fica claro pelo que está escrito no crédito, foi acabado por outra pessoa.

[...]

E como foi a montagem do “segundo filme”? Vocês começaram a partir do que já haviam feito ou resolveram partir do zero?

Jordana – O segundo filme não é rigorosamente tão diferente. Boa parte do corpo dele está no filme anterior. Mas não foi um processo só de incluir o Coutinho no início e pronto. Vi o material bruto inteiro de novo, todos os personagens, mesmo os que tinham caído, porque estávamos buscando outra coisa. Não era apenas tentar editar um personagem como o Coutinho editaria. A gente estava buscando onde o Coutinho estava nesse material. Fiz um primeiro corte de quase quatro horas, mas

que era puro “fetiche”.

João – Fetiche nosso pelo Coutinho?

Jordana – É. Só reiterava certas ideias sobre ele: “Olha como era divertido, olha como era dramático”.

João – Seria um filme de fã.

Transparece uma dúvida importante, porque ele teria que ser diferente na abordagem para atingir aquelas pessoas. Ele fala: “Vou ter que ser cínico? Vou ter que usar uma picareta?” A grande questão para ele era como chegar nessas pessoas?

João – Tinha um poço entre ele e os personagens...

Jordana – Isso era uma coisa que a Laura [Liuzzi, assistente de direção] falava muito durante as filmagens – para mim e para ele também. “Então faça um filme sobre esse abismo, entre você e essas pessoas.”

E foi o que o filme se tornou...

Jordana – Um abismo com empatia.

João – Sim, porque ao mesmo tempo há momentos de grande conexão. A conversa com um dos personagens, o Tiago, começa com um embate e termina com um esclarecimento, que é o silêncio. São questões graves, eles estão falando de morte, de transcendência, de amor.

Em cartaz



20 dias em Mariupol

20 dniv u Mariupoli

Mstyslav Chernov | Ucrânia | 2023, 95', DCP (Synapse)

À medida que a invasão russa começa, uma equipe de jornalistas ucranianos presos na cidade sitiada de Mariupol luta para continuar o seu trabalho de documentação das atrocidades da guerra. Como os únicos repórteres internacionais que ficaram na cidade, eles capturam algumas das imagens que definiram a guerra: crianças morrendo, covas coletivas, o bombardeio de uma maternidade.

Mstyslav Chernov é um cineasta e fotojornalista vencedor do prêmio Pulitzer pelo trabalho de cobertura do ataque retratado no filme. Já cobriu conflitos no Iraque, Afeganistão e em Kiev, capital da Ucrânia. Para compor o documentário, ele e seus companheiros de equipe – correspondentes da Associated Press, também produtora do longa – estiveram presentes desde o início da invasão russa. Também foram os últimos jornalistas a permanecer na cidade. Enquanto filmavam a situa-

ção local, fugiam dos soldados russos para não serem capturados.

"Uma bomba de cada vez, os russos cortaram a eletricidade, a água, os suprimentos de alimentos e, por fim, o que era crucial, as torres de telefonia celular, rádio e televisão", relata Chernov em artigo escrito para a Associated Press. "Os poucos jornalistas que estavam na cidade conseguiram sair antes que as últimas conexões fossem eliminadas e um bloqueio total se estabelecesse. A ausência de informações em um bloqueio atinge dois objetivos. O primeiro é o caos. As pessoas não sabem o que está acontecendo e entram em pânico. No início, eu não conseguia entender por que Mariupol desmoronou tão rapidamente. Agora sei que foi por causa da falta de comunicação. A impunidade é o segundo objetivo. Sem nenhuma informação vinda de uma cidade, sem fotos de prédios demolidos e crianças morrendo, as forças russas poderiam fazer o que quisessem. Se não fosse por nós, não haveria nada. É por isso que corremos tantos riscos para poder enviar ao mundo o que vimos, e foi isso que deixou a Rússia irritada o suficiente para nos perseguir."

20 dias em Mariupol foi vencedor do prêmio de Melhor Documentário no Festival de Sundance em 2023.

[Íntegra do artigo de Chernov, em inglês: bit.ly/mariupolims]

Ingressos: terça, quarta e quinta: R\$ 20 (inteira) e R\$ 10 (meia); sexta, sábado, domingo e feriados: R\$ 30 (inteira) e R\$ 15 (meia).



As 4 filhas de Olfa

Les filles d'Olfa

Kaouter Ben Hania | França, Tunísia, Alemanha, Arábia Saudita | 2023, 110', DCP (Synapse)

Olfa, é uma mulher tunisiana, mãe de quatro filhas. Um dia, suas duas filhas mais velhas desaparecem. Diante dessa ausência, a diretora Kaouter Ben Hania convida atrizes profissionais a interpretar a família e monta um mecanismo de filmagem para entender a história de Olfa e suas filhas. "O que me interessava não era a reconstituição das memórias em si, mas as trocas entre Olfa e suas filhas para chegar a isso", comenta a diretora.

"Ouvi Olfa falando no rádio sobre a trágica história de suas filhas. Sua história me intrigou e me comoveu. [...] Vi nela uma personagem muito poderosa para o cinema. Ela era a personificação de uma mãe com todas as suas

contradições, suas ambiguidades e suas áreas problemáticas. Sua história complexa e terrível me assombrava, e eu tinha o desejo de explorá-la, de entendê-la, sem saber como faria isso.”

“Passei por diferentes estágios. No início, disse a mim mesma que a filmaria com suas duas filhas restantes, Eya e Tayssir, para expressar a ausência das outras duas. Comecei a filmá-las em 2016, e depois novamente em 2017. Mas algo não estava funcionando. Como reviver memórias sem embelezá-las ou mudá-las, sem bancar o bom moço, sem adoçar a verdade? Como conseguir recapturar o que aconteceu e o que não está mais lá? Como encarar a verdade de seu próprio passado anos depois? Mas o aspecto mais problemático para mim foi a forma como Olfa estava representando um papel. A partir do momento em que liguei a câmera, ela começou a interpretar um papel específico. Tive que parar de filmar porque acabei percebendo que iria cair na armadilha que ela estava preparando para mim.”

“Percebi que na vida muitas vezes nos comportamos de forma influenciada por clichês que vimos na TV ou na mídia. Olfa havia sido condicionada por jornalistas. Ela desempenhou – com grande talento trágico – o papel da mãe em luto, histérica e culpada. A maioria dessas reportagens não permite que as diferentes dimensões de um indivíduo sejam exploradas. No entanto, Olfa é tão exuberante, tão ambígua e tão complexa que é impossível mostrar apenas um lado dela. No entanto, dar uma olhada mais profunda nas con-

tradições, nas sensações e nas emoções requer um tempo que os jornalistas não têm. O papel do cinema é explorar essas áreas, essas ambiguidades do espírito humano. Assim, comecei a pensar nesse filme como um laboratório terapêutico no qual as memórias seriam recuperadas.”

As 4 filhas de Olfa recebeu o prêmio de Melhor Documentário no Festival de Cannes em 2023.

[Depoimento da diretora extraído do material de imprensa do filme]

Ingressos: terça, quarta e quinta: R\$ 20 (inteira) e R\$ 10 (meia); sexta, sábado, domingo e feriados: R\$ 30 (inteira) e R\$ 15 (meia).



Dias perfeitos ***Perfect Days***

Wim Wenders | Japão, Alemanha | 2023, 125', DCP (O2 Play)

Hirayama leva uma vida feliz, conciliando seu trabalho como zelador dos banheiros públicos de Tóquio com sua paixão por música, literatura e fotografia. Sua rotina estruturada é lentamente interrompida por encontros inesperados que o forçam a se reconectar com seu passado.

“*Dias perfeitos* é o mais próximo que já cheguei de fazer uma declaração sobre a paz”, declarou Wenders em entrevista à *Slant Magazine*. “Para mim, uma das grandes condições da paz é estar satisfeito com o que se tem. Um dos grandes problemas da paz é que nossos países e economias são viciados em crescimento. O crescimento gera guerras. O crescimento gera desigualdade. O crescimento cria aqueles que não podem crescer, em oposição àqueles que sempre querem continuar a crescer. O crescimento é um enorme obstáculo à paz. Nossos economistas não gostam de ouvir isso. Eles não querem ouvir que não

devemos ficar felizes com o que temos e tentar compartilhar isso em vez de crescer mais. Crescer mais só é possível às custas de outros que crescerão menos, e esse é o motivo da maioria das guerras. Hirayama é um verdadeiro pacificador. Ele é meu primeiro herói da paz de verdade... bem, exceto pelos anjos em *Asas do desejo*.”

Sobre os trechos do filme que representam os sonhos de Hirayama, Wenders comenta que “são uma parte estranha de *Dias perfeitos*, porque eu realmente não os filmei. Como rodamos o filme muito rápido, em 16 dias, não havia como filmar nada além da ação em si. Mas minha esposa [Donata Wenders], que me acompanhou e já havia fotografado a maioria dos meus filmes antes, finalmente pôde fazer algo por conta própria. Ficamos ambos muito felizes quando desenvolvi a ideia dos sonhos. Ela tinha sua própria equipe, duas senhoras, que trabalharam paralelamente a nós e recriaram essas reverberações de cada dia da história na vida de sonho de Hirayama. É quase como se fossem elementos do trabalho de outra artista em meu filme.”

Pela sua interpretação como protagonista de *Dias perfeitos*, Koji Yakusho recebeu o prêmio de Melhor Ator no Festival de Cinema de Cannes de 2023.

[Íntegra da entrevista, em inglês: bit.ly/pdimgs]

Ingressos: terça, quarta e quinta: R\$ 20 (inteira) e R\$ 10 (meia); sexta, sábado, domingo e feriados: R\$ 30 (inteira) e R\$ 15 (meia).



Levante

Lillah Halla | Brasil, França, Uruguai | 2023, 99', DCP (Vitrine Filmes)



Criado na periferia de São Paulo, o time de vôlei C.Leste é formado por uma maioria de jogadoras LGBTQIAPN+ e está às vésperas de um campeonato decisivo. Uma das principais atletas do time, Sofia, em seus 17 anos, descobre uma gravidez indesejada. Na tentativa de interrompê-la clandestinamente, ela acaba se convertendo em alvo de um grupo fundamentalista decidido a detê-la a qualquer preço. Mas nem Sofia nem as pessoas que a amam e apoiam estão dispostos a se render.

“Levei tanto tempo para fazer esse filme (7 anos), enquanto o mundo e eu estávamos mudando constantemente, que se tornou um verdadeiro desafio manter a história e minha narrativa atualizadas”, comenta Halla em depoimento para o site da Semana da Crítica. “Nesse sentido, assim como Sofia, eu também me tornei mais forte

quando pessoas em quem eu confiava se juntaram à causa.”

“Todas as pessoas trazidas para este filme têm uma voz ENORME. Essa foi a família que escolhi. Eu queria que o trabalho tivesse o seu ‘brilho’, tanto do elenco quanto dos artistas da equipe. Minha função era coreografar tudo isso: eu olhava ao redor do set e parecia que estava acontecendo uma *jam session* – todos tocando seus ‘instrumentos’ – esse é o poder do coletivo e, para mim, isso é nutritivo.”

“O nosso ramo é muito centrado na figura do diretor. Embora seja verdade que me matei de trabalhar, nunca foi sozinha. Essa orquestração, para que tantas pessoas tivessem agência, autonomia e voz, precisou de um processo extenso para que eu encontrasse a equipe certa e ajustasse nossa comunicação, para que a mágica pudesse acontecer. É uma construção extensa feita desde o início: não acontece por pura sorte.”

Levante teve sua *première* mundial em 2023 na Semana da Crítica, no Festival de Cannes, onde recebeu o Prêmio Fipresci. Sofia é interpretada por Ayomi Domenica, filha do rapper Mano Brown, e a trilha sonora é assinada por Maria Beraldo, com participações de Badsista e Juçara Marçal.

[Íntegra do depoimento, em inglês: bit.ly/levanteims]

Ingressos: R\$ 15 (inteira) e R\$ 7,50 (meia).



Mal viver

João Canijo | Portugal | 2023, 127', DCP
(Zeta Filmes)

Cinco mulheres da mesma família, de diferentes gerações, administram um antigo hotel familiar, na costa norte de Portugal, tentando salvá-lo da decadência inexorável. Um conflito antigo, talvez irreparável, pesa sobre elas: são mães incapazes de amar suas filhas. Quando a jovem Salomé chega ao hotel, velhas feridas são reabertas. O convívio neste mesmo espaço, por vezes claustrofóbico, causa uma perturbação que traz à tona ódios latentes e rancores acumulados.

O filme de João Canijo se passa todo em uma mesma locação, um hotel junto à praia, em Ofir, Esposende, e compõe um díptico com seu outro filme *Viver mal*, também em exibição no Cinema do IMS. Enquanto *Mal viver* se concentra na família das proprietárias do lugar, *Viver mal* se debruça sobre as hóspedes. Este último é uma livre adaptação de três peças do dramaturgo sueco August Strindberg, a quem Canijo se refere como "mestre espiritual" de Ingmar Bergman, outra das suas referências.

"Este projeto parte de um conceito fundamental: a ansiedade", comenta o diretor em entrevista a Daniel Ribas. "Isto é, como a ansiedade pode impedir o amor; e a expressão desse amor pode impedir de viver. É a ansiedade que impede uma das protagonistas de ter uma relação normal com a filha: a ansiedade em relação à responsabilidade de ter de a criar. A ansiedade de ter de a amar, impede-a de amar."

"Há uma frase do Ingmar Bergman que para mim se tornou muito importante (li-a aos 20 anos e só a percebi 20 anos depois): um filme tem de partir de uma ideia que esteja presente em cada cena e em cada plano. Só compreendi isso completamente no *Sangue do meu sangue*. Essa concepção do cinema não significa que tenha de ser evidente, mas é fundamental que haja uma ideia que conduza os filmes."

Mal viver recebeu o Urso de Prata, Prêmio do Júri, no Festival de Berlim 2023, e *Viver mal* participou da mostra Encounters, também em Berlim.

[Citações extraídas do material de imprensa do filme]

Ingressos: terça, quarta e quinta: R\$ 20 (inteira) e R\$ 10 (meia); sexta, sábado, domingo e feriados: R\$ 30 (inteira) e R\$ 15 (meia).



Sem Coração

Nara Normande e Tião | Brasil, França, Itália | 2023, 93', DCP (Vitrine Filmes)



Verão de 1996, litoral de Alagoas. Tamara está aproveitando as últimas semanas na vila pesqueira onde mora antes de partir para estudar em Brasília. Um dia, ela ouve falar de uma adolescente apelidada de Sem Coração, por causa de uma cicatriz que tem no peito. Ao longo do verão, Tamara sente uma atração crescente por essa menina misteriosa.

Sem Coração é como um desdobramento do curta-metragem de mesmo nome lançado pelos diretores em 2014. Além da mesma locação e semelhanças na história, o longa trabalha com a mesma atriz interpretando a personagem título.

"No curta, há as lembranças que Nara trouxe para o filme e, quando fizemos o curta, conhecemos muitas pessoas legais, como Eduarda Samara, que interpreta a protagonista *Sem Coração*", comenta Tião. "Então, com essa expe-

riência, começamos a pensar no longa-metragem e percebemos que tínhamos muito mais coisas a explorar do que havíamos planejado. A protagonista de *Sem Coração* cresceu muito mais tarde. Há uma grande diferença entre o que escrevemos sobre a personagem e o que ela se tornou depois que a conhecemos pessoalmente. Ela não era atriz antes do curta, mas se tornou uma atriz muito talentosa. Ela fez vários projetos, inclusive um papel em *Bacurau*, e somos tão fãs dela que pedimos que colaborasse conosco no roteiro do longa-metragem. Grande parte da experiência da protagonista são histórias da própria atriz que incorporamos ao roteiro."

"E não só a conhecemos melhor, como também desenvolvemos um relacionamento com ela após o curta-metragem", complementa Nara Normande, que também assina a nova vinheta de boas-vindas das salas de cinema do IMS. "Ao longo dos anos, sempre voltamos lá e ficamos sabendo mais sobre ela e sobre seu pai, que interpreta a si mesmo no filme. Assim, trouxemos essa camada documental para o filme, que não pudemos explorar no curta-metragem, porque havia outra proposta."

O filme teve sua estreia mundial na seção Horizontes do Festival de Veneza, em 2023.

[Depoimento dos diretores extraído do material de imprensa do filme]

Ingressos: R\$ 15 (inteira) e R\$ 7,50 (meia).



Viver mal

João Canijo | Portugal | 2023, 124', DCP
(Zeta Filmes)

Um hotel na costa norte de Portugal recebe alguns clientes num fim de semana. Um homem vive dividido entre dar atenção a sua mulher e o espaço que ocupa a sua mãe entre eles. Uma mãe dominadora incentiva o casamento da filha para facilitar a sua relação amorosa com o genro. Outra mãe vive através da filha, impedindo-a de tomar as suas próprias decisões. Três núcleos familiares em final de ciclo de aceitação.

No díptico de João Canijo, *Viver mal* é um espelho de *Mal viver*. Nesse filme, a imagem mostra o que só pode ser imaginado no outro: os clientes do hotel que são só sombras e vultos fugazes, em aparições muito fragmentadas, no primeiro filme, passam a ser os protagonistas. E a família do hotel, protagonista do outro filme, passa a ser sombra e vulto fugaz, em aparições fragmentadas, que perturbam a narrativa das histórias dos clientes.

Viver mal é uma livre adaptação de três peças do dramaturgo sueco August Strindberg. Sobre o dramaturgo, o material de imprensa dedicado ao filme aponta: "Se houve alguém que tenha tratado obsessivamente o egotismo, como causa de viver mal consigo mesmo e com os outros, foi August Strindberg. Por isso a escolha natural de inspirar as histórias dos clientes do hotel em peças de Strindberg que são exemplo paradigmático de diferentes formas de egotismo. Foram selecionadas três peças: *Brincar com o fogo*, um marido que não se compromete na relação com a mulher, mas, quando sente que a pode perder, também percebe que afinal a ama; *O pelicano*, uma mãe dominadora e egoísta que chega ao ponto de promover o casamento da filha para facilitar a sua relação amorosa com o marido dela; *Amor de mãe*, outra mãe que projecta de tal maneira a sua vida no futuro da filha que a impede de viver um grande amor. As peças só serviram de inspiração, não se trata de adaptações diretas das mesmas, trata-se de as usar livremente como mote para uma reescrita totalmente reformulada e colocada no nosso tempo."

Ingressos: terça, quarta e quinta: R\$ 20 (inteira) e R\$ 10 (meia); sexta, sábado, domingo e feriados: R\$ 30 (inteira) e R\$ 15 (meia).



Zona de interesse

The Zone of Interest

Jonathan Glazer | Reino Unido, Polônia, EUA | 2023, 106', DCP (Diamond Filmes)

Rudolf Höss, o comandante de Auschwitz, e a esposa, Hedwig, desfrutaram de uma vida aparentemente bucólica em uma casa com um jardim ao lado do campo de concentração.

Zona de interesse foi vencedor do Grande Prêmio do Júri e do Prêmio da Crítica do Festival de Cannes. Em parte inspirado no livro homônimo de Martin Amis, o filme teve também como ponto de partida a casa em que moravam Rudolf Höss, comandante do campo de concentração de Auschwitz, sua esposa Hedwig e seus filhos. "Visitei a casa e o jardim, que não é exatamente como era na época. Mas ele ainda existe", conta Glazer. "E, estando lá, naquele espaço, o que me impressionou foi a proximidade com o campo. A casa compartilhava uma parede com Auschwitz. Tudo estava acontecendo bem ali, do outro lado do muro. E o fato de um homem ter vivido ali e ter criado sua família ali... Como você faz isso?"

"Jon me enviou o roteiro e me lembro de tê-lo lido e ficado completamente impressionado com ele", comenta Lukasz Zal, diretor de fotografia do filme. Eu nunca tinha visto esse tipo de abordagem em um filme sobre o Holocausto. Não era a abordagem de Hollywood para esse tipo de história, que, na minha opinião, muitas vezes pode fetichizar essa história, mesmo quando se trata de como os personagens são mostrados, como os uniformes são retratados, até mesmo o uso de cores e sombras escuras. Aqui, Jonathan queria que tudo fosse brilhante e claro, tudo parecendo tão agradável, leve e normal. Lembro-me de ler isso e pensar: Eu quero fazer isso. Quero fazer esse filme porque nunca vi nada parecido antes, e ele vai ao cerne de algo que me interessa muito, que é por que as pessoas fazem o mal, como as pessoas podem tratar a matança como algo comum, como remendar um casaco ou varrer o chão."

Zal relata que, para trabalhar em *Zona de interesse*, foi necessário desaprender tudo o que sabia sobre como contar uma história: "O aspecto mais importante era não fetichizar a imagem, não julgar, não tomar nenhuma decisão que você normalmente tomaria como diretor de fotografia. Jon e eu dissemos no início que a câmera desse filme deveria ser como um grande olho que vê tudo. É claro que fizemos algumas escolhas estéticas, mas eu estava tentando limitar ao máximo meu impacto nesse filme."

Uma das estratégias para trazer à tona o caráter cotidiano de um cenário de horror foi filmar as tomadas no interior da casa com cerca de uma dezena de câmeras espalhadas pelos cômodos. As câmeras rodavam em simultâneo, quase como num *reality show*. "Algumas tomadas duravam até

45 minutos – estávamos sempre indo e vindo. Não se sabia o que estava sendo filmado, de que ângulo ou de onde. A equipe e os monitores estavam em um prédio separado", conta a atriz Sandra Hüller. "Poderíamos comparar com o teatro, mas, no teatro, pelo menos, é preciso estar voltado para a direção do público. Nesse caso [as câmeras], estavam ao seu redor. Uma das primeiras coisas que eu disse a Jonathan foi: 'Não quero fazer o papel de Hedwig. Não tenho interesse nisso.' E a resposta dele foi: 'Este não é um filme biográfico. É uma conexão entre o passado e o presente.' E as câmeras na casa ajudaram com isso, eu acho."

"É um filme feito a partir de um profundo sentimento de raiva", conclui Glazer. "Eu não estava interessado em fazer uma peça de museu. Não queria que as pessoas tivessem a distância segura do passado e saíssem sem se incomodar com o que vissem. Eu queria dizer não, não, não – deveríamos nos sentir profundamente inseguros em relação a esse tipo de horror primordial que está por trás de tudo."

[Os depoimentos de Jonathan Glazer e Sandra Hüller foram extraídos da revista *Rolling Stone*, e os Lukasz Zal do *Hollywood Reporter*, ambos disponíveis em inglês: bit.ly/zonadeinteresseims e bit.ly/zonadeinteresseims2]

Ingressos: terça, quarta e quinta: R\$ 20 (inteira) e R\$ 10 (meia); sexta, sábado, domingo e feriados: R\$ 30 (inteira) e R\$ 15 (meia).

Sessão Mutual Films

Nossa própria imagem, um espelho de beleza: os filmes de Camille Billops e James Hatch

A artista visual Camille Billops (1933-2019) e o teatrólogo James Hatch (1928-2020), ambos norte-americanos, se conheceram em Los Angeles em 1959 e viveram juntos por seis décadas. Moraram em diversos países e cidades até se estabelecerem em Nova York, onde criaram um dos maiores arquivos existentes de documentos e depoimentos sobre a cultura artística negra norte-americana e realizaram seis filmes. A Sessão Mutual Films de março traz a obra cinematográfica completa do casal, cujos documentários registraram, de uma forma muito particular, as lutas e contradições de mulheres e homens negros, tendo como frequente ponto de partida a própria família de Billops. Dentre os assuntos percorridos, a autorreflexão de uma mulher sobre o abuso físico que sofreu de seu pai durante a infância e o vício em heroína (*Suzanne, Suzanne*); a recusa da maternidade e o eventual reencontro entre mãe e filha (*Encontrando Christa*); a apropriação cultural atuante desde a época da escravidão (*Pegue suas malas*); o racismo disseminado como um fenômeno individual e cultural (*A boutique KKK não é apenas de caipiras*); as experiências sexuais e afetivas entre mulheres mais velhas e homens mais jovens (*Mulheres mais velhas e o amor*); e os desafios do homem negro norte-americano ao longo de quatro gerações (*Um colar de pérolas*). A primeira exibição da mostra no IMS Paulista, no dia 12, contará com um debate sobre a filmografia de Billops e Hatch com a artista e cineasta Aline Motta.

Ingressos: R\$ 10 (inteira) e R\$ 5 (meia).

Programa 1



Suzanne, Suzanne

Camille Billops e James Hatch | EUA | 1982, 26', DCP (Third World Newsreel)



Encontrando Christa ***Finding Christa***

Camille Billops e James Hatch | EUA | 1991, 56', DCP (Third World Newsreel)

O primeiro filme realizado por Camille Billops e James Hatch é um curto documentário filmado em 16 mm e em preto e branco. Em *Suzanne, Suzanne*, acompanhamos de forma direta as lembranças de Suzanne Browning, sobrinha de Billops, uma jovem mulher em Los Angeles (e mãe de dois meninos) que luta para se recuperar dos abusos físicos do pai já falecido durante a infância e de uma juventude de vício em heroína. Em algumas das cenas mais tocantes do filme, Suzanne questiona sua mãe, Billie (irmã de Billops), sobre a persistente inércia dela diante da violência que se repetia com frequência quando seu pai, Brownie, chegava em casa. Também testemunhamos a declaração de Billie, que se sentiu aliviada com a morte súbita do marido e a aparente indiferença do irmão de Suzanne, Michael, que entendia a punição como consequência do mau comportamento de sua irmã. As falas dos personagens são apresentadas para a câmera com poucas intervenções e sem qualquer julgamento evidente da parte dos cineastas, e elas expressam a complexidade dessa família negra norte-americana de classe média, que luta para manter uma aparência recatada.

Em 1981, pouco antes da finalização de *Suzanne*, Suzanne Billops recebeu uma fita casete em sua residência em Nova York contendo uma música que a convidava para um reencontro. O reencontro seria entre a cineasta e sua única filha, Christa Victoria, uma cantora que a então mãe solteira entregara para adoção em Los Angeles 20 anos antes, quando a menina tinha quatro anos. No filme *Encontrando Christa* – uma obra feita ao longo de uma década e que apresenta o encontro entre as duas mulheres a partir de uma mistura de cenas documentais e performance –, Billops fala que ela nunca desejou a maternidade, e conseqüentemente a reprodução do mesmo modelo inadequado impellido às mulheres de sua família. Porém, ela também não contava que, após duas décadas, sua filha (adulta, casada e com uma carreira em andamento) retornaria para reivindicar seu acolhimento.

Vemos Billops percebendo a oportunidade artística do evento e mergulhando em seu passado, nas possibilidades de uma parceria criativa com Christa e em um novo relacionamento cheio de conflitos e espelhos. Muito do contexto emocional da história é dado por meio de entrevistas com mulheres da família de Billops e com a família adotiva de Christa, cuja matriarca amorosa, Margaret Liebig, também é uma cantora.

Forma-se, assim, um triângulo maternal entre as duas mães e a filha, que, apesar das dificuldades, oferece uma compensação pelo irremediável abandono, numa história cheia de dor do passado e esperança para o futuro.

Suzanne, *Suzanne* estreou no festival New Directors/New Films (em Nova York) e no Festival Internacional de Cinema de Roterdã e será apresentado no IMS em uma nova restauração que foi realizada em 4K pela entidade sem fins lucrativos IndieCollect. *Encontrando Christa* ganhou o Grande Prêmio do Júri no Festival de Sundance em 1992, entre outras honras, e também será apresentado em uma nova digitalização. A primeira exibição do programa em São Paulo contará com um debate sobre o cinema de Billops e Hatch com a artista e cineasta brasileira Aline Motta, autora de um corpo de trabalho que navega heranças e legados de famílias negras, tendo como ponto de partida sua própria história.

Programa 2



Pegue suas malas

Take Your Bags

Camille Billops | EUA | 1998, 11', DCP (Third World Newsreel)



A boutique KKK não é apenas de caipiras

The KKK Boutique Ain't Just Rednecks

Camille Billops e James Hatch | EUA | 1994, 77', DCP (Third World Newsreel)

No curta-metragem *Pegue suas malas*, comissionado para o National Black Arts Festival, em Atlanta, Camille Billops reflete sobre a apropriação cultural a partir de sua visão sobre a escravidão dos africanos nos Estados Unidos – a qual ela compartilha em cena ao lado de um primo distante, um menino atencioso chamado Keita Omawale Erskine, usando uma linguagem lúdica. Ela diz no filme: “Quando as pessoas escravizadas embarcaram no navio com destino às Américas, na Passagem do Meio, elas foram recebidas por um oficial acolhedor, que cuidadosamente colocava suas malas em um local onde todos podiam ver. O oficial garantiu que elas seriam retornadas no final da viagem. As malas continham todas as experiências de vida. [...] Quando essas pessoas chegaram nas Américas, elas se deram conta de que as malas que tinham entregado ao oficial haviam sido trocadas. E, nas malas que elas receberam, havia outras imagens...”

Em *A butique KKK não é apenas de caipiras* – o único longa-metragem realizado por Billops e James Hatch –, os cineastas convidam seus diversos amigos para um jogo que aborda várias formas de racismo. Em uma mistura de documentário – com entrevistas sobre as experiências de vida dos participantes – e encenações teatrais e satíricas, somos convidados a refletir sobre nossos próprios preconceitos de uma forma sur-

preendente. Com dinâmicas ácidas e ousadas, os anfitriões desse jogo não perdoam ninguém: independente de raça, cor ou gênero, todos são submetidos ao mesmo escrutínio.

Em uma cena inicial, Hatch explica que o filme é uma espécie de jornada dantesca para o inferno e apresenta um mapa com as diferentes etapas pelas quais passarão os convidados. Inicialmente, eles entram numa butique de roupas inspiradas em diferentes entidades, que variam entre símbolos nazistas, capas da Ku Klux Klan (uma sociedade secreta de racistas no sul dos Estados Unidos) e máscaras caricatas para todos os gostos. São convidados a escolher seus trajes de acordo com o que lhes apetece e seguem pelos corredores escuros e apertados que conectam cada ambiente. As performances extremamente irônicas são intercaladas por depoimentos impactantes dos participantes. Na passarela de um desfile chamado “os quatro cantos do mundo fascista”, homens e mulheres desfilam as “combinações mais racistas”. Uma mulher negra de idade relata que, em 1928, ela e seu marido se hospedaram em um bairro branco, e, no dia seguinte, no outro lado da rua, apareceu uma placa ameaçadora com as iniciais “KKK”. Um outro cenário, chamado “o quarto dos inescrutáveis” – um palco decorado com sombrinhas e luminárias orientais –, é descrito por um descen-

dente de chineses como sendo para “pessoas com fantasias asiáticas”. Uma mulher branca apresenta sua filha mestiça para a câmera e explica que a perda é de sua família por não querer conhecê-la.

Mas, mesmo em meio a tanta raiva, *A butique KKK não é apenas de caipiras* mantém uma tocante essência humanística, inclusive nas figuras dos diretores, um casal inter-racial que enfrentou preconceito em diversas ocasiões. Em cenas recorrentes ao longo do filme, Billops corta os cabelos de Hatch em um campo de girassóis, e ele desmancha as tranças dela, como atos de intimidade que eles praticam há mais de 30 anos.

Programa 3



Mulheres mais velhas e o amor **Older Women and Love**

Camille Billops e James Hatch | EUA | 1987, 27',
DCP (Third World Newsreel)



Um colar de pérolas **A String of Pearls**

Camille Billops e James Hatch | EUA | 2002, 57',
DCP (Third World Newsreel)

O segundo filme de Billops e Hatch começa com uma descontraída reunião no apartamento nova-iorquino dos artistas, onde conversas picantes, num tom de fofoca, rolam soltas sobre mulheres mais velhas que se envolvem com moçoilos. Entrevistas variadas, em diferentes ambientes, entremeiam essas cenas no curta-metragem *Mulheres mais velhas e o amor* (cujo ponto de partida foi a experiência de uma tia de Billops), com relatos de experiências sexuais e afetivas contadas por diversas amigas do casal sobre momentos passados e, em alguns casos (como um casamento entre uma atriz e um músico mais jovem), extremamente presentes. Uma psicóloga explica a importância do relacionamento amoroso para a saúde; Dion Hatch – filho de James e cinematógrafo do filme – relata sua constatação durante a adolescência ao ver sua mãe visivelmente apaixonada, “com ar de juventude no rosto”. O próprio Hatch lembra um casal de idosos que redescobriu o amor, perto do leito de morte. Acompanhando o filme, uma performance da jazzista Patti Bown, que também é uma das convidadas desta celebração da vida.

O sexto e último filme do casal, o média-metragem *Um colar de pérolas* (cujo nome se inspira em uma composição do jazzista norte-americano Glenn Miller), nasceu a partir de um comentário de Billie, irmã de Camille, que percebeu que seus filmes se detinham nas mulheres e questionou a

cineasta sobre a possibilidade de fazer um filme sobre os homens da família. Billops então mergulhou no universo masculino de quatro gerações de parentes, a maioria vivendo em Los Angeles, onde a família de Billops se estabeleceu em consequência da Grande Migração, que deslocou milhões de pessoas afro-americanas do sul dos Estados Unidos em busca de mais trabalho e melhores condições de vida. Ao observar o desdobramento da vida deles – registrados entre 1979 e 2001 e em uma combinação de película e vídeo –, Billops reconhece um crescente desespero, infelizmente comum entre as famílias negras ao seu redor. “O desemprego, o uísque e o racismo mataram os homens da minha família”, ela declara no início do filme, em referência à perda de pelo menos três entes queridos (inclusive o pai da diretora), que faleceram antes de chegar aos 50 anos.

Além dos relatos familiares, o filme inclui poesias e depoimentos médicos que aprofundam a discussão da condição do homem negro norte-americano. Os homens do filme passaram por dificuldades para proporcionar às próprias famílias uma boa qualidade de vida. Porém, a cada geração, viram seu poder aquisitivo decair, a violência da cidade aumentar e as oportunidades se extinguirem. Ainda assim, cada uma de suas vidas consta como uma pérola.

Sessão especial

David Byrne e os Talking Heads

Em comemoração aos 40 anos do filme *Stop Making Sense*, dirigido por Jonathan Demme, um marco na história dos filmes de apresentação musical ao vivo, o Cinema do IMS exhibe o longa em nova restauração 4K, produzida pelo grupo A24.

Stop Making Sense

Stop Making Sense

Jonathan Demme | EUA | 1984, 88', DCP (A24),
cópia restaurada em 4K

A banda *Talking Heads* apresenta suas músicas mais memoráveis em uma apresentação ao vivo filmada ao longo de três noites no Pantages Theater de Hollywood, em dezembro de 1983. Dirigido por Jonathan Demme (que faria mais tarde *O silêncio dos inocentes* e *Filadélfia*) a convite de David Byrne, o filme é um marco na história dos filmes de concerto musical e retorna ao cinema em nova restauração em 4K em comemoração de seu aniversário de 40 anos de lançamento. *Stop Making Sense* é estrelado pelos principais membros da banda, David Byrne, Tina Weymouth, Chris Frantz e Jerry Harrison, além de Bernie Worrell, Alex Weir, Steve Scales, Lynn Mabry e Edna Holt.

"No início de 1983, Gary Goetzman e eu fomos ver minha banda favorita, os Talking Heads, no Hollywood Bowl, em Los Angeles. O *show* foi como ver um filme que estava esperando para ser filmado. Procuramos David Byrne e lhe apresentamos a ideia de nos unirmos para fazer o filme", comentou Demme em entrevista junto a David Byrne para a *Time Magazine*, por ocasião dos 30 anos da obra. "David realmente viu esse filme em sua própria cabeça muito antes de nós chegarmos e convencê-lo."

Sobre o trabalho de Demme, Byrne comenta que o cineasta "viu coisas no *show* que eu não sabia que existiam ou que não sabia o quanto eram importantes. [...] Ele observou a interação das pessoas no palco, que funcionava como se todos tivessem a mesma importância em cena, se vissemos como um roteiro de cinema. Ele também percebeu que, para trazer o espectador para essa percepção, o filme não teria entrevistas ou imagens do público até quase o final."

[Íntegra da entrevista, em inglês: bit.ly/stopimps]

Ingressos: R\$ 10 (inteira) e R\$ 5 (meia).

Stop Making Sense,
de Jonathan Demme



Em 1984, Eduardo Coutinho marcou a história do cinema de não ficção com o lançamento de *Cabra marcado para morrer*. Por onde passou, tensionou os limites da representação e do assim chamado “documentário”: dirigindo episódios históricos do *Globo Repórter*, na produção em vídeo junto ao CECIP e na formulação de um “cinema do encontro” bastante único a partir de *Santo forte*. Em 11 de maio de 2023, Coutinho completaria 90 anos. Como homenagem, o Cinema do IMS exibiu uma seleção de obras do cineasta ao longo do ano.

No penúltimo mês de mostra, apresentamos lado a lado o primeiro filme de ficção e o último documentário do diretor, dois filmes sobre conversas que, de algum modo, não chegam à conclusão esperada. *Le Téléphone*, realizado enquanto estudante de cinema na França, e *Últimas conversas*, um filme póstumo montado e terminado por parceiros de longa data do cineasta.

Ingressos: R\$ 10 (inteira) e R\$ 5 (meia).



Le Téléphone

Eduardo Coutinho | França | 1959, 5', arquivo digital (La Fémis)

Alfred visita Elise em seu apartamento. Ele traz flores e tem um importante pedido para fazer. Ela, porém, não larga o telefone.

Eduardo Coutinho começou a fazer cinema a partir de um encontro com Chaplin e com a televisão em 1957. Tinha 24 anos quando recebeu um prêmio de 2 mil dólares no programa de televisão *O dobro ou nada*, da TV Record, respondendo a perguntas sobre Charles Chaplin. Com o prêmio, viajou para o 6º Festival Mundial da Juventude em Moscou e, em seguida, para Paris, onde conseguiu uma bolsa no Institute des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC). Foi no contexto do IDHEC que o diretor fez *Le Téléphone*.

Coutinho havia dirigido um curta documental sobre a Maison du Brésil, residência dos estudantes brasileiros na cidade universitária. Há uma cópia desse filme, em preto e branco e sem som, disponível na Cinemateca Brasileira. Sobre

Le Téléphone, comenta Carlos Alberto Mattos na biografia do cineasta: “Com cinco minutos de duração, o curta *Le Téléphone* é uma adaptação ultrassintética da ópera cômica *The Telephone ou L'Amour à trois*, do italo-americano Gian Carlo Menotti. Os ares da Nouvelle Vague já refrescavam Paris, mas a regra escolar ditava que o filme tinha que ser rodado inteiramente em estúdio.”

“A decupagem de *Le Téléphone* busca tirar humor do gestual dos personagens, com destaque para os pés e, principalmente, do caráter absurdo das falas, escritas por Coutinho a partir de frases de um livro de gramática, ditas com dramaticidade.”

[Citações extraídas do livro *Sete faces de Eduardo Coutinho*, de Carlos Alberto Mattos]



Últimas conversas

Dirigido por Eduardo Coutinho, montado por Jordana Berg e terminado por João Moreira Salles | Brasil | 2015, 85', DCP (VideoFilmes)

Realizado a partir de entrevistas feitas por Eduardo Coutinho com jovens cursando o terceiro ano do ensino médio em escolas públicas, *Últimas conversas* busca entender como pensam, sonham e vivem os adolescentes.

Os pesquisadores Laura Liuzzi e Geraldo Pereira visitaram 12 escolas e realizaram pré-entrevistas com 97 adolescentes. Desses, 28 foram filmados por Coutinho em novembro de 2013, dos quais nove entraram no corte final. O diretor (morto em fevereiro de 2014, antes do início da montagem) chegou a ver todo o material filmado e deixou um caderno com anotações feitas a partir das transcrições das entrevistas. *Últimas conversas* foi editado por Jordana Berg, parceira de Coutinho desde o período de CECIP, e a versão final é de João Moreira Salles, produtor deste e dos nove filmes anteriores de Coutinho.

"Um aspecto importante é a questão da autoria", lembra Jordana. "Estávamos na frente de um material que havia sido dirigido, gestado, criado, idealizado pelo Coutinho, e agora éramos responsáveis por esse material. O quanto que a gente ia se apropriar desse lugar?"

"O que reparei, no material bruto, foi a extraordinária alegria dele em estar ali, cercado das pessoas com quem trabalhava, sempre o mesmo grupo, entrando em contato com pessoas que ele não conhecia" – acrescenta João. "E, no fim, quando o personagem saía, já era ele inteiramente investido de paixão, de desejo, de conexão. Acho que ele mesmo não tinha consciência de como, mesmo num filme muito difícil, o fato de estar ali filmando era a conexão com a vida."

Instituto Moreira Salles

Cinema

Curador

Kleber Mendonça Filho

Programadora

Marcia Vaz

Programador adjunto

Thiago Gallego

Produtora de programação

Quesia do Carmo

Assistente de programação

Lucas Gonçalves de Souza

Projeção

Ana Clara da Costa e Adriano Brito

Serviço de legendagem eletrônica

Pilha Tradução

Revista de Cinema IMS

Produção de textos e edição

Thiago Gallego e Marcia Vaz

Diagramação

Marcela Souza e Taiane Brito

Revisão

Flávio Cintra do Amaral

Os filmes de março

O programa do mês tem o apoio da VideoFilmes, da La Fémis, da produtora A24, da Mutual Films, das distribuidoras Diamond Films, O2 Play, Synapse, Third World Newsreel, Vitrine Filmes, Zeta Filmes e do projeto Sessão Vitrine Petrobras.

Agradecemos a Aline Motta, Ashley Clark/The Criterion Collection, Bruna Barros, Camila Leal Ferreira, Dodô Azevedo, Emmanuel Précourt Sénécal, Mac Simonson, Malkah Manouel, Melissa Anderson, Shu Wang/Third World Newsreel, Nico Meyer, Sandra Escribano Orpez, Yasmína Price e à pequena Ava.

Sessão Mutual Films

Realização: Instituto Moreira Salles

Curadoria, textos e produção: Mutual Films – Aaron Cutler e Mariana Shellard



Coutinho 90

apoio



Venda de ingressos

Ingressos à venda pelo [site ingresso.com](http://site.ingresso.com) e na bilheteria do centro cultural, a partir das 12h, para sessões do mesmo dia.

No ingresso.com, a venda é mensal, e os ingressos são liberados no primeiro dia do mês.

Ingressos e senhas sujeitos à lotação da sala.

Capacidade da sala: 145 lugares.

Meia-entrada

Com apresentação de documentos comprobatórios para professores da rede pública, estudantes, crianças de 3 a 12 anos, pessoas com deficiência, portadores de Identidade Jovem, maiores de 60 anos e titulares do cartão Itaú (crédito ou débito).

Devolução de ingressos

Em casos de cancelamento de sessões por problemas técnicos e por falta de energia elétrica, os ingressos serão devolvidos.

A devolução de entradas adquiridas pelo ingresso.com será feita pelo site. Programa sujeito a alterações. Eventuais mudanças serão informadas no site ims.com.br e no Instagram [@imoreirasalles](https://www.instagram.com/imoreirasalles).

Não é permitido o acesso com mochilas ou bolsas grandes, guarda-chuvas, bebidas ou alimentos. Use nosso guarda-volumes gratuito. Confira as classificações indicativas no site do IMS.

Últimas conversas, dirigido por Eduardo
Coutinho, montado por Jordana Berg e terminado
por João Moreira Salles (Brasil | 2015, 85', DCP)



Mulheres mais velhas e o amor (Older Women and Love), de Camille Billops e James Hatch
(EUA | 1987, 27', DCP)



**Terça a quinta,
domingos e feriados**
sessões de cinema
até as **20h**;
sextas e sábados,
até as **22h**.

**Visitação, Biblioteca,
Balaio IMS Café e
Livraria da Travessa**

Terça a domingo,
inclusive feriados
das 10h às 20h.

Fechado às segundas.

Última admisão: 30 minutos
antes do encerramento.

A entrada no IMS
Paulista é gratuita.



IMS

Avenida Paulista 2424
CEP 01310-300
Bela Vista – São Paulo
tel: (11) 2842-9120
imspaulista@ims.com.br

 ims.com.br

 [/institutomoreirasalles](https://www.facebook.com/institutomoreirasalles)

 [@imoreirasalles](https://twitter.com/imoreirasalles)

 [@imoreirasalles](https://www.instagram.com/imoreirasalles)

 [/imoreirasalles](https://www.youtube.com/channel/UC...)

 [/institutomoreirasalles](https://www.soundcloud.com/institutomoreirasalles)