

filme

como

Edição 1
Milestone Films

um

objeto

um olhar sobre acervos de cinema

no

espaço

Filme como um objeto no espaço
um olhar sobre acervos de cinema

Primeira edição: Milestone Films

24 de abril de 2026

18hs: *Na terra dos caçadores de cabeças*

20hs: *Os exilados*

Centro Cultural São Paulo
Rua Vergueiro, 1000
Info 11 3397 4002
Entrada gratuita

“Filme como um objeto no espaço: Um olhar sobre acervos de cinema” é um evento bimestral de cine-clube com o propósito de mostrar as diferentes faces da preservação de cinema, por meio de filmes de diferentes períodos e países que foram restaurados nos últimos 20 anos. As cópias dos filmes vêm de instituições públicas e privadas que são voltadas à preservação, com o intuito de mostrar seus arquivos e o trabalho que envolve levar um filme antigo de volta ao grande público. O evento acontece no formato de sessões duplas de cinema para representar os acervos, com apresentações antes de todas as exibições pelos curadores e organizadores do evento, Aaron Cutler e Mariana Shellard (da produtora Mutual Films).

A primeira edição de “Filme como um objeto no espaço” traz um olhar sobre o trabalho da pequena distribuidora norte-americana Milestone Films, fundada em 1990 pelo casal nova-iorquino Dennis Doros e Amy Heller e atualmente presidida por Maya Cade, como um braço da distribuidora Kino Lorber. Ao longo da sua existência, a Milestone se tornou um importante e influente canal de divulgação de filmes redescobertos, com ênfase em histórias não contadas pelo cânone tradicional de cinema por serem de vozes marginalizadas pela sociedade norte-americana. Frequentemente, Doros e Heller trabalham em colaboração com os cineastas e seus familiares no processo de restauração – inclusive comissionando novas composições musicais para filmes da era silenciosa – de grandes obras que, em muitos casos, estão recebendo pela primeira vez um lançamento adequado nos cinemas.

A sessão dupla que vai passar no Centro Cultural São Paulo em abril de 2026 apresenta dois filmes pioneiros sobre a vida indígena norte-americana que foram realizados em momentos distintos da história de cinema. O longa-metragem etnográfico da era silenciosa, *Na terra dos caçadores de cabeças* (*In the Land of the Head Hunters*, feito por Edward S. Curtis em 1914), e o filme híbrido independente *Os exilados* (*The Exiles*, feito por Kent Mackenzie em 1961) nos

levam a refletir sobre a representação da vida indígena no cinema hoje em dia. E, além dos filmes, o evento conta com a presença da pesquisadora e curadora brasileira e indígena de arte Lahayda Mamani Poma para comentar as exibições ao lado dos curadores.

Agradecimentos especiais da primeira edição de “Filme como um objeto no espaço” vão para o programador esloveno de cinema Jurij Meden, cujo livro *Scratches and Glitches: Observations on Preserving and Exhibiting Cinema in the Early 21st Century* (2021) inspirou o nome do evento, e para Leonardo Bomfim Pedrosa, ex-programador de cinema da Cinemateca Capitólio, em Porto Alegre. Esta edição é dedicada às memórias da pintora colombiana Beatriz González (1932-2026) e do tio de um dos curadores, o corretor norte-americano de imóveis Wayne Elkins (1958-2022).

Prefeitura de São Paulo
Ricardo Nunes

FILME COMO UM OBJETO
NO ESPAÇO

Secretaria de Cultura
Totó Parente

Curadoria e produção
Aaron Cutler
Mariana Shellard

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO
Direção Geral
Cadão Volpato

Distribuidora dos filmes
Kino Lorber

Coordenação de Curadoria
José Mauro Gnaspini

Projeto gráfico
Mariana Shellard

Curadoria de cinema
Célio Franceschet e
Carlos Gabriel Pegoraro

Coordenação editorial
Aaron Cutler
Mariana Shellard

Supervisão de Acervo
Eduardo Navarro Niero Filho
e equipe

Agradecimentos
Marcus Mello
Juliana Costa

Divisão de Bibliotecas
Juliana Lazarim e equipe

Supervisão de Produção
Luciana Mantovani e equipe

Supervisão de Informação
Juliene Codognotto e equipe

Supervisão de Ação Cultural
Adriane Bertini e equipe

Coordenação Administrativa
Everton Alves de Souza e equipe

Coordenação Técnica
de Projetos
Kelly Santiago e Walter Tadeu
Hardt de Siqueira



- 08 FILME COMO UM OBJETO NO TEMPO
por Jurij Meden
- 12 UMA CONVERSA COM A MILESTONE
Entrevista com Amy and Dennis Doros
- 23 UM RETORNO À TERRA DOS
CAÇADORES DE CABEÇAS
por Christina Rose
- 28 ESTA PROPRIEDADE ESTÁ CONDENADA
por Thom Andersen
- 32 SINOPSES
- 36 BIOGRAFIA DA CONVIDADA

Filme como um objeto no tempo

Fermentação fílmica, Parte 1

O texto a seguir foi originalmente publicado em inglês em 2021 no livro Scratches and Glitches: Observations on Preserving and Exhibiting Cinema in the Early 21st Century, escrito por Jurij Meden, um curador esloveno de cinema que trabalhou com preservação de filmes experimentais da ex-Iugoslávia e atualmente exerce o papel de curador e diretor de programação de cinema no Museu de Cinema da Áustria, em Viena. O livro é uma coleção de breves ensaios sobre questões que o cinema enfrenta hoje em dia. Este capítulo aparece aqui em tradução para português com o consentimento do autor.

Antes da invenção de métodos mais complexos – e conseqüentemente mais frágeis e provisórios – de preservação de alimentos, como a pasteurização e refrigeração, a fermentação era o único método de conservação da matéria orgânica morta por semanas, meses, anos, décadas, até mesmo por séculos, para que ela continuasse útil, ou seja: comestível.

Evidências arqueológicas testemunham que seres humanos têm deliberadamente fermentado seus alimentos desde a era Neolítica, por volta de 8.500 anos atrás. Fora a preservação, o processo metabólico da fermentação – ativado e mantido por microrganismos anaeróbicos “amigáveis” – muda a textura e o gosto da comida, eventualmente tornando-a objetivamente mais digestível e nutritiva, e subjetivamente mais saborosa.

Algumas teorias recentes sugerem que o animal humano não estava sozinho em acidentalmente descobrir a fermentação e depois tornar esta tecnologia parte essencial de sua marca cultural. Cachorros e esquilos, por exemplo, enterram carne e nozes tanto para fazer um estoque para períodos escassos, como para fazer deste estoque enterrado algo mais saboroso, nutritivo e resistente frente ao indesejável apodrecimento aeróbico.

O que esta lição histórica nos ensina é extremamente simples. O filme analógico é matéria orgânica morta.

O intervalo de tempo da matéria orgânica morta é limitado. Pode ser estendido naturalmente apenas através da transformação, assim como a evolução nada mais é do que a preservação de matéria orgânica viva através de transformações constantes.

A transformação, portanto, parece ser uma palavra operativa em relação à preservação, e ainda assim permanece sendo o temido inimigo de uma cultura da preservação e restauração de cinema que prefere vestir corpos em decomposição com camadas grossas de maquiagem digital artificial para restaurar uma aparência original mítica.

No lado oposto desta abordagem da preservação de cinema, abraçando inteiramente o conceito e consequências da transformação – propositalmente, e não por necessidade ou negligência – pode levar a resultados memoráveis.

Em 1983, o iugoslavo, cineasta experimental, cinegrafista e produtor cultural Miodrag “Miša” Milošević dirigiu um curta-metragem chamado *Poslednji tango u Parizu (Último tango em Paris)*. O que ele fez foi simplesmente tomar um desvio, um gesto local popular para cineastas que quisessem trabalhar com found footage, mas não tinham acesso ao material.

Milošević usou sua câmera 8 mm e película ORWO colorida para filmar fragmentos de uma transmissão televisiva colorida do filme de Bernardo Bertolucci, *Último tango em Paris (Ultimo tango a Parigi, 1972)*. Sua televisão naquele tempo era um produto lendário local da empresa El(ektro) Niš – que, incidentalmente, foi uma das últimas a fabricar televisores de tubo de raios catódicos.

A fonte de transmissão era a Radio Televisão de Belgrado (RTB), uma transmissora pública que adquiriu os direitos locais de TV para passar *Último tango em Paris* após o lançamento iugoslavo do filme em salas de cinema em 1976. Milošević trabalhou com cinco ou seis rolos de filme, filmando a 18 quadros por segundo.

Ele editou na própria câmera, obtendo uma imagem extremamente granulada para os 20 minutos de extração/apropriação/remix da notória magnum opus de Bertolucci.

Com a ajuda de uma impressora óptica caseira, Milošević ampliou seu original em 8 mm para uma versão em estoque de filme reverso Kodak 16 mm preto e branco vencido que ele resgatou de um contêiner de lixo em Velika Plana. Alguns anos antes, a RTB adquiriu uma grande quantidade de filmes baratos 16 mm preto e branco usados para cobrir a Terceira Guerra Árabe-Israelense, mas a guerra acabou em seis dias, resultando em um excedente de película para venda.

Assim, Milošević produziu uma única cópia em 16 mm para projeção. Ao longo da década seguinte, *Poslednji tango u Parizu* foi amplamente mostrado em vários espaços culturais independentes e em festivais de cinema em toda a Iugoslávia e no exterior, enquanto o material original e intermediário que levou ao filme desapareceu.

Depositado nas prateleiras do mau cuidado Arquivo de Cinema Alternativo de Belgrado, e tendo passado de raspão por um bombardeio da OTAN no final dos anos 90 – ataques aéreos que não pouparam outros arquivos audiovisuais ao seu redor -, em algum momento a cópia em 16 mm foi telecinada e suas imagens desgastadas e cansadas foram transferidas para Betacam.

Em outro momento entre o passado e o presente, a cópia em 16 mm foi considerada frágil demais para continuar sendo usada. Antes que a cópia Betacam tivesse um destino similar, ela foi digitalizada. E então, quase quarenta anos mais tarde, um arquivo mp4 de 1.53GB é tudo que resta de *Poslednji tango u Parizu*. Como um efeito colateral inevitável deste processo de filmagem da tela de TV, ampliação, múltiplas projeções, condições de armazenamento inadequadas, telecinagem e digitalização, a obra de Milošević foi enriquecida por uma série de novos elementos: grãos, riscos, cortes, perda de contraste, foco suave, reenquadramento,

pixelização, glitches, bordas irregulares de entrelaçamento de vídeo, e, finalmente, uma camada irregular de uma coloração amarela.

Hoje, Milošević está aposentado e sobretudo preocupado com a fermentação de suas ameixas caseiras. Mas ele endossa com alegria o processo de mutação visual descrito acima e está encantado com a nova cara de seu filme, uma vez que o processo “natural” de sua “fermentação fílmica”, em essência, serviu apenas para realçar sua intenção artística inicial de reenquadramento, re-mixagem e re-imaginação do sonho febril de Bertolucci. De fato, *Poslednji tango u Parizu* nunca pareceu melhor. E nem mesmo *Último tango em Paris*.

Uma conversa com a Milestone

A entrevista a seguir com Dennis Doros e Amy Heller, os co-fundadores da Milestone Films, foi originalmente realizada em inglês via Skype por Aaron Cutler e Mariana Shellard, no dia 6 de fevereiro de 2018. Ela foi publicada pela primeira vez no catálogo da mostra de cinema “Pioneiros americanos: Filmes da coleção Milestone”, que foi realizada em Porto Alegre, na Cinemateca Capitólio, entre os dias 20 a 28 de março de 2018:

<https://www.mutualfilms.com/pioneirosamericanos.html> .

Mais informações sobre a Milestone Films podem ser encontradas em inglês no site da empresa, <https://milestonefilms.com/>

Mutual Films: Como a Milestone surgiu?

Amy Heller: Antes de começar a trabalhar com cinema, eu fiz um mestrado em História dos Estados Unidos, com foco em história do trabalho e da classe operária. Tive um impulso imediato de imaginar: Quais histórias conhecemos? Se estamos confinados em uma perspectiva neoliberal ou conservadora, então as pessoas importantes se tornam, predominantemente, homens brancos. Mas, se nós conhecermos melhor as diferentes histórias de nosso país, então teremos um entendimento muito mais rico de quem somos e onde estamos. Sabemos se filmes foram feitos apenas por homens brancos? Não! Também foram feitos por homens negros e por mulheres de diferentes raças, envolveram pessoas de todo o país, foram feitos por pessoas de todo o mundo e contam todas essas histórias diferentes. Saber disso nos dá uma noção mais rica de quem somos enquanto povo e o que nosso país representa. Proporcionar essa noção é o que eu sempre quis fazer, de uma forma ou outra, e o fato de podermos fazer isso através do cinema é ótimo. É um meio muito poderoso.

Dennis Doros: Quando comecei a trabalhar com cinema, o diretor do Departamento de Cinema da minha universidade era o especialista nos cinemas de John Ford e Blake Edwards que, por mais divertidos que fossem, me entediavam demais. Quando comecei a dirigir a sociedade cinematográfica do campus, entramos em conflito porque ele queria que eu mostrasse filmes de John Ford e Blake Edwards – literalmente – e eu queria mostrar filmes mudos, Cinema Novo

Alemão e coisas que não estavam sendo ensinadas em sala de aula. Eu ganhei a batalha quando o reitor do departamento de artes me apoiou. O ódio à ideia de que “isso é tudo o que você precisa saber” tem me ajudado a conduzir meu olhar na Milestone.

AH: Quando comecei a trabalhar com cinema, eu tinha acabado de sair do mestrado. E comecei em uma empresa que estava distribuindo filmes como *The Good Fight* (1984) e *The Life and Times of Rosie the Riveter* (1980) e todos esses excelentes documentários que lidavam com a história social dos Estados Unidos. Eu senti que estava fazendo uma progressão natural. Quando eu e Dennis nos conhecemos, em 1988, tínhamos funções similares em distribuidoras rivais – eu na New Yorker Films e ele na Kino International. Nós nos apaixonamos e nos casamos...

DD: Na época, eu estava trabalhando em um projeto chamado “A Idade da Exploração” – que era uma série de filmes feitos em lugares, no todo o mundo, como *Tabu* (1931), *Náufragos da Vida* (*Grass*, 1925), e *Chang* (1927). Eu fiz isso porque a Kino estava distribuindo VHS e o fantasia de distribuir filmes restaurados em VHS não existia. Então, com a permissão de meu chefe Donald Krim, comecei a adquirir os direitos para os filmes e no mesmo período eu conheci Amy.

AH: Nós pensamos: “O que faremos com esses filmes quando estiverem prontos?” De qualquer forma, eu estava pronta para sair da New Yorker, então pensei que poderia trabalhar neles. Nós nos casamos em junho de 1990, saímos de nossos empregos e abrimos nossa empresa no mesmo ano.

DD: E Amy foi a primeira funcionária.

AH: Dennis já tinha sugerido o nome “Milestone” e eu passei algum tempo pensando se era o nome certo. Liguei para minha amiga Nancy Gerstman – que ajudou a fundar a distribuidora Zeitgeist Films –, e perguntei como ela tinha tido a ideia daquele nome. Ela respondeu “Ele representa o que nós realmente queremos”. Eu pensei que “Milestone” provavelmente era

o que nós realmente queríamos: filmes que eram marcos da história do cinema.

Quando nós começamos, trabalhávamos tanto com filmes novos como antigos. Sempre estivemos interessados na história do cinema e até costumávamos dizer que quando você vai a um museu, não quer ver apenas pinturas do ano passado, mas também Rembrandt, Renoir e Vermeer. O meio cinematográfico possui uma história mais curta, que somente agora as pessoas estão começando a respeitar. Nós dois também estávamos muito interessados em trazer filmes de outras culturas e períodos – parte de nosso objetivo era abrir os olhos das pessoas tanto para períodos como para comunidades diferentes. Com o passar do tempo, eu diria que nos tornamos mais deliberadamente focados em nossa agenda política, que explora a obra de grupos sub-representados. Filmes políticos de cineastas negros, cineastas mulheres...

DD: LGBT, indígenas norte-americanos. Nós tivemos o primeiro filme coreano e o primeiro bengali que já foram distribuídos nos Estados Unidos. Estávamos interessados em mudar o foco.

AH: Mas nós sempre enfocamos o ponto de vista cinematográfico. Se um filme for o primeiro, mas chato ou ruim, não nos interessa. Queremos que os filmes alcancem seus objetivos através das ferramentas do cinema – visual, sonoro, narrativa. Queremos que nossos filmes tenham mensagens fortes e também sejam grandes obras cinematográficas.

DD: Costumamos assistir aos filmes que restauramos entre dez e cem vezes, fator que levamos em consideração em nossas aquisições. Podemos assistir a esse filme cem vezes? Se não posso assistir a um filme duas vezes, fica muito difícil adquiri-lo.

AH: Eu tenho usado o mote de que nós gostamos de foder com o cânone. Nós queremos expandi-lo e desafiá-lo e trazer vozes que foram negligenciadas, como Shirley Clarke, Charles Burnett e Billy Woodberry. De alguma forma, eles já faziam parte do cânone, mas

certamente não tanto quanto hoje, porque agora as pessoas podem ver os filmes com muito mais facilidade.

Mutual Films: Como é trabalhar com cineastas e seus herdeiros?

DD: Depende de cada filme. Em geral, eles se tornam família, ainda que, às vezes, sejam famílias disfuncionais.

AH: Nós sempre abordamos as pessoas com boa vontade e respeito, sempre pagamos direitos autorais e somos honestos com elas.

DD: E antes de lançar o filme, sempre ouvimos as pessoas e perguntamos: “Como você vê o filme?”

AH: Quando você traz à tona um filme antigo, é muito importante encontrar pessoas que estiveram envolvidas com ele, que não seja o cineasta, porque senão serão surpreendidos por essa coisa do passado. Quando *Os exilados* foi lançado em 2008, ninguém do filme estava vivo a não ser Yvonne Williams – que interpreta a jovem grávida (uma das protagonistas). Ela é uma mulher indígena morando em Los Angeles, e nós não conseguíamos achá-la.

DD: Nós nem sabíamos se ela estava viva, apenas continuamos a procurar.

AH: Doug Miles, um amigo nosso, é artista, ama o filme e fez uma série inteira de gravuras baseada nele.

DD: Ele mora na reserva de San Carlos – de onde é Yvonne – e ficou fascinado. Bateu de porta em porta perguntando: “Você conhece Yvonne Williams?”. Levou um mês ou dois antes que encontrasse alguém que a conhecia.

AH: O período em que o filme foi rodado foi terrível para Yvonne. Ela teve muitos receios em relação ao filme e ninguém que ela conhecia o tinha assistido. Sua família não sabia que ela havia participado do filme. E com o tempo as coisas mudaram. Nós lhe

enviamos muitos DVDs e ela os compartilhou com os mehhmbros de sua família, que ficaram muito orgulhosos. Quando um filme do passado reemerge, é algo muito poderoso, então sempre procuramos ser cuidadosos com seus participantes.

DD: Algumas pessoas querem trabalhar conosco, outras querem ser deixadas em paz. No caso de *Word Is Out: Histórias de nossas vidas* (*Word is Out: Stories from Some of Our Lives*, 1978), em torno de 35 cineastas e entrevistados estiveram envolvidos e suas reações foram muito variadas. A maioria foi incrível. E todos com quem conversamos foram maravilhosos, mas algumas pessoas não queriam reviver o passado.

Mutual Films: Como vocês dividem o fluxo de trabalho da Milestone?

AH: Eu faço a maior parte da contabilidade, design, aluguel doméstico de filmes e a newsletter mensal. E também faço muito do trabalho de suprimento de material para o escritório e coisas do tipo.

DD: Eu limpo o cocô do cachorro e levo o lixo para fora. Também faço o trabalho técnico (mas a Amy frequentemente supervisiona), assim como os exibições internacionais e a produção de Blu-rays e DVDs. Nós dividimos o marketing, presskit e o processo de pesquisa, que para nós são muito importantes.

AH: Quando começamos, fizemos muita pesquisa porque sabíamos que se apresentássemos mais informação, os críticos tomariam mais cuidado e tempo para assistir aos filmes e teríamos matérias mais extensas.

DD: Às vezes, uma frase no presskit pode nos dar mais dois parágrafos no *New York Times*.

AH: Agora, quando trabalhamos no DVD ou Blu-ray e pensamos nos materiais do bônus, também estamos pensando em oferecer a melhor oportunidade para as pessoas terem toda a informação de que precisam, em um mesmo lugar.

DD: E, às vezes, exageremos. Quando começo a fazer

bônus do bônus é porque eu me deixei levar.

Mutual Films: Mais alguém trabalha como vocês?

AH: Somos os únicos funcionários permanentes da Milestone, mas às vezes trabalhamos com estudantes estagiários. Nós os pagamos e tentamos dar-lhes trabalho substantivo, como o presskit, um trailer...

DD: Editar o material de bônus, esse tipo de coisa. Nós os desafiamos a fazerem um trabalho profissional, e nove em dez vezes ou mais, dá certo.

AH: Já fomos uma empresa maior, até 2008 sempre tivemos funcionários. Com a crise econômica de 2008, tudo mudou, talvez como agora. A tecnologia também possibilitou fazer as coisas com menos pessoas. Só temos que trabalhar mais, por mais horas. E durante esses 28 anos também tivemos uma filha e a criamos.

Mutual Films: Vocês já usaram Kickstarter para levantar fundos para diferentes projetos de restauração (como *Retrato de Jason*, 1967) e na produção de *Notfilm* (2015, primeiro longa-metragem produzido pela Milestone). Quais são outras importantes formas de captação de verba para os projetos de restauração da Milestone?

DD: Trabalhamos com acervos e cinematecas que ajudam na restauração de filmes. Um de nossos próximos projetos será em parceria com um pequeno acervo em Oregon que recebeu fundos tanto da Film Foundation quanto do National Film Preservation Fund. Nós temos dinheiro o suficiente agora, pela primeira vez, para fazer uma restauração corretamente – normalmente temos que implorar para os laboratórios nos darem descontos. E, de fato, muito do financiamento de nossas restaurações vem das vendas da Milestone. Sempre que alguém compra um DVD, parte desse dinheiro vai para o restauro de um filme.

AH: Outra coisa que temos feito com sucesso são as pré-vendas de filmes para o canal de televisão Turner Classic Movies (TCM). Eles se comprometem com certa quantia de dinheiro, que ajuda a financiar a restauração.

Mutual Films: Como vocês se mantiveram no negócio?

AH: O corte de gastos tem sido enorme.

DD: Isso possibilita a escolha dos filmes que queremos. Se tivéssemos um escritório mais bonito, talvez teríamos que ser outro tipo de distribuidor.

AH: E estamos dispostos a não ganhar salários altos. Nossos salários não são medidos por nossa experiência. Se trabalhássemos para uma empresa maior, ganharíamos muito mais dinheiro.

DD: Ou seríamos mandados embora por ganhar demais.

AH: E também tivemos sorte. Muitas empresas maravilhosas sofreram e continuam a sofrer. Eu acho que o fato de termos construído um catálogo grande e mantido os filmes em circulação nos ajudou a manter um fluxo de caixa. Mas também nós nunca gastamos mais do que podíamos, porque nunca tivemos essa oportunidade. Houve momentos em que achamos que íamos estourar e virar uma empresa maior, mas isso nunca aconteceu, e apesar de termos achado ruim na época, no final, o recuo nos ajudou a permanecer no mercado.

DD: Parte de nosso trabalho tem sido estabelecer uma continuidade em ideias e tipos de filmes que distribuímos. Quando você se dedica a fazer dinheiro no cinema, você fracassa. Nós nos dedicamos aos próprios filmes e em dar um mercado e contexto adequados para eles. Branding significa oferecer um produto consistente ao longo de décadas. Para nós, tem sido um trabalho de 25 anos. É algo que continuamos a fazer para críticos, audiências, escolas e internacionalmente.

AH: Isso foi outra coisa que mudamos em 2008. Antes, costumávamos adquirir apenas direitos dos filmes para a América do Norte. Com *O matador de ovelhas* (*Killer of Sheep*, 1977), começamos a adquirir direitos globais para poder trabalhar com projeções fora da América do Norte e fizemos disso uma política. Recen-

temente, nos Estados Unidos, houve uma queda nas vendas para televisão e Internet de filmes em língua estrangeira. Costumava ser possível pegar filmes em francês, coreano e bengali com a expectativa de haver um mercado, mas esse mercado secou e o mercado internacional nos ajudou a balancear os custos. Como a Internet e o DCP reduziram as fronteiras, ter direitos globais nos permite mostrar filmes na América do Sul e em todo o mundo.

Mutual Films: Quais foram as principais mudanças ocorridas em seu trabalho ao longo do tempo?

AH: Quando comecei a trabalhar com cinema, eu estava com a distribuidora First Run Features, que distribuiu o documentário *28 Up* (1984) em 16 mm para centenas de cinemas em todo os Estados Unidos. Existem poucos cinemas no país que projetam 16 mm atualmente. Nós dois somos da geração dos cineclubes tradicionais das universidades norte-americanas (“film societies”) e conhecíamos e distribuíamos virtualmente para todas as universidades nos Estados Unidos. Elas não existem mais. Nós sentimos muito essa perda. É muito mais difícil distribuir filmes em língua estrangeira nos Estados Unidos de hoje do que costumava ser, em parte, devido à tecnologia. Acompanhamos o surgimento do VHS, laserdisc, Internet, DVD e DCP, e para mim está claro que a mudança de tecnologia influencia o que as pessoas querem assistir.

DD: Outro fator foi o abandono da cinefilia entre os programadores, em parte devido ao encarecimento dos aluguéis e a outros custos. Já faz vinte anos que não ouvimos um programador dizer: “Eu não me importo se perder dinheiro. Vou passar esse filme porque eu o amo de paixão.” Eles se tornaram muito mais orientados pela gestão empresarial para poder sobreviver. Eles amam filmes, mas preferem seus próprios negócios a indivíduos. Então nosso tipo de filme não é...

AH: Programado com frequência.

DD: E como nos adaptamos? Aprendemos a fazer dinheiro de outra forma.

Mutual Films: Quais foram as maiores lições que vocês aprenderam com cineastas e com quem já trabalharam?

DD: Charles Burnett é sempre o melhor. Quando conversamos com ele sobre seu trabalho, ele sempre fala em sobreviver com dignidade. As pessoas da comunidade de Watts em Los Angeles, que ele filmou, eram apenas pessoas que queriam ganhar a vida, ter uma casa e morrer com um pouco de integridade e dignidade. Eles não queriam se rebelar contra o governo. Não queriam matar ninguém. Queriam apenas viver suas vidas do jeito deles.

AH: Eu admiro os cineastas independentes com quem trabalhamos por terem suas próprias ideias do que querem fazer. Lotte Reiniger queria contar histórias com animação em *stop motion*. Kent Mackenzie queria fazer uma crônica sobre o que estava acontecendo com a comunidade de pessoas indígenas em Los Angeles. Os artistas pensavam que era bom fazer o que achavam importante e não o que outras pessoas diziam que era importante. Quando você tem um conceito que acha inestimável, aquele conceito se torna seu tesouro. Se você tem uma mensagem ou ideia, então deve executá-la o melhor que puder. E, para mim, é isso que tentamos fazer. Temos uma percepção estética, uma agenda política e ideias sobre a história. Quando encontramos um filme que valorizamos e podemos mostrá-lo de forma que as pessoas os percebam, é isso que vale a pena.

DD: Desde novembro, eu sou presidente da Associação de Arquivistas da Imagem em Movimento (Association of Moving Image Archivists – AMIA), uma organização da qual sou membro desde 1997 e que está associada, em grande parte, ao que fazemos. Foi onde conheci Charles Burnett, por exemplo, e onde ouvi falar pela primeira vez de *Os exilados*. Muitos de nossos filmes vêm de amigos da AMIA, que conhecem os filmes e têm trabalhado com eles. É importante estarmos a par do que os acervos estão fazendo.

AH: Os acervos não são apenas uma fonte de pesquisa para nós, eles também mostram nossos filmes. Acervos,

cinematecas e salas especializadas em todo o mundo são frequentemente os locais que recebem nossos filmes em seus países. O Museu de Cinema da Áustria, o EYE Filmmuseum, na Holanda...

DD: O Arsenal, em Berlim, a Cinemateca Australiana.

AH: A comunidade dos arquivistas é tão importante para preservação quanto para exibição.

DD: Não há nada como tomar café da manhã com a equipe do Instituto Dinamarquês de Cinema (Danish Film Institute), ou almoçar com a equipe da Cinemateca Alemã (Deutsche Kinemathek). Não se trata de fechar negócios, mas de compartilhar seu amor pelo cinema, tanto em termos pessoais como comerciais.

AH: Nós temos um negócio, mas não temos perfil corporativo. O que realmente gostamos é de ter muitos amigos.



Um retorno à terra dos caçadores de cabeças: 100 anos depois, o filme de Edward Curtis passa novamente

Esse artigo de Christina Rose foi originalmente publicado em inglês na revista Indian Country Today (publicação oficial do National Congress of American Indians, nos Estados Unidos), em 19 de fevereiro de 2015, logo após o lançamento em DVD e Blu-ray da versão reconstruída de Na terra dos caçadores de cabeças.

O FOTÓGRAFO norte-americano Edward S. Curtis (1868-1952) é primeiramente conhecido pelo seu trabalho fotográfico de 20 volumes *The North American Indian*, uma obra publicada entre 1907 e 1930, que capturou imagens do que ele chamou de “Raça Desaparecida”. *The North American Indian* definiu – e, lamentavelmente, continua a definir – a imagem dos povos indígenas da Turtle’s Island na era da fotografia. O outro grande trabalho de Curtis foi um longa-metragem silencioso chamado *Na terra dos caçadores de cabeças*, criado por ele com a equipe que o ajudou na coleta de canções e imagens. Curtis esperava que *Na terra* o salvasse da ruína financeira. Mas o filme, cujo valor de produção foi US\$20.000, arrecadou apenas US\$3.269 quando estreou em 1914.

Apesar disso, os críticos amaram o filme – o resenhista Stephen Bush mal conseguiu conter-se na revista *Motion Picture World*:

“Se me questionarem sobre um filme em particular, que consegue ilustrar o valor educacional do cinema, eu mencionaria essa produção sem hesitar. Como um drama, pode até ser uma mera curiosidade, embora tenha um encanto singularmente convincente. Como uma joia do cinema, ele ainda não foi ultrapassado. Da forma como eu o assisti no Casino, Nova York, com a música adequada, o filme é esmagadoramente bonito e impressionante. Você fica com a impressão de ter festejado uma das grandes galerias de imagens do mundo e então surge a mais deliciosa das sensações, uma nova percepção de prazer na qual o olho e o cérebro colaboram de forma especial.”

Até recentemente, *Na terra dos caçadores de cabeças* estava completamente perdido. Especialistas diziam que o filme não era visto em sua forma completa desde os anos 1940. Mas preservadores obstinados conseguiram montar uma versão narrativamente coerente do filme – se não totalmente completa –, disponibilizada para venda através da Milestone Films, em 14 de fevereiro de 2015.

Na terra dos caçadores de cabeças nunca foi um documentário – foi concebido como um melodrama ficcional do povo Kwakwaka'wakw, vivido em meados de 1700. A cineasta Barbara Cranmer, uma descendente do assistente de diretor do filme, George Hunt (ele mesmo um membro do povo Kwakwaka'wakw), disse que os aspectos mais macabros da caça de cabeças no filme são ficcionais, e foram interpretados em consequência da propaganda da época –foi a era, afinal, em que as cerimônias dos Kwakwaka'wakw acabaram proibidas. Filmado na bela região nordeste da Ilha de Vancouver, Canadá, o filme contém representações precisas das cerimônias e das danças dos Kwakwaka'wakw realizadas décadas, e até mesmo um século, antes. Dessa forma, apesar de sua narrativa ficcional, é um importante registro de uma cultura que poderia ter sido perdida.

De acordo com William Cranmer, chefe e presidente hereditário do U'mista Cultural Society em Alert Bay, Canadá, “muitos de nossos parentes mais velhos participaram do filme, e quando os vimos adolescentes, isso foi incrível para nós. Apreciamos a história ter sido contada da forma como as coisas aconteciam naqueles primeiros tempos. Vimos como as canoas eram habilmente remadas pelas pessoas da época. Vimos o modo como eles usavam a decoração na frente das casas e suas histórias. Há muita informação que é útil para a gente hoje. Se o senhor Curtis não tivesse feito o filme, não as teríamos visto”.

Na terra dos caçadores de cabeças foi considerado por um longo período como o primeiro longa-metragem a contratar pessoas indígenas para atuar e trabalhar na equipe. [Nota do editor: um artigo ICTMN subsequente,

“What Was the First Feature Film With an All-Native Cast?”, descobriu que uma produção de Hiawatha, com atores nativos, foi realizada um ano antes de *Na terra*.] “Edward Curtis tinha um grau de respeito pela cultura Kwakwaka’wakw”, explica Sarah Holland, diretora executiva do U’Mista Cultural Centre. “A ‘princesa’ na história era muito respeitada para fazer algumas coisas que o papel exigia, então ela precisou de duas dublês. Isso mostra que havia um diálogo sobre o que era apropriado. O povo da região consegue identificar as pessoas no filme por suas características particulares ou pela música que cantavam ou dançavam.” *Na terra* foi notável pelo uso do tingimento e da colorização tonificada, e tem a mais antiga trilha orquestrada de cinema que sobreviveu. Além disso, o talento de direção de Curtis – ame-o ou odeie-o, é um gênio visual – garante muitos planos estonteantes. “Tinha grandes ambições artísticas para um filme de 1914”, diz Brad Evans, professor associado da Universidade de Rutgers, em Nova Jersey, que esteve envolvido na reconstrução do filme.

Aaron Glass, professor assistente no Bard Graduate Center, em Nova York, que passou vinte anos trabalhando com os Kwakwaka’wakw, vê o filme como um testemunho da incrível mudança dentro da tribo na quele momento. “Participar das encenações de cerimônias proibidas com Curtis era realmente um sinal de seu status como povo moderno em 1914”. Glass diz: “Eles mantiveram várias práticas cerimoniais e encontraram uma forma de mantê-las sob condições extremamente modernas.”

Barbara Cranmer relembra uma viagem com o filme à Biblioteca Pública de Seattle, onde ele foi exibido para um público de 300 pessoas. “A sala estava lotada”, ela diz. “As pessoas estavam realmente interessadas em Edward Curtis, mas também estavam felizes em ouvir minha perspectiva como uma descendente de George Hunt, colocando à luz suas habilidades, porque ele estava bem à frente de seu tempo. A proibição às nossas cerimônias tradicionais (Potlatch Prohibition) nos impediu de ser quem éramos. Para mim, [George Hunt] teve uma enorme perseverança e antecipação.

Ele era um líder”. Um livro contendo palestras, informação histórica e outros detalhes sobre o filme, *Return to the Land of the Head Hunters (Retorno à terra dos caçadores de cabeças, 2014)*, também está disponível em inglês através da University of Washington Press.

Após a estreia de 1914, a distribuidora World Film Corporation realizou exposições em vários lugares entre 1915 e 1916. Nunca saberemos a lista completa, mas ela incluía Lima, Ohio; Lowell, Massachusetts; Oakland, Califórnia; Placerville, Califórnia; Fairbanks, Alaska; e Eau Claire, Wisconsin. Então todas as cópias desapareceram. O próprio Curtis vendeu a única cópia sobrevivente para o Museu de História Natural de Nova York por US\$1.500, em 1922. Em 1947, uma cópia 35 mm apareceu, propriedade de um colecionador de filmes de Chicago. Ele disse que o filme foi encontrado por um amigo em um depósito de lixo atrás de um cinema. O Field Museum of Natural History em Chicago criou uma cópia 16 mm em preto e branco e destruiu a cópia deteriorada original 35 mm.

Em 1972, apenas restos do filme pareciam existir, e acabaram reunidos para a criação de um novo filme chamado *In The Land of the War Canoes (Na terra das canoas de guerra)*, divulgado como um documentário. Em 1991, a distribuidora de *War Canoes*, a Milestone Films, começou a procurar uma cópia completa do filme original em 35 mm. “Ninguém tinha visto a versão original de Curtis desde os anos 1940”, Glass e Evans escreveram em seu texto “The Innovation of In the Land of the Head Hunters” (A inovação de Na terra dos caçadores de cabeças).

Evans e Glass finalmente descobriram alguns trechos do original 16 mm no Field Museum. Eles também encontraram mais dois rolos na UCLA, que supostamente não existiam mais. Na Biblioteca do Congresso, encontraram uma grande quantidade de fotogramas do filme, na ordem narrativa, que usaram como substitutos para os trechos perdidos na versão restaurada.

“Na época, ninguém sequer lembrava que era um filme

de Curtis”, afirma Evans. “Quando encontraram o filme, ele estava preservado no Field Museum por causa da representação da vida dos Kwakwaka’wakw”. O filme foi restaurado pela UCLA Film & Television Archive em cooperação com o Field Museum.

Atualmente, a versão restaurada tem 65 minutos, mas, mesmo sem certeza, Evans e Glass acreditam que o original durava provavelmente 85 minutos. “A narrativa está intacta”, eles declaram. Hunt recorda ouvir histórias da produção do filme quando era criança, ouviu membros da família dizerem que viveram bons momentos trabalhando no filme. “Imagine só, em uma ilha de Fort Rupert, construindo um grande set com a fachada de uma grande casa, e todas aquelas perucas!” Os atores estão usando perucas porque em 1914 todos tinham cortado os cabelos.

Hunt acrescenta, “Estou orgulhosa por termos feito parte do filme e gostaria de agradecer aos nossos ancestrais pela cultura viva que temos hoje como resultado do filme. Trata-se de sermos humildes em relação à nossa cultura e como compartilhamos nossa própria história”.

Esta propriedade está condenada

O texto a seguir foi originalmente escrito em inglês por Thom Andersen, crítico de cinema e ex-professor de estética cinematográfica do California Institute of the Arts, em Los Angeles. Andersen também é um celebrado cineasta, cuja obra mais conhecida, Los Angeles por ela mesma (Los Angeles Plays Itself, 2003), é um filme-ensaio sobre a cidade de Los Angeles que inclui cenas dos filmes Os exilados, O matador de ovelhas e Abençoe seus pequeninos corações (Bless Their Little Hearts, 1984) – todos distribuídos pela Milestone Films. Originalmente publicado em inglês na revista Film Comment, edição julho/agosto de 2008, foi republicado em 2016 no livro Slow Writing: Thom Andersen on Cinema. Publicado em português com a permissão da Film at Lincoln Center e Film Comment Magazine.

REDESCOBERTO, restaurado e finalmente lançado comercialmente, *Os exilados*, de Kent Mackenzie, é um filme perdido que ficou escondido à vista por quase 50 anos. Filmado em 1958 e 1959, exibido pela primeira vez em 1961, e com um lançamento não comercial limitado em 1964, foi mantido em circulação durante muitos anos pelo University of California Extension Media Center. Infelizmente, entretanto, eles disponibilizaram apenas cópias em 16 mm de baixa qualidade, e as fitas VHS comercializadas eram ainda piores. Além disso, o modo como o filme representa o deslocamento e a alienação dos nativos americanos nunca entrou na moda. Não é um retrato positivo de uma minoria sub-representada. É apenas um filme sobre indígenas bêbados e as mulheres que eles maltratam ou negligenciam.

Os exilados, então, é uma obra-prima perdida (ou esquecida)? O filme começa de forma nada promissora com uma montagem de fotografias antigas de Edward Curtis e um voice-over autoconsciente, quase apolo-gético (uma sequência adicionada depois de algumas sessões teste), que termina com essas duas frases: “O que segue é um autêntico relato de 12 horas nas vidas de um grupo de índios que vieram para Los Angeles, Califórnia. Reflete uma realidade que não é a vivida

por todos os indígenas hoje, mas típica de muitos.” Essa reivindicação de autenticidade não aparece em todos os questionamentos sobre a representação transcultural que incomodam cineastas desde os anos sessenta? Hoje, todavia, essas considerações parecem, na melhor das hipóteses, irrelevantes. O que posso dizer? Somos todos índios agora. Como as condições de deslocamento externos e internos que o filme documenta tornaram-se cada vez mais um lugar comum, *Os exilados* hoje parece o primeiro filme do século 21.

Mackenzie pode ter sido um liberal ingênuo com pouca sofisticação epistemológica, mas foi um dos raros diretores (Leo G. McCarey é talvez o maior) que amam seus personagens e conseguem mantê-los simpáticos, não importa quão mal eles se comportam. Mackenzie escreveu no presskit original do filme: “Eu queria mostrar seus próprios pontos de vista, se eu pudesse.” Eu acredito que ele conseguiu. Ele concede a cada um dos três personagens primários uma série de monólogos interiores realizados em voice-over e pincelados das entrevistas que ele conduziu com os três atores principais (Yvonne Williams, Homer Nish e Tommy Reynolds), que estão essencialmente interpretando a si mesmos. Cada voz é bastante distinta em atitude e inflexão; cada voz é eloquente. Yvonne ainda vive para o futuro (ela está grávida), embora suas esperanças tenham diminuído; seu instável marido Homer não pode escapar de um passado quase imaginado (“nosso povo costumava vagar por todo o lugar...Eu preferia estar naquele tempo que neste agora.”); Tommy vive sem nenhum senso de passado ou futuro (“apenas indo dando voltas e voltas, antes que você perceba, talvez um ano tenha passado, e ainda é a mesma coisa... Tempo é apenas tempo para mim”).

O que é mais marcante em *Os exilados* é o senso especial de Mackenzie de tempo e espaço. Como Simone Weil escreveu no livro *A gravidade e a graça* (*La pesanteur et la grâce*, 1947), “O tempo é irreal, devemos nos submeter a ele”. Então, nós bebemos para fazer o tempo parar ou ao menos deixá-lo suspenso. Nos ritmos de seu filme, Mackenzie consegue simular esse tempo alcoólico. Na sequência mais incrível, uma corrida pelo

Third Street Tunnel abaixo do Bunker Hill em um conversível, que dura menos de um minuto (na realidade, a corrida dura cerca de 15 segundos), ele desacelera o tempo, até o suspende em certas imagens que saltam do filme como fotografias still: uma garrafa de cerveja no alto enquanto as luzes do túnel passam pela cabeça, faíscas do fim do cigarro flutuando, tornando-se fogos de artifício no escuro.

Em outra sequência, o tempo objetivo e o subjetivo são diretamente sobrepostos como em *Abraham Lincoln* (1930), de D. W. Griffith (quando Lincoln pede Ann Rutledge em casamento, o mundo exterior, representado em longos planos que emolduram a cena, permanece parado): enquanto seu amigo Rico compra uma garrafa do vinho Gallo Thunderbird em uma loja de bebidas, Homer espera do lado de fora, na rua, lendo uma carta de seus pais. Há um tipo de flashback ou devaneio evocando a vida anterior de Homer no interior do Arizona. Um ancião canta uma canção tradicional, as mulheres brincam ao redor dele, as crianças correm, um homem anda com um cavalo à distância. O filme entrou num tempo onírico. O *flashback* dura quase três minutos, entrecortado por planos de uma compra que devem durar apenas alguns segundos.

Mackenzie filmou intermitentemente por dois anos, mas escolheu impor em seu filme uma unidade rigorosa: 12 horas comprimidas em 72 minutos, sexta à noite e sábado de manhã, um pouco antes do pôr do sol e um pouco depois do raiar do dia. Essa temporalidade permite que Mackenzie substitua o drama com descrição (nada além do ordinário acontece) e revele a degradação do tempo contra a qual os indígenas devem lutar. Perto do fim, depois que os bares fecharam, às 2h da manhã, alguns dos personagens se dirigem para o Hill X, um pequeno espaço aberto em uma colina com vista para o centro de Los Angeles, um lugar onde, como Homer coloca, eles podem “ir lá para apenas serem livres”, sem ninguém incomodá-los. Lá eles tentam recuperar esse tempo cíclico e pré-industrial ansiado por Homer. Mas seu esforço para reviver as velhas cerimônias e solidariedades desmancha em

agressões sexuais e brigas despropositadas.

Como todos os outros lugares de refúgio que os indígenas encontram em Los Angeles, Hill X não sobreviveu aos anos 1960. *Os exilados* é o mais concreto e detalhado registro que temos desses espaços condenados. Mackenzie estava bem consciente de suas fragilidades, e esse conhecimento é talvez o que dá ao filme seu especial sentido de espaço. Ele soube que em 1955 a Community Redevelopment Agency deu ao Bunker Hill uma sentença de morte, o bairro de encostas de casas habitadas, onde os indígenas podiam encontrar espaço acessível (alguns anos antes, em 1956, ele fez um curta documental chamado *Bunker Hill* defendendo a comunidade e lamentando seu despejo iminente).

Apenas a gentrificação poderia ter mantido Bunker Hill como um bairro residencial (como aconteceu com trechos do Ocean Park de Santa Mônica, também indicado para demolição no fim dos anos 1950). Sua destruição é hoje vista como uma grande tragédia cívica e gerou rios de lágrimas de crocodilo. Mas se o bairro tivesse sobrevivido, a cidade ainda o destruiria hoje. A coleção de torres empresariais, hotéis de negócios e palácios culturais que substituíram os alojamentos de Bunker Hill tornaram-se emblemas do “hiperespaço pós-moderno”, graças ao ensaio em livro de Fredric Jameson *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (*Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991). Uma caminhada pela área hoje pode ser frustrante para qualquer um acostumado com a organização tradicional de uma cidade, mas algumas das vistas que essa paisagem oferece são estonteantes. “Sublime pós-industrial”, eu as chamaria. Os bares na rua principal perderam seus clientes quando Bunker Hill foi despovoado, e eles logo fecharam. Hill X foi nivelado antes mesmo que *Os exilados* fosse lançado, para a construção do Dodger Stadium. Ao menos ainda há alguns lugares como esses em Los Angeles, mas onde estão, eu jamais direi.



Na terra dos caçadores de cabeças

In the Land of the Head Hunters, Edward S. Curtis, EUA, 1914, 67min, 35 mm para DCP, livre

O renomado fotógrafo norte-americano Edward S. Curtis (1868-1952) dedicou sua vida a documentar o mundo dos indígenas do seu continente. Ele criou um dos primeiros longas-metragens dramáticos da história do cinema – uma obra-prima estrelando membros da tribo Kwakwaka'wakw (Kwakiutl), da Colúmbia Britânica. O melodrama fantasmagórico de Curtis é ambientado no século 18 (antes da chegada dos europeus na região) e conta a história da jornada espiritual de amor e desilusão de um guerreiro, frente a uma batalha entre tribos, para salvar sua noiva. O estilo documental do filme, que se concentra em detalhes históricos, e o lendário olhar para composição de Curtis fazem de *Na terra dos caçadores de cabeças* um dos filmes mais bonitos da era silenciosa e uma impressionante evocação da cultura nativa norte-americana, famosa por sua incrível herança artística. Alguns aspectos do filme se basearam na tradição oral dos Kwakwaka'wakw e retratam, com precisão, rituais tribais que na época eram proibidos de serem praticados em lugares públicos e puderam ser executados apenas para o filme.

Na terra dos caçadores de cabeças estreou em 1914, com uma composição orquestral que foi a primeira escrita originalmente para um longa-metragem. Esta composição, descoberta na década de 2000, acompanha a cópia restaurada da Milestone Films, assim como as belas cores da tinteira. Por décadas, o filme foi considerado perdido e existiu apenas em fragmentos em um documentário chamado *Na terra das canoas de guerra (In the Land of the War Canoes)*, antes da reconstrução da Milestone (realizada em colaboração com a UCLA Film & Television Archive) estrear em 2014.



Os exilados, de Kent Mackenzie

The Exiles, EUA, 1961, 73min, 16 mm para DCP, livre

A sequência de abertura do longa de estreia de Kent Mackenzie (1930-1980) apresenta imagens icônicas de pessoas indígenas que vêm da série do fotógrafo Edward S. Curtis *O indígena norte-americano* (*The North American Indian*, 1907-1930). O restante do filme mostra 12 horas na vida de um grupo de jovens indígenas norte-americanos que deixaram suas reservas nos anos 1950 para morar em Los Angeles, no bairro de Bunker Hill – uma área residencial degradada com mansões vitorianas decadentes. O roteiro de *Os exilados* foi montado a partir de uma série de entrevistas que são apresentadas com voz em off. Os atores não profissionais Yvonne Williams, Homer Nish e Tommy Reynolds apresentam um retrato enérgico, sem melodrama, de uma comunidade marginalizada.

Nascido na Inglaterra, Mackenzie era um homem rico e branco entre indígenas americanos, mexicanos e filipinos, em uma comunidade pobre de Los Angeles. Ainda assim, sua sensibilidade e interesse genuínos em compreender as pessoas brilham em seu primeiro longa-metragem e se contrapõem à tendência sentimentalista e fetichista que frequentemente emergem em tentativas de representar "o outro". Nenhum outro filme da época retratou os nativos americanos como protagonistas e, conseqüentemente, *Os exilados* não conseguiu distribuição, sendo lançado apenas em 2008, décadas depois de sua realização e da morte prematura de Mackenzie, em 1980. Para muitos críticos e pesquisadores, é um dos primeiros filmes neorealistas feitos nos Estados Unidos.

Convidada



Lahayda Mamani Poma, formada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo e Mestrado integrado em Programas Emergentes. Com prêmios e nomeações nas áreas de arte e arquitetura. Foi curadora no IAB-SP, SESC-SP e SMC. Atualmente é curadora no Instituto Tomie Ohtake e co-curadora da exposição de acervo do Instituto Moreira Salles.

Realização



Produção

