



Barroca

III FRONTEIRA - FESTIVAL INTERNACIONAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E EXPERIMENTAL
1ª Edição

Goiânia - Goiás
Março/2017





Este festival é dedicado à Andrea Tonacci
(*Roma, 1944- *São Paulo, 16/12/2016).

“Existe uma consciência de que a imagem é tão importante, tão forte, um afeto tão vivo, tão interferente na vida, que não é meramente um espetáculo, um divertimento, um passatempo, entretenimento. O que é isso? Isso é coisa dos americanos ou do que a indústria faz com o cinema. Mas o cinema que é a mente da gente, todas essas coisas, fusões, cortes, sobreposições, flashback, flashforward, está tudo aqui na nossa cabeça. A máquina é uma invenção do homem. É uma forma de tentar colocar a mente no mundo, em imagens. A imagem então é viva, um ser vivo, que interfere na vida. Então, o sentido é mais de responsabilidade de fazer imagens e colocar imagens no mundo, diante dos outros. Porque você está interferindo. Você está criando uma situação no mundo com as imagens. Essa é uma responsabilidade. Isso vem lá de atrás... Rossellini. A profissão qual é? Ser homem.”

Andrea Tonacci

SUMÁRIO:

• APRESENTAÇÃO DO III FRONTEIRA FESTIVAL INTERNACIONAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E EXPERIMENTAL	
VIDAS NA FRONTEIRA por Camilla Margarida, Marcela Borela, Henrique Borela e Rafael Parrode	13
• SESSÃO DE ABERTURA	21
THE FUTURE IS BEHIND YOU / ACTS AND INTERMISSIONS, Abigail Child	23
• COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS-METRAGENS	27
AS JUSTEZAS DAS IMAGENS, por Henrique Borela, Camilla Margarida e Rafael Parrode	32
• COMPETITIVA INTERNACIONAL DE CURTAS-METRAGENS	37
ESTILHAÇOS DE MUNDO, por Camilla Margarida, Marcela Borela, Henrique Borela e Rafael Parrode	46
• RETROSPECTIVA RITA AZEVEDO GOMES	55
O DIAMANTE DE MIL FACES, por Rafael Parrode	62
• CINEASTAS NA FRONTEIRA – VINCENT CARELLI E VIRGÍNIA VALADÃO	69
COM OS ÍNDIOS, por Marcela Borela	74
• CADMO E O DRAGÃO	79
CADMO E O DRAGÃO: 40 ANOS DO CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES, por Henrique Borela	84
• AUTO FICÇÕES – BORIS LEHMAN	87

• LAND(S)CAPES / PAISAGENS EM FUGA	93
LAND(S)CAPES / PAISAGENS EM FUGA por Toni D'Angela	100
• IS THIS WHAT YOU WERE BORN FOR? / É PARA ISSO QUE VOCÊ NASCEU? - ABIGAIL CHILD	105
• A MECÂNICA DO OLHO POLÍTICO - KEN JACOBS	111
• ARQUEOLOGIA DA PAISAGEM - GEORGE CLARK	115
• EXIBIÇÕES ESPECIAIS	119
• LANÇAMENTO BOX RAULINO	121
• EXIBIÇÕES ESPECIAIS	119
• MOSTRA EM TRÂNSITO	123
AMOR, EXPRESSÃO E REBELDIA, por Carlos Cipriano e Marcela Borela	130
• ARTIGOS	
O SOM DA TERRA A TREMER, por João Bénard da Costa	134
CARTAS DE UMA DESCONHECIDA: RITA AZEVEDO GOMES, por Cristina Álvarez López & Adrian Martin	138
O CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES: EXPERIMENTALISMOS E PROVOCAÇÕES, por Marina da Costa Campos	142
PIRATARIA E POÉTICA: APROPRIAÇÃO E PROCESSO, por Abigail Child	150

• ENSAIOS	
VIRGÍNIA E O BANQUETE DOS ESPÍRITOS, por Rita Carelli	162
• MASTERCLASS COM BORIS LEHMAN	165
UM SEGUNDO SÉCULO NO CINEMA, por Boris Lehman	166
• ESTADO CRÍTICO – RESIDÊNCIA DE CRÍTICA DE CINEMA	168
• CONVERSAS, DEBATES E SESSÕES COMENTADAS	170
• PROGRAMAÇÃO	
PROGRAMAÇÃO CINE RITZ	174
PROGRAMAÇÃO CINE CULTURA	177
PROGRAMAÇÃO CENTRO CULTURAL UFG	179
• ÍNDICE DE FILMES	180
• CRÉDITOS	183

VIDAS NA FRONTEIRA

*CAMILLA MARGARIDA, MARCELA BORELA, HENRIQUE BORELA
E RAFAEL PARRODE.*

A significação mais dupla da condição pós-moderna reside na consciência de que os 'limites' epistemológicos daquelas ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes – mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas. Isso porque a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural, política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos. É nesse sentido que a fronteira se torna lugar a partir do qual algo começa a ser fazer presente”.

HOMI BHABHA

A partir de formas minoritárias, articulações de diferenças culturais no cinema (variações de modos de fazer e feitos de mise-en-scène) uma energia inquieta e revisionária da fronteira se manifesta. O Fronteira - Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental convida, nesta terceira edição, a meditar sobre mundos desiguais e assimétricos, sensíveis universos que o cinema hegemônico ajuda, em certas camadas, a roteirizar, manter e evoluir conforme as necessidades do liberalismo e do capitalismo internacionalizante, mas que não consegue dominar de todo. O real no limite do sensível escapa à economia do audiovisual e as máquinas de filmar se proliferam mesmo assim, desde os primeiros cinemas, com os pequenos filmes documentários, os filmes eróticos (também documentários, segundo Pedro Costa), e depois os experimentais, os filmes caseiros, as vanguardas, em seguida a explosão do som portátil, o som direto, tudo animando o ato de filmar, o ato de mover-se com os filmes possíveis no encontro entre pessoas, visões de mundo. Ainda, o vídeo, e o digital e 117 anos de história do cinema. Antes

disso, a história do olhar, da imagem, da representação de si mesmo e do outro em tantas culturas humanas.

São tão inúmeras as possibilidades. O mundo continua a escapar ao poder de mostrar (Comolli); a vida cotidiana, os laços de amizade e o amor continuam a ser cinema daquilo que é próximo (Mekas), ou mesmo o distante e próximo e distante ao mesmo tempo (Tonacci), a necessidade de filmar a vida e inventá-la segue a despeito das forças do capital - ele mesmo impulsionando a tecnologia internacionalizada que banca a ousadia dos cineastas na fronteira capitalista, outra ideia de justiça no cinema (Queiroz). A tradição dos cinemas minoritários, o documentário, o experimental, se ligam aqui a um conceito de fronteira que é também um jeito de ver a história do cinema e suas escolhas estéticas, políticas e ideológicas.

Os filmes a serem vistos nesta edição do Fronteira - Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental propõem novos

horizontes para o cinema e perguntam o que é esteticamente inovador e politicamente crucial quando se fala em diferença. Escancarando uma crise de representação sem precedentes, e sabendo que não se filma impunemente, realizadores e realizadoras de cinema da periferia capitalista – em diversas partes do mundo – tem no gesto do cinema a busca da invenção, dominando todos os processos da criação, realização e distribuição de filmes no século XXI. O que se vê são sobreposições e deslocamentos estéticos nos domínios da diferença, estratégias de representação e aquisição de poder de comunidades e produções anticoloniais, feministas, antifacistas, antiracistas e antiomofóbicos. Uma desorientação manifesta permeia as relações na fronteira:

(...) os embates da fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar expectativas normativas de desenvolvimento e progresso ¹.

Bhabha diz ainda que na fronteira se formam figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Nós imaginamos então com os filmes que, feitos a partir de novas formas de percepção da linguagem e dos meios de produção do cinema, a partir de visões singulares de mundo, na fronteira, são uma diferença cultural. Não se trata aqui de reunir uma “diversidade de conteúdos, formatos, gêneros, feitos em vários lugares”. A diferença aqui não iguala as desigualdades, não é temática ou de conteúdo, mas uma questão de linguagem (porque conjunto de códigos criados por experiências históricas complexas,

marcadas por diferenças econômicas, territoriais e temporais), além de uma questão ontológica – pelo direito de ser. Pensa-se assim, nos gestos que se diferem daqueles movidos pela economia do cinema, dos filmes que até podem ser comercializados, mas não existem para abastecer um mercado. Filmes nos quais muitas vezes o produtor é o realizador, geralmente, e são feitos por equipes de tamanho médio ou pequeno, sem a necessidade de grandes aportes financeiros, sem agentes de venda, sem vigília do capital e dos grandes festivais internacionais.

Mas o que seria esse cinema hegemônico ao qual nos referimos como um outro (daqui, da fronteira)? Que deixemos claro que esse cinema majoritário, narrativo e clássico (na medida em que cada vez mais tributário da viagem do herói mitológico grego), nascido nas profundezas dos primeiros roteiros queiram ao envés de “cartas de amor”, “cheques assinados” (Pedro Costa), eram antes de tudo uma economia e se tornaram uma indústria que toma sua forma a partir do trabalho de judeus no deserto da Califórnia. Beneficiados pelo imperialismo norte-americano pós-guerra, Hollywood definiu os contornos narrativos da soberania capitalista no século XX, animados pela indústria bélica e pelo protecionismo de estado que premia empresas que exportam mais filmes para mais territórios e mercados. Cinema como máquina colonizadora, de ideias liberais, do american way of life e todos os etnocentrismo. O sistema dos grandes estúdios (produtoras de filmes que são distribuidoras também e que lidam com um sistema exibidor mundial submisso a elas).

A indústria do cinema é sustentada por um tipo de narrativa majoritária, cínica, narcísica que tende a se valer das representações opressoras do colonialismo. Contudo, na fronteira, locais onde a dominação do estado e do capital ainda não foram capazes de

1 - BHABHA, Homi. O Local da Cultura. Editora UFMG, Belo Horizonte, 1998.

normatizar todos os processos de produção simbólica, acontece uma articulação social e estética da diferença, em uma perspectiva das minorias. Uma negociação complexa que muitas vezes reencena o passado e introduz outras temporalidades culturais numa constante reinvenção da sua própria tradição. É o que ocorre nos cinemas aqui manifestos. Se uma fronteira não é o ponto onde algo termina, como os gregos reconheceram, é um ponto a partir do qual algo começa a ser fazer presente (Heidegger). É uma forma de ver ainda a história humana como estado de emergência em que vivemos não como exceção, mas como a regra (Benjamim), a ater-se a um conceito de história que corresponda a essa visão. Existe a fronteira e ela é um limite do humano e da linguagem, ela não precisa ser ultrapassada, quebrada. Não é preciso ir além, uma vez que ela é já marcada pela causalidade da exploração humana. É o próprio limite do horror do desaparecimento de mundos. Bhabha fala que é uma “sensação de desorientação, um distúrbio na direção do ‘além’, (da fronteira), um movimento exploratório incessante (...) aqui em lá, de todos os lados, pra lá e para cá, para frente e para trás ²”.

O “além” é uma contingência da fronteira e não uma busca. Não existe no limite visível e mensurável na fronteira, como uma distância de algo diferente que significa a marca de um progresso ocidental pré-estabelecido, alguma ideia de superação da má consciência colonial, prometendo um futuro, universal, majoritariamente capitalista, branco e cristão. Não se trata então de ultrapassar a barreira ou o limite, mas de sustentar a diferença no tempo da fronteira e não mais tentar padronizar suas forças dissonantes em nome de um contexto comum, da maioria. Significa estar exatamente onde estamos, “presentes um lugar expandido e excêntrico de experiência e aquisição de poder”

onde “a luta contra a opressão colonial não apenas muda a direção da história ocidental, mas também contesta sua ideia historicista de tempo como um todo progressivo e ordenado”.

Se os grandes festivais de cinema estão a serviço do comércio, estar distante do mercado é se colocar o mais próximo possível dos filmes. Menos filmes (66 nesta edição), mais exhibições dos filmes (haverão reprises das mostras competitivas no Cine Cultura), e mais debates com filmes, seus realizadores, realizadoras e público. Essa é a terceira edição do Fronteira, festival feito por jovens, no qual tentamos destacar formas minoritárias de cinema em uma cidade no meio do Brasil com uma programação perspicaz em mostrar caminhos possíveis de invenção para cinemas feitos em diversos níveis de dificuldade e modos de produção.

No contexto político brasileiro pós-golpe está em jogo o aperto sobre os oprimidos desde a colonização. Nesse momento de nossa história, os filhos e filhas da elite colonial brasileira tentam manter seus privilégios e se levantam contra o processo de transferência de renda que ocorria no país nos últimos 12 anos. Há então a tomada de posição estética desta curadoria, que desde que começou a receber filmes e discutir suas experiências, passou a se perguntar – sem subterfúgios - o que é um filme político? Atravessados pelo que está acontecendo no Brasil, como poderia um pequeno festival independente de cinema ser atmosfera e criar comunidades de resistência, troca e aprendizado nesse contexto de endurecimento das relações sociais e ataque a direitos dos trabalhadores da cidade e do campo, dos jovens, das mulheres, dos idosos, dos índios? Por meio de filmes marcados pelas suas condições de existência e

2 - Idem.
3 - *Ibidem*.

conscientes de que não contam apenas uma história, mas são ação em direção ao mundo - filmes feitos politicamente - fazemos essa intervenção.

Reitera-se vínculos com universos de cinema que são muito caros ao Fronteira, representados por Abigail Child, Khavn De La Cruz, Travis Wilkerson, Leo Pyrata, Ken Jacobs, Mónica Savirón, Scott Barley, Louis Khlar, entre outros, como uma decisão de curadoria no sentido de acompanhar esses realizadores e realizadoras no caminho de expressão que escolheram.

O Festival apresenta a história de mulheres revolucionárias, tal como Emma Goldman no filme de Abigail Child (sessão de abertura), ou Lucy Parsons no filme de Kelly Gallagher (competição de curtas). Homenageia-se Virgínia Valadão, antropóloga e cineasta, co-criadora do Vídeo nas Aledeias, ao lado de Vincet Carelli, cujos filmes serão mostrados nesta edição da Mostra Cinesastas na Fronteira. Apresenta-se Rita Azevedo Gomes: cinema e vida que não se dissociam e modo de produção muito peculiar (oposto do sentido de cineastas contemporâneos a ela como Pedro Costa). Rita passa às vezes 10 anos pensando um filme para depois filmá-lo em 5 dias em contexto colaborativo, trabalhando sem incentivos em Portugal, por exemplo. É perceptível a relação profunda com a literatura, o teatro, a ópera, a pintura. É uma artista visual que expande a ideia de pictórico, operando a cor e a cenografia os figurinos que ela faz artesanalmente.

Há uma presença forte de Abigail Child, sua imagem sonora – crítica à uma representação do feminino. Ela busca o contrário do enquadramento que oprime: corpos soltos, livres nos espaços, a história desses corpos e desses lugares que os põe juntos. Ela se pergunta:

como se filma uma mulher? O que é uma mulher?

A presença de mulheres no festival é sensivelmente ampliada pela Estado Crítico – Residência de Crítica de Cinema que nessa terceira edição é coordenada pelas brasileiras Dalila Camargo Martins e Janaína Oliveira e conta com a participação de 10 mulheres, também críticas e pesquisadoras de cinema, que discutirão temas da imagem e dos limites da representação, pensando principalmente no lugar da mulher e dos paradigmas do feminismo no cinema, diante da programação de filmes do festival.

Além disso, em micro-programas, trazemos: Ken Jacobs, político e incendiário nas suas experiências singulares, trabalhando com roscopia, entre outras técnicas que produzem variação na película de 3ª dimensão e reinventando imagens de arquivo, intervindo sobre o próprio filme; Boris Lehman, realizador que fez mais de 500 filmes na Bélgica (a maior parte deles sobre seu país e ele mesmo, nos quais ele é ator) e que oferece também um MasterClass dentro do festival. Reunidos as exposições especiais de Júlio Bressane e Luis Rosemberg Filho, com seus novos filmes, respectivamente as obras-primas Beduíno e Guerra no Paraguai; e juntamente com o Lançamento do Box Coleção Aloysio Raulino com exibição do belíssimo Noites Paraguaias, temos aqui um conjunto de cinematografias consolidadas de grandes gênios do cinema brasileiro e internacional.

George Clark, que transita entre a paisagem e teatral, também faz parte de um pequeno programa, enquanto a Mostra Cadmo e o Dragão (dedicada a filmes desobedientes e revolucionários feitos em Goiás) comemora 40 anos do Cineclube Antônio das Mortes - oásis de experimentação criado em Goiânia na década de 1970. A

mostra Land(e)scapes / Paisagens em fuga reúne filmes que colocam a questão da paisagem de forma diversa a partir de animações, TRT (técnica de desenho industrial), found footage de imagens de guerra, stop motion de papel (colagem), atravessando a história da paisagem a partir de uma grande variação estética; é a contribuição de Toni D'Angela, crítico italiano e colaborador do festival.

Também dentro desta terceira edição do Fronteira, o VER Cinema - Encontro Internacional de Programadores de Cinema, reúne discussões sobre distribuição e exibição de filmes independentes em circuitos não comerciais, criando um ambiente aberto de troca de ideias com representantes de diversos festivais e mostras brasileiras e internacionais, cineclubes e projetos de exibição. Em parceria com a BIS – Bienal Internacional de Cinema Sonoro (em sua primeira edição), o Festival acontece de 16 a 25 de março de 2017 no Cine Ritz e no Cine Cultura, os únicos cinemas de rua de Goiânia a resistirem no século XXI.

SESSÃO DE ABERTURA



THE FUTURE IS BEHIND YOU / O FUTURO ESTÁ ATRÁS DE VOCÊ

EUA, 2004-2005, 21", 16mm, p&b

The future is behind you cria uma história de ficção composta por um arquivo familiar anônimo da Europa de 1930, reconstruído para enfatizar a aculturação de gênero em duas irmãs que brincam, correm, brigam, se beijam e crescem juntas sob a sombra da história que se aproxima. Ao mesmo tempo biografia e ficção, história e psicologia, The future is behind you escava gestos para explorar a sedução especulativa da narrativa; procura uma ponte entre histórias privadas e públicas.

The future is behind you creates a fictional story composed from an anonymous family archive from 1930's Europe, reconstructed to emphasize gender acculturation in two sisters who play, race, fight, kiss and grow up together under a shadow of oncoming history. At once biography and fiction, history and psychology, the future is behind you excavates gestures to explore the speculative seduction of narrative; it seeks a bridge between private and public histories.

Direção/Director: Abigail Child
Produção/Production: Abigail Child
Montagem/Editing: Abigail Child
Som/Sound: A. Child. Foley + Efx: Gisburg
Contato/Contact: achild@mindspring.com



ACTS AND INTERMISSIONS / ATOS E INTERMISSÕES

EUA, 2017, 56', digital, colorido / p&b

O filme é o segundo de minha trilogia sobre Mulheres e Ideologia. Cada parte questiona: Como as ideologias falham com as mulheres? Do que nós abrimos mão em nossa luta para ser mais do que “meramente femininas”? O primeiro da trilogia, UNBOUND, reconta a história de Mary Shelley, examinando o Romantismo do século XIX através de “filmes caseiros imaginários”, filmados em Roma. O segundo filme explora Emma Goldman e o Anarquismo, filmado em Nova Iorque, em uma série de capítulos não-hierárquicos de memória fragmentada. A estrutura do trabalho é influenciada por filmes tão diversos quanto os 32 curtas-metragens sobre Glenn Gould e o Surface Tension de Hollis Frampton. A terceira parte da trilogia irá explorar a ciência no século XXI, com foco na mulher virtual e nos androides.

The film is the second in my Trilogy of Women and Ideology. Each part asks: How Ideologies fail women? What do we give up in our struggle to be more than “merely female”? The first in the trilogy, UNBOUND, retells the story of Mary Shelley, examining 19th century Romanticism through “imaginary home movies” shot in Rome. This second film explores Emma Goldman and Anarchism, shot in New York City, in a series of non-hierarchical fragmented ‘memory’ chapters. The work’s structure is influenced by films as diverse as 32 Short Films About Glenn Gould and Hollis Frampton’s Surface Tension. The third part of the Trilogy will explore Science in the 21st century, focusing on virtual women and androids.

Direção/Director: Abigail Child

Produção/Production: Abigail Child

Fotografia/Photography: Abigail Child

Montagem/Editing: Abigail Child

Som/Sound: Robert Withers, Ben Kiem

Elenco/Cast: Emma - Miriam Rocek, Voice of Emma - Alenka Kraiger, with Kyra Miller, Bradley Steiner, Darius Koti, Andrea Monti, Maricruz Alarcon, Janice Sloane, Cassandra Guan, Felix Rietmann, Noam Berg, Walter Sipser, Harold Batista, Jeff Wengrofsky, Andie Eisen, Jessica Reynblatt

Contato/Contact: achild@mindspring.com

COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS - METRAGENS

CURADORIA: CAMILLA MARGARIDA, MARCELA BORELA, HENRIQUE BORELA E RAFAEL PARRODE



BARONESA

Brasil, 2017, 73', digital, colorido

Andreia quer se mudar. Leid espera pelo marido preso. Vizinhas em um bairro na periferia de Belo Horizonte, elas tentam se desviar dos perigos de uma guerra do tráfico e evitar as tragédias trazidas junto com a chuva.

Andreia wants to move. Leid waits for the imprisoned husband. Neighbors in a neighborhood on the outskirts of Belo Horizonte, they try to deflect the dangers of a traffic war and avoid the tragedies brought along with the rain.

Direção/Director: Juliana Antunes

Roteiro/Script: Juliana Antunes

Produção/Production: Juliana Antunes e Fernanda Brescia

Produção executiva/Executive production: Juliana Antunes, Fernanda Brescia e Camila Bahia Braga

Fotografia/Photography: Fernanda de Sena

Montagem/Editing: Affonso Uchôa e Rita M. Pestana

Som/Sound: Marcela Santos

Elenco/Cast: Andreia Pereira de Sousa, Leid Ferreira e Felipe Rangel

Contato/Contact: muitajuliananomundo@gmail.com



HOUSES WITHOUT DOORS / CASAS SEM PORTAS

Síria / Líbano, 2016, 90', digital, colorido / p&b

O filme retrata as mudanças na vida de uma família armênia na linha de frente de Aleppo em Al Midan, uma área que deu abrigo aos armênios perseguidos há 100 anos atrás e hoje para muitos sírios refugiados. Da sacada de sua casa, o diretor filma as mudanças de sua vizinhança e de sua própria família com uma pequena câmera, entrelaçando suas imagens com extratos de filmes clássicos para ilustrar os paralelos entre o genocídio armênio e a realidade dos sírios hoje.

The film portrays the changes in the life of an Armenian family on Aleppo's frontline in Al Midan, an area that brought shelter to the persecuted Armenians 100 years ago and today to many displaced Syrians. From the balcony of his home, the director films with a small camera the changes in his neighbourhood and his own family, interweaving his images with extracts from classical films to illustrate the parallels between the Armenian genocide and Syrians' reality today.

Direção/Director: Avo Kaprealian

Roteiro/Script: Avo Kaprealian

Produção/Production: Bidayyat for Audiovisual Arts

Produção executiva/Executive production: Mohammad Ali Atassi

Fotografia/Photography: Avo Kaprealian

Montagem/Editing: Avo Kaprealian, Raya Yamisha

Som/Sound: Raed Younan

Trilha Sonora/Soundtrack: Samer Saem Eldahr (Hello Psychaleppo)

Contato/Contact: coordinator@bidayyat.org



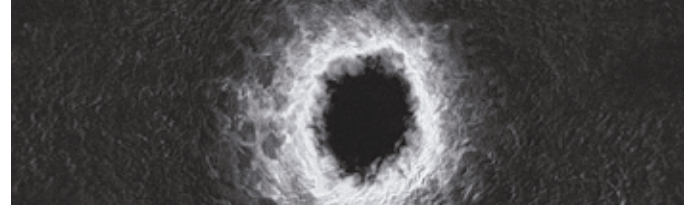
QUINZAINÉ CLAIRE

Camboja / França, 2016, 97', digital, colorido

Durante o regime do Khmer Vermelho, costumávamos dizer que o Camboja se encontrava em total escuridão. Uma noite densa que apagava tudo: rostos, gestos, imagens. Como nos contos antigos, somente a lua cintilante iluminava os rostos e permitia a contagem do tempo. Após esses dias de escuridão, agora é tempo para a lua crescente. Quarenta anos após a queda de Phnom Penh, em 17 de abril de 1975, Séra Ing está trabalhando na escultura destinada a ser o primeiro memorial sobre o genocídio. O projeto encontra algumas dificuldades de existência e revela os paradoxos de uma sociedade em transformação. É tempo de lembrar?

Under the Khmer Rouge regime, we used to say that Cambodia was plunged into total darkness. A thick night that erased everything : faces, gestures, images. Like in the ancient tales, it was only the shimmering moon that shed light on the faces and allow to count time. Following those dark days, it's now time for the waxing moon. Forty years after the fall of Phnom Penh, on April 17th 1975, Séra Ing is working on the sculpture meant to be the first public memorial of the genocide. The project encounters some difficulties to exist and reveals the paradoxes of a society undergoing changes. Is it time to remember?

Direção/Director: Adrien Genoudet
Roteiro/Script: Eline Grignard / Adrien Genoudet
Produção/Production: Adonis Liranza (Quilombo Films), Davy Chou (Anti-Archive)
Montagem/Editing: Margaux Serre
Som/Sound: Vincent Villa
Elenco/Cast: Séra Ing, Cheanick Nov
Contato/Contact: davy.chou@vickyfilms.com /
adrien.genoudet@gmail.com



SLEEP HAS HER HOUSE

Reino Unido, 2016, 91', digital, colorido

As sombras dos gritos escalam além das colinas. Isto já aconteceu antes. Mas esta será a última vez. Os últimos restantes o sentem, retirando-se profundamente adentro da floresta. Eles clamam ao escuro, enquanto as sombras desaparecem, no chão. Através de tomadas longas e estáticas, o filme desenvolve uma experiência contemplativa e hipnótica, semelhante a pinturas em movimento. Um filme que mistura live action, fotografia estática e imagens desenhadas à mão.

The shadows of screams climb beyond the hills. It has happened before. But this will be the last time. The last few sense it, withdrawing deep into the forest. They cry out into the black, as the shadows pass away, into the ground. Through long static takes, the film develops a contemplative, hypnotic experience, akin to paintings that move. A film that mixes live action, still photography, and hand-drawn images.

Direção/Director: Scott Barley
Roteiro/Script: Scott Barley
Produção/Production: Scott Barley, Ether Films
Produção executiva/Executive production: Scott Barley
Fotografia/Photography: Scott Barley
Montagem/Editing: Scott Barley
Som/Sound: Scott Barley
Trilha Sonora/Soundtrack: Scott Barley
Contato/Contact: barl1992@gmail.com



SUBYBAYA

Brasil, 2017, 77', digital, colorido

Dentro de mim mora um silêncio. De noite, ele vai com suas garras, à caça de algo pra gritar.

Insides me lives a silence. At night, he goes with his claws, hunting for something to scream.

Direção/Director: Leo Pyrata

Roteiro/Script: Leo Pyrata e Ewerton Belico

Produção/Production: Amina Jorge

Produção executiva/Executive production: Amina Jorge

Fotografia/Photography: Lucas Barbi

Montagem/Editing: Leo Pyrata com Colaboração de Amina Jorge,

Maria Clara Escobar, Renata Pinheiro, Tati Boaventura

Som/Sound: Tide Borges, Raphael Lupo, Gustavo Fioravante, Rosana Stefanoni

Direção de Arte/Art Director: Tati Boaventura

Elenco/Cast: Bruna Chiaradia, Manu Pessoa, Robert Frank, Glaucia Vandeveld, Alexandre de Sena, Carlos Francisco, Felipe M.C. Gontijo, Caetano Gotardo, Leo Pyrata, Amina Jorge, Andréa Rodrigues, Bruna Olira, Catarina Mim, Michelle Sá

Contato/Contact: amina@filmesdevagabundo.com



TERRITÓRIO

Equador/ EUA / Argentina, 2016, 66', digital, colorido

Filmado no Equador, a jornada se inicia no oceano, atravessa as montanhas, e desce até a selva. Uma câmera fixa retrata imagens de paisagens e de pessoas à espera de serem observadas.

Shot in Ecuador, the journey opens in the ocean, crosses the mountains, and descends in the jungle. A stationary camera portrays images of the landscape and of people waiting to be observed.

Direção/Director: Alexandra Cuesta

Produção/Production: Alfredo Mora / Alexandra Cuesta / Micaela Rueda

Fotografia/Photography: Emilien Awada

Montagem/Editing: Pablo Mazzolo / Alexandra Cuesta

Som/Sound: Xavier Müller

Pos-produção/Postproduction: Juan Carlos Elizalde

Contato/Contact: alexiagalaxia@gmail.com

A JUSTEZA DAS IMAGENS

POR CAMILLA MARGARIDA, HENRIQUE BORELA E RAFAEL C. PARRODE

Em sua terceira edição, a Mostra Competitiva Internacional de longas-metragens do III Fronteira recebeu ao longo de quase dois meses de inscrições 173 longas-metragens. Filmes de diversas partes do mundo, com as mais variadas visões estéticas e modos de produção estiveram dentre os inscritos, reforçando a pluralidade e a diversidade da produção do cinema documentário e experimental. Mas, num mundo onde as imagens se repetem e são produzidas incessantemente, quais delas poderiam provocar questionamentos sobre o olhar, sobre o que se filma e como se filma? Quais filmes lidariam com a imagem de maneira mais crítica e reflexiva? Quais seriam as imagens justas para descrever um certo estado do mundo mediado sobretudo pela linguagem dentro de um espaço cada vez mais conservador e limitador das diversas possibilidades que o cinema pode apresentar?

Os 06 filmes que compõem a mostra esse ano, partem de formas distintas de uma mesma constatação: há uma crise da relação do homem e da mulher (aqueles que filmam) com o mundo e também de maneira reativa, do mundo com esses indivíduos. Uma crise de representação desse mundo sobretudo que passa pela impossibilidade do olhar genérico, de filmar o possível e de buscar a partir de frestas do real e de imagens já produzidas por outros,

uma responsabilidade poética na representação do horror. Uma crise do filmar o outro, de buscar um distanciamento necessário para cartografar o invisível, ou o contrário, de mergulhar no universo do outro, buscando uma imersão absoluta num limite entre a empatia e a alteridade, a urgência e o impulso criativo. Ao mesmo tempo, na recusa crítica disso tudo e na instalação da crise, da desconfiança, da reavaliação, da dúvida. Ou por fim, uma crise inclusive na recusa de filmar o outro, de voltar a câmera para o universo construído, sobretudo uma relação mítica com a natureza, com o cosmos e consigo próprio.

Houses Without Doors, de Avo Kaprealiannos conecta imediatamente a guerra atual em Aleppo, Síria, e ao genocídio armênio ocorrido em 1915, quando milhares de armênios foram mortos e expulsos pelo Império Otomano. A partir da varanda de seu apartamento e de sua família no bairro de Midan, em Aleppo, Avo Kaprealian registra seu encarceramento, a vida diária das ruas e por vezes o conflito violento que ronda sua cidade e seu país, visto da janela, ou de frestas das portas de sua casa. Ao mesmo tempo, o diretor invoca a história do cinema através das imagens de filmes antigos para representar o trauma ainda presente nas vidas de milhares de refugiados armênios. O filme não deixa claro, mas os moradores de Midan, bairro onde mora Avo e onde ele filma, são descendentes principalmente de sobreviventes

do genocídio armênio, que fugiram da Turquia para se estabelecer em Aleppo. À medida que o conflito armado atinge sua rua, o diretor se volta para dentro de casa e registra a vida cotidiana de sua família sob a ameaça dos bombardeios, dos franco-atiradores e os constantes cortes de energia. De um lado seu Pai, que tem medo de que as filmagens coloquem em risco a família, de outro sua mãe, que parece desejar a câmera, contar a histórias e relembrar o passado. Para armênio-sírios, cuja memória está profundamente marcada pela tragédia do exílio forçado, a perspectiva de sair de suas casas e viver novamente o medo da guerra e da diáspora ecoa no filme como um trauma ancestral.

Radicada nos Estados Unidos há vários anos, a equatoriana Alexandra Cuesta tem uma produção significativa de curtas metragens. Em Território, seu primeiro longa-metragem, a diretora volta-se para seu país de origem e o atravessa do norte ao sul, filmando sobretudo pessoas comuns, desde bairros periféricos de grandes cidades até vilas rurais no interior do país. Na linha de seus trabalhos anteriores a diretora explora os planos fixos e longos, sem fugir entretanto da relação de interação que a câmera coloca, criando um tecido social a partir de sua condição ao mesmo tempo de nativa e de estrangeira. No filme, Alexandra Cuesta leva-nos a uma viagem de observação da geografia, da paisagem, e das pessoas de um Equador que não conhecemos juntos: espectador e diretora. Seguindo o caminho tomado pelo poeta francês Henri Michaux em sua viagem pelo Equador em 1927, Alexandra apontando sua câmera para seu lugar de origem e encontra um país com formas, cores, texturas e sons muito particulares, onde as pessoas são vistas como estranhas e familiares ao mesmo tempo. O que vemos é um imenso painel onde a complexidade daquele lugar se constrói a partir do pictórico.

Começando com uma aproximação do mar e continuando através das montanhas até a selva, a viagem que se segue pelo Equador é uma experiência atemporal enraizada nos retratos das paisagens e lugares por onde a câmera passeia.

Como revelar a memória traumática através de um gesto artístico? Como simbolizar o horror? Como apresentar uma memória visual de um trauma individual e coletivo? Além disso, o poder da arte é universal? Esta são algumas das questões colocadas pelo filme Quinzaine Claire, de Adrien Genoudet, que acompanha o trabalho do artista franco-cambojano Séra, na criação de uma escultura para um memorial em homenagens às vítimas do Khmer Vermelho, no Camboja. Nascido em Phnom Penh no ano de 1961, filho de pai cambojano e mãe francesa, Séra muda-se para a França em 1975 em meio ao genocídio cambojano, onde forma-se em artes plásticas em 1987 e torna-se professor. Anos mais tarde em 2014, Séra volta ao Camboja, onde seu próprio pai foi assassinado pela ditadura cambojana, para realizar o projeto do memorial. No Filme, Adrien mostra as audiências públicas com a participação civil e os debates em torno da criação da obra. Nelas, algumas pessoas afirmam que a escultura de Séra não “retrata o sofrimento do povo”. Outros questionam a relevância do nu, e que ele não representa a tradição escultórica do Camboja. No centro do filme está a obra. Ao redor, o artista que cria e também a relação da obra de arte com a sociedade e a memória de um povo. Mas em sua totalidade, sobretudo, a crença na abstração como única forma possível de representar o irrepresentável.

Se a mediação mulher-câmera-mundo opera sobre diversos viéses e pontos de vista, é em Baronesa de Juliana Antunes que a questão do lugar da câmera a partir da vontade de filmar o outro, se

faz de modo mais direto. A partir de um intenso trabalho de imersão e pesquisa, construído especialmente com as personagens Andréia e Leid, a realizadora Juliana se conecta a realidade das protagonistas. Filmado na periferia de Belo Horizonte, o filme se passa em meio a uma guerra real/imaginada de traficantes. O que fica claro em *Baronesa* é a vontade de mergulho completo no real imaginado para a partir dele - com a câmera - construir uma imagem afetiva possível, entre o conflito da alteridade e a adesão ao universo das personagens. Seria um filme dado à uma certa estética da alteridade, ou da miséria, tão comuns dentro do cinema nacional, não fosse a clareza de sua entrega e a franqueza de seu olhar. Estamos em *Baronesa* mergulhados em camadas de mise-en-scène construídas através do vínculo com as pessoas filmadas, do cotidiano incansável de trabalho das filmagens, da relação de amizade entre quem filma e quem é filmado. Longe de ligar-se a uma estética voyerista, o filme parte da vontade de estar muito perto dessas mulheres e o faz de maneira sincera e inventiva.

Homenageado na segunda edição do Fronteira, com uma retrospectiva completa dos seus curtas, Léo Pyrata é um realizador provocador acima de tudo, que ressignifica imagens e ideias de forma incendiária, descompromissada, atento especialmente a novas formas da linguagem digital, seus efeitos, ruídos, interferências. *Subybaya* é um filme que se apropria crítica e ironicamente de uma série de discursos, olhares, conceitos, sujeitos e formas em nome de uma instalação do caos. É como sempre fora os curtas de Pyrata, um filme obtuso, dissimulado, que joga um jogo ao mesmo tempo dialético, pedagógico, confrontador e perverso com o espectador dos dias de hoje. Não por outro motivo o filme se constrói a partir do feminismo e a representação da mulher, a partir da história de Clarisse e seu percurso de libertação afetiva e sexual. *Subybaya* opera nos

conceitos da glitch art, do vaporwave e outras estéticas derivadas de experimentações com o digital e as linguagens surgidas a partir da computador e da internet. Está mais interessado em provocar dúvidas que certezas, um curto-circuito, uma pane, sem que ninguém possa sair ileso. Ao mesmo tempo um filme corajoso por que também se coloca nesse vórtice de ironia e acidez em que está imerso, e um filme "blindado" pois ao operar em diversas instâncias e camadas, se nega a qualquer consenso, uma vez que a crise do filme se transmite ao outro, como uma espécie de infecção viral, um cavalo de tróia que invade o sistema binário de um computador. Não existe portanto uma fresta de apaziguamento possível. Pyrata parece se assumir como um hacker. E como disse Abigail Child certa vez, os hackers são os revolucionários de hoje.

Por fim, *Sleep Has Her House*, último filme a ser exibido dentro da competitiva, é acima de tudo uma experiência de conexão com o mundo, estendida a partir da própria vivência e percepção de seu realizador, o inglês Scott Barley. O diretor, que também tem um extenso trabalho com o curta-metragem, realiza seu primeiro longa metragem quase todo filmado com um iphone, numa consciência das limitações e vantagens do uso desse aparelho. O filme conta uma fábula do invisível onde os atores são as próprias forças da natureza. Esse afastamento da civilização, da negação do outro, não quer dizer uma desconexão política com o mundo. Às vezes, voltar para si e para o que nos conecta ao mundo pode ser um ato mais revolucionário do que se pôr a denunciar os males do mundo. Scott Barley filma a noite como poucos, filma o vento, opera o pictórico entre a paisagem e o surrealismo, constrói uma narrativa da natureza, do movimento das coisas, ao mesmo tempo que constrói um sonho, um delírio lisérgico, rito de passagem entre dois mundos.

COMPETITIVA INTERNACIONAL DE CURTAS - METRAGENS

CURADORIA: CAMILLA MARGARIDA, MARCELA BORELA, HENRIQUE BORELA E RAFAEL PARRODE



A BRIEF HISTORY OF PRINCESS X / UMA PEQUENA HISTÓRIA DA PRINCESA X

Portugal/França/ Reino Unido, 2016, 7', digital, colorido

Um retrato delirante da escultura Princess X de Constantin Brancusi, uma controversa escultura em bronze, que começou como um busto da igualmente controversa sobrinha bisneta do Napoleão, a Marie Bonaparte.

A supercharged history of sculptor Constantin Brancusi's infamous 'Princess X', a futuristic bronze phallus that is actually a bust portrait of Napoleon's equally infamous great grand niece, Marie Bonaparte

Direção/Director: Gabriel Abrantes

Roteiro/Script: Gabriel Abrantes

Produção/Production: Gabriel Abrantes, Hermaphrodite Films, Justin Taurand, Les Films du Bélier, Benjamin Cook, LUX / ICO

Fotografia/Photography: Jorge Quintela

Montagem/Editing: Margarida Lucas

Som/Sound: Carlos Abreu

Elenco/Cast: Filipe Vargas, Francisco Cipriano, Joana Barrios

Contato/Contact: agencia@curtas.pt



ALAZEEF

EUA, 2016, 22', digital, colorido

Alazeef é um filme-ensaio poético experimental. Por meio da colagem, o filme mostra os sonhos e os medos de um típico soldado iraquiano, uma semana antes da Tempestade do Deserto de 1991, em comparação com a enorme máquina da guerra. Por meio de uma narração poética, Alazeef humaniza o “inimigo” e separa as pessoas e soldados de ambos os lados das agendas políticas. O controle da mise-en-scène dá ao filme um radiante sentimento de surrealidade.

Alazeef is an experimental poetic essay film. Through collage, the film shows the dreams and the fears of a typical Iraqi soldier, a week before the 1991 Desert Storm, compared to the huge war machine. Through poetic narration, Alazeef humanizes the “enemy” and separates the people and soldiers on both sides from political agendas. The control of the mise-en-scene gives the film a radiant surreal feeling.

Direção/Director: Saif Alsaegh e Fady Alsaegh

Roteiro/Script: Fady Alsaegh

Produção/Production: Saif Alsaegh

Produção executiva/Executive production: Saif Alsaegh

Fotografia/Photography: Saif Alsaegh

Montagem/Editing: Saif Alsaegh

Som/Sound: Saif Alsaegh

Contato/Contact: saif.alsaig@gmail.com



ANSWER PRINT

EUA, 2016, 5', 16mm, colorido

Answer Print é feito com rolos deteriorados de 16mm destinados a desaparecer com o tempo. Nenhuma tonalidade ou som foi manipulado durante sua montagem analógica. A trilha sonora combina o áudio gerado pelo silencioso celulóide duplo perfurado, as faixas ópticas de filmes sonoros e os tons produzidos por cada um dos cortes do realizador quando lido pelo projetor. As tomadas são baseadas em um comprimento de 26 quadros: a distância em filmes de 16mm com faixas ópticas entre imagem e som.

Answer Print is made with deteriorated 16mm color stock, and it is meant to disappear over time. Neither hue nor sound has been manipulated in its analog reassembling. The soundtrack combines audio generated by silent double perforated celluloid, the optical tracks from sound films, and the tones produced by each of the filmmaker's cuts when read by the projector. The shots are based on a 26-frame length: the distance in 16mm films with optical tracks between an image and its sound.

Direção/Director: Mónica Savirón
Montagem/Editing: Mónica Savirón
Som/Sound: Mónica Savirón
Contato/Contact: monicasaviron@gmail.com



BAD MAMMA, WHO CARES

EUA, 2016, 12', 16mm, colorido

O geólogo Ren Lallatin mudou-se para um pequeno complexo residencial localizado entre um pátio ferroviário e uma interestadual. As vistas do deserto são substituídas por um arsenal de perseguições táteis, enquanto a situação da residência torna-se instável. Em queda livre a partir de um ponto fixo, o perímetro é ornamentado para segurança. Os ventos do deserto animam os móveis de alumínio e as vibrações sísmicas fazem uma serenata à residência.

Geologist Ren Lallatin has moved into a small housing complex located between a rail yard and the interstate. Desert vistas are replaced with an arsenal of tactile pursuits, while the situation of the house becomes unstable. Free falling from a fixed point, the perimeter is ornamented for security. Desert winds animate aluminum mobiles and seismic vibrations serenade the home.

Direção/Director: Brigid McCaffrey
Fotografia/Photography: Brigid McCaffrey
Montagem/Editing: Brigid McCaffrey
Som/Sound: Brigid McCaffrey
Trilha Sonora/Soundtrack: Brigid McCaffrey
Elenco/Cast: Ren Lallatin
Contato/Contact: brigidmccaffrey@gmail.com



CALYPSO

EUA / México, 2016, 5', 16mm, colorido / p&b

Inspirado na Odisseia de Homero, o filme cria uma reinterpretação queer da ninfa Calipso, que aprisiona Odisseu em sua ilha. Essa entrega íntima e sensual revela os estados emocionais dos personagens por meio de gestos sutis e retratos contemplativos, mergulhando em sentimentos de amor, saudade e abandono.

Inspired by Homer's Odyssey, the film creates a queer reinterpretation of the nymph Calypso, who traps Odysseus on her island. This intimate and sensuous rendition unveils the characters' emotional states through subtle gestures and contemplative portraits, delving into feelings of love, longing and abandonment.

Direção/Director: Annalisa D. Quagliata

Roteiro/Script: Annalisa D. Quagliata

Produção/Production: Annalisa D. Quagliata

Produção executiva/Executive production: Annalisa D. Quagliata

Fotografia/Photography: Annalisa D. Quagliata

Montagem/Editing: Annalisa D. Quagliata

Som/Sound: Annalisa D. Quagliata

Trilha Sonora/Soundtrack: Annalisa D. Quagliata

Elenco/Cast: Jamieson Edson, Cameron Stetz, Annalisa D. Quagliata

Contato/Contact: adquagliata@gmail.com



DOS SUEÑOS DESPUÉS / DOIS SONHOS DEPOIS

Espanha, 2017, 18', super 8 / 16 mm, colorido

Alguns sonhos, dezenas de quartos de hotéis, uma fuga. Um pinhal. As costas de algumas mulheres, olhando o mar. Um contracampo da felicidade. O vazio que permanece após um complexo movimento de mão dupla: aquele desejo de escapar e a incapacidade de deixar para trás o que nos impede de assim o fazer.

A few dreams, dozens of hotel rooms, an escape. A pine forest. The backs of some women, looking at the sea. A counter-shot of the happiness. The emptiness that remains after a complex, two-way movement: that desire to escape and the inability to leave behind that which stops us from doing so.

Direção/Director: Pilar Monsell

Roteiro/Script: Pilar Monsell

Produção/Production: Proxémica

Produção executiva/Executive production: Rita Dessinger

Fotografia/Photography: Pilar Monsell

Montagem/Editing: Pilar Monsell

Som/Sound: Hamid Martin

Trilha Sonora/Soundtrack: Hamid Martin

Contato/Contact: pilarmonsell@gmail.com



FILIPINIANA

Filipinas, 2016, 13'27", digital, colorido / p&b

Reimaginar, reescrever e reler a história bastarda do meu país, usando ícones desmembrados e cenografias que afirmam e negam a mitologia lembrada.

To reimagine, rewrite, and reread my country's bastard history, using dismembered icons and scenographies that both affirm and negate remembered mythology.

Direção/Director: Khavn de la Cruz

Roteiro/Script: Khavn de la Cruz

Produção/Production: Kristine Kintana

Produção executiva/Executive production: Khavn, Achinette Villamor

Fotografia/Photography: Albert Banzon

Montagem/Editing: Carlo Francisco Manatad

Som/Sound: Carlo Francisco Manatad

Trilha Sonora/Soundtrack: Mamerto Villaba

Elenco/Cast: Ian Lomongo, Robin Palmes, Daniel Palisa, Santie Navarro, Leocaccio XXIII, Carina Ulan, Maria Fe Canja, Raul Funilas, Pope Ian Dela Cruz, Felix Opena, Johnny Laureta

Contato/Contact: Kamias Overground, oracafe@rocketmail.com



FOTOGRAMA

Brasil, 2016, 9', digital, colorido / p&b

Imagens da cultura e inscrições da barbárie. Fotograma de um filme que nos falta restituir.

Images of the culture and inscriptions of barbarism. Frame from a movie we still haven't pieced together.

Direção/Director: Luís Henrique Leal e Caio Zatti

Roteiro/Script: Luís Henrique Leal

Produção/Production: Luís Henrique Leal e Caio Zatti

Produção executiva/Executive production: PRODUTORA: Parabelo Filmes

Fotografia/Photography: Luís Henrique Leal

Montagem/Editing: Caio Zatti

Som/Sound: Rafael Travassos

Contato/Contact: caiozatte@gmail.com / leal.luishenrique@gmail.com



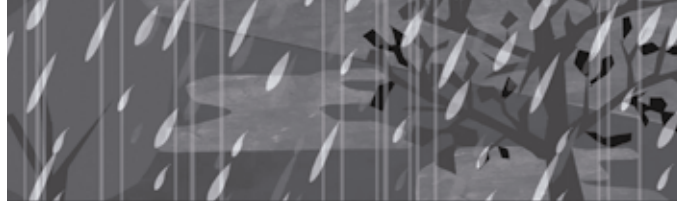
KINDAH

EUA / Jamaica, 2016, 11'40", colorido / p&b

Ligação cinematográfica entre duas comunidades da diáspora africana: uma em Hudson, Nova Iorque e outra na aldeia Marrom de Accompong, na Jamaica. Simbólica desta ligação é a árvore de Kindah, sob os ramos que a rebelião de escravo foi estabelecida em 1739. O líder dos escravos Cudjoe (conhecido como Cojo, Kodjo) uniu diferentes tribos africanas em uma: os maroons, os africanos escravizados que se libertaram.

Cinematographic link between two African diaspora communities: one in Hudson, New York and one in the Maroon village of Accompong in Jamaica. Symbolic of this link is the Kindah tree, under the branches of which the slave rebellion was settled in 1739. Slave leader Cudjoe (aka Cojo, Kodjo) united different African tribes into one: the maroons, enslaved Africans who liberated themselves.

Direção/Director: Ephraim Asili
Roteiro/Script: Ephraim Asili
Produção/Production: Ephraim Asili
Fotografia/Photography: Ephraim Asili
Montagem/Editing: Ephraim Asili
Som/Sound: Ephraim Asili
Trilha Sonora/Soundtrack:
Contato/Contact: effieasily@gmail.com



KONÃGXEKA: O DILÚVIO MAXAKALI

Brasil, 2016, 13', digital, colorido

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

Konãgxeka in the maxakali indigenous language means "big water". It's the maxakali version of the great flood. As a punishment because of selfishness and greed of men, the yãmîy spirits send the "big water". It is an indigenous film. One of the directors is representative of the Maxakali indigenous people in the state of Minas Gerais, southeast Brazil. The movie is in Maxakali language, with subtitles. The film's argument is the myth of the flood by Maxakali people. The illustrations for the film were made by indigenous Maxakali during workshop held at Aldeia Verde (Maxakali Green Village).

Direção/Director: Charles Bicalho e Isael Maxakali
Roteiro/Script: Charles Bicalho e Isael Maxakali
Produção/Production: Charles Bicalho, Cláudia Alves, Marcos Henrique Coelho
Produção executiva/Executive production: Charles Bicalho
Fotografia/Photography: Jackson Abacatu
Montagem/Editing: Charles Bicalho, Isael Maxakali, Jackson Abacatu e Marcos Henrique Coelho
Som/Sound: Charles Bicalho, Frederico Mucci, Jackson Abacatu e Marcos Henrique Coelho
Trilha Sonora/Soundtrack: Comunidade Maxakali de Aldeia Verde
Elenco/Cast: Cassiano Maxakali, Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Elizângela Maxakali
Contato/Contact: charlesbicalho@gmail.com



LOS (DE)PENDIENTES

Argentina/Colômbia, 2016, 24', digital, p&b

"Ensamblagem de fragmentos de filmes políticos e revolucionários argentinos realizados entre 1956 e 2006, Los (De)pendientes supõe um passo importante na concepção da história do cinema. Considerando o passado, o filme nos diz que essas obras audiovisuais eram fiéis à realidade de seu tempo. Considerando o presente, mostra o pobre estado no qual se encontram essas imagens de vida e de luta. Considerando o devir, indica o que ainda está por ser feito para reconstruir uma história do cinema mais justa e verdadeira. Considerando a eternidade, é um poema aurático de sombras marcantes." Nicole Brenez

Sampling Argentinian critical and revolutionary films from 1956 to 2006, Los (De)pendientes offers a great step in the conception of film history. Without any words, considering the past, it tells what visual works were faithful to the real issues of their times; considering the present, it shows in which poor condition are these crucial images of life and struggle; considering the becoming, it indicates what remains to be done to reconstruct a fairest and truest history of cinema; considering eternity, it is an auratic poem of bold shadows.

Direção/Director: Sebastian Wiedemann
Roteiro/Script: Sebastian Wiedemann & Adrián Cangi
Produção/Production: Sebastian Wiedemann
Produção executiva/Executive production: Lucrecia Piattelli
Fotografia/Photography: Sebastian Wiedemann
Montagem/Editing: Sebastian Wiedemann
Som/Sound: Sebastian Wiedemann
Trilha Sonora/Soundtrack: Guem & Ute Wassermann
Elenco/Cast: Argentine People
Contato/Contact: wiedemann.sebastian@gmail.com



MORE DENGEROUS THAN A THOUSAND RIOTERS

EUA, 2016, 7', digital, colorido

Um documentário experimental animado explorando a poderosa e inspiradora vida da revolucionária Lucy Parsons. Este filme ilustra sua vida dedicada à luta e suas importantes e incontáveis contribuições na luta contra o capitalismo, o racismo e o sexismo.

An experimental animated documentary exploring the powerful and inspiring life of revolutionary Lucy Parsons. This film illustrates her dedicated life to struggle, and her important, countless contributions fighting endlessly against capitalism, racism, and sexism.

Direção/Director: Kelly Gallagher
Roteiro/Script: Kelly Gallagher
Produção/Production: Kelly Gallagher
Produção executiva/Executive production: Kelly Gallagher
Fotografia/Photography: Kelly Gallagher
Montagem/Editing: Kelly Gallagher
Som/Sound: Kelly Gallagher
Elenco/Cast: Narrated by ZB Hurst
Contato/Contact: kelly@purpleriot.com



SETEMBRO

Portugal/ Bulgária, 2016, 37', digital, colorido

As noites e os dias chegam como um comboio que trava. Mãe e filho regressam ao seu país, à sua cidade, à sua história depois de anos passados fora. Os dois seguem por caminhos diferentes para resgatar o que se perdeu, o filho em busca de um pai ausente, a mãe em busca da possibilidade do amor. Deste confronto nasce um novo gesto — o princípio de uma metamorfose, um reencontro num tempo e espaço que será só deles.

Nights and days roll in like a braking train. Mother and son return to their country, their city, their past, after years spent abroad. They take diverging paths to reclaim what has been lost; the son in search of an absent father, the mother seeking the possibility of love. From this confrontation a new gesture is born — the beginning of a metamorphosis, a reencounter in a time and space that is theirs only.

Direção/Director: Leonor Noivo

Roteiro/Script: Leonor Noivo

Produção/Production: João Matos, Leonor Noivo, Luísa Homem, Pedro Pinho, Susana Nobre, Tiago Hespanha, Terratre Films Vanya Rainova, Portokal

Fotografia/Photography: Vasco Viana

Montagem/Editing: Francisco Moreira, Luísa Homem, Victoria Radoslavova

Som/Sound: Ricardo Leal

Elenco/Cast: Francisca Alarcão, João Ferro Martins, Marta Mateus, Pedro Completo

Contato/Contact: agencia@curtas.pt



SOL NEGRO

Colômbia / França / EUA, 2016, 43', digital, colorido

Antonia é uma cantora de beleza incomum, exuberante e sombria. Ao se recuperar de uma tentativa de suicídio numa instituição de reabilitação, todos os laços familiares se rompem de forma irremediável. Mas a irmã continua profundamente afetada pelo sucedido.

Antonia is an opera singer of uncommon beauty, both lush and somber. When she ends up in a rehabilitation center after attempting suicide, all her family ties are irreparably broken. But unlike everyone else, her sister remains deeply affected by what happened... Conflicted family relationships and sorrows emerge little at a time becoming music, autoethnography or fiction.

Direção/Director: Laura Huertas Millán

Roteiro/Script: Laura Huertas Millán

Produção/Production: Franco Lolli, Capucine Mahé, Christophe Barral, Toufik Ayadi

Fotografia/Photography: Jordane Chouzenoux, Laura Huertas Millán

Montagem/Editing: Isabelle Manquillet, Laura Huertas Millán

Som/Sound: Jocelyn Robert, Juan Felipe Rayo

Elenco/Cast: Nohemi Millán, Martha Millán, Laura Huertas Millán

Contato/Contact: laura.huertasmillan@gmail.com



UM CAMPO DE AVIAÇÃO

Portugal/ EUA, 2016, 14', digital, colorido

Um campo de aviação, num subúrbio desconhecido. O lago debaixo da cidade queima as ruas. As montanhas atiram rocha nos jardins. Na cratera de um vulcão, uma cidade modelo é levantada e se dissolve. Duas pessoas encontram-se neste lugar, separadas por cinquenta anos.

An aviation field in an unknown suburb. The lake underneath the city burns the streets. The mountains throw rock into the gardens. In the crater of a volcano in Fogo, a model Brazilian city is lifted and dissolves. Two people find each other in this landscape, 50 years apart.

Direção/Director: Joana Pimenta
Roteiro/Script: Joana Pimenta
Produção/Production: João Matos, Terratre Films
Fotografia/Photography: Joana Pimenta
Montagem/Editing: Joana Pimenta
Som/Sound: Joana Pimenta
Contato/Contact: joanachadwick@gmail.com



VÊNUS - FILÓ, A FADINHA LÉSBICA

Brasil, 2017, 6', digital, colorido

Da espuma do mar, fecundada pelo sangue do céu, nasceu Vênus, deusa encantadora. No conto de fadas animado Filly, uma fadinha lésbica com dedos ágeis, seduz as mulheres de dia, vestida como menino. Mas à noite, algo estranho acontece e logo metade da população de Whitsitt Village está ansiosamente em fila.

From the foam of the sea, fertilized by the blood of the sky, was born Venus, enchanting goddess. In the animated fairy tale Filly, a lesbian fairy with nimble fingers, seduces women by day, dressed as boy. But at night something strange happens and soon half the population of Whitsitt Village are eagerly queuing up.

Direção/Director: Sávio Leite
Roteiro/Script: Sávio Leite
Produção/Production: Leite Filmes
Produção executiva/Executive production: Alexandre Pimenta
Fotografia/Photography: Fotografia / animação: Denis Leroy
Montagem/Editing: Lucas Campolina
Som/Sound: Mixagem: O Grivo
Trilha Sonora/Soundtrack: Fabiano Fonseca
Elenco/Cast: Helena Ignez
Contato/Contact: leitefilmes@gmail.com

ESTILHAÇOS DE MUNDOS

POR CAMILLA MARGARIDA, MARCELA BORELA,
HENRIQUE BORELA E RAFAEL PARRODE



1 - *Fotograma recusa uma narrativa a princípio e inclui a palavra que designa imagem. Avisa que não podemos mais, que não se pode mais seguir com as imagens, com o cinema. A negação diz que ela - palavra imagem - precisa ser reescrita e que ela - coisa imagem - seguida de outra, e outra, e outra mais a frente - não existirá. Não nesse curta de Luis Henrique Leal e Caio Zatti, no qual para que uma imagem imediata da vida possa existir (The Frame), primeiro se perguntará quantas vezes, quantas vozes foram silenciadas no tempo (no tempo que naturalizou o estado de todas as coisas diante da câmera). Mas o gesto interrompido que dá lugar à esperança contrária o esquecimento é uma crença na palavra traz de volta mensagens do passado colonial brasileiro. Um único plano resiste, bravamente, à naturalização relativa a 400 anos de violência contra a mulher negra no Recife, no Brasil, nas Américas.*

2 - *Um mito narra, em animação 2D, a história de uma relação de confiança entre um homem e uma lontra. Koñagxeka - o dilúvio maxacali, de Charles Bicalho e Isael Maxacali, é da partilha que a natureza faz com a humanidade. Por trás do mito, está a delicadeza das sabedorias tradicionais seculares que nunca precisaram de racionalidades puras - tal como fez-se no Ocidente a separação entre as noções de magia e realidade. No mito, escancarado, a consciência do desequilíbrio, que quando manifesto, sabido, cria mutações capazes de refundar o mundo tal como o conhecemos. Aqui é a radicalidade do mito que refunda nossa relação com o real, com o cinema.*

3 - *EmKindah, de Ephraim Asili, sempre em trânsito, lugares entre América Central e América do Norte aparecem registrados em deslocamentos diante de algo que não se fixa mais: pertencimento,*

7 - Danowski, Deborah; Viveiros de Castro, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

sensação e conceito reinventados por povos originários ao longo das tantas diásporas africanas. De tantas, nasceu a Jamaica (1739), de porto de escravos à revolução e independência negra liderada pelo comandante Cudjoe que reuniu povos Ashanti, Caromante e diversos Congolese contra os ingleses, e ganharam. Exaltação a desobediência colonial jamaicana, as imagens em 16mm de Kindah, filmado entre Accompong (Jamaica) e Hudson, (EUA, New York), celebram a resistência negra na América – nova casa - e criam um itinerário poético no qual o sangue dos poetas que sucumbiram são o guia de sobrevivência. A mão que segura a câmera e vaga sabe o que procura: estilos de memória e luz.

4 - Na lata de lixo da história, a voz da periferia capitalista é Khavn de La Cruz. Expõe as inutilidades do espetáculo e faz dele motor de uma nova forma de diversão que entendeu que a miséria é componente endêmico de sua mise-en-scène, mas, que percebeu também que seu gesto político não é o de mostrá-la como enredo, mas dissolvê-la em sua ausência de humanidade e de sentido na materialidade das imagens. A saída é pendurá-la com adereços coloridos nos sorrisos, fazer dela estandarte de uma vitória e de uma crítica que nunca alcançará suas reais proporções. Sem esperança de justiça para seu povo, em Filipiniana, Khavn dança e canta mais uma vez a música alegórica de um presente que já é fim em si mesmo e que não se pode perder de vista como impossibilidade até mesmo para a fantasia hollywoodiana do apocalipse. No pós-mundo das atrocidades do colonialismo nas Filipinas, Khavn é o Chaplin que se vinga, já que não revela à indústria nenhum segredo de sua alma selvagem, nenhum ponto de vista exótico que permita o conhecimento do que está distante. Em Filipiniana, não há concessão. Eles sabem que foram roubados.

5 - Listen the disturbing sound of war. Em Alazeef, de Fady e Saif Alsaegh, o mundo é cenário, caixa de areia, na qual pequenos buracos são imagens e/ou palavras escavadas na memória de um soldado iraquiano que narra a vida em Bagdá antes da guerra, chegando até às mudanças que ocorreram com a ocupação norte-americana. Membro do “Desert Storm”, exército de Saddam Houssein, o narrador se confessa em contradição. Passou a guerra movido em paixão por divas, cowboys e super heróis da cultura pop norte-americana. Armas de fogo, brinquedos em miniatura (os conhecidos “hominhos”, soldados em situação de guerra), fotografias de generais e soldados, fogo, areia e glitter misturam-se. Um desses “hominhos” incendeia-se insistentemente e outros estão decepados, amputados. Luzes em azul e vermelho, restos de comida, uma respiração ofegante. Say hello to Saddam.

6 - O gesto de vasculhar imagens de arquivo de filmes independentes e revolucionários argentinos realizados entre 1956 e 2006, levou Sebastian Wiedemann a fazer Los (De)pendientes. Agrupamento inquieto, found footage pelas ruas daquilo que chamavam sem constrangimento até o final do século XX de Terceiro Mundo. Em grandes blocos temporais, as pessoas correm, trabalham, fogem, nadam, gritam, choram, apanham da polícia. Seja nas cidades, ou nos campos, uma Maria Fumaça corta os rincões do sul. Sons do trem e outras máquinas: aquelas que filmam, fotografam, registram insistentemente tudo que se passou. Crianças em oposição a militares e ou revolucionários. Não restaria ao filme assistir e conhecer impunemente tudo? Não. Os atos de fala repetem-se, ecoam, em diferentes contextos: “até quando, Fernando? “. Mas as vozes são soltas, desprezíveis de referências. Imagens de trabalhadores e a incômoda pergunta “O que é um povo?” está em tudo quando um

batuque põe a experiência a dançar. O povo dança.

7 - Chegada e espera do novo, depois de um período turbulento de mudanças, Setembro, de Leonor Noivo, faz um aprofundamento de afetos e cuidados de dois seres em fuga. Uma atmosfera estranha para o retorno de uma mãe com um filho a um lugar onde tiveram uma vida. Vida que já é antiga, em Lisboa. Chegam de trem, vindo da Bulgária. É denso o modo como a mulher, em sua relação com o filho e sua rebeldia manifesta, poderia oprimi-lo e colocar limites a partir de uma autoridade, mas se recusa e se reinventa diante do medo. A mãe se conecta à subjetividade do filho, aceitando suas transgressões e descobrindo-o como ser humano que precisa viver sua personalidade. Tiago não fala, não dorme, olha tudo com desconfiança. A alteridade aqui é ele – o filho – que começa a descobrir sua condição no mundo. As imagens filmadas não mostram um presente como diegese que se sustenta. Os recortes das situações apresentadas se abrem, todas ao mesmo tempo, em várias temporalidades que trazem a memória de outras vivências e sentimentos.

8 - Bad mama, who cares é um retrato invulgar, incompleto por natureza, por vezes duro, da geóloga americana Ren Lallatin, que na velhice muda-se para uma pequena casa em um complexo habitacional no deserto da Califórnia. Entre uma ferrovia e uma rodovia interestadual, em sua casinha, ela cuida das plantas, extrai pedras, analisa rochas, observa o vento. O microuniverso de Lallatin e todo o seu cuidado com minerais e vegetais é inundado pela luz e pela paixão pelas cores e tecidos que ela guarda em casa, sobretudo pela forma com que a diretora Brigid McCaffrey filma. A câmera parece inspirar a poeira do deserto e expirar a luz de Lallatin. Mapas e estudos de computador aos poucos mostram que o vento está aumentando, muito. O vento se torna tão forte que o perímetro da

casa de Lallatin é interditado. A casa está em risco, mas ela segue como observadora e participante daquelas forças da natureza, compreendendo-as tão bem no seu passatempo de fazer mensageiros de vento de latas de cerveja.

9 - História de uma mulher excepcional, Antônia, cantora de ópera, que passa por um tratamento psiquiátrico em função de uma recente tentativa de suicídio. Sol Negro tem a força documental em uma autoetnografia (narrativa pessoal, musical e feminina) de uma família de mulheres afetada pelo fascínio e fragilidade dessa personagem cuja tragédia transforma a todas. Um mergulho nas dores e no afeto que existe entre elas. Antônia dirige sua própria mise-en-scène: a cantora lírica que vive na clínica psiquiátrica. Em seu histórico de paciente há a impossibilidade de tratar-se de forma bem sucedida em função de sua imensa capacidade de encenação e dissimulação de situações fantasiosas, enganando e interrompendo o trabalho de médicos e psicólogos que tentam ajudá-la. Uma situação difícil que ela supera no filme inventando para si momentos de alegria e prazer. A câmera filma de perto e constrói uma intimidade muito delicada com aquela mulher. E participar do mundo de Antônia parece mesmo um privilégio.

10 - Calypso é uma releitura gay da Odisséia de Homero. Um retrato íntimo e afetivo do amor homossexual através de experimentos com imagens de arquivo e também uma celebração visual, como uma autorização para o amor e para a beleza homossexual a partir do que seria o cânone ocidental da poesia. Eroticidade, fantasia, intimidade e as cartelas da Odisseia não coincidem sempre com o gênero das imagens. O amor é livre.

11 - Animação 2D impura, underground, criada a partir do

texto *Bufólicas* de Hilda Hilst e narrada por Helena Ignez de forma debochada e inventiva, *Vênus - Filó a fadinha lésbica* é uma narrativa erótica e história vertiginosa de uma mulher extraordinária. *Vênus* é uma fadinha que, na verdade, está pronta para ser homem ou ser mulher. O gesto do filme é o sexo e sua maneira de libertar as formas de vida, como um ato transgressor que nos leva aos primeiros filmes pornográficos da história do cinema e suas características documentais.

12 - *Princes X*, de Constantin Brancusi, é falo futurístico de bronze, uma obra de arte abstrata, cuja história está em *A Brief History of Princes X*. O objeto representa o busto de Marie Bonaparte, sobrinha de Napoleão, mulher visionária a seu modo, que posou para o artista em visitas a seu ateliê para que a obra fosse executada. A partir de seu amor platônico por Sigmund Freud, Marie deu vazão a seus desejos e pesquisa. Formatos de vagina e tipos de orgasmos. Ela mesma faz duas cirurgias na vagina, buscando diminuir a distância entre seu clítoris e a entrada da vulva.

13 - Em *Dos Sueños Después*, uma mulher em desejo de fuga, vive seus impedimentos, sentimentos de nostalgia, medo. O super 8 como dispositivo de intensidade e intimidade para o relato pessoal, o filme em primeira pessoa ainda hoje, estratégia de confessorário, política subterrânea de afetos. Fracasso é dilatação e o filme é forma de estar em outro plano de si mesmo.

14 - *Colagens exuberantes* apresentam Lucy Parsons, mulher negra, revolucionária anarquista que viveu nos EUA entre 1853 e 1942. *More Dangerous than a Thousand Riots* a maneira como estado de Illinois a definiu. Nasceu no Texas. Foi escrava na sua infância. Filha de uma negra mexicana com um índio mestiço Creek.

Desobedeceu a lei da miscigenação casando-se com Albert Parsons em 1871. Fugiu do Texas para Chicago. O marido é um dos mártires da revolta de Haymarket em 1886, levante anarquista que lutava pela jornada de 8 horas de trabalho. Foi condenado e morto pelo estado de Illinois. Feminista, Lucy Parsons tinha diferenças com Emma Goldman, outra referência do movimento operário anarquista e feminista norte-americano.

15 - Uma sequência aparentemente de tempos alterados e suspensos de imagens narram o fim do sonho americano. Em *Answer Print*, oscilam as percepções daquele povo que quis ensinar os outros a viver. A América do Norte como a promessa do que não foi, em imagens cortantes em 16mm, que recusam o tempo original e se revelam na descontinuidade daquele estado de coisas, completamente infame.

16 - *Alegoria sombria da cidade-modelo Brasília*, *Um Campo de Aviação*, de Joana Pimenta, olha e produz como excedente o horror dessa cidade impossível. O vulcão que está embaixo e que pode acabar com tudo a qualquer momento. Procura e pavor de sentido. Uma fotografia exuberante impulsiona as referências visuais, contraluz e fumaça, para não ver Brasília mas se encantar com o céu. Para não ver a cidade que não se vê. Alguém duvidaria, Macondo, coisa inventada. Brasília é maquete macabra de que mundo?

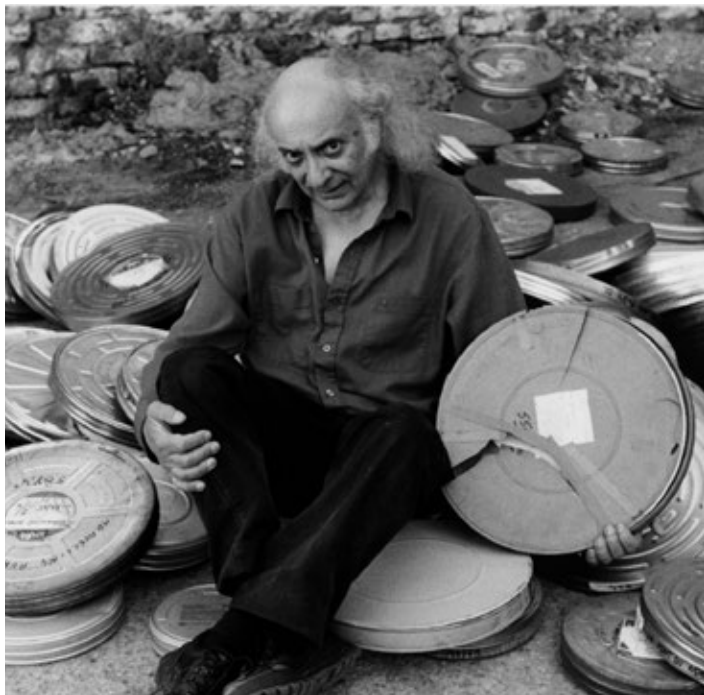
JÚRI OFICIAL

LONGAS-METRAGENS E CURTAS-METRAGENS



ÁNGEL RUEDA

Programador, curador e realizador, Ángel Rueda é diretor e fundador da (S8) Mostra International de Cinema Periférico em A Coruña, um evento singular na Espanha, com foco especial no cinema avant-garde, performance filmica, cinema expandido e sua representação em pequenos formatos, igualmente histórico e contemporâneo. Em 2003, fundou o coletivo de cinema Lili Films, uma cinemateca alternativa voltada para a pesquisa, recuperação e análise de arquivos filmicos. Nesse período, ele fez mais de 20 resgates de filmagens, nas quais explorou a apropriação e cinema performático. Em sua filmografia encontramos obras documentais e filmes-ensaios como Bendida Calle, feito em Super 8, seguindo das ideias de Vertov. El cielo en Super 8, em que ele compartilha a experiência de resgatar do esquecimento filmes familiares, e 50 años en el andamio, um longa-metragem sobre a recuperação de uma das principais obras do cinema amador espanhol. El andamio (1958, Rogerio Amigo), filme de denúncia política e social, feito durante a ditadura de Franco e que foi censurado e desapareceu por um longo período.



BORIS LEHMAN

Nascido em Lausanne, em 3 de março de 1944, em uma família judia. Estudou cinema na National Filmschool INSAS em Bruxelas, entre 1962 e 1966. Ele é também ator, pianista e crítico de cinema. De 1965 a 1982, ele usou o cinema como meio terapêutico no Centre of Rehabilitation for the Mentally ill persons (Club Antonin Artaud). Ele fez, produziu e exibiu todos os seus filmes por conta própria, como realizador independente por quase 50 anos. A maioria dos seus filmes foi feita em 8 e 16mm. Seus filmes têm sido exibidos em festivais internacionais, museus e cinematecas, sempre em sua presença. Fez sessões em residências, lofts e casas particulares. A revista La Revue Belge du cinema dedicou sua 13ª edição a Boris Lehman, seu cinema e autobiografia (1985). Ele é o autor de três livros publicados pela Les Éditions Yellow Now: Letter to my friends who stayed in belgium, Carta aos meus amigos que ficaram na Bélgica, em livre tradução (1992); Story of my life told by my photographs, História da minha vida contada por minhas fotografias, em livre tradução (2003) e Trying to describe Oneself, Tentando descrever a si mesmo, livre tradução (2006). Seus filmes são distribuídos em DVD pela Re:voir.



CÍNTIA GIL

Cíntia Gil frequentou a Escola Superior de Cinema e Cinema de Lisboa e licenciou-se em Filosofia pela Faculdade de Letras do Porto, onde lecionou seminários de Estética.

Desde 2012 ela está codirigindo o Doclisboa - Festival Internacional de Cinema. É membro do conselho da Apordoc - Associação Portuguesa de Documentários.

Participou de vários painéis, conferências e jurados internacionais, em festivais como FidMarseille, Festival de Cinema de Turim, Festival de Mar del Plata, Cruzando a Europa, Festival de Cinema de Sevilha, entre outros.

RETROSPECTIVA

RITA AZEVEDO GOMES

CURADORIA: RAFAEL C. PARRODE



A 15ª PEDRA

Portugal, 2006, 117', digital / dvcam, colorido /p&b

Dá-se a palavra a Manoel de Oliveira: o realizador que viveu o século em que o Cinema nasceu e dá-se a palavra a João Bénard da Costa (vinte e sete anos mais novo): o historiador, o crítico, o homem que consagrou a vida à arte cinematográfica. Rita Azevedo Gomes (ainda mais nova, dezessete anos) observa essa longa relação sem feridas entre os dois homens, relação tão pessoal, tão especial, tão rara.

Three generations cross each other, beginning with Manoel de Oliveira, the filmmaker ever present throughout the 20th century. He was the cradle of cinema itself, each one of his films surprises and at the same time re-affirms, with no compromise, his cinematographic concept. Then, João Bénard da Costa who entered through films and through cinema and with cinema, saw and showed life. Last of all, Rita Azevedo Gomes herself, who since her initiation into cinema came close to both directors and who, each time she was before both together, observed beyond that which was evident -- a personal relationship between both.

Direção/Director: Rita Azevedo Gomes

Produção/Production: Luís Correia

Produção executiva/Executive production: LX Filmes

Fotografia/Photography: Leonardo Simões

Montagem/Editing: Rita Azevedo Gomes, Patrícia Saramago, Victor Alves

Som/Sound: Olivier Blanc

Contato/Contact: crim.distribution@gmail.com



A VINGANÇA DE UMA MULHER

Portugal, 2011, 100', digital, colorido

Roberto é um dandy! É um ser impassível, indecifrável e daí enigmático. Goza do prazer aristocrático de causar espanto. Das mulheres, que conhece em todas as variedades da sua espécie e raça, já nada o pode espantar. A verdade é que Roberto sente o profundo tédio de quem esgotou todos os prazeres e encantos desta vida. No entanto, uma certa noite, deixa-se tentar por uma mulher que o intriga e lhe lembra alguém. Nessa noite, de descida aos céus e de subida aos infernos, essa mulher escancara-lhe o suplicio da vida que é agora a sua. E, no meio de terríveis prazeres, Roberto entrevê o sublime do horror em que, obstinadamente, aquela mulher mergulhou. Sai dali fechado sobre si mesmo, marcado pela visão de um certo amor que, afinal de contas, ele nunca chegou a viver. Uma adaptação livre do conto homônimo, "Les Diaboliques" de Barbey D'Aurevilly 1874.

Roberto is one of those men to whom the simulation has become the greatest art. A dandy! Some will say. A libertine! Others will tell. Anyway, he is unmoved, inscrutable ... and such a mysterious man! But the truth is that Robert feels an intimate deep tedium. The boredom of those who have already exhausted all the pleasures of life. The only thing still surprising him is the fact that nothing surprises him anymore. Meanwhile... One evening he has an overwhelming encounter with a woman. She reveals her unappeasable past, intact, displaying her crime and crying for its public scandal. Between that past and the present, phantom objects, beings, places, the dreamy truth is prolonged and a blanket of silence falls upon the soul of Robert forever sealed. Free adaptation of the homonymous shortstory, in "Les Diaboliques" by Barbey D'Aurevilly 1874.

Direção/Director: Rita Azevedo Gomes

Roteiro/Script: Rita Azevedo Gomes

Produção/Production: Isabel Machado, Joana Ferreira, Christine Reeh

Produção executiva/Executive production: Joana Ferreira

Fotografia/Photography: Acácio de Almeida

Montagem/Editing: Patrícia Saramago

Som/Sound: Vasco Pimentel, Joaquim Pinto, Nuno Leonel

Elenco/Cast: Rita Durão, Fernando Rodrigues, Hugo Tourita, Duarte

e Martins, João Pedro Bénard, Francisco Nascimento, Manuel Mozos, António Azevedo Gomes, Isabel Ruth, Susana Moody

Contacto/Contact: crim.distribution@gmail.com



CORRESPONDÊNCIAS

Portugal, 2016, 145', digital, colorido

O filme foi inspirado nas cartas trocadas entre dois grandes poetas portugueses, Sophia de Mello Breyner Andresen e Jorge de Sena, durante o exílio do último (1957-78). Por meio de sua poesia e de suas cartas, o filme constrói um diálogo entre a saudade e o pertencimento, o desejo de preencher anos de distância com horas de conversa. Ao mesmo tempo, ele estabelece uma correspondência com nossas próprias vidas, ficcionalizadas sob os laços e os nós que nos unem.

The film was inspired by the letters exchanged between two leading Portuguese poets, Sophia de Mello Breyner Andresen and Jorge de Sena, during the exile of the latter (1957-78). Through their poetry and their letters, the film builds a dialogue between longing and belonging, the "desire to fill years of distance with hours of conversation". At the same time, it establishes a correspondence with our own lives fictionalized under the ties and entanglements that hold us together.

Direção/Director: Rita Azevedo Gomes

Roteiro/Script: Rita Azevedo Gomes

Produção/Production: Isabel Machado, Joana Ferreira, Christine Reeh

Fotografia/Photography: Acácio de Almeida, Jorge Quintela, Sébastien Buchman

Montagem/Editing: Rita Azevedo Gomes e Patrícia Saramago

Som/Sound: Olivier Blanc, Jean-Paul Mugel, François Guillaume

Elenco/Cast: Rita Durão, Eva Truffaut, Pierre Léon, Luis Miguel Cintra, Mário Fernandes, Anna Leppanen

Contato/Contact: crim.distribution@gmail.com



FRÁGIL COMO O MUNDO

Portugal, 2001, 91', 35mm, colorido

Vera e João, dois adolescentes, não encontram espaço para o seu amor. Aparentemente tudo lhes é favorável: as famílias, os amigos, a terra onde vivem. Mas a verdade é que ninguém parece compreender esse amor que, como Vera diz: nasce não sei onde, vem não sei como, e dói não sei porquê. O desejo de estarem juntos leva-os, numa espécie de jogo infantil, a afastarem-se de tudo e de todos. Isolados na floresta deixam-se deslumbrar na descoberta do idílio e, nesse encantamento, juram nunca mais se separarem, por nada deste mundo. Um com o outro, um para o outro serão capazes de tudo superar... até a morte?

Vera and João, two young people, live an impossible love. They cannot find the space, or the time, or the identity that, in this life, might resolve this love and decide to fleet from their friends, from home and family to live in the forest. They make a pact: never become separated "for nothing in this world". But Vera weakens and falls ill. The unshakeable faith in their love is about to break.

Direção/Director: Rita Azevedo Gomes

Roteiro/Script: Rita Azevedo Gomes

Produção/Production: Paulo Branco

Produção executiva/Executive production: Madaragao Filmes; Rádio Televisão Portuguesa; Gemini Films

Fotografia/Photography: Acácio de Almeida

Montagem/Editing: Patrícia Saramago, Rita Azevedo Gomes

Som/Sound: Antoine Bonfanti, Pedro Melo, Philipe Morel, Ricardo Leal

Trilha Sonora/Soundtrack: Juan del Encina ; Antonio Vivaldi ; Hayden

Elenco/Cast: Duarte de Almeida – Avô de Vera, Maria Gonçalves – Vera, Bruno Terra – João, Sophie Balabanian – Mãe de Vera, Carlos Ferreira – Pai de Vera, Manuele de Freitas – Avô de João, Carolina Villaverde – menina

Contato/Contact: crim.distribution@gmail.com



O SOM DA TERRA A TREMER

Portugal, 1990, 93', 35mm, colorido

Alberto, um escritor, nunca consegue terminar o que está a escrever. Decisões sempre adiadas acabam por levá-lo a afastar-se de tudo e de todos. Sob o pretexto de partir em viagem, aloja-se num quarto em frente à sua casa, de onde fica a espiar os amigos para ver como reagem ao seu desaparecimento. A história de Alberto e a história que ele tenta escrever, ou que imagina escrever (a de um marinheiro e dos seus encontros/desencontros num porto estrangeiro) não se separam. Realidade e a ficção acabam por se confundir e Alberto será engolido pela sua própria ficção, acabando por se tornar uma espécie de pária do universo. De certa maneira, esta é uma história de regressos impossíveis.

Alberto is a writer that never succeeds to finish what he's writing. Decisions always deferred, slowly make him depart from everything and everyone. With the pretext of going on a trip, he lodges himself in a room in front of his house, from where he spies his friends to see how they react to his vanish. The story that Alberto tries to write, or that he imagines he's writing (of a sailor and his encounters and disencounters in a foreign port) does not separate. Reality and fiction ends up confusioning and Alberto will be swallowed by his own fiction, eventually becoming a pária of the universe. In a certain way, this is the story of impossible returns.

Direção/Director: Rita Azevedo Gomes

Roteiro/Script: Rita Azevedo Gomes, baseado no romance "Paludes" de André Gide, no conto "Wakefield" de Nathaniel Hawthorne e ainda em textos dispersos de

Agustina Bessa Luís, Mário de Sá Carneiro e Ruben A.

Produção/Production: José Mazedra para Inforfilmes

Fotografia/Photography: Acácio de Almeida

Montagem/Editing: Manuela Viegas, Vasco Pimentel e Rita Azevedo Gomes

Som/Sound: Gita Cerveira, Paulo Cerveira, Vítor Ribeiro e Francisco Veloso

Trilha Sonora/Soundtrack: Johann Sebastian Bach, Henry Purcell, António Vivaldi, canções napolitanas e um tango de Carlos Gardel

Elenco/Cast: José Mário Branco (Alberto), Manuela de Freitas (Isabel), Sara Marques (Rapariga), Miguel Gonçalves (Luciano, o marinheiro), Jean-Pierre Taillade (Jean-Pierre), José Manuel Costa (Cipriano), Francisco Marinho (2º marinheiro), Conceição Guerra (Maria, a criada), Duarte de Almeida (Professor), Paulo Rocha (Porteiro da Pensão), etc. (as vozes de Miguel Gonçalves e Francisco Marinho são dobradas por João Cabral e João Pedro Bénard).

Contacto/Contact: crim.distribution@gmail.com

O DIAMANTE DE MIL FACES

POR RAFAEL C. PARRODE

"Eu podia ter feito outras coisas na vida, mas por qualquer razão eu escolhi o cinema, eu gosto muito de cinema, é tudo isto que me estabelece. Às vezes no filmar, eu sinto que é este o meu lugar no mundo."

RYTA AZEVEDO GOMES

O cinema de Rita Azevedo Gomes nos diz algo muito importante, de que arte e vida são indissociáveis, uma emana e se alimenta da outra. Algo que o Fronteira tem insistido desde sua primeira edição, é de trazer à tona um cinema que deriva da própria existência, cujos limites entre vida e arte estejam selados. Esse porventura é o cerne do primeiro filme dirigido por Rita, *O Som da Terra a Tremer* (1990), obra prima errática e incompreendida ainda hoje, que acompanha o escritor Alberto e seu mergulho no universo de personagens de um romance que ele planeja escrever.

Alberto nunca escreve, apenas vislumbra seu romance imaginando uma existência possível de um marinheiro que vive a mesma vida todos os dias, sem nunca se cansar dela. A introspecção e obsessão de Alberto diante de sua imaginação é tamanha, que aos poucos ele passará a se isolar completamente do mundo, transformando-se num fantasma que paira invisível pelas ruas de Lisboa, refém de seu universo materializado, desse marinheiro entregue aos acasos, de um encontro furtivo com uma mulher enigmática, do encontro dessa mulher com um professor de artes e ao final, do encontro dele com Alberto, reconduzindo esse fluxo contínuo de

narrativas que se cruzam num labirinto interminável, uma espécie de ouroboros - símbolo alquímico da serpente que devora sua cauda numa espiral eterna. A pedra filosofal que transforma qualquer objeto em ouro. As ficções que se sobrepõem, se interpenetram, as citações que alimentam umas às outras, tudo aponta para o infinito.

“Uma romena cantou um trecho de música do povo e depois encontrei dez vezes o trecho em diferentes obras e autores dos últimos quatrocentos anos. É indubitável que as coisas não começam; ou não começam quando são inventadas. Ou o mundo foi inventado antigo.

**EXCERTO DE MUSEU DO ROMANCE DA ETERNA,
DE MACEDÔNIO FERNANDES**

“Erguei-vos fronte inclinadas! Olhares voltados para os túmulos, erguei-vos. Não para o céu vazio, mas para o horizonte da terra. Para onde te conduzirão teus passos, Camarada, regenerado, valente, disposto a sair desses lugares emprestados pelos mortos; deixa tua Esperança transportar-te para a frente. Não permitas que nenhum amor ao passado te retenha... lança-te para o Futuro! A poesia, cessa de transferi-la para o sonho; saibas vê-la na realidade. E se não estiver nela ainda, coloca-a lá!”

EXCERTEOS DE OS FRUTOS DA TERRA DE ANDRÉ GIDE

Rita passou 6 anos escrevendo O Som da Terra a Tremere reunindo condições técnicas mínimas para realizá-lo. E filmou como sempre filma: pouquíssimos dias, produção modesta, decórs sempre criados por ela num trabalho de muito controle, mas de muita troca com os muitos colaboradores que ela reúne desde então nessa arte

coletiva por excelência que é o cinema. Tal qual Alberto, Rita se recolhe por anos nesses universos ficcionais, que são eles mesmos, pequenos desdobramentos dela - suas subjetividades, sonhos, afetividades, livros que lê, músicas que ouve, filmes e pinturas que vê, pessoas que conhece, acasos que não são acasos – mas que ao mesmo tempo também não são dela, pois um dia já foram de outros poetas, outros músicos, escritores e pintores de quem Rita rouba guardando-os em sua imaginação.

O Som da Terra a Tremere parece ser então o filme que melhor sintetiza o trabalho de Rita Azevedo Gomes, e que se desdobrará de maneiras diversas e surpreendentes em seus filmes seguintes. Seja na forma como a literatura e a poesia dão estrutura à narrativa. Uma fé na palavra e na certeza de que ela também é imagem. Na pintura e a construção do pictórico com suas cores, luz, texturas, enquadramentos, decórs, movimentos de câmera. Mas também das intervenções diretas de obras caras à Rita como a obra de António Palolo que abre e fecha o filme, as citações de Leonardo da Vinci empregadas pelo protagonista e a história do quadro de Van Eyck contada pelo professor interpretado por João Bénard da Costa. Do teatro, seu artificialismo, superficialidade e corporalidade. Do som e da música. Enfim, todo um legado da arte ocidental e que Rita toma para si para tentar uma forma muito própria de expressar via imagens.

*“Outros em Abril passarão no pomar
Em que eu tantas vezes passei,
Haverá longos poentes sobre o mar,
Outros amarão as coisas que eu amei.”*

**EXCERTO DE DIA DO MAR DE SOPHIA DE MELLO
BREYNER ANDRESEN**

De sua estreia até seu filme seguinte, *Frágil como o Mundo* (2002), foram-se 10 anos, tempo em que, da mesma forma, Rita buscou reunir o que lhe fosse necessário para dar corpo a uma notícia de jornal que lera, sobre um casal de adolescentes que haviam sido encontrados mortos à sombra de uma azinheira num campo do Alentejo, juntos, sem nenhuma marca de violência. A pergunta “como é que morreram?” é o que motiva um novo mergulho em que Rita recria esse incidente intrigante (eram dois jovens sem problemas de convivência, bons alunos e que se mataram sem motivo aparente) a partir de textos de outros escritores caros a ela: Sophia de Mello Breyner, Agustina Beça, Bernardim Ribeiro, Camões, Cecília Meireles e Rainer Maria Rilke. Mas não só; há no preto e branco densos, na composição dos quadros, na luz, nos zooms rumo aos olhos das personagens algo do expressionismo de Dreyer, influência inclusive partilhada por Rita. Mas há coisas que fazem deste trabalho algo sublime, e muito se dá pela própria pulsão feminina e sensível que Rita emprega em seu olhar sobre aquela notícia de jornal, especialmente sobre a protagonista que, invadida por sentimentos profundos que desconhece, se desorienta diante da vida. Não existe violência possível; só melancolia e poesia. É uma metáfora incrivelmente bela sobre a morte do amor romântico. Em tempos em que a frieza e cinismo imperam, é um bálsamo para o espírito humano.

Frágil como o Mundo foi uma experiência oposta à de *O Som da Terra a Tremer*, uma vez que Rita realizará pela primeira vez um filme dentro de um esquema de produção com mais recursos financeiros, mais controlado, e por isso mesmo incontrolável para uma artista livre como ela, o que lhe provoca uma crise e a leva a rodar em seguida seu radical *Altar* (2002), filme com fortes tons autobiográficos, de baixíssimo orçamento e primeira experiência de Rita com o digital. Entretanto, *Frágil como o Mundo* - tal como o romance de Alberto de

O Som da Terra a Tremer - é um filme que já estava maturando por 10 anos dentro da mente de Rita, e por isso ele é essa clareza: um conto de fadas habitado num mundo onde só pode ser acessível pelo cinema com sua capacidade de erigir imagens (im)possíveis que compõem o imaginário abstrato de nossa mente belíssima, ode à poesia no cinema.

“A palavra foi dada ao homem para explicar os seus pensamentos, e assim como os pensamentos são os retratos das coisas da mesma forma as nossas palavras são retratos dos nossos pensamentos.”

JEAN MOLIERE

“O tempo está para o movimento, como o pensamento está para a palavra.”

MANOEL DE OLIVEIRA EM A 15ª PEDRA

Após realizar *Altar*, em 2003 (filme em que a pintura interfere diretamente, mais que em qualquer outro, em suas camadas narrativas) e *A Conquista do Faro*, em 2005 (trabalho encomendado mas que adianta algumas questões valiosas à encenação e que mais tarde reaparecerão hiperbolizadas em *A Vingança de Uma Mulher*) Rita se põe a filmar dois anos mais tarde uma conversa arranjada entre Manoel de Oliveira (com quem já havia trabalhado confeccionando os figurinos de *Francisca*, 1981) e João Bénard da Costa, dois lendários ícones do cinema português, sentados lado a lado, sob luz baixa, a frente de pinturas de Van Eick e Leonardo Da Vinci, num plano médio algumas vezes desviado por zooms. Os cortes são poucos, quase invisíveis e apenas amarram os pensamentos colocados no filme. Há sobretudo uma humildade e uma postura de testemunho

diante de dois gigantes que tecem uma espécie de tratado sobre cinema e vida. E são pensamentos que se alinham fortemente ao que Rita já vem propondo desde seus primeiros filmes.

- Quando quiserem: ouve-se a voz de Rita em fundo preto e o que se passará em seguida é uma espécie de dialética da generosidade, em que ambos os mestres completam-se, provocam-se, mas sobretudo dão um testemunho oral de suas visões de mundo. Logo no início, Bénard pergunta como se representa a vida. Manoel fala da repetição, fala de uma reprodução e simulação da vida pelo cinema a partir das primeiras manifestações artísticas do homem primitivo e mais tarde dos primeiros filmes dos irmãos Lumière. Bénard retruca contando uma anedota. Logo a frente vai falar da arte como pulção de morte, de eternidade. Da existência e da beleza que perdura na imagem e do tempo, sua imobilidade, amálgama do cinema. Da palavra-imagem. Da Imagem-movimento. De ensinar a ver, de Bresson e da pedagogia do olhar. De suas visitas a Kyoto e lá, a história de Oliveira sobre as 15 pedras de um jardim onde a décima quinta só se vê com o coração. Não se faz necessário mais nada para percebermos que o cinema está ali, nas palavras/imagens que eles projetam na fala e na tela.

“E, de fato, esses crimes apelam menos para os sentidos do que para a mente; E a mente, em última análise, é a parte mais profunda de nós. Para o romancista, portanto, há um novo tipo de tragédia a ser derivada desses crimes, mais intelectual do que física no personagem, que realmente não parecem ser crimes ao julgamento superficial de velhas sociedades materialistas, porque eles não envolvem derramamento de sangue. E o assassinato é cometido somente na esfera dos sentimentos e das maneiras.”

Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*

Tempos antes, Rita havia lido *Les Diaboliques*, romance de Jules Barbey d'Aurevilly e desde muito tempo imaginou que aquilo poderia render um grande filme. Um filme que demandaria mais recursos, e que precisaria de uma estrutura muito específica para ser realizado conforme o imaginado por Rita. A Vingança de Uma Mulher é um filme em que o teatro se impõe diante de todo arcabouço visual que Rita emprega, seja nos cenários pintados, nos figurinos extravagantes, no artifício em suma. Além do trabalho mais atento e ensaiado com os atores, especialmente com Rita Durão, atriz que encarna formidavelmente a duquesa de Serra Leoa e faz um racconto de suas memórias a um amante que conhece numa noite, um cavalheiro português famoso por ser um aventureiro, conquistador de mulheres, um dandy, mestre na arte da simulação, como indica o narrador do filme.

Aliás, e como sempre no cinema de Rita, as camadas narrativas se interpõem e o filme transita entre essas muitas memórias e pontos de vista sempre a partir da oralidade e da ambiguidade das expressões dos atores. Há esse narrador que está sempre nas coxias, por detrás dos cenários, às vezes bisbilhotando pelos buracos do tecido e lê em um papel a história de Roberto e desse encontro dele com uma prostituta. Mas é claro que são bastidores de um estúdio de cinema. Rita está ali fazendo cinema acima de tudo e não fazendo teatro filmado como deixa claro.

Há também os atores que encenam essa história e, por conseguinte as histórias que essas personagens contam sobre si e sobre os outros. Rita está menos filiada a aproximação de Manoel de Oliveira ao teatro - com quem seu cinema facilmente se confunde - do que com as experimentações de Werner Schroter (com quem Rita trabalhou como figurinista em *O Rei das Rosas*, 1981) - Rita Durão é sua Magdalena Montezuma - ou mesmo da fase teatral de

Júlio Bressane, entrelaçados ao classicismo de Max Ophuls, especialmente de Carta de Uma Desconhecida, mas também por que não, de Lóla Montés. Há ainda o componente lúdico da criança que aparecerá em três momentos do filme, ora brincando por entre as coxias, ora interpretando seu personagem na história num pequeno encontro com Roberto. Um olhar puro e descompromissado, diante do peso daquela tragédia que ali se encena.

Nada se dissimula no cinema de Rita Azevedo. Tudo é colocado muito claramente, desde seus dispositivos, até as citações que modelam seus filmes. “(...) de algum modo trata-se de roubar, mas as coisas estão lá e gosto delas, gostava de as ter dito eu, mas não me sinto uma patifa por ir lá buscá-las”, diz ela sobre suas referências e citações. É a subversão da ideia de roubo, da dimensão poética do roubo, em dar novos usos aos objetos, transformá-los em outras coisas; da história da repetição, da fixidez de que falavam Oliveira e João Bénard em A 15ª Pedra.

“A verdade, é um diamante de mil faces, a cada nova que se lhe acrescenta, aumenta o seu brilho.”

Provérbio Árabe

“Todo o processo de se fazer arte diz respeito a transformar ideias em matéria. Isso pode ser visto metaforicamente como uma forma de aquimia.”

Kerry Laitala, entrevista a John Walley, in Speaking Directly: Oral Histories of the Moving Image.

Nesse sentido Correspondências, seu último trabalho, é o filme que melhor coloca essas questões, tanto do ponto de vista formal, quanto

da própria relação que se estabelece com os textos, cartas trocadas entre os poetas Sofia de Mello (uma das escritoras portuguesas mais “assaltadas” por Rita) e João de Sena, durante seu exílio para o Brasil em 1957. Num trabalho de montagem formidável, mais uma vez ao lado de Patrícia Saramago (com quem montou também Frágil como o Mundo, A 15ª Pedra e A Vingança de uma Mulher), já habituada às suas fusões desavergonhadas - técnica menosprezada por vários realizadores como o próprio Manoel de atesta em A 15ª Pedra - e que aqui ela radicalizará a procura de uma forma poética possível para as imagens produzidas a partir das palavras de Sofia de Melo e João de Sena. Imagens inclusive captadas por ela ao longo de 3 anos num processo de produção muito mais aberto e livre que todos os seus anteriores, ainda que o rigor dessa sobreposição de imagens seja impressionante. Esse desvelamento das camadas do filme, como já fora de outras tantas formas, produz seu filme de intervenção mais direta na imagem. Ainda que o trabalho com os atores esteja garantido para dar corpo às palavras, às ideias e suas imagens (e esses atores são ninguém menos que Luís Miguel Cintra, Tânia Diniz, Rita Durão, o cineasta e ator francês Piérre Léon e Eva Truffaut). É a potência dessa fricção entre as imagens - imagens de cinema sobretudo - que projeta a subjetividade daquelas pessoas e de seus sentimentos expressos em suas cartas.

É possivelmente seu filme mais livre, mais experimental e intuitivo. Agora não é mais a pintura, ou teatro, ou mesmo a literatura que delineiam as camadas subjetivas dos personagens (não de forma tão determinante como antes), mas o próprio cinema e seu aparato, a imagem em movimento e seus mais diferentes suportes, sua história e essência. Da película ao vídeo, do 16:9 ao 4:3, o filme transita num anacronismo latente que conecta todas as suas diversas pontas entre o passado eo presente. Rita agora estará aqui roubando imagens

de cinema e transformando-as em um diamante de mil faces, cujo brilho cintila ainda mais, uma verdade da representação que só seria possível dessa forma. Em *Correspondências* encontra sua forma mais justa e ideal numa espécie de testemunho vivo da arte, poesia no cinema como uma prática técnica, filosófica e empírica: alquimia. A representação do ouroboros e seu eterno porvir.

CINEASTAS NA FRONTEIRA

VINCENT CARELLI E
VIRGÍNIA VALADÃO

CURADORIA: MARCELA BORELA



CORUMBIARA

Brasil, 2009, 117', digital, colorido

Em 1985, o indigenista Marcelo Santos, denuncia um massacre de índios na Gleba Corumbiara (RO), e Vincent Carelli filma o que resta das evidências. Bárbaro demais, o caso passa por fantasia, e cai no esquecimento. Marcelo e sua equipe levam anos para encontrar os sobreviventes. Duas décadas depois, “Corumbiara” revela essa busca e a versão dos índios.

In 1985, the indigenist Marcelo Santos reports a massacre of indians in Gleba Corumbiara (Rondônia), and Vincent Carelli records a video with what is left of the evidence. Very barbaric, the event becomes fantasy, and it's forgotten. Marcelo and his team are searching for the survivors for years. Two decades later, “Corumbiara” tells the story of the search and of the indians.

Direção/Director: Vincent Carelli

Produção/Production: Video nas Aldeias

Fotografia/Photography: Vincent Carelli e Altair Paixão

Montagem/Editing: Mari Corrêa

Contato/Contact: videonasaldeias@gmail.com



MARTÍRIO

Brasil, 2016, 161', digital, colorido / p&b

O retorno ao princípio da grande marcha de retomada dos territórios sagrados Guarani Kaiowá por meio das filmagens de Vincent Carelli, que registrou o nascedouro do movimento na década de 1980. Vinte anos mais tarde, tomado pelos relatos de sucessivos massacres, Carelli busca as origens desse genocídio, um conflito de forças desproporcionais: a insurgência pacífica e obstinada dos despossuídos Guarani Kaiowá frente ao poderoso aparato do agronegócio.

The return of the big march for the retaking of the holy territories Guarani Kaiowá through the filming of Vincent Carelli, who registered the origin of the movement in the 1980s. Twenty years later, taken by the reports of successive massacres, Carelli looks for the origins of that genocide, a conflict of disproportional powers: a peaceful and persistent protest Guarani Kaiowá against the powerful apparatus of the agrobusiness.

Direção/Director: Vincent Carelli, em colaboração com Tita e Ernesto de Carvalho

Roteiro/Script: Vincent Carelli e Tita

Produção/Production: Video nas Aldeias

Produção executiva/Executive production: Olívia Sabino

Fotografia/Photography: Ernesto de Carvalho

Montagem/Editing: Tita

Som/Sound: Ernesto de Carvalho, Vincent Carelli e Fausto Campolli

Contato/Contact: videonasaldeias@gmail.com



YĀKWÁ - O BANQUETE DOS ESPÍRITOS

Brasil, 1995, 54', video, colorido

Um documentário em quatro episódios sobre o mais importante ritual dos índios Enawenê Nawê, o Yākwa. Todo ano, ao longo de sete meses, os espíritos são reverenciados com alimentos, cantos e danças. “As flautas sagradas”: as festividades são abertas enquanto eles realizam os preparativos para a grande pescaria, confeccionando canoas e armadilhas para peixes. Temendo os espíritos, os índios fazem novas flautas e explicam seu significado sagrado. “A vingança de Dataware”: durante dois meses, os homens deixam a aldeia em grupos e constroem barragens nos igarapés para capturar os peixes que retornam da piracema. O velho Xinare conta o mito do tempo em que a barragem se construía sozinha até que um dia, Dataware, um herói civilizador, resolve se vingar dos peixes. “Harikare, o Anfitrião dos Espíritos”: terminada a pescaria, todos retornam com os peixes defumados, que serão ofertados aos espíritos e consumidos até o fim do ritual. A entrada tempestuosa dos espíritos na aldeia, abre a fase mais intensa e espetacular do cerimonial. “A menina mandioca”: no decorrer das celebrações, os índios derrubam e plantam a roça coletiva de mandioca, a roça dos espíritos do Yākwa. Os índios revivem então o mito da menina que foi enterrada pela mãe e se transformou na primeira mandioca.

A documentary in four episodes about the most important ritual, the Yākwa, of the Enawenê Nawê Indians. Every year, during seven months, the spirits are worshiped with food, singing and dancing. “The holy flutes”: The festivities are open while they are preparing for the big fishing, assembling the canoes and traps for the fishes. Because of the fear of the spirits, the Indians make new flutes and explain their sacred meaning. “The revenge of the Dataware”: During two months, the men leave the tribe in groups to construct dams in the igarapés to catch the fish that are returning from piracema. The old man Xinare tells the myth of the times when the dams would construct themselves, until one day, Dataware, a hero of civilization, managed to revenge the fishes. “Harikare: the Amfitheater of the spirits”: At the end of the fishing, everyone returns with smoked fishes that will be sacrificed to the spirits and consumed before the end of the ritual. The raging entrance of the spirits in the tribe, starts the most intense and spectacular phase of the ceremony. “The mandioc girl”: During the celebrations, the Indians prepare the collective mandioca plantation, the Yākwa’s spirits plantation. The Indians then revive the myth of the girl that was buried by her mother and transformed into the first mandioc.

Direção/Director: Virgínia Valadão

Produção/Production: Video nas Aldeias

Fotografia/Photography: Vincent Carelli e Altair Paixão

Montagem/Editing: Tutu Nunes

Contato/Contact: videonasaldeias@gmail.com



O ESPÍRITO DA TV

Brasil, 1990, 18', video, colorido

As emoções e reflexões dos índios Waiãpi ao verem, pela primeira vez, a sua própria imagem e a de outros grupos indígenas num aparelho de televisão. Os índios refletem sobre a força da imagem, a diversidade dos povos e a semelhança de suas estratégias de sobrevivência frente aos não índios.

The emotions and reflections of the Waiãpi Indians when they, for the first time, see themselves and other groups of Indians on a tv. The Indians discuss the force of imagery, the diversity of humans and the similarities of survival strategies against non-Indians.

Direção/Director: Vincent Carelli

Produção/Production: Video nas Aldeias

Fotografia/Photography: Vincent Carelli

Montagem/Editing: Tutu Nunes

Contato/Contact: videonasaldeias@gmail.com

COM OS ÍNDIOS

POR MARCELA BORELA

"Investir a si mesmo", ou seja, engajar-se realmente, de corpo e alma, na relação documentária. Ou ainda: 'estar presente e durar'. É a condição de uma consciência de que não se filma impunemente. De que filmar mobiliza poder, que a questão da 'relação', do 'contato com o outro', não economiza posições de força. Como fazer com o corpo do outro, ou melhor: com o outro como corpo".

Jean-Louis Comolli

"Que o poder invisível enfraqueça o corpo do inimigo, impedindo seu espírito de agir contra mim. Vou esfriar meu coração em chamas, apaziguar a sua raiva com o poder dos meu espírito, com a força da minha alma, com a energia dos espíritos da vida, vou amolecer seu coração e seu corpo. Minha reza vai espantar o mal que está lhe dominando".

Canto/Reza Guarani-Kaiowá

No início do filme *Corumbiara* (2009), de Vincent Carelli, nos deparamos com um conjunto de contradições da fronteira brasileira. Estão em cena o tempo da fronteira, seus conflitos e sua duração que indica um corpo que segura uma câmera numa mata fechada e outros corpos que se tocam entre sons e imagens incertas, instáveis. Tensão. O que se entende? É Amazônia, década de 1980. Vemos a construção de uma estrada a todo vapor que atravessa a floresta, afugentando diversas comunidades indígenas até então sem nenhum contato a sociedade nacional. Ainda assim, muitos grupos resistem, após massacres terríveis, perambulando ou se fixando em pequenos espaços, entre tratores e motosserras. Na gleba de Corumbiara, no sul de Rondônia, a lógica do latifúndio é afirmar que ali, na verdade, não existe índio. Tentam provar, inclusive, revelando para a câmera de Carelli o estado de exceção ao qual estão expostos os índios brasileiros desde 1.500: o estado de exceção é a regra da disputa entre dois mundos, uma disputa tanto física, quanto simbólica e ontológica: pelo direito de existir.

Marcelo Santos, indigenista, acompanhado pelo amigo e cinegrafista Vincent Carelli, encontra os vestígios dos índios, vestígios dos massacres. Percebe que para tentar defender os índios, será primeiro necessário provar que eles existem. Será preciso filmá-los. Será preciso traduzi-los à uma leitura da pátria mãe. Escrever relatórios, mobilizar imprensa. E aqui entra o trabalho da antropóloga Virgínia Valadão, seja em campo ou no extracampo. Não será preciso colocar apenas os índios em quadro, mas também seus inimigos. Será preciso chegar ao limite da imagem: o roubo. Há a situação, por exemplo, diante do "Índio do Buraco" que teve sua imagem roubada para que lhe fosse garantido o direito de estar ali, na casa que construiu e na qual resistia sozinho como último de seu povo (esse é o nome como foi chamado pela impossibilidade

de conhecermos sua etnia, uma vez que ele rejeitou o contato). Carelli quase leva uma flechada do índio, na tentativa de “capturar” a imagem.

Na fronteira, tal como mostrou José de Souza Martins, “o avanço do capital sobre territórios não incorporados ou insuficientemente incorporados pelo Estado (...) na fronteira do humano ¹”, há risco iminente de morte daqueles que são “aliados” dos índios. Só um compromisso político claro e apaixonado em relação às lutas pelos direitos dos povos originários à terra e à vida poderia mover aqueles jovens - um casal, Vicent Carelli e Virgínia Valadão - vindos do Centro de Trabalho Indigenista - CTI (ONG criada no final dos anos 1970 em São Paulo). Não havia filme - ou desejo de filme - durante as gravações feitas na década de 1980 em Rondônia e que geraram o longa-metragem *Corumbiara* (2009), havia a necessidade de uso do vídeo como arma política em defesa dos direitos dos povos indígenas na urgência da fronteira, na iminência do desaparecimento e diante do absurdo da contínua destruição de pessoas, modos de vida e recursos naturais.

A força desse uso político da imagem não foi suficiente naquele momento para assegurar os direitos dos índios à terra de forma definitiva, contudo, acumulou-se à luta para manter viva a memória dos isolados de *Corumbiara* e fazer conhecer sua versão dos fatos. Diante do fracasso do gesto inicial e cansado das mentiras dos inimigos, Carelli filmou a região ainda por 2 décadas, para revelar depois, em *Corumbiara* (2009), as marcas do passado dos índios e com os índios. Um passado que revela também o falecimento prematuro de Virgínia, em 1998, e o reencontro com o amigo Marcelo Santos em Goiânia para retomada do projeto. O filme nasce, desse modo, de um sentimento de impotência sobre o uso

político da imagem como “prova cabal” e emerge como gesto ligado à necessidade de narrar - cinema. Do mesmo modo que foi preciso filmar durante tanto tempo, era preciso trabalhar (montagem) para que a narrativa da fronteira se consolidasse, imbuída de uma subjetividade, de uma presença, complexa, que perpassava uma vida. A sessão de *Corumbiara* no III Fronteira contará com a presença de Vincent Carelli e também de Marcelo Santos para um debate, que ocorre no Cine Ritz após a exibição.

Mas é preciso chegar a *Martírio* (2016), segundo filme da trilogia de Carelli que começa com *Corumbiara* (2009) e termina com *Adeus Capitão* (inédito e em fase desenvolvimento), para entender a relação das memórias dos 40 anos de indigenismo do realizador franco-brasileiro com a experiência da fronteira. Soma-se os 30 anos de criação do Vídeo nas Aldeias (VNA), projeto de apoio à luta indígena para fortalecimento de suas identidades territoriais e culturais por meio do uso de recursos audiovisuais. Com ênfase em uma produção compartilhada com os índios, é mais precisamente em 1997 que iniciam oficinas de cinema e audiovisual em aldeias, visando, de modo mais direto, à formação de cineastas indígenas.

O VNA surgiu dentro do CTI, como um experimento de Vincent com os Nambiquara que resultou no filme *A Festa da Moça* (1987) – que infelizmente não vamos exibir nesta mostra por questões técnicas – e desde então, realizou mais de 70 filmes que mostram, entre outras questões, que cada povo incorpora o vídeo de uma maneira diferente à sua cultura, além de possuir seu próprio conceito de imagem. Em 1997, a primeira oficina de vídeo do projeto, foi entre os Xavante, em Sangradouro, estado de Mato Grosso. Desde então, o VNA tem distribuído equipamentos de exibição, câmeras de vídeo e gravadores de som em aldeias, criando uma rede cada vez maior

1 - MARTINS, José de Souza. *Fronteira: a degradação do outro nos confins do humano*. São Paulo: Hucitec, 1997. 213 páginas.

de difusão entre povos que seguem produzindo e compartilhando o que registram e inventam. O projeto foi se desenvolvendo e criou um método eficiente que formou dezenas de cineastas em todas as regiões do país, além de um acervo audiovisual significativo sobre as culturas dos povos originários.

O Vídeo nas Aldeias provocou e provoca forte intercâmbio entre povos indígenas e isso poderemos ver no curta-metragem O Espírito da TV (1990), de Carelli, que faz parte de uma trilogia que reúne também A Arca dos Z'oe (1993) e Eu já fui seu irmão (1993). Assistindo as imagens de si mesmos e de outros índios pela primeira vez num aparelho de TV, os Waiãpi vivem emoções e reflexões e conversam sobre a força das imagens, semelhanças e diferenças entre os povos, inclusive em relação às suas estratégias de enfrentamento e sobrevivência frente aos brancos.

A empreitada do VNA produziu também a possibilidade de registrar as culturas, rituais e mitos como veremos no Yâkwã – O Banquete dos Espíritos, de Virgínia Valadão. O filme inclui 4 partes, como episódios, sobre o mais importante ritual dos índios Enawenê Nawê, o Yâkwa. Ao longo de 7 meses, os espíritos são reverenciados com alimentos, cantos e danças, todos os anos. A primeira parte chama-se “As flautas sagradas” e mostra o momento em que as festividades são abertas enquanto realizam preparativos para a grande pescaria. Temendo os espíritos, os Enawenê Nawê fazem novas flautas e explicam seu significado sagrado. Na segunda parte, “A vingança de Dataware”, revela que durante dois meses os homens deixam a aldeia em grupos e constroem barragens nos igarapés para capturar os peixes que retornam da piracema. No terceiro episódio, “Harikare: o Anfitrião dos Espíritos”, mostra o

retorno com os peixes defumados que serão ofertados aos espíritos e consumidos até o fim do ritual. Há uma entrada tempestuosa dos espíritos na aldeia, que abre a fase mais intensa e espetacular do cerimonial. Há ainda o capítulo 4, “A menina mandioca”, que mostra no decorrer das celebrações, os índios derrubando e plantando a roça coletiva de mandioca, a roça dos espíritos do Yâkwa. Revive-se assim o mito da menina que foi enterrada pela mãe e se transformou na primeira mandioca.

O que vemos nesta edição da Mostra Cineastas na Fronteira é um pequeno recorte do trabalho dos criadores do VNA, Vincent Carelli e Virgínia Valadão (in memorian), mais voltado às suas investigações pessoais e experiências de vida. Nas três sessões, conversas depois da exibição dos filmes ampliam a reflexão. No programa que reúne o curta O Espírito da TV (1990), de Vincent Carelli, e o média Yâkwã – O Banquete dos Espíritos (1995), de Virgínia Valadão, teremos a presença de Vincent e também de Rita Carelli, atriz e escritora, filha de Virgínia, que apresentará a história da mãe e sua importância para a criação do CTI, do VNA, entre outros projetos pioneiros no campo da antropologia e do indigenismo. Virgínia dirigiu cinco filmes e escreveu diversos relatórios de demarcação e reconhecimento de terras indígenas, laudos antropológicos e artigos. Foi diretora do CTI e seu trabalho marcou decisivamente a etnologia indígena, corroborando com outras iniciativas que desde os anos 1970 eclodem em toda a América Latina. Trazer à tona sua memória é uma homenagem ao papel dessa mulher na criação de um território fértil de transformação e colaboração interétnica no Brasil.

Os movimentos sociais pelos direitos dos povos indígenas nas

Américas ganharam força com uma gama de projetos de emancipação da comunicação, por meio de rádios e TVs comunitárias, que facilitaram a troca de experiências, a produção de narrativas e seus registros, entre aldeias e entre povos. O indigenismo se engajou na comunicação. É nos anos 1970 que chega mais facilmente o vídeo portátil nos países subdesenvolvidos. Ele é incorporado aos movimentos de valorização identitária e articulação política no cotidiano das comunidades indígenas. O Vídeo nas Aldeias é um entre muitos que praticam o vídeo indígena, corpo heterogêneo de experiências de comunicação e expressão que se proliferam como estratégias de sobrevivência desses povos na contemporaneidade. Universos muito ricos de cinemas, que relevam entre imaginários distintos, muitas novas autoralidades.

Martírio (2016), um longa-metragem já monumental para a cinematografia brasileira, é permeado de imagens e sons de diferentes origens, tempos, bitolas, produções, ideologias. É formado de imagens ruidosas, produzidas ou garimpadas em meio à guerra no campo e na mídia, sobretudo na televisão, mostrando os acampamentos Guarani-Kaiwoá e seus arredores até o centro nervoso organizador das milícias do agronegócio em Brasília, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, seu lobby no Congresso Nacional, sua influência sobre Dilma, agora vitimizada pós-golpe mas antes algoz dos povos indígenas.

As imagens de Martírio foram articuladas calmamente entre si e estão mediadas pelas palavras contextualizadoras de Carelli, em uma pedagogia da montagem e um senso de apropriação deliberado. Move o filme e se explica a cada passo a tentativa de fazer uso do que for possível para reconstituir, com o tempo que lhe cabe, os acontecimentos que envolvem os Guarani-Kaiwoá da

Guerra do Paraguai à PEC 215, escancarando de vez as estratégias do colonizador para combater ou ignorar os índios. Traz ainda a imensa sabedoria e extraordinária resiliência dos Guarani-Kaiwoá no enfrentamento de séculos contra os colonizadores, seu pacifismo xamânico na luta para manter e ocupar seus Tekohá. Diante do genocídio, registrado pelo próprio Estado, o filme abre as feridas das forças históricas que provocam a guerra no campo no Brasil. A partir de imagens realizadas em uma reunião de líderes por Vincent Carelli em 1988 e nunca antes traduzidas, o filme documenta o momento no qual decide-se fazer a retomada dos territórios, sem volta. Os Guarani-Kaiwoá ali começaram sua marcha de retorno aos sagrados Tekohá e seguirão nela. Sua resistência, filmada também por Carelli nos últimos anos, as vozes de suas lideranças, os choros e os cantos de seus guerreiros, seus rituais, seu modo de educar as crianças, fazem do filme uma obra ainda mais contundente e nos coloca também ao lado dos índios. Seria possível não estar COM OS ÍNDIOS?

O cinema, diante da opressão, precisa tomar partido. Martírio engaja-se com os índios na luta por seus territórios sagrados, necessariamente, assim como fazem todos os filmes do VNA. Parece parte da necessidade, entretanto, do próprio diretor, de contar a história, de um jeito diferente do que ocorria em Corumbiara, que é um engajamento em narrar algo que se passou. Martírio é uma crença na presença do contra-argumento histórico no presente. É intervenção política e regime de urgência. As estratégias do colonizador no Brasil, e com ênfase no Mato Grosso do Sul, em pleno 2016, seguem visando o extermínio dos índios, a despeito das leis da nação. Danação. O filme coloca os inimigos dos índios diante de suas falácias e fascismos e esgota a encenação do Brasil

como democracia racial. Os colonizadores têm nome, rosto, voz. Não há mais o que esconder.

Em algum momento em Martírio, uma liderança Guarani-Kaiowá fala do esforço que fizeram para ajudar a eleger Dilma Rousseff nas eleições em 2014. A PEC 215 é a maior traição de Dilma contra os indígenas que sempre acreditaram nela. Alguém grita: "Dilma Assassina!". Sim, a emenda à Constituição teve o apoio da ex-presidenta e visa passar para o poder legislativo o ato de demarcação de terras indígenas, retirando a designação que hoje é do poder executivo, do Ministério da Justiça.

Martírio terá sessão comentada com o diretor Vincent Carelli no Cine Ritz. Assim, o III Fronteira realiza com seu público ao mesmo tempo que uma reflexão sobre a relação entre cinema e direitos indígenas no Brasil e a história do indigenismo e da etnologia, faz também uma apresentação da questão atualmente em relação aos ataques que têm sofrido os povos indígenas, com o desmonte da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e outras leis aliadas à antiga PEC 215, estratégias de aniquilação que, sabemos, se sofisticam com a consolidação do golpe de 12 de abril de 2016. Apesar disso, é preciso manter a criticidade e a resistência, com os índios, e tomando partido ao lado deles, acima de tudo. Nesta oportunidade agradecemos principalmente à Rita Carelli, Marcelo Santos, Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, Tita e toda equipe VNA.

CADMO E O DRAGÃO

CURADORIA: HENRIQUE BORELA



1º DE MAIO

Brasil, 1982, 13', super 8, colorido

O documentário registra a passeata de trabalhadores, realizada na cidade de Itapuranga, motivada pela presença do líder sindical Luís Inácio da Silva.

The documentary records the workers march held in the city of Itapuranga, motivated by the presence of the union leader Luís Inácio da Silva

Direção/Director: Comunidade Ana Félix

Produção/Production: Comunidade Ana Félix e Cineclubes Antônio das Mortes.

Roteiro/Script: Comunidade Ana Félix

Fotografia/Photography: Eudaldo Guimarães

Contato/Contact: Dr. Vitor (61) 99116-7949



A IMAGEM DO TRABALHADOR

Brasil, 1982, 42', super 8, colorido

Em 1981 o CAM foi convidado a realizar um trabalho conjunto com o grupo de teatro popular Ana Félix, de maioria camponesa. A entidade foi chamada por um médico da cidade, Vitor. Ele apresentou à entidade um roteiro e músicas elaboradas coletivamente pelos camponeses, cuja história aborda a exploração do trabalhador e sua migração do campo para a cidade.

In 1981 the CAM was invited to carry out a joint work with the popular theater group Ana Félix, with a majority of peasants. The entity was called by one of the town's doctor, named Vitor. He presented to the entity a script and songs collectively elaborated by the peasants, whose history addresses the worker exploration and his migration from the countryside to the city.

Direção/Director: Comunidade Ana Félix e Cineclubes Antônio das Mortes.

Produção/Production: Comunidade Ana Félix e Cineclubes Antônio das Mortes.

Roteiro/Script: Comunidade Ana Félix

Fotografia/Photography: Eudaldo Guimarães

Montagem/Editing: Lourival Belém

Elenco/Cast: Integrantes da Comunidade Ana Félix

Contato/Contact: Dr. Vitor (61) 99116-7949



DEDO DE DEUS

Brasil, 1986, 11', 16mm, p&b

Um filme experimental, em diálogo com o gênero documentário, que trata do nascimento e das fases do Centro de Observação e Orientação Juvenil – COOJ/FEBEM (1972- 1986). O tratamento dado ao tema, a partir de uma estrutura não linear, cheia de intervenções, aponta o uso do experimental como uma forma de questionamento às instituições.

An experimental film, in dialogue with the documentary genre, which addresses the birth and phases of the Center for Juvenile Observation and Guidance - COOJ/FEBEM (1972 - 1986). The treatment given to this matter, from a non-linear structure, full of interventions, points to the use of the experimental as a way of questioning institutions.

Direção/Director: Lourival Belém Jr e Márcio Belém Gomes
 Produção/Production: Cineclube Antônio das Mortes.
 Roteiro/Script: Lourival Belém Jr
 Fotografia/Photography: Eudaldo Guimarães
 Montagem/Editing: Hélio Brito e Luiz Cam
 Still: Guaralice Paulista
 Elenco/Cast: Hélio Brito
 Contato/Contact: contato@f64filmes.com



NOSSO CINEMA, ASPECTOS E SUA GENTE

Brasil, 1981, 27', 16mm, colorido

Documentário-ficção que aborda a história do cinema goiano e apresenta a nova geração de cineastas do Estado.

Documentary-fiction that addresses the history of Goiás' cinema and presents the State's new generation of cinematographers.

Direção/Director: Eudaldo Guimarães
 Produção/Production: Cineclube Antônio das Mortes.
 Roteiro/Script: Eudaldo Guimarães
 Fotografia/Photography: Ronaldo Araújo
 Som/Sound: Nilson Pereira
 Montagem/Editing: Eudaldo Guimarães e Ronaldo Araújo
 Still: Guaralice Paulista
 Elenco/Cast: Jaqueline Fidelis
 Contato/Contact: Eudaldo Guimarães (62) 3223-1313



VENTOS DE LIZARDA

Brasil, 1982-2000, 54', 16mm, p&b

O filme trata da lenda sobre uma menina, Maria das Dores, que incorporava um espírito, causando pânico entre os moradores de uma cidade.

The film addresses the legend about a girl, Maria das Dores, who incorporated a spirit, causing panic among the residents of a city.

Direção/Director: Pedro Augusto de Brito

Produção/Production: Laurem Produções LTDA e Cineclube Antônio das Mortes.

Roteiro/Script: Pedro Augusto de Brito

Fotografia/Photography: Eudaldo Guimarães

Montagem/Editing: Pedro Augusto de Brito e Eufraates de Oliveira

Trilha Sonora/Soundtrack: Marconi Henrique

Elenco/Cast: Juvenal Zanini, Waldemar Vieira, Solange Maria, José Ferraz, Zezeu Rosa, Neli Zanini, Grupo Folia Baiana do Setor Pedro Ludovico, cidadãos de Lizarda, Santa Cruz de Goiás e Nova Crixás, Grupo de Cavaleiros Bandeirantes de Nova Crixás.

Contato/Contact: Pedro Augusto de Brito (62) 98456-6218



CADMO E O DRAGÃO:

40 ANOS DE CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES

POR HENRIQUE BORELA

Quando hoje olhamos ao redor e vemos o dito cinema da retomada no Brasil (Machado Jr. & Moreira, 1999: 2-5), tão dispendioso, pseu-do-convencional, acadêmico, pesadão, em plenos anos 1990 do sucesso do cinema iraniano, dos independentes americanos, do filme de periferia francês, do Dogma 95, nos perguntamos se o problema político-econômico, persistente, não é também um problema de memória.

RUBENS MACHADO

Em comemoração do aniversário dos 40 anos do Cineclube Antônio das Mortes, a terceira edição da Mostra Cadmo e o Dragão tem o prazer de devolver para o público de Goiânia algo que lhes pertence: sua memória. A mostra apresenta parte de um conjunto de filmes ainda pouco conhecidos, mesmo para a crítica de cinema e os mais cinéfilos, produzidos ao longo dos anos 1980 em Goiás, originalmente feitos em Super 8 e 16mm, realizados pelo CCAM e seus membros em parceria com outras instituições e organizações.

Já na primeira edição da mostra em 2014, exibimos filmes fundamentais dessa cinematografia como 295.5, Quinta Essência e Recordações de um presídio de meninos de um dos fundadores e mais ativos membros do CCAM, Lourival Belém Jr. Este ano, o conjunto de filmes que compõem a mostra foi o mais amplo quanto nos foi possível reunir, pois uma parte dos trabalhos realizados pelo CCAM e seus membros já havíamos exibido, outra parte se encontra indisponível por problemas de conservação e disponibilidade de cópias, e o resto está desaparecido.

Voltados a princípio para a exibição e a difusão cinematográfica, o CCAM passa a produzir filmes primeiramente a convite de outras entidades. O primeiro filme realizado pelo CCAM, em 1981, foi A imagem do Trabalhador. O filme, feito em parceria entre CCAM e o grupo de Teatro Popular Ana Félix, em Itapuranga, foi exibido algumas poucas vezes no ano de 1982, ano que foi montado e finalizado. Desaparecido há mais de 30 anos, o filme será exibido na mostra junto com outro curta feito pelo CCAM e a Comunidade Ana Félix, chamado 1º de Maio, também desaparecido desde a sua finalização.

Após esse primeiro trabalho comunitário do CCAM com comunidades campesinas, seus membros puderam produzir outros

filmes com rolos de 16mm, fornecidos pela TV local, que estava passando pelo processo de mudança do analógico para o vídeo. Um dos filmes feitos a partir dessas latas doadas e que também será exibido dentro da mostra é o média-metragem Ventos de Lizarda, do diretor Pedro Augusto de Brito. O média foi o primeiro filme do realizador Pedro Augusto de Brito e foi filmado em 1982, mas só foi finalizado em 2010, por meio da Lei de Incentivo à Cultura de Goiás. O filme é um dos poucos que se encontra telecinado e digitalizado, ainda que de maneira precária.

Durante esse período, vários filmes foram feitos pelo CCAM e seus membros, no entanto poucos chegaram a ser finalizados. É o caso do filme Nosso cinema, aspectos e sua gente, do realizador Eudaldo Guimarães e dos filmes que podemos ver dentro dele. Trechos de diversos filmes se misturam com cenas gravadas para um só - sobre um filme que está sendo feito pelo CCAM, numa espécie de jogo meta-linguístico. Nas imagens em 16mm, vemos cenas dos membros do Cineclube em um set de gravação e a atriz e miss Jaqueline Fidelis apresentando a nova geração do cinema goiano. Entre os trechos de filmes que compõem o documentário estão imagens de filmes não finalizados e seus bastidores como, O Homem das Cavernas, do próprio Eudaldo Guimarães, Lúcidos ou Neuróticos? de Divino Conceição e o curta Dedo de Deus (1987), de Lourival Belém, que também será exibido dentro da mostra. Uma espécie de esboço do que viria a ser seu filme seguinte, Recordações de um presídio de meninos, finalizado 20 anos depois, em 2006, Dedo de Deus tem início, na verdade, com seu primeiro filme de 1982 não finalizado, A Ilusão: uma verdade 24 vezes por segundo.

Com o advento do vídeo e depois do digital, o CCAM não parou de fazer filmes e seus membros e ex-membros ainda continuam

produzindo em novos formatos, a partir de modos de produção diversos. Muitos realizadores ainda querem finalizar antigos trabalhos, como é o caso de Pedro Augusto de Brito, que pretende finalizar o longa A lenda dos Kirirás, filmado na década de 1980, ainda não montado. É cada vez mais urgente uma política pública para a preservação do cinema feito em Goiás. Enquanto isso, lutamos com as armas que temos, contra o esquecimento e ao lado desses heróis da resistência e guardiões de nossa memória.

Agradeço especialmente a Eudaldo Guimarães por ser a nossa cinemateca e nosso exemplo; Lourival Belém por ser nosso guia e mentor; Guaralice Paulista pelo acolhimento materno e carinho, Marina da Costa Campos pelos anos de pesquisa dedicados a estudar o CCAM e pelo texto no catálogo; ao Dr. Vitor por ter salvado as raridades que são estes filmes, A imagem do Trabalhador 1º de Maio; Ronaldo Araújo por sempre estar disposto a nos ajudar; Noemi Araújo pela generosidade; Marcos Tomazetti por ser nosso professor e mestre; Pedro Augusto de Brito por confiar em mim; Belém de Oliveira pela parceria e companheirismo. Vida longa ao Cineclube Antônio das Mortes e sua memória.

AUTO-FICÇÕES

BORIS LEHMAN

CURADORIA: RAFAEL C. PARRODE



CHOSES QUI ME RATTACHENT AUX ÊTRES / COISAS QUE ME CONECTAM A OUTROS SERES

Bélgica, 2010, 15', 16mm, colorido

O título é inspirado no famoso Livro do Travesseiro [Makura no sôshi], de Sei Shônagon, dama de honra da princesa Sadako (século XI). O filme se apresenta como um inventário à maneira de Prévert, à maneira de Pérec. Nós estamos no espírito Dada, próximo da OuLiPo ou do Fluxus. As imagens e as palavras se encadeiam como em um poema. Desde o famoso Isto não é um cachimbo [Ceci n'est pas une pipe], de René Magritte, sabe-se bem que as evidências são enganosas, que as palavras, assim como as imagens, podem ser desviadas de sua função primordial. No meu trabalho, é diferente: trata-se de criar o objeto pela imagem e pela palavra, filmando-o. Ato de criação, como Deus fez no início com o Céu e a Terra, com Adão e Eva. Mostro com a câmera alguns objetos do meu cotidiano (que são também alegorias), pertencentes a outras pessoas, que amei ou com quem convivi, e digo: "Eu sou a soma de tudo o que os outros me deram." Que vínculo misterioso pode existir entre tais coisas? Entre tais coisas e eu?

"The title is inspired by the famous Pillow Book [Makura no sôshi], by Sei Shônagon, princess Sadako's maid of honor (11th century). The film presents itself as an inventory in the fashion of Prévert, of Pérec. We are in the spirit of Dada, nearby OuLiPo or Fluxus. The images and the words concatenate as if it were on a poem. Since the famous This is not a pipe [Ceci n'est pas un pipe], by René Magritte, we know very well that evidences are misleading, that words, just like images, can be diverted from their primary function. In my work, it is different: it is about creating the object by means of the image and the word, by filming it. Act of creation, like God did in the beginning with the Heaven and the Earth, with Adam and Eve. I show the camera some of my daily objects (which are also allegories), that belonged to others whom I loved or with whom I've been together, and I say: "I am the sum of all that others have given me." What is the mysterious link between those things? Between those things and myself?"

Direção/Director: Boris Lehman

Fotografia/Photography: Antoine- Marie Meert

Montagem/Editing: Ariane Mellet, Juliette Achard

Som/Sound: Jacques Dapoz

Contato/Contact: lehman.boris@gmail.com



FUNÉRAILLES - DE L'ART DE MOURIR / FUNERAIS (A ARTE DE MORRER)

Bélgica, 2016, 97', 16mm, colorido

"Este filme apresenta-se como o 'último' episódio do meu trabalho auto-cine-biográfico Babel, que cobre mais de trinta anos da minha vida e começou em 1983 com Letter to my friends who stayed in Belgium. Pode ser considerado o meu testamento." Boris Lehman

"This film presents itself as the 'last' episode of my auto-cine-biographic work Babel, which covers over thirty years of my life, and started in 1983 with Letter to My Friends who stayed in Belgium. It can be considered as a will." Boris Lehman

Direção/Director: Boris Lehman

Produção/Production: DOVFILM

Fotografia/Photography: Antoine-Marie Meert assisté de Camille Buti

Montagem/Editing: Ariane Mellet

Som/Sound: Jacques Dapoz, Luc Rémy

Elenco/Cast: Sabra ben Arfa, Jean-Philippe Altenlow, Evgen Bavcar, Patrick Beckers, Marie-Claude Bénard, Paulus Brun, Camille Buti, Mari-adèle Champion, Pip Chodorov, Gérald Collas, Pierre Cordier, Thierry Delor, Marie Duez, Noël Godin, Steve Houben, Nina Hugonnot, Richard Kalisz, Richard Kenigsmann, Jacques Kermabon, Ginette Lavigne, Renelde Liégeois, Arié Mandelbaum, Pierre Mercier, Alexandra Oppo, Baudouin

Oosterlinck, Charlemagne Palestine, Mara Pigeon, André Reinitz, Claude Schmitz, Zahava Seewald, Peter Snowdon, Aude Stoclet, Aya Tanaka, Koen Theys, Laurent d'Ursel, Wendy Van Dormael, Alexandre Wajnberg, Joshua Wald, Nadine Wandel, Isabelle Wuilmart, Imbal, Natalie et Laetitia Yalon... et Boris Lehman dans le rôle du mort

Contato/Contact: lehman.boris@gmail.com

L'ART DE S'ÉGARER OU L'IMAGE DU BONHEUR / A ARTE DE SE PERDER OU A IMAGEM DA FELICIDADE

Bélgica / França / Espanha, 2011-2014, 46', digital, colorido

Evocação do último dia da vida do escritor e filósofo judeu alemão Walter Benjamin (1892-1940). O realizador refaz o trajeto de Walter Benajmin entre Cerbère e Portbou, antes de seu suicídio. No momento de começar a filmagem, a câmera do realizador foi roubada. O filme assimila esse episódio e busca uma reconciliação entre dois destinos.

An evocation of the last day in the life of the German-Jewish philosopher and writer Walter Benjamin (1892 – 1940), between Cerbère and Portbou, before his suicide. In the beginning of the shooting, the filmmaker's camera was stolen. The film assimilates this episode and searches for a reconciliation of two destinies.

Direção/Director: David Legrand e Boris lehman

Produção/Production: Dovfilm

Fotografia/Photography: Antoine-Marie Meert

Montagem/Editing: Isabelle Carlier

Elenco/Cast: Bruno Tackels e Boris Lehman

Contato/Contact: lehman.boris@gmail.com



LAND(E)SCAPES/ PAISAGENS EM FUGA

CURADORIA: TONI D'ANGELA



TEN MORNINGS, TEN EVENINGS, ONE HORIZON

Japão, 2016, 10', 16mm, colorido

O filme mostra as pontes do Rio Yahagi, que corre próximo aonde eu cresci no Japão. Filmei cada ponte duas vezes, primeiro de manhã e depois a tarde, no fim do dia. Um sexto do frame foi exposto por um tempo e o resultado mostraria a sensação do sol nascendo ou se pondo.

It displays bridges on Yahagi River, which runs near where I was grown up in Japan. I shot each bridge twice, first in the morning and second in the evening of the day. It was exposed one-sixth of the frame at a time and the result would show the sense of the sun rising or setting.

Direção/Director: Tomonari Nichikawa
Trilha Sonora/Soundtrack: Lightning Bug
Contato/Contact: tomonarinishikawa@gmail.com



THE BOW AND THE CLOUD

Canadá, 2016, 8', 16mm, colorido

Uma cachoeira atravessa a terra ao longo da trilha de Bruce; o canto dos pássaros e uma nuvem distante; eu me posiciono nas sombras de uma cruz elétrica; um arco fixado na nuvem, um símbolo da aliança entre deus e homem. Feito na área de conservação Devil's Punchbowl, em Hamilton, Ontario, em março de 2016. Produzido com a assistência de Daniel McIntyre. Graças a Emmalyne Laurin e Lesley Loksi Chan. Um filme produzido por Sylvain Chaussée no Laboratório Niagara Custom Lab; filme escaneado por Lianna Hillerup na Frame Discreet.

A waterfall cuts through the land along the Bruce Trail; birdsongs and a distant cloud; I stand in the shadow of an electric cross; a bow set in the cloud, a token of the covenant between god and man. Made at the Devil's Punchbowl conservation area, Hamilton, Ontario, March 2016. Made with the assistance of Daniel McIntyre. Thanks to Emmalyne Laurin and Lesley Loksi Chan. Film processed by Sylvain Chaussée at Niagara Custom Lab; film scanned by Lianna Hillerup at Frame Discreet.

Direção/Director: Stephen Broomer
Contato/Contact: stephen.broomer@gmail.com



FACING THE WAVES

Canada, 2016, super 8/16mm, colorido

Um estudo de luz e sombra em um final de tarde no verão.

A study of light and shadows on a late summer afternoon.

Direção/Director: Eva Kolcze

Contato/Contact: www.evakolcze.com/contact



GHOST TOWN

EUA, 2016, 5', 16mm, colorido

Fantasmas vistos quase diariamente, ecos de vidas perdidas e encontradas.

Ghosts seen on a near daily basis, echoes of lives lost, and found.

Direção/Director: Robert Todd

Contato/Contact: <http://roberttoddfilms.com/>



STILL WATERS

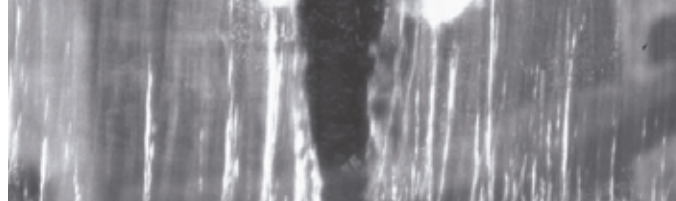
EUA, 2016, 9', 16mm, colorido

Assombrações silenciosas na borda da civilização.

Silent hauntings at the edge of civilization.

Direção/Director: Robert Todd

Contato/Contact: <http://roberttoddfilms.com/>



PHYSICAL RESPONSES

EUA, 2016, 7', 16mm, p&b

Marcando interações entre designs através da natureza.

Marking interactions between designs across natures.

Direção/Director: Robert Todd

Contato/Contact: <http://roberttoddfilms.com>



HÁ TERRA

Brasil/França, 2016, 13', 16mm, colorido

Um encontro, uma caçada, um conto diacrônico sobre o olhar e tornar-se. Como em um jogo, como em uma perseguição, o filme transita entre personagem e terra, terra e personagem, predador e presa.

An encounter, a hunt, a diachronic tale of looking and becoming. As in a game, as in a chase, the film errs between character and land, land and character, predator and prey.

Direção/Director: Ana Vaz

Roteiro/Script: Ana Vaz

Produção/Production: Olivier Marboeuf

Fotografia/Photography: Ana Vaz

Montagem/Editing: Ana Vaz

Som/Sound: Ana Vaz

Elenco/Cast: Ivonete dos Santos Moraes

Contato/Contact: anagabriellavaz@gmail.com



IN THE VICINITY

EUA, 2016, 9', TRT, p&b

Expandindo horizontes observacionais e potenciais de inteligência.

Expanding observational horizons and intelligence potentials.

Direção/Director: Kelly Sears

Contato/Contact: kelly.sears@gmail.com



THE WATCHMEN

EUA, 2017, 10', 35mm, colorido

O panóptico, o olho que tudo vê, é um modelo filosófico de controle e disciplina aplicado frequentemente na sociedade, o qual não poderia ser mais distante do estilo de filmagem sinuoso e colaborativo. Logo, *Watchmen* não apenas revela as consequências do conceito, mas também cria oportunidades de fuga.

The panopticon, the all-seeing eye, is a philosophical model of control and discipline often applied in society, from which Fern Silva's meandering, associative filmmaking style could hardly be more distant. The Watchmen therefore not only reveals the consequences of the concept, but also opens opportunities for escape.

Direção/Director: Fern Silva
Fotografia/Photography: Fern Silva
Montagem/Editing: Fern Silva
Som/Sound: Fern Silva
Contato/Contact: fernsilva860@gmail.com



CIRCUMSTANTIAL PLEASURES

EUA, 2017, 15', digital, colorido

Circumstantial Pleasures é o título de uma planejada trilogia de longa metragem. O filme é uma partida e uma revogação do uso do found footage de meados do século como assinatura. Como diz Klahr: "*Circumstantial Pleasures* ao invés de empregar fontes contemporâneas – um papel disponível, detritos de plástico (recipientes, folhas, interiores de envelopes, rótulos de produtos) que estão onipresentes, ainda que ignorados, chegando a ser quase invisíveis – para retratar uma ecologia do dia a dia do tempo presente. Uma trilha sonora de 3 músicas pop dos anos 80 estruturam e guiam o seu desdobramento. Que essas músicas sejam oitentistas sugere não tanto um olhar para trás, uma vez que a realidade que as imagens que retratam a sua visão de mundo, não estavam presentes até o presente momento."

Circumstantial Pleasures is the title film of a planned feature length trilogy. The film is a departure and vacation from the artist's signature use of found, mid-century images. As Klahr says: "Circumstantial Pleasures instead employs contemporary sources – the disposable paper and plastic detritus (receipts, foils, envelope interiors, product wrappings) that is omnipresent yet so overlooked as to be nearly invisible – to depict an everyday ecology of the present tense. A soundtrack of three '80s pop songs structures and guides the unfolding. That all three songs are from the 1980's suggests not so much backward looking as the reality that the imagery to depict their world view wasn't available till the present moment."

Direção/Director: Lewis Klahr
Contato/Contact: engram66@global.net



LAND(E)SCAPES / PAISAGENS EM FUGA

POR TONI D'ANGELA

A textura de *Still Waters* (2016) é ramificada, uma imagem-selva que reenvia a Brakhage e a certo Jack Smith. A natureza morta das imagens fixas desfila no desfolhar-se das dissoluções cruzadas e em negro. Folha(s) do ser. O espelho da água cintila imperceptivelmente, um pointillisme da mínima diferença. A visão é obstruída entre o olho e a natureza, uma “rede”, uma opacidade. Em seguida a câmera começa a se mover, descendo sobre o eixo vertical. As imagens estáticas se alongam na lentidão do movimento, enquanto aquelas em movimento parecem quase se destacarem sobre a imobilidade da paisagem. Movimento e estagnação. *Still and Waters*: a imobilidade e as águas.

Physical Responses (2016) entra em ressonância com essa dialética de estagnação e movimento. O preto e branco, no início, é ainda vago e indeterminado, depois toma forma, até ornamento, retorna em si, desdobrando-se em jogos de água – que recordam

Peter Hutton – e de luz, ondas luminosas, uma luminosidade que faz espuma, aquela do ser: o silêncio de um choque entre água e rocha, uma primitiva constelação. E em seguida um aceno de movimento que toca à distância um gramado que se move sob o vento, como em uma elegia de Sokurov. O ser se encrespa nas ondas do primeiro dia. A voz do silêncio. Enfim, os movimentos e os “monumentos”, a aparição do homem e de suas formas de vida. Natureza e cultura, em um ir e vir, um mútuo chamamento, uma membrana carnal – como no jogo entre o mar e a praia – que a montagem “surda” e despercebida de Todd restitui como se as imagens da natureza, tendencialmente estáticas, e aquela da cultura, mais movente, deslizassem umas sobre as outras, umas ao lado das outras, em uma relação sem relação, disjunta na sua singularidade. Lentidão da natureza e movimento da cultura. Como se a cultura, fenda, ebulição da natureza, fosse ainda uma fuga dela, mas centrípeta, no próprio lugar.

The Bow and the Cloud (2016) é uma fenomenologia c(a)ósmica de alterações, procissões, acelerado, movimentos agitados, sobre-impressões multiplicadas. As ramificações de Todd explodem como um rizoma. Uma geologia estratificada das imagens que faz eco (ainda uma vez) com Brakhage e com o “strange code” do Canadian experimental filmmaking – para citar Broomer, que, admiravelmente, restaura e promove as obras: por exemplo, R. Bruce Elder, que, em 1857 (Fool's Gold) (1981), compõe um canto lucreciano, um hino à natureza orquestrando os elementos das imagens que imitam aqueles do mundo: uma outra superação no próprio lugar, uma vez que é tal “organização” do discurso fílmico que não somente exalta a paisagem do mundo, mas a excede. The Bow and the Cloud é esta imagem do inumerável – o inumerável (natureza, paisagem) em imagem (cultura, fuga). Imagem turbulenta e tempestuosa. A abundância natural é como que sobreimpressa na abundância artística, na fuga das imagens: sobreabundância. A paisagem é um campo de batalha entre kosmos e chaos, atravessado por arranhões, jatos de água, estática de elétrons, sinais humanos, cidades “solarizadas”. Abstração e figuração. Uma landscape enervada por linhas de fuga.

A cidade no curta Facing the Waves (2016), de Eva Kolcze, canadense como Broomer, por meio de anamorfoses, cristalizações de luz, é como que naturalizada, arrancada de sua solidez funcional. O cimento é usado como uma tela ou um monitor, as placas espelhadas dos arranha-céus capturam a luz do Sol como as plantas fazem com o oxigênio, e a fenda de um raio entre dois edifícios introduz uma pausa. A cidade pulsa no ritmo do movimento e das imagens em movimento. Os pássaros estão empoleirados sobre os parapeitos como se fossem ramos de árvores. A imagem da cidade é um movimento de fuga.

Ten Mornings Ten Evenings and One Horizon (2016) é um ensaio sobre a coalescência entre temps e durée. Ritmos diferentes, camadas, dilatações, distensões, como as seis seções em que está subdividido o frame e que correspondem às fases de exposição da película, da manhã à noite, o devir, não o tempo, em que o Sol nasce e se põe através das diferentes percepções-durações. Todavia, o tempo, o horizonte, bergsonianamente, é sempre único, o frame, como o horizonte, é uno. O tempo é este horizonte que se faz carregado, que porta sobre seus ombros as diferentes durações e os vinte pontos de vista a partir dos quais é enquadrada a ponte sobre o rio. A justaposição espacial é ainda temporal, uma construção que se conjuga à Hokusai e às suas Trinta e seis vistas do monte Fuji e aos diferentes pontos de vista do Cézanne de Mont Sainte-Victoire. Uma (re)construção é marcada pelo seccionamento da imagem e pelos cortes abruptos. O espaço está em camadas porque percebido segundo diferentes durações sobre o fundo de um horizonte temporal que é único. Mas o espaço visual não é mais simplesmente euclidiano, mas uma fuga; foge, escapa a si mesmo, um espaço que se dobra e redobra, um espaço temporalizado, uma paisagem temporal. Os carros saem do nada e (re)entram no nada (de uma seção à outra). Toda seção é um buraco negro que tudo devora. A paisagem, natural e humana, é uma fuga infinita, mas este infinito é uma fuga. A paisagem, portanto, é natural e des-naturalizada. As durações são os blocos de devir que de-compõem o tecido do tempo, mas a fuga das durações, das seções, está articulada à única paisagem do horizonte.

Há Terra! (2016) continua a escavação etnográfica de Ana Vaz, empenhada em uma pesquisa tanto de campo quanto de forma, orientada à desconstrução do arquivo de imagens do colonialismo e do presente pós-colonial, orquestrando uma heterogeneidade

de materiais, a partir dos elementos fílmicos, da materialidade, carnalidade da película, de um suporte que se sente, que faz corpo, aquele “corpo” em que se inscreve o movimento de máquina quase enlouquecido: o corpo da película é arranhado, como é aquele da terra brasileira e sul-americana, violentada pelos europeus. Há um enlouquecimento do sujeito, o suporte em que é escrita a história violenta dos conquistadores, que entra em choque com a estaticidade das imagens de arquivo, um contraste que arranca aquelas imagens de sua pacífica historicidade, à qual são atribuídas por uma representação linear. A experimentação linguística de Ana Vaz é esta tentativa de enlouquecer o corpo assujeitado (colonialismo) e subjetivado (pós-colonialismo): a terra. Através da fuga, a irredutibilidade de uma política poética que jamais se reduz à mera representação pacificadora. “Em Há Terra!, não há perspectivas privilegiadas, mas tão-somente perspectivas multiplicadas, fazendo eco a certas teorias, como o perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro, em que a oposição entre subjectivismo e objectivismo é ultrapassada” (Raquel Schefer).

In the Vicinity (2016), de Kelly Sears, é um ensaio sobre a logística da percepção, sobre as técnicas de observação desenvolvidas para en-quadrar o território, para fazer dele um quadro, mapeá-lo, rasurá-lo com um mapa, organizá-lo como instrumento de poder. Uma paisagem codificada em seu interior por uma topologia do controle. Uma operação que reconecta o cinema às suas origens, ao seu nexos ambíguo e viscoso com a indústria e a guerra. Aprende-se a ver um território, a fazer dele um alvo, a mirá-lo: ocupá-lo. A desconstrução das imagens de arquivo de Sears, desnaturalizando esse dispositivo de sujeição, tende, em vez disso, a des-ocupar um território hoje sempre mais sujeitado à estratégia do medo do Estado securitário.

O filme de Fern Silva, *The Watchmen* (2017), dialoga com o de Sears. Uma paisagem paleológica concentracionária se alterna com espaços urbanos marginais, desconectados, quaisquer. O esqueleto de um cárcere benthamiano, como se fosse um mamute, se ergue nas chaminés de uma paisagem industrial infernal, uma terra de Mordor, um povoado turístico encapsulado nas imagens de um monitor balneário e recantos de cidades esvaziados em outras imagens. Toda a paisagem visual é inflacionada, desgastada, usada, restitui apenas espectros, fantasmas, como os vestígios dos cárceres abandonados. Da disciplina panóptica ao espetáculo das imagens em que se degrada a realidade. A fuga é o movimento circular e centrífugo que é como se quisesse quebrar, curto-circuitar, cortar os muros do cárcere e da paranoia esquizoide da vigilância e de uma observação fantasmática.

O trabalho do artista/(re)animator collagist Lewis Klahr, *Circumstantial Pleasures* (2015/16) – do qual existem duas versões – é, como seus outros trabalhos que recobrem uma carreira iniciada na segunda metade dos anos setenta, uma composição de beleza e intuição. Estradas e carros, a noite e muitas perturbações, mas sobretudo a magia das pílulas que suavizam e disfarçam o intolerável. A *landscape* urbana é um sistema nervoso paranóico e esquizofrênico, um *network* linguístico, afetivo, comunicativo, relacional que ata e comprime, uma teia sufocante: o pós-fordismo. *Circumstantial Pleasures* é um filme ambicioso, obscuro, “negro” e político, uma constelação de motivos desdobrados numa montagem que opera por refrãos típicos e pelos sinais que caracterizam a sociedade de consumo americana – e não só – uma sociedade na qual os consumidores, que jamais dormem e sempre respondem ao *calling*, à interpelação althusseriana, e veem sempre mais através

da mediação dos dispositivos, produzem mais-valia sem sequer serem pagos por isso: bucks/calling/sleepless.

O filme é um exercício de estilo muito avançado, e ao mesmo, um grande tableau que mostra o funeral da farmaco-logia americana (Pharmakon é tanto o remédio quanto o veneno). Uma máquina de diversos elementos combinados e inseridos na sua característica colagem, que refigura a paisagem do imaginário americano (mas no sentido de Spinoza: imago, fictio, fingir, doxa). É uma seção transversal de perfis e objetos esparsos, que informam o “Romance americano” – que conta uma história que investe o planeta inteiro – sem via de fuga, se não for interrompida tal narração e iniciada uma nova

IS THIS WHAT YOU WERE BORN FOR?

É PARA ISSO QUE
VOCÊ NASCEU?

ABIGAIL CHILD

CURADORIA: CAMILLA MARGARIDA



BOTH

EUA, 1988, 2', 16mm, p&b

"A câmera de Child, cria uma pequena obra-prima ... um filme ricamente texturizado que é ao mesmo tempo revelador e misterioso como um estudo do nu na luz e do movimento." - Cecilia Dougherty

"Child's camera creates a small masterpiece ... a richly textured film that is simultaneously revealing and mysterious as a study of the nude in light and movement." - Cecilia Dougherty

Diretor/Director: Abigail Child

Elenco/Cast: Darius Koti, Andrea Monti

Contato/Contact: achild@mindspring.com



COVERT ACTION

EUA, 1984, 10', 16mm, p&b

Covert Action é uma mistura impressionante de imagens retrô de fogo rápido que cumpre o objetivo proclamado de Child de "desarmar meus filmes": "Eu quis examinar o erótico atrás do social, e refazer esses gestos em uma dança que confrontaria seu condicionamento e, como também, retransmitir as múltiplas ficções que a filmagem sugere (os "fatos" obscurecidos para sempre nos fragmentos que nos deixaram). O resultado é uma narrativa desenvolvida por sua periferia, uma história como rumor: impossível de rastrear, perturbadora, explosiva.

Covert Action is a stunning melange of rapid-fire retro imagery accomplishing Child's proclaimed goal to "disarm my movies." "I wanted to examine the erotic behind the social, and remake those gestures into a dance that would confront their conditioning and, as well, relay the multiple fictions the footage suggests (the 'facts' forever obscured in the fragments left us). The result is a narrative developed by its periphery, a story like rumor: impossible to trace, disturbing, explosive."

Diretor/Director: Abigail Child

Elenco/Cast: Maricruz Alarcon, Janice Sloane

Contato/Contact: achild@mindspring.com



MAYHEM

EUA, 1987, 20', 16mm, p&b

Attravés de um catálogo de olhares, movimentos e gestos, Mayhem apresenta uma ordem social corrida libidinosa retraída de convenções do film noir. A sexualidade flui em uma atmosfera de tensão sexual, perigo, violência e glamour, o antagonismo entre os sexos é simbolizado no vestuário de poá das mulheres e nas listras dos homens. Censurado em Tóquio por seu uso de lésbicas eróticas japonesas, esta fita cria um banco de imagem do que significa o sexual e sedutor na história da produção de imagem, apontando para a forma como aprendemos sobre nossos corpos, e como usá-los de imagens.

Through a catalogue of looks, movements, and gestures, Mayhem presents a social order run amok in a libidinous retracing of film noir conventions. Sexuality flows in an atmosphere of sexual tension, danger, violence, and glamour; antagonism between the sexes is symbolized in the costuming of women in polka dots and men in stripes. Censored in Tokyo for its use of Japanese lesbian erotica, this tape creates an image bank of what signifies the sexual and the seductive in the history of imagemaking, pointing to the way we learn about our bodies, and how to use them from images.

Diretor/Director: Abigail Child
Contato/Contact: achild@mindspring.com



MERCY

EUA, 1989, 10', 16mm, colorido

Child compõe magistralmente uma colagem rítmica de simetrias e assimetrias em um ensaio fluido que antecipa o tratamento do corpo como um instrumento mecanizado - colocando o corpo em relação à paisagem artificial de fábricas, parques de diversões e complexos de escritórios urbanos. Vocaais interpretados por Shelley Hirsch.

Child masterfully composes a rhythmic collage of symmetries and asymmetries in a fluid essay that forefronts the treatment of the body as a mechanized instrument. Placing the body in relation to the man-made landscape of factories, amusement parks and urban office complexes. Vocals performed by Shelley Hirsch.

Diretor/Director: Abigail Child
Elenco/Cast: Cassandra Guan, Felix Rietmann
Contato/Contact: achild@mindspring.com



MUTINY

EUA, 1983, 10', 16mm, colorido / p&b

Mutiny emprega uma panóplia de expressão, gesto e movimento repetido. Com imagens centrais de mulheres: em casa, na rua, no trabalho, na escola, conversando, cantando, pulando em trampolins, tocando violino. O filme reflete as possibilidades e limitações da fala, enquanto “politicamente, fisicamente e realisticamente” flertando com a linguagem da oposição.

Mutiny employs a panoply of expression, gesture, and repeated movement. Its central images are of women: at home, on the street, at the workplace, at school, talking, singing, jumping on trampolines, playing the violin. The syntax of the film reflects the possibilities and limitations of speech, while “politically, physically, and realistically” flirting with the language of opposition.

Diretor/Director: Abigail Child

Contato/Contact: achild@mindspring.com



PERILS

EUA, 1986, 5', 16mm, colorido / p&b

Perils é uma homenagem ao cinema mudo - o choque de inocência ambígua e a sordidez não sofisticada - dramatizando as posturas teatrais do melodrama para confrontar e examinar nossas idéias de romance, ação e drama. “Eu tinha concebido um filme composto apenas por filmagens de reações em que toda a causalidade foi apagada. O que seria deixado seria as sugestões volumosas ressonantes da história e do rosto humano”.

Perils is a homage to silent film—the clash of ambiguous innocence and unsophisticated villainy—dramatizing the theatrical postures of melodrama to confront and examine our ideas of romance, action, and drama. Child says, “I had long conceived of a film composed only of reaction shots in which all causality was erased. What would be left would be the resonant voluptuous suggestions of history and the human face.”

Diretor/Director: Abigail Child

Edição de Som/Sound Montage: Charles Noyes e Christian Marclay

Contato/Contact: achild@mindspring.com



PREFACES

EUA, 1981, 10', 16mm, colorido / p&b

Prefaces é composto de sons selvagens construídos ao longo de linhas entrópicas, colocadas tensamente ao lado dos ritmos do bebop em uma superfície narrativa tirada de um diálogo com a poeta Hannah Weiner. Child nos diz: "As faixas são colocadas de forma precisa e assíncronica em relação às imagens de trabalhadores, os gestos do mercado, a África colonial e as abstrações, para colocar questões de força social, de relações de gênero e de subordinação." Essa fita serve de prefácio pré-consciente às partes que se seguem, cujo escopo e banco de imagens são mais estreitamente definidos.

Prefaces is composed of wild sounds constructed along entropic lines, placed tensely beside bebop rhythms, and a resurfacing narrative cut from a dialogue with poet Hannah Weiner. Child tells us, "The tracks are placed in precise and asynchronous relation to images of workers, the gestures of the marketplace, colonial Africa, and abstractions, to pose questions of social force, gender relations and subordination." This tape serves as a pre-conscious preface to the parts that follow, whose scope and image bank are more narrowly defined.

Diretor/Director: Abigail Child

Elenco/Cast: with Kyra Miller, Bradley Steiner

Contato/Contact: achild@mindspring.com



A MECÂNICA DO OLHO POLÍTICO

KEN JACOBS

CURADORIA: RAFAEL C. PARRODE



ANOTHER OCUPATION

EUA, 2010-2011, 15', digital, colorido

'Bangkok, é isso? Soletrado de uma forma desconhecida.' Um passeio de trem preto e branco ao longo de um fluxo de selva mostra-nos militares em seus capacetes de sagueiro, mantendo as samambaias, árvores, macacos e nativos na linha. Intertítulos escassos desencadeiam mais pensamentos sobre a economia da guerra.

'Bangkok, is it? Spelled in an unfamiliar way.' A black-and-white train ride along a jungle stream shows us military men in their pith helmets, keeping the ferns, trees, monkeys and natives in line. Sparse intertitles trigger further thoughts about the war economy.

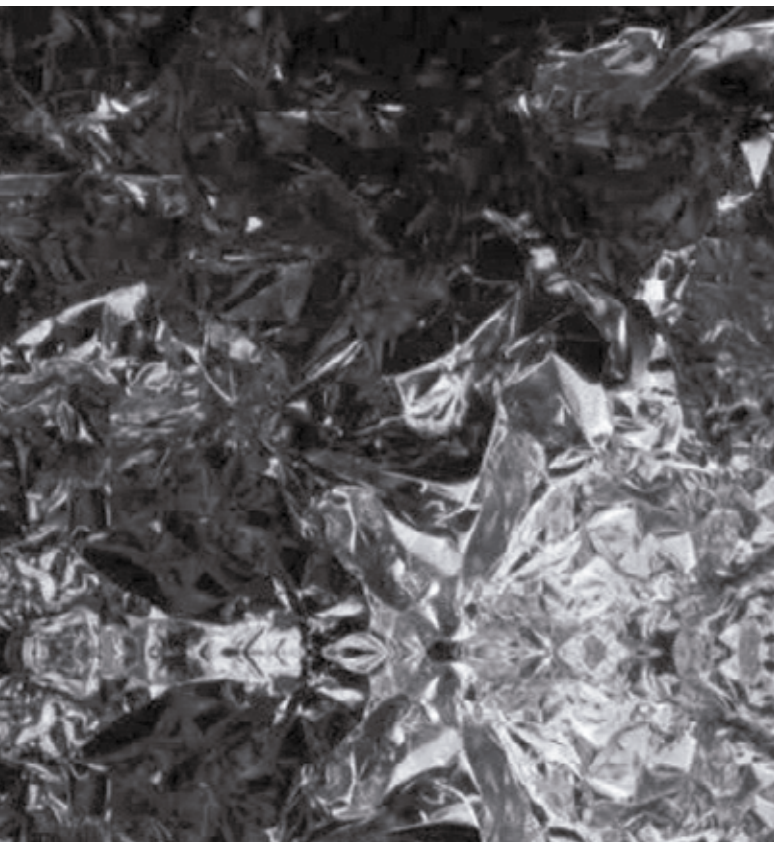
Diretor/Director: Ken Jacobs

Montagem/Editing: Nisi Jacobs

Trilha Sonora/Soundtrack: Rick Reed

Elenco/Cast: Harold Batista, Jeff Wengrofsky

Contato/Contact: nervousken@aol.com



SEEKING THE MONKEY KING

EUA, 2012, 39', digital, colorido

O filme poderia ter sido chamado CHUTANDO E GRITANDO, mas isso só me descreve no processo de fazê-lo, questionando o seu gosto. Uma vez que a mensagem é um “chute” que ultrapassa todas as objeções. A obra exigiu música de J.G.Thirlwell, normalmente muito expressiva para mim, como a maioria das minhas coisas sai da pintura que também é para ser absorvido em silêncio. Quem vai mesmo notar a inovação visual agora, ou o que está acontecendo com o tempo? Determinar um lugar entre duas e três dimensões, empurrando tempo para assumir substância, é o que eu faço. PROCURAR O REI MACACO (SEEKING THE MONKEY KING) é uma reversão aos meus vinte e poucos anos e aquela sensação de horror que levou à fabricação de “ESTRELA QUE BRILHA ATÉ A MORTE” (STAR SPANGLED TO DEATH).

The film could have well been called KICKING AND SCREAMING but that only describes me in the process of making it, questioning its taste. Once the message kicked in it overrode all objection. The piece demanded J.G.Thirlwell's music, normally way too overtly expressive for me as most of my stuff comes out of painting and is also to be absorbed in silence. Who will even notice visual innovation now, or what's happening with time? Determining a place between two and three dimensions, pushing time to take on substance, is what I do. SEEKING THE MONKEY KING is a reversion to my mid-twenties and that sense of horror that drove the making of STAR SPANGLED TO DEATH.

Diretor/Director: Ken Jacobs

Trilha Sonora/Soundtrack: JG Thirlwell

Contato/Contact: nervousken@aol.com

ARQUEOLOGIA DA PAISAGEM

GEORGE CLARK

CURADORIA: RAFAEL C. PARRODE



SEA OF CLOUDS

Reino Unido / Taiwan, 2016, 16', 16mm, colorido

Sea of Clouds / 海雲 reflects on the relationship between images and their possible narration. Filmed on six rolls of 30m of film 16mm em torno da ilha de Taiwan, o filme é estruturado em torno de uma entrevista com o artista contemporâneo Chen Chieh-Jen. O filme explora a relação entre filmar a paisagem e a vida rural e as histórias em camadas desses sítios como lugares potenciais de auto-organização e resistência.

Sea of Clouds/海雲 reflects on the relationship between images and their possible narration. Filmed on six 100ft rolls of 16mm film in and around the island of Taiwan the film is structured around an interview with contemporary artist Chen Chieh-Jen. The film explores the relationship between film, landscape and rural life and the layered histories of these sites as potential places of self-organisation and resistance

Direção/Director: George Clark

Roteiro/Script: George Clark

Contato/Contact: george.clark@ntlworld.com



A DISTANT ECHO

Reino Unido /EUA, 2016, 84', 35mm, colorido

A Distant Echo é um longa-metragem que explora temas de identidade, cultura e construção da história. Filmado em 35mm, em vários desertos californianos que proporcionam um palco para reencenar as negociações de um arqueólogo do Cairo com membros da tribo que guardam a cultura antiga escondida em túmulos perdidos no deserto. O cenário para o filme foi adaptado do filme egípcio A Night of Counting the Years / Al-mumia (1969) dirigido por Shadi Abdel Salam criando uma história em camadas que ecoam do antigo Egito ao contemporâneo e escavações arqueológicas recentes na Califórnia para sets perdidos de filmes Hollywoodianos. Definido pouco antes da ocupação britânica do Egito em 1882, o filme original segue as negociações entre arqueólogos do Cairo e tribos antigas que viveram entre os túmulos do Vale dos Reis por milhares de anos. O filme coloca material factual e ficcional reunido durante um longo período de pesquisa para reunir o cinema e a história cultural, Hollywood e Egito, formas narrativas e experimentais e reflexo da tensão entre a política local e nacional, entre a cidade e o país e entre aqueles que criam e aqueles que procuram manter a cultura.

A Distant Echo is a feature length film that explores themes of identity, culture and the construction of history. Shot on 35mm film in various Californian deserts that provide a stage in which to re-enact the negotiations of an archaeologist from Cairo with a member of tribe who guard ancient culture hidden in tombs lost in the desert. The scenario for the film was adapted from the 1969 Egyptian film A Night of Counting the Years / Al-mumia directed by Shadi Abdel Salam creating a layered story that echoes from ancient to contemporary Egypt and recent archaeological digs in California for lost Hollywood film sets. Set just prior to the British occupation of Egypt in 1882, the original film follows the negotiations between archaeologists from Cairo and ancient tribesmen who have lived among the tombs of the Valley of the Kings for thousands of years. The film layers factual and fictional material gathered through long research period to draw together film and cultural history, Hollywood and Egypt, narrative and experimental forms and reflection of the ongoing tension between local and national politics, between the city and the country and between those who create and those who seek to maintain culture.

Direção/Director: George Clark

Roteiro/Script: George Clark

Trilha Sonora/Soundtrack: Composição e arranjo Tom Challenger / performance de Colne Valley Male Voice Choir

Elenco/Cast: Stuart Baxter, John Clark, Michael Parkinson, John Smith, Ivan Smith, Brian Hibbert and Jasmine Ellis.

Contato/Contact: george.clark@ntlworld.com

EXIBIÇÕES ESPECIAIS



GUERRA DO PARAGUAY

Brasil, 2016, 75', digital, p&b

Um soldado volta da Guerra do Paraguay e encontra um grupo de teatro nos dias de hoje. Um embate entre a arte e a guerra.

A soldier returns from the Paraguay war and encounters a theatre group of today. A combat between art and war.

Direção/Director: Luis Rosemberg Filho

Roteiro/Script: Luis Rosemberg Filho

Produção/Production: Cavideo

Produção executiva/Executive production: Cavi Borges

Fotografia/Photography: Vinicius Brum

Montagem/Editing: Arthur Frazão

Trilha Sonora/Soundtrack: Marcito Viann

Elenco/Cast: Patricia Niedermeier, Ana Abbott, Chico Diaz, Alexandre Dacosta

Contato/Contact: cavicavideo@gmail.com



BEDUÍNO

Brasil, 2016, 75', digital, colorido/ p&b

Um casal bastante curioso - dramaturgos de sua própria existência, na qual a arte surge acompanhada de uma singular pretensão metafísica - procura pela coisa mais difícil, por meio de repetidas e variadas representações, em um cenário de luz onde se misturam esperança e desespero.

A curious couple - dramaturgical by their own existence in which the art is born, joined by a singular metaphysical pretention - search for the hardest thing, after various repetitive representations, in a scenario of light where hope and despair are combined.

Direção/Director: Júlio Bressane

Roteiro/Script: Júlio Bressane

Produção/Production: Tande Bressane e Bruno Safadi

Fotografia/Photography: Pepe Schettino e Pablo Baião

Montagem/Editing: Rodrigo Lima

Elenco/Cast: Alessandra Negrini e Fernando Eiras

Contato/Contact: bruno.safadi80@gmail.com



LANÇAMENTO DO BOX ALOYSIO RAULINO

NOITES PARAGUAIAS

Brasil, 1982, 90', 35mm, Cor

A trajetória de imigrantes paraguaios que se dirigem à Assunción e daí chegam a São Paulo; trabalhadores rurais, músicos, vendedores e subempregados. A sorte que os acolhe em São Paulo é variada e a figura central, trabalhador rural, retorna ao Paraguai e reencontra o país modificado. Dois mundos paralelos: o da cultura guarani e o da aventura brasileira em São Paulo, justapostos por músicas paraguaias e o idioma guarani, falado pelos protagonistas.

The path of Paraguayan immigrants who go to Asunción and then arrive in São Paulo. They're rural workers, musicians, vendors and underemployed people. Two parallel worlds: the Guarani culture and the Brazilian adventure in São Paulo juxtaposed with Paraguayan songs and the Guarani language spoken by the main characters.

Direção/Director: Aloysio Raulino

Roteiro/Script: Aloysio Raulino e Hermano Penna

Produção/Production: Wagner Carvalho

Fotografia/Photography: Aloysio Raulino e Hermano Penna

Montagem/Editing: José Motta

Som/Sound: Walter Rogério

Elenco/Cast: Rafael Ponzi, Ana Maria Ferreira, Felisberto Duarte, Sérgio Mamberti, José Dumont, Emmanuel Cavalcanti, Aurora Duarte.

Contato/Contact: contato@cinemateca.org.br

MOSTRA EM TRÂNSITO

CURADORIA: MARCELA BORELA E CARLOS CIPRIANO



ABIGAIL

Brasil, Documentário, 2016, 17', Cor

Abigail une os pontos de um mapa humano que conecta indigenismo e candomblé. O avesso do inverso, uma casa aberta de memórias quase extintas.

Direção/Director: Isabel Penoni e Valentina Homem

Roteiro/Script: Isabel Penoni e Valentina Homem

Produção/Production: Sempre Viva Produções

Produção executiva/Executive production: Tarcila Jacob e Eduardo Homem

Fotografia/Photography: Pedro Urano e David Pacheco

Montagem/Editing: Jordana Berg

Som/Sound: Felipe Schultz Mussel

Contato/Contact: semprevivap@gmail.com



ABISSAL

Brasil, Documentário, 2016, 17', Cor

Partindo do projeto de pesquisar a vida de um avô que nunca conheceu, o cineasta cearense Arthur Leite começa a investigar a história da própria família. Quanto mais mergulha nela, mais se afasta da ideia original, percebendo que a personagem, na verdade, é sua avó, Rosa – que, diante de uma câmera, dispõe-se a fazer revelações inesperadas sobre esse passado desconhecido.

Direção/Director: Arthur Leite

Roteiro/Script: Arthur Leite

Produção/Production: Teta Maia / Sereia Filmes

Produção executiva/Executive production: Bárbara Cariry

Fotografia/Photography: Daniel Pustowka

Montagem/Editing: Magno Guimarães e Arthur Leite

Som/Sound: Yures Viana

Contato/Contact: arthurleite13@gmail.com



JOÃO E MARIA

Brasil, Documentário, 2016, 20', Cor

O viúvo João declara sua solidão em um programa radiofônico e encontra Maria, mulher recém separada que anseia por uma nova vida a dois.

Direção/Director: Eduardo Baggio

Roteiro/Script: Eduardo Baggio

Produção/Production: Rafael Urban

Fotografia/Photography: Mauricio Baggio

Montagem/Editing: Diego Florentino

Elenco/Cast: João dos Santos Basso, Maria Dirce Ferreira Bill

Contato/Contact: joaoemaria@tuitamfilmes.com



KBELA

Brasil, Documentário, 2015, 21', Cor

KBELA é um curta-metragem de gênero experimental que se ramifica em diferentes linguagens artísticas, como literatura, teatro, e uma de suas inspirações é o filme "Alma no Olho" (1974) de Zózimo Bulbul. Representatividade, empoderamento, autoestima e reconhecimento são disputas que o KBELA se insere, em que o desafio é, a partir da criação de novas narrativas sobre a mulher negra, garantir alguma visibilidade que possa interferir, e quem sabe, alterar efetivamente a realidade.

Direção/Director: YasminThayná

Roteiro/Script: Yasmin Thayná

Produção/Production: Monique Rocco, ErikaCândido

Fotografia/Photography: FelipeDrehmer

Elenco/Cast: Isabel Zua, Tais de Amorim, Tais EspiritoSanto, Dandara Raimundo, Thamyres Capela



O VOO

Brasil, Documentário, 2015, 11', Cor

Aos 3 anos, Vitor veste sua capa e está pronto para voar.

Direção/Director: Manoela Ziggiatti

Roteiro/Script: Manoela Ziggiatti

Produção/Production: Bruna Miwa

Produção executiva/Executive production: Max Eluard

Fotografia/Photography: Manoela Ziggiatti

Som/Sound: Manoela Ziggiatti

Elenco/Cast: Vitor Ziggiatti Fernandes

Contato/Contact: Manoela Ziggiatti - manoziggi@gmail.com

AMOR, EXPRESSÃO E REBELDIA

POR MARCELA BORELA E CARLOS CIPRIANO

“Só nos resta transformar a pretensão do cinema em propor o mundo como cena em um modo de usar”

JEAN-LOUIS COMOLLI

Entre os dias 11 e 15 de novembro de 2016, o III Fronteira - Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental iniciou suas atividades com a Mostra em Trânsito, ação que promove a exibição de curtas-metragens brasileiros pelo interior de Goiás, em localidades sem sala de cinema. Já confortável na função de exibir ao ar livre, percorrendo longas distâncias em anos anteriores, o festival chegou desta vez ao município de Goiás (antiga capital do estado e Patrimônio Cultural da Humanidade), vindo de Crixás e Aruanã nas primeiras edições, e “fincou o pé”, ampliando sua intervenção. Houve tempo e vontade para que curtas brasileiros de

vários estados pudessem se inscrever no site do festival. Entre 180 curtas, 5 formaram a sessão que percorreu os territórios próximos da Serra Dourada, onde teve início a ocupação de Goiás pelo homem branco.

Seja no pequeno sítio histórico barroco-colonial do século XVIII, que é Arraial do Ferreiro, rodeado por assentamentos agrários; seja na comunidade de descendentes de alemães que é Colônia de Uvá; seja no recém-ocupado Assentamento Pe. Felipe Leddet (a cerca de 100km da cidade); ou, também na periferia da zona

urbana, na Praça do Setor Aeroporto, todas as exibições da Mostra em Trânsito contaram com a presença de representantes dos filmes para uma conversa com a comunidade após a sessão.

PROGRAMA AMOR, EXPRESSÃO E REBELDIA

Cineasta Arthur Leite, do Ceará, a atriz Dandara Raimundo, vinda do Rio de Janeiro e o documentarista Eduardo Baggio, do Paraná, apresentaram seus filmes após as exibições do Programa Amor, Expressão e Rebeldia, formado por seus respectivos curtas, Abissal, Kabela, João e Maria, mas também por “O Voo”, de Manoela Ziggiatti, de São Paulo; e Abigail, de Isabel Penoni e Valentina Homem, do Rio de Janeiro.

Diante da possibilidade de ampliação da Mostra em Trânsito em parcerias com instituições de ensino (UFG e IFG) e os movimentos sociais na Cidade de Goiás (CPT, MST), que criaram novas oportunidades de diálogo e vínculo, buscamos uma programação que fosse capaz de comunicar-se com todos os públicos, de todas as idades, ou seja, com classificação indicativa livre. Mas como encontrar, entre os filmes inventivos, ousados e desobedientes que gostamos de exibir (entre os que não corroborem as formas consolidadas da indústria do cinema, da televisão, pela máquina cínica do espetáculo), as obras que poderiam emocionar as pessoas simples das comunidades urbanas e rurais da Bacia do Rio Vermelho?

A maior parte dos filmes brasileiros que recebemos para seleção em muito já se aproximavam de questões políticas, sociais e afetivas possivelmente próximas da vida dos espectadores que poderíamos ter. A partir de uma aposta no diálogo com públicos diversos que participariam das exibições, universos de interesse percebidos nas

comunidades, mas sem eliminar o risco da contradição, temas da periferia brasileira definiram a programação. Música caipira, amor, família, racismo, misoginia, liberdade, imaginação, infância, além de aspectos da cultura indígena e afrobrasileira encontram nos filmes espaço de ampla repercussão. O Programa Amor, Expressão e Rebeldia, com 1 hora e 15 minutos, era seguido de uma conversa de aproximadamente 45 minutos. Partiu, sobretudo, do desejo de que possamos ver também a nós mesmos de outras maneiras com o cinema brasileiro, em novos lugares de atenção e valoração. E que o cinema brasileiro encontre seus públicos. Eles existem.

Talvez um dos exercícios de curadoria mais difíceis para a Mostra em Trânsito seja o de imaginar o espectador que teremos e criar as possibilidades de fruição para a experiência desse espectador. Residindo em Goiás há dois anos, como curadores, pudemos pela primeira vez na Fronteira não apenas imaginá-lo, mas conhecê-lo, senti-lo. Sem pensar que nosso público não é sujeito do mundo audiovisual, da cadeia do espetáculo, sabemos que é a televisão que opera seu imaginário e repertório (às vezes por opção, às vezes por falta de oportunidade) e que o cinema é coisa distante, sobretudo entre trabalhadores e trabalhadoras rurais e em cidades sem salas de cinema. Ao estar na periferia, escolhemos não estar no centro histórico tombado pela Unesco na Cidade de Goiás – mas sim no bairro mais “perigoso” e um dos mais pobres. Escolhemos tentar surpreender, propondo um tipo de representação contrária àquela hegemônica, preconceituosa, simplista, da vida na periferia brasileira. Pois ela é composta de laços familiares complexos e por figuras como a criança que busca ser livre dentro dos limites dados por seu lar – pelo menos em sua imaginação, pelo casal que encontrou o amor na velhice, pela avó que lida com a persistência do jovem neto em saber de seu passado, a mulher que lidera a

vida em comunidade, pelas mulheres negras que lidam com seus estigmas e o preconceito.

No documentário *O Vôo*, de Manoela Ziggiatti (SP), uma mãe filma seu filho de 3 anos, vestido com uma capa de super-herói, na beira da janela da cozinha de um prédio em São Paulo. O garoto, decidido a voar pela janela, tenta convencer a mãe de que pode fazê-lo. Ela, filma-o num espanto filosófico. A vida e o cinema se fundem como possibilidades da imaginação.

João e Maria, de Eduardo Baggio (PR) é um filme sobre o amor na velhice. O viúvo João declara sua solidão em um programa de rádio e acaba encontrando Maria, mulher recém separada que anseia por uma nova vida a dois. Eles ficam juntos e o filme reconta a história por meio de interessantes procedimentos de ficcionalização.

Em *Abissal*, de Arthur Leite (CE), o cineasta parte da pesquisa sobre a vida de seu avô desaparecido e mergulha na história secreta de sua família. Percebe, contudo, que a personagem principal do filme, na verdade, seria sua avó, Rosa – que, diante de uma câmera, dispõe-se a fazer revelações inesperadas sobre esse passado desconhecido.

Abigail, de Isabel Penoni e Valentina Homem (RJ), filme que une os pontos de um mapa humano que conecta indigenismo e candomblé na experiência de uma mulher mística. As realizadoras conviveram com a personagem Abigail no final de sua vida em sua casa no Rio de Janeiro. Esposa cabocla de Francisco Meireles, sertanista do antigo SPI (Serviço de Proteção aos Índios), ela o ajudou diretamente a pacificar os Xavantes no Mato Grosso, considerados arredios até o início do século XX. O filme faz um trabalho de

câmera e montagem que revelam as contradições e a força dessa personagem desconhecida da história brasileira.

Já *Kbela*, de Yasmin Thainá, (RJ) é um olhar sensível sobre a experiência do racismo vivido cotidianamente por mulheres negras. Trata da descoberta de uma força ancestral que emerge dos cabelos crespos da mulher negra, que transcende o embranquecimento. Como um exercício subjetivo de autorrepresentação e empoderamento já festejado pelo público de diversos festivais, salas de cinema e cineclubes, *Kbela* é um filme-manifesto, um marco do curta brasileiro. Foi realizado por uma equipe de 50 mulheres negras que contribuíram com o filme, trazendo à tona suas histórias e memórias.

PROGRAMA FILMES DE PLÁSTICO

Ela Volta na Quinta na sessão de encerramento da Mostra em Trânsito, na Praça do Setor Aeroporto, com a presença do diretor, roteirista e produtor André Novais de Oliveira e do produtor executivo Thiago Macedo foi um presente para a cidade. Enquanto a discussão sobre o percurso criativo e executivo da produtora audiovisual independente Filmes de Plástico, de Minas Gerais, com a presença do produtor Thiago Macêdo Correia e do diretor Andre Novais Oliveira, foi uma aposta na atmosfera que se cria a partir da pequena comunidade de estudantes de cinema e artes visuais no município de Goiás.

Um dos maiores destaques do cinema brasileiro contemporâneo, *Ela Volta na Quinta*, mostra Maria José e Norberto (respectivamente mãe e pai do diretor) como um casal de idosos moradores de Contagem, um bairro na periferia da região metropolitana de Belo

Horizonte, Minas Gerais. Eles estão em crise no casamento que já dura 38 anos. Maria José resolve viajar em uma excursão religiosa para Aparecida do Norte, para poder pensar melhor em seu relacionamento. Enquanto Norberto fica sozinho em sua vida cotidiana. As fabulações de cada um a respeito de seus sonhos e desejos num momento de suspensão da vida que conheciam, cria uma narrativa de encontros com o que seria desconhecido para cada um.

Criada em 2009, a Filmes de Plástico é formada pelos diretores André Novais de Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e pelo produtor Thiago Macêdo Correia. Os filmes realizados pelo coletivo, que também é uma empresa, já circularam em diversos de festivais nacionais e internacionais como: Cannes, Brasília, Rotterdam, Clermont-Ferrand, entre outros. Dentro dos Diálogos em Trânsito, que foram ações de formação e discussões de filmes independentes dentro da mostra, André Novais fez exibição comentada de curtas-metragens e trechos de trabalhos da produtora Filmes de Plástico no dia 12/11, sábado, das 14h30 às 17h. E dia 13/11, domingo, das 14h às 17h30, ofereceu palestra sobre o contexto do curta-metragem e o “cinema da quebrada” no Brasil. Os Diálogos em Trânsito ocorreram em parceria com o Centro Cultural Vila Esperança, sediados pela Casa da Lua e Praça do Sol, na Escola Pluricultural Odé Kayodê.

WORKSHOP DE DIREÇÃO DE FILMES INDEPENDENTES

Realizador egresso da cena de cinema universitário goianiense, Getúlio Ribeiro (um dos sócios da DaFuq Filmes) é um jovem diretor com curtas premiados em diferentes festivais, saindo por três vezes o realizador com maior número de prêmios da Mostra ABD Cine Goiás – certame estadual que premia, em diferentes categorias, a

produção de cinema goiano. Getúlio, que é reconhecidamente um talento promissor, esteve na Cidade de Goiás para dividir com jovens e adolescentes aprendizes que no momento dão os seus primeiros passos em direção à realização cinematográfica, um pouco da sua experiência, entusiasmo e de seu espírito de curiosidade pelo mundo e pelo audiovisual.

Ainda pela ação Diálogos em Trânsito, com uma abordagem que privilegiou a desierarquização das expressões culturais no cinema e no audiovisual, sobretudo do Centro-Oeste do Brasil, entre videoclipes de rap, sertanejos e curtas de baixíssimo orçamento, o realizador mexeu com as referências do que é legitimado pela crítica e pelo bom gosto, estimulando o encontro sincero do cinema com as pessoas, sem preconceitos de classe ou artístico-culturais.

Agradecemos neste primeiro ano na Cidade de Goiás, como projeto de extensão do IFG – Instituto Federal de Goiás – BACINE - Bacharelado em Cinema e Audiovisual, no Câmpus Cidade de Goiás, a comunidade de alunos, alunas, colegas professores e técnicos-administrativos que se envolveram nesse encontro, formando equipes e públicos atentos e entusiasmados. Como UFG – Universidade Federal de Goiás, por meio do Edital Proext/MEC/Sisu, agradecemos o apoio do professor Kleber Damaso Bueno, coordenador do FRESTAS – Programa de Artes Integradas na EMAC – Escola de Música e Artes Cênicas da UFG - agradecemos em nome de toda gestão da Universidade. Agradecemos também o apoio da Comissão Pastoral da Terra – CPT e da Prefeitura Municipal de Goiás e de todos os filmes, realizadores, realizadoras, sujeitos e comunidades que se envolveram.

O SOM DA TERRA A TREMER

POR JOÃO BÉNARD DA COSTA

Desta série de filmes portugueses a que chamamos “malditos”, talvez não haja nenhum tão bizarro e tão heteróclito como O Som da Terra a Tremar, primeira longa-metragem de Rita Azevedo Gomes, que só onze anos depois voltaria à ficção cinematográfica com Frágil como o Mundo.

1990 foi, como tem sido acentuado noutras “folhas” e nalguns raros bosquejos históricos, um ano assaz surpreendente. Foi o ano da estreia de O Sangue, revelando Pedro Costa, foi o ano de A Idade Maior, descobrindo Teresa Villaverde, foi o ano em que Eduardo e Ann Guedes iniciaram as suas singulares divagações (Na Pele do Urso). Foi o ano dos primeiros filmes (para a televisão) de Manuel Mozos (Um Passo, Outro Passo e Depois...) e de Luís Alvarães (Malvadez). Foi ano do opus 2 de João Canijo (Filha da Mãe), da obra mais dispar de José Fonseca e Costa (Os Cornos de Cronos), da singularidade esotérica de António de Macedo (A Maldição de

Marialva) ou, num registo completamente diferente, de Non ou a Vã Glória de Mandar de Manoel de Oliveira.

O filme de Oliveira dividiu meio mundo de outro meio, mas foi, das suas obras, uma das mais vistas em Portugal. Pedro Costa e Teresa Villaverde foram muito bem recebidos pela crítica. Houve quem falasse, juntando-lhes Manuel Mozos e Luís Alvarães, do surto de uma nova geração. Mas os grandes malogros comerciais de quase todos e a crescente campanha contra o “cinema de autor” à portuguesa, levaram o segundo Secretário de Estado da Cultura dos governos de Cavaco Silva (Pedro Santana Lopes) a grandes mexidas na política do então chamado IPC. Criou-se o Secretariado Nacional para o Audiovisual, abriram-se os caminhos para submeter o cinema à “audiovisualidade” e cresceram as vozes e as nozes a reclamar um “cinema para o público”. Em 1991, Luís Salgado de Matos deixou o IPC, a caminho de se tornar no IPACA de Zita Seabra.

Quando O Som da Terra a Tremer ante-estreu na Cinemateca (e ante-estrear é uma força de expressão, porque o filme não estreou nunca), não faltou quem dissesse que chegava na pior altura. Era o género de cinema com que os novos senhores queriam acabar, obra insusceptível – disse-se – de chegar a qualquer público. Chegar, chegou, já que o filme foi selecionado para vários festivais europeus que ainda tinham força para remar contra a corrente. Mas, em Portugal, faz-se sobre ele um quase completo silêncio e os poucos que dele falaram, falaram mal.

Não é de estranhar. Rita Azevedo Gomes, mais velha do que os jovens da mesma “colheita”, não tinha sequer, em seu favor, qualquer cumplicidade geracional. Relativamente conhecida como figurinista e decoradora, não era nem uma jovem principiante nem uma aluna de qualquer escola. Só com muita imaginação se lhe podiam encontrar parentescos com Pedro Costa ou Teresa Villaverde, com Manuel Mozos ou com Luís Alvarães. Não cabia em nenhum dos esquemas do cinema português, mesmo os mais inconformistas. Em todos os sentidos da palavra, era uma marginal.

O filme dela não é nem um filme político, nem um filme sobre frustrações e esperanças dos jovens de 90. É certo que há no Som da Terra a Tremer uma história de amor, mas essa história é uma ficção dentro de outra ficção e permanece irrealizada e elíptica, entre o onirismo e um “no man’s land” assumido no seu lado mais abissal. Existe aquele encontro num comboio-fantasma ou esse encontro é uma figura de retórica, delírio imaginado por um escritor que não escreve nada, em autismo esquizofrênico? Existe aquela tarde à beira – Guincho, em que os dois não se falam e Luciano (se Luciano é o nome do marinheiro) dá à rapariga, nunca nomeada, o livro com capa de corvo, que continha lá dentro a carta de amor que ela

nunca lerá? Houve comunicação entre eles ou essa comunicação pertence ao género da que o professor tenta estabelecer com ela, quando lhe fala da rapariga com quem também se desencontrou perante a Virgem de Autun, o quadro de Van Eyck?

E como se cruza essa história com a história de Alberto, o escritor, e do seu estranho círculo de amigos, todos desfasadíssimos de qualquer real, todos espectrais e fantomáticos?

Quem olhar para a ficha técnica com mais atenção, tem parcial resposta para essa disparidade. A história dos pântanos e das salinas do escritor em permanente nega de criação virá de Gide e do romance “Paludes”. A história da viagem do escritor, que só o conduz a uma pensão rasca onde tenciona passar umas horas e onde ficará para a eternidade (viagem ao fim da sua própria morte) virá do conto “Wakefield” de Hawthorne, esse conto que tanto obcecou Borges, sobre “the Outcast of the Universe”. A história da carta que nunca chega à destinatária é também um tema recorrente da literatura romântica e dos amores para sempre perdidos. Podem encontrar-se outras reminiscências: o sonho do abutre (sonho de Leonardo psicanalisado por Freud); a conversa no aquário e o tema dos animais pré-históricos; a transposição entre o desgarrado Cipriano e o suposto Luciano, que só na imaginação do escritor se confundem.

Mas Rita Azevedo Gomes nunca se preocupa com a eventual articulação dessas tão diversas fontes de inspiração. Desgarrado, o filme começa (com o belíssimo genérico de Palolo) desgarrado continua e termina. Não há, nem no sentido mais convencional, um argumento, como não houve no cinema de que Rita Azevedo Gomes é mais herdeira e que remonta a Schroeter, a Carmelo Bene,



a algum Daniel Schmid, a toda essa vanguarda poética dos anos 70, que efemeramente abriu livre curso ao mais insólito imaginário, sem procurar nele coesão ou coerências. O cinema é uma arte narrativa? O cinema é uma arte poética? O cinema é uma arte de citação? O cinema é uma arte de recitação?

O grande fascínio deste filme heteróclito e descentrado, reside, quanto a mim, na assunção plena de que nenhuma dessas perguntas tem resposta inequívoca. Nada nesta obra é símbolo ou alegoria, mas nada também é “escrita automática”, ou solipsismo idêntico ao dos seus personagens. Desde os unicórnios e dos andróginos do genérico ao encontro final entre os dois ficcionistas (o escritor e o professor) o filme constrói-se como ficção da sua própria ficção, como se todos fossem criações uns dos outros, unidos apenas nesse caráter ficcional.

Voltando a Hawthorne. Escreveu ele: “No seio da aparente confusão do nosso misterioso mundo, os indivíduos estão tão magnificamente ajustados a um sistema, e esses sistemas tão ajustados uns aos outros e à totalidade deles, que quando alguém se afasta deles por um momento que seja, expõe-se irremediavelmente ao risco de perder para sempre qualquer lugar”.

Foi esse o risco que este filme assumiu, confiando apenas à beleza o vínculo unificador de um universo tão despovoado e tão desesperado.

Essa beleza – errática e convulsiva, lancinante e magnetizada – é a única chave de acesso possível a esta obra única. É ela quem une a maníaca precisão dos objetos e das agendas do escritor ao lirismo supremo da caminhada pelos túneis, ao azul marítimo do

Remember Me do Dido e Eneias de Purcell.

Consente essa beleza que se não seja o “pária do universo”? A resposta talvez esteja no cavalo que passa nesse plano junto ao mar do marinho e da rapariga. Ou na reinvenção do campo e contracampo na sequência do comboio. Ou nas unhas douradas dos pés da mulher do Cais do Sodré.

Este é tanto um filme sobre um homem que vivia num pântano e se contentava em de lá não sair, como de um marinho que pastava nos mares e nunca viu deles mais do que a espumosa superfície.

“Espero que Deus não meça o esforço do homem pelos resultados que obtém”. Essa frase, tão redita ao longo do filme, é como que a epígrafe dele e percorra-o com uma secreta e imarcescível comoção.

Das salinas aos voos das aves, dos encontros ou desencontros, o que fica é essa poesia que cega, como a vemos nos dispositivos projetados em casa de Isabel. O dedo de Deus começando de começar uma história que, sendo história nossa, não é mais errática do que está. E sob os nossos passos – passos em vão e passos em volta – o som da terra a tremer.

Não há mais belo título para tanta ferida em carne viva. Quando a terra assim treme, quem a pode olhar sem estremecer também?

CARTAS DE UMA DESCONHECIDA:

RITA AZEVEDO GOMES*

POR CRISTINA ÁLVAREZ LÓPEZ & ADRIAN MARTIN

O conto de Stefan Zweig, A Coleção Invisível começa com seu narrador sentado em um compartimento de trem. Outro homem entra e se apresenta como um famoso negociante de arte que acaba de sofrer “uma das mais estranhas de suas experiências”. Daí em diante, o bastão da narrativa é passado, como em uma retransmissão, para este segundo personagem: “Vou deixá-lo contar a história em suas próprias palavras, sem usar citação de marcas - para evitar a complicação de rodas dentro de rodas”.

Os filmes da portuguesa Rita Azevedo Gomes (nascida em 1952), no entanto, cultivam e desfrutam dessas rodas. Embora sua própria adaptação de 48 minutos de A Coleção Invisível(2009) evite o homem no trem, emprega outros dispositivos que constroem, interrompem ou expandem a história central do encontro do negociante com um homem idoso, cego que não se dá conta de que sua preciosa coleção de Arte foi vendida silenciosamente por sua família, bem debaixo de seu nariz. Esses dispositivos incluem a imagem de uma mulher associada à frase encantatória “olhos de um cão azul”, que

aparentemente assombra o narrador - um detalhe adaptado de um conto inteiramente diferente, escrito por Gabriel García Márquez. E, como em todos os filmes de Azevedo Gomes, há a presença adicional de poesia - passagens que, diz ela, “abrem a história” e re-contam de uma maneira diferente, de outro ângulo: “É como se houvesse dois filmes, duas camadas ou uma coisa em cima da outra. “

Desde 1990, Azevedo Gomes fez doze obras em vários formatos e comprimentos. Ela só agora está começando a se tornar mais conhecida fora de sua terra natal, no circuito de festivais internacionais - especialmente desde o notável “melodrama de figurino”, A Vingança de Uma Mulher (2012).

A ideia de múltiplas camadas, visíveis ao espectador, é central para a obra de Azevedo Gomes. Em 2005, teve a oportunidade de filmar A Décima Quinta Pedra, uma conversa de duas horas entre o incontestado mestre português Manoel de Oliveira (1908-2015) e o lendário e carismático cinéfilo João Bénard da Costa (1935-2009),

então diretor da Cinemateca Portuguesa. Oliveira expressa ali sua teoria da representação, que vê como um impulso humano básico que passa por etapas sucessivas; como Azevedo Gomes o resume, "da representação, primeiro vem a oratória, para contar a história. Em seguida, vem a representação da história com atores representando papéis, em vez de ser apenas um orador. Depois, encontramos o teatro e, mais tarde, o cinema. Acho que para ele, uma coisa é sempre depois da outra."

O seu próprio estilo como cineasta é bastante distinto do de Oliveira, mas este sentido de "uma coisa após a outra" é também parte de sua abordagem. Azevedo Gomes tem uma cultura rica e clássica, indexada em seus filmes: pintura, arquitetura, música, literatura. (Não que a cultura pop esteja totalmente ausente, como a presença de Janis Joplin ou Françoise Hardy em suas trilhas sonoras atesta.) Ela não mistura muito essas artes diversas entre si, mas contempla suas interações, em camadas. Surpreende, portanto, que ela explore uma gama particular de efeitos visuais: superposição, foco desfocado, fumaça e nevoeiro (especialmente em *Frágil Como o Mundo*, 2000), alteração lenta da iluminação para mudar nossa percepção de um objeto ou superfície - orquestrado em relação a um constante desvanecimento e sobreposição de sons. Tudo em seus filmes parece estar envolvido em um derretimento lento, uma metamorfose.

Altar (2003) é a sua exploração mais radical e inventiva dessa abordagem em camadas. No seu núcleo está o pequeno gesto físico de uma mulher, Madeleine (Patrícia Saramago), um gesto que deixa obcecado um dramaturgo viúvo (René Gouzene) que vive em uma ilha. O filme inteiro é construído como um desdobramento lento dos acontecimentos e implicações que cercam este único gesto. O relato

oral de memórias, cheio de rica descrição literária, é acompanhado e contraponto para uma cuidadosa trilha sonora misturando sons naturais, várias peças musicais e passagens de poesia de E. E. Cummings e Sophia de Mello (lida pela própria diretora). A banda imagem mistura cenas domésticas em que o protagonista conta a história para um jovem visitante, com uma seleção de detalhes de pinturas. *Altar* é uma obra incrivelmente bela, muito alinhada com uma ideia de que Oliveira e Bénard da Costa discutem na *Décima Quinta Pedra*: que o poder de uma imagem não vem do que mostra, mas do que significa, de um sentido que não é estritamente visível, e somente pode ser encontrado indo direito "dentro" do trabalho.

Altar também joga com dois tropos amados de Azevedo Gomes. O primeiro tropo é o paralelismo paradoxal entre diferentes experiências estéticas sensoriais, como visão e audição ("imagens tão silenciosas que, ao vê-las, parece que fechei os olhos", como diz um dos poemas de Mello). A estreia de Azevedo Gomes, *O Som da Terra a Tremer* (1990), Alberto (José Mário Branco) cita o famoso ditado de Leonardo da Vinci: "A pintura é a poesia muda e a poesia é a pintura cega".

O segundo tropo é o entrelaçamento de "mundos" distintos, definidos tanto no tempo histórico como no local geográfico. Às vezes isso ocorre por meio de sobreposição literal, como nos movimentos que ocorrem simultaneamente em duas direções diferentes, e em dois reinos diferentes (paisagem real e paisagem pintada, por exemplo). Em *O Som da Terra a Tremer*, essa desorientação alucinatória, esse colapso do nosso senso convencional de movimento, funciona um pouco como as famosas filmagens "zolly" (zoom "dolly" e rastreamento), que ficaram conhecidas pelo filme *Vertigo* (Um Corpo Que

Cai) de Hitchcock.

Essa ideia de mundos entrelaçados vai ainda mais longe, uma vez que Alberto, em *O Som da Terra a Tremar*, muda de casa para um quarto de hotel, cortando todos os laços com sua vida cotidiana e dedicando-se exclusivamente a sonhar com o romance que está escrevendo. Em uma *mise en abyme* (narrativa em abismo) final, ele parece ser engolido por sua própria ficção, a ponto de se tornar apenas mais um de seus personagens.

Em *Frágil Como o Mundo*, é novamente uma mudança de cenário que abre uma nova dimensão: o amor secreto de dois adolescentes entra em um mundo mágico e mítico, que previamente era apenas sugerido, na segunda parte do filme, quando entram no bosque. Ali, cercados pela natureza, isolados da civilização, seu amor alcança um status de outro mundo, alcançando uma aura do absoluto e do eterno.

A experimentação com a dialética entre fixação e movimento é outro elemento central do cinema de Azevedo Gomes. Em um nível básico, observamos como, em vários de seus filmes, há uma tendência para uma *mise en scène* que desdobra a ação contínua em tomadas estáticas, longas. Mas sempre que isso é alterado com um corte ou um movimento de câmera exuberante (como a ostentosa bandeja filmada em *A Coleção Invisível*, ou os close-ups perfurando *A Vingança de Uma Mulher*), o filme inteiro treme. O poder de seu trabalho repousa sobre essa economia de sobriedade: uma mudança de ângulo, perspectiva ou movimento implica em uma transformação genuína que sempre abre a cena, tomando-a em novas direções dramáticas, atmosféricas ou formais.

A Conquista de Faro (2005) é um trabalho encomendado que, em muitos aspectos, prefigura *A Vingança de Uma Mulher*. Dois casais se encontram num restaurante, e um dos homens começa a contar a história da conquista desta cidade portuguesa. Em uma esplêndida e prolongada tomada, vemos uma das mulheres adormecendo e, como que deslizando para trás na história, acordando dentro de um quadro onde os mesmos quatro jogadores decretam (com nuances adicionadas) a história contada. No entanto, o palácio onde intrigas sentimentais decidem o destino da cidade e o restaurante onde séculos mais tarde a história é invocada, têm exatamente a mesma decoração. Mesmo que ligeiramente alterado, permanecem vestígios (mesmo arco, mesma ânfora), possuindo os personagens atuais.

A Vingança de uma Mulher exemplifica outro lado da dialética da fixação-movimento. Como muitos dos personagens centrais de Azevedo Gomes, a protagonista, uma Duquesa (Rita Durão), é impulsionada por uma obsessão maior que sua vida. Essa obsessividade que tudo consome (que ela compartilha mais notavelmente com a heroína adolescente de *Frágil Como o Mundo*), sem dúvida, fascina a realizadora. Mas ela está igualmente interessada na transformação que a história opera sobre o cavalheiro (Fernando Rodrigues), que a escuta.

Os leitores de Stefan Zweig, bem como cinéfilos apaixonados pela adaptação clássica de Max Ophüls de sua *Carta de uma Desconhecida* (1948), reconhecerão essa poderosa técnica narrativa: o tempo que leva alguém a "processar" uma história narrada especialmente a eles é também o evento que os transforma para sempre, talvez até tragicamente. Este é um aspecto essencial dos filmes de Azevedo

Gomes, seu tema secreto e compartilhado: dramatizar ou recriar as jornadas interiores e intersubjetivas oferecidas pelas experiências vitais e estéticas que nos movem e nos transformam, seja na narrativa, pintura, música ou cinema.

Seu último filme, *Correspondências* (2016), é inspirado nas cartas trocadas entre dois grandes poetas portugueses, Sophia de Mello e Jorge de Sena, durante o exílio de 20 anos. Em vez de recriar sua amizade de maneira convencional e biográfica, Azevedo Gomes tece um amálgama de texturas, cores, paisagens e vozes que acompanham as palavras dos poetas (suas cartas, mas também fragmentos de poemas, ensaios e gravações públicas). Este é o testemunho de um exílio que não é apenas geográfico, há um sentido de não-pertencimento não apenas de um país, mas do mundo em si, e de uma ferida aberta que não pode ser curada devido à persistente memória de encontros alegres cortados pela distância.

Correspondências é um retrato livre de duas personalidades fortes e de uma amizade selada por uma postura artística compartilhada contra um clima político repressivo. Mas o filme é também uma investigação de como suas palavras alcançam, afetam e juntam-se à vida de outras pessoas. Aqui, os textos são tratados de maneiras numerosas, inventivas, através de múltiplas vozes e dramatizações (variando de leituras incertas a recitais totalmente renderizados). Muitas cenas perfuram o espaço ilusório da ficção para incorporar elementos brutos, por trás dos bastidores. O ato de se realizar, portanto, ocorre em um lugar onde velhos colaboradores e novos amigos (como o cineasta Pierre Léon ou o crítico Boris Nelepo) se reúnem para trabalhar juntos.

Dessa forma, *Correspondências* demonstra, mais do que qualquer uma de suas obras anteriores, a qualidade fundamentalmente artesanal da obra de Azevedo Gomes. Reforça uma concepção de cinema construída sobre a amizade e a devoção. Seu retrato de Mello e de Sena é também um tributo a essas coisas (poemas, filmes, canções, histórias ...) que outros, antes e depois, amaram e virão a amar.

© Cristina Álvarez López & Adrian Martin, dezembro de 2016

O CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES: EXPERIMENTALISMOS E PROVOCAÇÕES

POR MARINA DA COSTA CAMPOS

No dia 14 de setembro de 1982 foi publicado no jornal Diário da Manhã um manifesto intitulado “Cineclube mais uma vez pede passagem”, escrito por integrantes de uma entidade famosa na capital goiana naquela época, e que explicava as influências cinematográficas daquele grupo, adequando seus trabalhos audiovisuais a “mais moderna linguagem (não técnica) compatível com o front cinematográfico mundial”:

Do classicismo “hollywoodiano” ao vanguardismo, tem de tudo. Como todo cineasta que começa, as influências são variadas. Divino José diz ser influenciado por René Clair; Eudaldo Guimarães tem influências marcantes de Roman Polanski; Hélio de Brito de Alain Resnais; Zezeu Rosa é chamado de “feliniano”; Lourival Belém Jr. se diz identificado com a lentidão e o psicologismo do alemão Wim Wenders; Lisandro Nogueira, de Pasolini. Tudo isso a nível internacional. Na verdade, só uma coisa é patente: a grande influência, que de certa forma inspira todos, é a do brasileiro Glauber Rocha. Glauber talvez seja para todos nós o mesmo que o russo Eisenstein foi para os cineastas dos chamados “cinemas novos”, os cinemas de reação aos moldes clássicos de Hollywood. (CINECLUBE, 1982, p.82)

Talvez se deparar com um texto como esse nos dias atuais cause surpresa e um certo espanto, afinal pode-se afirmar que estudos sobre o cinema produzido em Goiás e o próprio conhecimento sobre a história do audiovisual local são escassos. No entanto, tal texto reflete também um momento cultural rico que Goiânia vivenciou nos anos 1970 e 1980, do qual o Cineclube Antônio das Mortes (CCAM) fez parte e foi agente responsável. A entidade foi composta por várias pessoas, com diferentes tipos de relação: sujeitos engajados com a elaboração de programações frequentes de exibição, debate, grupo de estudos e produção cinematográfica; pessoas que se identificavam e participavam com algumas dessas atividades promovidas pelo CCAM; indivíduos que apreciavam simplesmente estar no espaço localizado no setor Universitário para encontrar amigos e conhecer novas pessoas. Esses diferentes modos de contato demonstram um outro olhar para essa entidade, em específico, e para o cineclubismo no geral: o cineclube como um espaço de formação cultural, político e também pessoal.

O Cineclube Antônio das Mortes tem sua origem na confluência de dois movimentos: o movimento estudantil e a cinefilia. Por parte da militância política, surgiu no pequeno espaço do Centro Acadêmico

do curso de Medicina da Universidade Federal de Goiás, onde alguns de seus alunos, sob a organização dos jovens Antônio Carlos de Gusmão e Leonardo de Camargo⁴, criaram um cineclube (sem nome) com o intuito de exibir filmes para discutir questões políticas e agregar mais jovens para o movimento estudantil - os filmes exibidos, entre brasileiros e estrangeiros (adquiridos por meio da Dinafilmes e das embaixadas) tinham temas voltados às questões políticas. Tais alunos contavam com a ajuda do Professor Hélio Furtado do Amaral⁵, que auxiliava na escolha dos filmes e no empréstimo do projetor da UFG. As reuniões eram feitas aos sábados à noite, numa estrutura mais amadora, devido à repressão do regime militar. Com o passar dos meses, mais pessoas foram se interessando pelas seções, dentre elas o também estudante de medicina Lourival Belém Júnior e o estudante de física Ricardo Musse⁶.

Ao mesmo tempo em que essas reuniões ocorriam, um público também interessado por um cinema mais alternativo frequentava o Cine Rio, localizado na Praça Joaquim Lúcio, no Setor Campinas. Todas as sextas e sábados realizava-se ali o Projeto Cinema de Arte, comandado pelo mesmo Professor Hélio Furtado do Amaral, por Antônio Ribeiro dos Santos (Toninho), Judas Tadeu Porto, entre outros. De acordo com Toninho (2013), a proposta era oferecer aos finais de semana a exibição de filmes que não circulavam no circuito comercial, apresentando “ao público, de modo eclético, o essencial do conjunto de obras cinematográficas contemporâneas e do passado”. Para ele, Goiânia era acometida por um “vazio” de referências do cinema de arte. Após as exibições, um pequeno público permanecia na praça, nos bares ao redor, discutindo o que acabara de ser visto.

Dentre esse público estava Herondes César, Oto Vale Araújo, Elyeser Szturm⁷, Lourival Belém e Ricardo Musse. E foi Ricardo Musse que incentivou a ida destes amigos para o cineclube do CA de Medicina. Estava aí, então conformado a origem do Cineclube Antônio das Mortes, a união entre o movimento estudantil e a cinefilia.

DIVERSAS FACETAS, UM AMOR COMUM PELO CINEMA

A partir de 1977, mais pessoas passaram a participar das reuniões no CA como Zildemar Pires, Benê de Castro, Mariângela Ramalhão, Estelino Filho (Anjinho), Beto Leão e os demais nomes acima citados. No entanto as intenções desse grupo eram maiores: criar um cineclube que reocupasse o prédio do Diretório Central dos Estudantes que até aquele ano estava abandonado e não podia ser ocupado por entidades estudantis. Ocupando o espaço, faltava um nome, dado por meio de assembleias entre os integrantes: Cineclube Antônio das Mortes. O nome era uma homenagem a Glauber Rocha e demonstrava a identificação do grupo com o seu cinema. Segundo Judas Tadeu (2013), os integrantes se identificavam com o personagem Antônio das Mortes, no sentido de almejavam o posto de “exterminadores culturais”. Esse extermínio era feito por meio da provocação, apontada por Judas como uma das características do cineclube. Tal característica provocativa permeou o desenvolvimento do cineclube, mas foi mais intensa durante os primeiros anos. Isso porque ao longo dos dez anos de desenvolvimento, a entidade adquiriu vários perfis de acordo com o grupo que comandava o cineclube, assim como as pessoas que o frequentavam.

4 - Atualmente Antônio Carlos é pediatra e Leonardo é cirurgião gástrico.

5 - Hélio, nascido em Rio Casca, Minas Gerais, mudou-se para Goiânia em 1973 para exercer o cargo de professor titular da Universidade Federal de Goiás, aposentando-se no ano de 1984. Trabalhou como crítico de cinema nos jornais A Gazeta, O Popular e Diário Manhã, e na revista Convívium. Foi um dos pioneiros no ensino de cinema na capital de Goiás, ao ministrar cursos práticos na área. Além disso, foi integrante do Cineclube do Centro Dom Vital, de São Paulo - mesma entidade frequentada também por Jean-Claude Bernardet, Gustavo Dahl, Maurice Capovilla, entre outros.

6 - Hoje, Lourival Belém é médico psiquiatra e Ricardo Musse é docente do curso de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo.

7 - Herondes César é aposentado. Escreveu o livro Era uma vez o cinema (São Paulo: Scorlecchi, 1996) sobre a história do cinema em Piracanjuba, município de Goiás. Oto é professor do curso de Letras da Universidade Federal de São Carlos. Elyeser Szturm é artista plástico.

Em minha pesquisa de mestrado sobre o CCAM, dividi sua trajetória em três fases justamente por conta desses perfis identificados. A primeira fase, de 1977 a 1979, é caracterizada pela união de dois movimentos e o estabelecimento de uma orientação para as atividades – discussão da dimensão estética para alcançar a dimensão política. É o momento em que se consolida um núcleo com perfil mais estudantil, intelectual e questionador dentro do cineclubismo. O debate dos filmes era orientado pelas leituras feitas em grupos de estudos e, especialmente, pela leitura do livro *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977). A programação de filmes era concentrada na exibição de produções brasileiras distribuídas pela Dinafilme e Embrafilme – em especial o Cinema Novo, e pelos filmes conseguidos nas embaixadas estrangeiras (cinema russo) e pelo Instituto Goethe. Esta fase também é marcada pela participação da entidade em encontros anuais do movimento cineclubista brasileiro.

A segunda fase, de 1980 a 1984, é o período em que o grupo possui o perfil de produção, mas ainda mantém as características questionadoras da fase anterior. Integrantes saem da entidade e outros novos entram, como Maria Noemi Araújo, Guaralice Paulista, Lisandro Nogueira, Hélio de Brito, Divino Conceição, Eudaldo Guimarães, Luiz Cam, etc. Define-se pela flexibilidade dos locais pelos quais o cineclube realizou suas exposições, visto que o grupo foi expulso do DCE por não se alinhar às convicções políticas dos militantes que dividiam o espaço. O cineclube se declarava apartidário. Aliás, como diz Benê de Castro, o CCAM era filiado ao PC, ao Partido do Cinema. Nesse período, portanto, a entidade realizou exposições em vários espaços da UFG, na Caixa Econômica, em sindicatos e espaços culturais e também no interior de Goiás (em cidades como Jataí,

Heitorai, Itapuranga, entre outras), levando não só o cinema como ensinando tais comunidades a produzir seus próprios filmes. Esta fase é marcada pela criação do Núcleo de Produção do Cineclube Antônio das Mortes, uma cooperativa de realização de filmes experimentais – que será abordado mais adiante.

Já a 3ª fase, de 1985 a 1987, distingue-se pelo retorno das sessões do cineclube em um local fixo, no Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura de Goiás (CREA-GO), e pelo objetivo de formar público para cinema. Neste momento, o núcleo centraliza-se na figura de um dos integrantes e passa a ter um perfil mais diversificado de público (estudantes e profissionais). Mantém resquícios das fases anteriores, mas adaptados a um contexto político e cultural diferente. Mesmo com esses diferentes perfis adquiridos, permeando a história do cineclube há um desejo comum de partilhar a experiência cinematográfica, que vai além do “assistir juntos” e desemboca no debate, na produção fílmica, na formação intelectual e na produção de críticas de cinema⁸.

EXPERIMENTOS CINEMATOGRAFICOS

O interesse pelo cinema experimental está nas raízes do CCAM. Formalizado em papel até. No ano de 1978, ao elaborar um estatuto para entidade, com fins de regularizar sua situação naqueles períodos obscuros de ditadura militar, estava lá, registrado: “incentivar a prática e o progresso do cinema experimental” (CINECLUBE, 1978, p.15). Os primeiros anos da entidade foram dedicados ao estudo e ao visionamento de todo o tipo de filme disponível. Mas em 1981, o grupo entendeu que poderia dar um passo a mais e praticar o que já haviam aprendido.

8 - Hélio Furtado do Amaral, Judas Tadeu Porto, Benê de Castro, Lourival Belem, Lisandro Nogueira e Beto Leão escreviam críticas de cinema para os principais jornais de Colônia na época. Esse é um dos motivos que tornaram o cineclube popular na cidade, visto que toda semana saía divulgação da programação de filmes que seriam exibidos ou dos filmes produzidos pela entidade.

O núcleo não era formado por todos os membros do cineclube e tinha como composição: Lourival Belém Jr, Guaralice Paulista, Eudaldo Guimarães, Divino Conceição, Noemi Araújo, Ricardo Musse, Beto Leão, Nilson (projeccionista), Pedro Augusto, Luiz Cam, Ronaldo Araújo, Márcio Belém e algumas participações de Lisandro Nogueira. Tais nomes representam um grupo geral ao longo dos anos de produção, pois alguns membros passaram a pertencer à cooperativa em épocas diferentes, como por exemplo, Hélio de Brito que entrou em 1982. É preciso lembrar que naquele momento, em Goiânia, não havia faculdades de cinema, apenas poucos cursos. Boa parte dos integrantes do CCAM aprendeu a prática na forma autodidata, como é o caso de Eudaldo, Divino e Ronaldo; ou no próprio cineclube.

Os filmes em 16mm e Super-8 eram realizados em sistema de cooperativa, no qual em cada obra os integrantes se revezavam nas funções. Os gastos com películas, com a compra de uma câmera de Super-8 e com o aluguel da câmera de 16mm também eram divididos coletivamente. Noemi Araújo (2013) recorda-se que a ideia de Glauber Rocha e do grupo cinemanovista da "câmera na mão e uma ideia na cabeça" influenciou o grupo para a compra do equipamento. As primeiras produções do núcleo foram realizadas em Super-8, com o detalhe de que os rolos de filmes eram divididos igualmente entre os integrantes. Segundo Noemi (2013), cada membro tinha 60 segundos para realizar o seu filme. No entanto, as únicas produções das quais ela se recorda que foram provenientes desta divisão foram os registros realizados por ela e o filme *Contemplanção* (1981), de Ricardo Musse. Ambos não foram finalizados.

O impulso maior de produção deu-se a partir de uma doação

realizada pela emissora TV Ananhaguera (filiada à Rede Globo), de 220 latas de filme virgem de 16mm. Com isto, o cineclube teve mais liberdade para realizar seus experimentos e pôde produzir mais filmes. Eudaldo Guimarães (2013) lembra-se que as latas foram guardadas na geladeira de sua casa como forma de armazenar o material. Lisandro Nogueira (2013) informou que esta doação, na verdade, era composta por filmes estragados, descartados pela emissora por conta da transição para o videotape. Já Hélio de Brito (2013) afirmou que "eram tantas latas que a gente oferecia para quem quisesse filmar".

Entre 1981 e 1984 foram produzidos 15 filmes, sendo 11 curtas-metragens e quatro médias-metragens, excluindo as produções não finalizadas e documentários institucionais cujas informações não foram encontradas⁹. Segundo Guaralice Paulista (2013), a falta de recursos fazia com que eles realizassem pequenos registros, que ficavam guardados por anos à espera da montagem. Além disso, os filmes tinham que ser enviados para São Paulo para serem revelados, o que gerava custos e, portanto, também ficavam estocados. Algumas dessas produções finalizadas estarão ao alcance do público no III Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental, configurando-se num momento raro para a história do audiovisual goiano, pois muitas dessas obras não foram mais exibidas após o fim do Núcleo de Produções. Um desses exemplos é *A imagem do trabalhador*. Realizada em super8 no ano de 1982, o filme de 42 minutos é uma co-produção do cineclube com o grupo de teatro popular da Comunidade Ana Félix, da cidade de Itapuranga¹⁰, Goiás. Segundo Noemi Araújo (2013), a entidade foi chamada por um médico da cidade, Vitor. Esse profissional já realizava reuniões com sindicalistas, pessoas do campo e grupos de esquerda ligados

9 - Para mais informações sobre os filmes e a própria história do cineclube, conferir: CAMPOS, Marina C. *Cineclube Antônio das Mortes: exibição, produção e crítica (1977-1987)*. 2014. 278f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som), Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, 2014.
10 - A cidade fica localizada a 155 km de distância de Goiânia, centro do Estado

à Igreja Católica. Ele apresentou à entidade um roteiro e música elaborado coletivamente pelos camponeses, cuja história abordava a migração do homem do campo para a cidade.

De acordo com Beto Leão e Eduardo Benfica, o filme inicialmente foi idealizado pela comunidade para ser mudo, em Super-8 e com duração de 15 minutos, mas com as discussões promovidas pelo CAM a obra passou a ser sonora e ter 42 minutos (LEÃO; BENFICA, 1995, p.49-50). O filme foi montado pelo cineclube e finalizado em 1982, mas com direção e produção da Pastoral da Saúde e Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Itapuranga. O que vale aqui ressaltar é que a obra representa uma das características da entidade, que era a busca pela descentralização do cinema. Concentrado antes na capital e em pouquíssimas cidades de maior porte do Estado, essa tentativa de levar a cultura cinematográfica para outros locais e discutir a linguagem cinematográfica.

Outra característica do cineclube observada nos filmes é o trabalho coletivo, como pode ser observado, têm-se os filmes *Nosso Cinema, aspectos e sua gente* (1981) e *Sonhos e Fantasias* (1981), ambos sob direção de Eudaldo Guimarães e realizados em 16mm. O primeiro trabalha com uma concepção de cinema baseada no “realismo, no naturalismo, na fotografia e na interpretação artística” (PIMENTEL, 1981), de acordo com o diretor (2013). Seu grande interesse pela arte o impulsionou para a produção de um filme que “retrata um pouco da história do próprio cinema goiano através de muita música e pouco diálogo”, com a “apresentação e narração feita pela atriz Jacqueline Oliveira Fidélis” (NOSSO..., 1981). O filme é definido por Eudaldo como um documentário-ficção, que tinha o objetivo de tratar “da nova geração [cineastas do CAM] que vem tentando romper as barreiras



*Figura 1: Set de filmagem de *Nosso cinema, aspectos e sua gente* (1981), de Eudaldo Guimarães. Da esquerda para direita: Nilson Pereira (projecionista do CAM), Eudaldo Guimarães, Jacqueline Fidelis, Lourival Belém, Guaralice Paulista e Noemi Araújo.*

e conseguir realizar um trabalho criativo” (NOSSO..., 1981). Todas as outras funções de execução do filme (direção de arte, som, câmera) foram realizadas pelos integrantes do cineclube.

Já em *Sonhos e Fantasias* tem-se a história de uma menina, interpretada também por Jacqueline Fidelis, que possuía o sonho de ser atriz de cinema. Para tal recorre à figura de um produtor, interpretado por Divino Conceição, que não estava envolvido com cinema e sim com o teatro. A trama se desenvolve neste conflito entre fazer o que era possível (teatro) e buscar o sonho (cinema). No fim, a garota apresenta uma amiga (Maria do Carmo) ao produtor que acaba optando por ela, deixando a personagem principal desolada. O trabalho, rodado em 16mm e com 15 minutos de duração, contou com

a produção de Hélio de Brito e Lourival Belém Jr, fotos de Guaralice Paulista e câmera de Ronaldo Araújo. Percebe-se, portanto, a ação coletiva em prol da realização de obras concebidas por um grupo engajado na tentativa de experimentar a linguagem cinematográfica e de colocar em prática o que foi debatido nas sessões de filmes.

Outro filme que o público terá oportunidade de assistir em uma tela grande é Ventos de Lizarda, de Pedro Augusto de Brito, feito em 16mm no ano de 1982. A ideia do média-metragem surgiu durante as reuniões do CCAM. Antes de pertencer à entidade, Pedro Augusto já tinha uma câmera Super8 e produzia vários filmes, mas sentia em Goiânia um isolamento entre os realizadores dessa bitola. Em 1981, escreveu uma carta ao jornalista Hélio Furtado do Amaral, manifestando a falta de entrosamento entre os superroteiristas goianos. A carta foi publicada no jornal O Popular na seção dos leitores¹¹. Após essa divulgação, Hélio fez a ponte entre Pedro e o cineclube e a partir disso o cineasta passou a integrar a entidade.

Na primeira reunião da qual participou, lançou a ideia de produzir um filme sobre uma lenda da cidade de Lizarda, Goiás, onde havia morado em anos anteriores. A história que corria nesse município desde a década de 1930 era sobre uma moça, chamada Maria das Dores, que incorporava um espírito. Depois de um tempo esse espírito passou a se manifestar sem a necessidade do corpo da garota, deixando a população da cidade apavorada. Pedro Augusto lembra que ao contar essa história para o grupo do cineclube, imediatamente Lourival Belém sugeriu que isso poderia virar um filme.

Para conseguir colocar o projeto em prática, o cineasta afirmou que vendeu as máquinas de uma confecção que possuía em São

Paulo para comprar uma filmadora Bolex à corda, tripé, iluminação e outros equipamentos. Convocou, por meio do jornal, pessoas interessadas em trabalhar no filme e durante um ano foram feitos os trabalhos de pré-produção. No entanto, os problemas surgiram logo que a equipe chegou para filmar na cidade, pois o município ficou sem energia quando os equipamentos de filmagem foram ligados. Segundo Pedro (2014), “a população ficou revoltada visto que o assunto [a lenda] era um tabu, porque íamos depor contra a cidade e que ninguém mais iria lá. De fato, a cidade tinha uma aura negativa por conta desta lenda”. Outro problema foi a finalização do material. Por falta de recursos, só pôde ser concluído no ano de 2000. Apesar da demora, agora podemos contar com seu filme disponível na internet. Cabe ressaltar aqui mais um importante elemento dessa relação filmes-cineclube: o espaço da entidade como um momento de encontro e discussão de ideias que repercutem em filmes. E também como uma possibilidade de diálogo entre cineastas da época, que se sentiam isolados sem um ambiente e um grupo no qual pudessem trocar experiências.

E é justamente a experimentação uma das mais importantes características dessas produções do CCAM: a escolha do experimental como possibilidade de processo criativo e tentativa de extrapolar uma linguagem comercial convencional. No entanto, mesmo com esta prerrogativa da vertente experimental, é preciso ressaltar que não havia um pensamento uníssono do que seria esse “cinema experimental”, nem uma espécie de “manifesto” para essa prática do grupo. Por exemplo, Guaralice Paulista (2013) afirmou que aprendeu sobre o experimental com o cineclube, porque antes não sabia o que era. Ronaldo Araújo (2013), quando foi perguntado sobre essa proposta de produção experimental do cineclube, respondeu

11 - Durante o levantamento nos jornais para esta pesquisa, não foi encontrada esta carta.

que “era a própria vontade do grupo em fazer cinema. Tudo o que a gente fazia era experimental, porque a gente não sabia fazer”. O que pode sugerir que a produção foi pautada por experimentalismos diversos, de acordo com a concepção de cada integrante sobre este campo.

E tais experimentalismos eram construídos a partir das referências cinematográficas que eram exibidas e debatidas no cineclube. Nesse sentido, a citação colocada no começo deste texto não se posiciona como uma forma de definir a característica de trabalho de cada integrante, mas apresenta uma variedade de tendências que faziam a cabeça desse grupo. E no centro de todo esse repertório de movimentos cinematográficos está Glauber Rocha, cineasta que inspira a livre possibilidade de fazer cinema com a frase célebre “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Podemos identificar claramente essa identidade com o cineasta no filme de Ricardo Musse, intitulado Glauber Rocha, João Bennio e o povo goiano (1984). Primeiro, porque Ricardo interpreta o próprio Glauber. Segundo, porque os outros integrantes que participam deste filme, Divino Conceição, Beto Leão, Luiz Cam, Leo do Carmo e Hélio de Brito apresentam uma postura contestatária. Ricardo pergunta a Leo do Carmo se o povo goiano quer ver e ouvir Glauber Rocha. Sua resposta é:

O povo goiano é um povo alienado, manipulado, não sabe o que quer. De uma certa maneira retrata o povo brasileiro. [...] A gente tem que lutar para colocar o Glauber aí porque, bem ou mal, ele é melhor que todas essas coisas que nós estamos engolindo. [...] É muito mais cômodo chamá-lo de reacionário, que ele não sabe filmar isso e aquilo, do que desafiar durante uma hora e meia colocar a sua visão e

sua consciência diante de suas imagens. (JOÃO..., 1984).

A cena termina com Leo do Carmo deitado no chão comendo capim. Outras partes desta produção só reforçam o quanto as ideias desse cineasta e do Cinema Novo reverberavam na postura que os integrantes tinham para com a produção fílmica, o que eles pensavam sobre cinema e sobre a própria cultura local. Assim como nos debates e nas críticas escritas, os filmes também revelam o perfil provocador desses membros. Seja questionando a cultura e o cinema em Goiás, repensando Glauber Rocha, questionando a linguagem cinematográfica clássica ou propondo um cinema experimental, os filmes realizados por este grupo também carregavam a provocação como maneira de pensar e fazer cinema.

Referências:

A INICIATIVA autônoma no cinema independente. Revista de Cinema Cisco, Goiânia, v.1, ano 1, p. 17, nov. 1985. Acervo da Cinemateca Brasileira. A citação seguinte é da mesma fonte.

CAMPOS, Marina C. Cineclubes Antônio das Mortes: exibição, produção e crítica (1977-1987). 2014. 278f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, 2014.

CINECLUBE mais uma vez pede passagem. Diário da Manhã. Goiânia, 14 set. 1982. Em cartaz, Hoje no cinema, p. 28. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. Estatuto interno. Diário Oficial [do município de Goiânia]. Goiânia, 5 de maio de 1978, p.15. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias (Acervo de Lourival Belém Júnior).

LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. Goiás no século do cinema. Goiânia: Editora Kelps, 1995, p.49-50.

NOSSO cinema, aspectos e sua gente. Diário da Manhã. Goiânia, 12 dez, 1981, n.p. Acervo de Eudaldo Guimarães.

PIMENTEL, Roberto. Nosso cinema, aspectos e sua gente. Folha de Goyaz. Goiânia, 17 set. 1981. Folha Cultural, n.p. Acervo de Eudaldo Guimarães. A citação seguinte é da mesma fonte.

Entrevistas:

BRITO, Hélio Oliveira de. Entrevista concedida a Marina Costa (por e-mail), 10 de julho de 2013.

BRITO, Pedro Augusto. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 15 de janeiro de 2014.

ARAÚJO, Maria Noemi. Entrevistas concedidas a Marina Costa. São Paulo, 28 de fevereiro de 2013.

GUIMARÃES, Eudaldo. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, em 18 de maio de 17 de janeiro de 2013.

NOGUEIRA, Lisandro. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 25 de julho de 2013.

PAULISTA, Guaralice. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 21 de fevereiro de 2013.

PORTO, Judas Tadeu. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 24 de junho de 2013.

SANTOS, Antônio Ribeiro. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 15 de abril de 2013.

Vídeo:

JOÃO BENNIO, GLAUBER ROCHA E O POVO GOIANO. Direção de Ricardo Musse. Goiânia: 1984. Vídeo (24min8s): p&b, port.

PIRATARIA E POÉTICA: APROPRIAÇÃO E PROCESSO

POR ABGAIL CHILD

O projeto de reconstruir o significado, ou pelo menos de reivindicar de volta sua noção dos departamentos de marketing e escritórios de relações públicas, requer caçadores de fantasmas visualmente literais”

Mark Dery ¹²

“O princípio mesmo do espetáculo = não intervenção, está ligado à alienação do velho mundo. A revolução não é mostrar a vida para as pessoas, mas trazer as pessoas à vida”

Guy Debord ¹³

Escrever sobre gravações perdidas é escrever sobre memória, seus usos, sua arqueologia, seus contextos, suas transformações e transposições. Seja Hollywood, filmes caseiros, Bollywood, ou vídeos de notícias, o tempo reenquadra filme e fotografia e neste enquadramento se encontra uma fantasia socioeconômica, rizomática e digressiva. De certa forma, gravações perdidas são história cultural, uma epigenética cultural.

O cinema se torna gravação perdida, sangrando e se reproduzindo através do tempo. As imagens são originalmente documentários, ou propagandas, ou notícias, ou narrativas, ou cortes, ou impressões danificadas, ou sobras. Entretanto, elas têm um continuum, elas voltam para nós. Nós relemos essas imagens por meio da memória em um banho de crença. Nós reposicionamos o conteúdo em seu tempo, através de nosso tempo, ironicamente, nostalgicamente, sentimentalmente, familiarmente, nacionalmente, politicamente. Gravações perdidas são aliadas ao prévio: um destacamento do

12 - Open Magazine pamphlet, *Culture Jamming: Hacking, Slashing, and Sniping in the Empire of the Signs*, Mark Dery, 1993

13 - *Society of the Spectacle*, Guy Debord, 1967. Republicado pelo The Bureau of Public Secrets.

significado e compreensão. A gravação original, em filme ou digital, se torna refeita, estetizada, politizada, fantasiada; o familiar presente, o passado providente. Nós fazemos a prospecção em um espiral imaginativo, uma viagem no tempo.

Como reler essas histórias criticamente? Como rebobinar o banco de imagens da memória em nosso cérebro?¹⁴ Ou ainda, como reformatá-las? Como transformar o abandonado, as sobras, as implicações polivalentes de família, retratos, irmãos, histórias, margens, lixo? Gravações perdidas são ao mesmo tempo história e descarte. O detrito, talvez mais refrativo do que o oficial.

Em 1999, o arquivista Rick Prelinger estava jogando fora materiais de sua biblioteca de filmes e me deu mais ou menos 20 rolos. Eles eram banais, materiais educacionais e industriais genéricos, exponencialmente eliminados. Ninguém queria essas imagens. Eu me dei o desafio de fazer algo desse material descartado, para contemplar, entre outras coisas: “valor” e inclusão. O resultado foi *Surface Noise*(2000).

Eu defini como minha estrutura de organização uma transposição do clássico tipo forma de Sonata de composição em três seções – exposição, desenvolvimento e recapitulação – nos quais dois temas ou assuntos são explorados de acordo com relacionamentos chave. Eu estava fazendo o que chamei previamente de “traduções impossíveis”. Vermelho pode ser definido como o tema A e azul o B. Eu substituí cor por conteúdo, não menos porque boa parte da filmagem tinha “desvio para o vermelho” – algo que acontece com trabalho impresso sobre celulóide ao decorrer do tempo. Como filmes são relativamente finitos no estágio de edição, eu posso ficar sem

imagens “vermelhas” e ter que redefinir minhas categorias, então o resultado teve um fluxo improvisatório¹⁵. Mesmo assim a forma de sonata segurava juntos esses materiais díspares. Você pode não reconhecer a forma musical, mas você pode sentir a estrutura sob o material: como em um prédio onde você não está ciente das vigas de metal, ou do calçamento de apoio sobre o qual você anda, come e dorme. As filmagens selecionadas exploravam o espaço público, centrado em torno do trabalho. Eu adicionei filmes caseiros em preto e branco de outra fonte, o que introduziu pautas de classe: proprietários e trabalhadores, recreação e trabalho, saturação e dispersão.

Para o som eu usei, em parte, cortes de áudio de minhas séries prévias *IsThis What You Were Born For?* (1981-89): materiais que haviam sido removidos, ou mesmo não utilizados. Sobras de narrações dos poetas Steve Benson e Carla Harryman pontuam esse trabalho. Foram incluídos também música, tons, percussão, diálogo e material das trilhas sonoras óticas das várias filmagens perdidas que eu selecionei. Eu chamei músicos com quem trabalhei previamente: Zeena Parkins (sintetizadora), Christian Marclay (pratos), Shelley Hirsch (vocaís), e Jim Black (bateria). Eles gravaram sobre as imagens, fazendo vários takes dos quais eu poderia escolher, editar e misturar faixas separadas em combinação com o som encontrado.

“Os restos e os fardos da cultura do filme podem servir para encenar uma revisão dos atos carnavalescos da história” ¹⁷.

O filme é sobre cor, ritmo e beleza, mas também sobre aceleração, jogo, velocidade, crítica e tradução. Ele procura recontextualizar as imagens e sons em algo que pode derivar novos significados diante da normalidade “educacional” e dos valores culturais presumidos.

¹⁴ -

¹⁵ - Não muito similar a um trabalho prévio meu, o silencioso *Ornamentals* (1979) no qual a estrutura de organização e o espectro de cor, incluindo material encontrado e material original. Lá também, eu posso ficar sem o verde e ter que improvisar para continuar a construção.

¹⁶ - Esses dois tinham participado de *Covert Action* (1984).

¹⁷ - Craig Baldwin, entrevista.

O trabalho reflete o mundo como um todo, seu caráter milagroso e suas misérias - tanto sensitivo quanto explosivo - sua exploração e seu entusiasmo. Há foco na indústria e na segregação entre trabalhadores e proprietários. Ao mesmo tempo sedutor e perturbador, o filme procura reterritorializar ambos os elementos do filme (seus resíduos), mesmo quando ele questiona as estruturas do império, narrativa, poder e gênero. O trabalho testa as maneiras nas quais assimilamos informação e navegamos através história e da memória, redesenhando e resignificando a ordem da imagem cinemática.

Esse tem sido meu objetivo por meio de meus trabalhos, mesmo divergindo em estrutura ou conteúdo, filmagem ou gênero do material de arquivo. Em meu trabalho recente, conexões fortes entre ideias múltiplas e vozes em camadas persistem. Objetiva-se ter uma sensibilidade ao gênero, à misoginia, à condição queer, e um sentido de arte como um código de desmembramento, ativando a audiência. Uma trama de vórtice e polifônica se repete. O trabalho almeja, por meio de sua velocidade e de sua materialidade, dar substância ao fluxo cognitivo, à troca de ideias que uma imagem e um som criam em nosso cérebro. O filme reconhece o agora e a interpretação de um indivíduo, entre seu passado e seu conhecimento atual. O efeito entre contextos. Naquele espaço vazio, porém combinado; naquela vibração, no calafrio, no desvio, no recuo, no salto – a audiência concede ao filme a sua vida.

Contrária à instrução de Walter Murch de usar meu próprio áudio auto-gravado, eu frequentemente trabalho com sons perdidos inseridos em outras formas sônicas¹⁸. Eu trabalho com músicos, com faixas ópticas, som colocado sobre outro som ou outra imagem, contra a imagem. Sobre camadas. Processado. Jogando com a dis-

cordância. Fora.

Ultimamente eu tenho trabalhado em uma escala maior, pensando sobre a diferença ou os vínculos acontecendo entre cenas, entre contracenagens, mais do que entre rodadas – em um caráter experimental circulando em torno do trabalho de Emma Goldman: *Atos & Intermissões*— um arranjo prismático de cenas desajustadas, tanto históricas quanto contemporâneas.

“Eu fico pensando que a poesia muda o mundo, pode mudar o mundo. Meus tipos de planos técnicos em meus trabalhos são encontrar novas formas nas quais eu possa ser o meio e tentar e fazer estilo de circuito-curto enquanto eu puder”¹⁹

Esse desnível, essa polivocalidade, a polisemiótica da insistência do diferencial multi-intencional é uma escolha estética. Os trabalhos não se repetem: eles não são uma coisa. Tais objetivos talvez façam o trabalho mais difícil de compreender, mais difícil de se categorizar definitivamente. Sim, *The future is behind you* (2005) se relaciona a *Covert Action*(1984) e *Cake and Stake* (2004), na medida em que os três são construídos de filmes caseiros, focam grandemente no mundo das mulheres jovens e possuem capítulos de uma específica maneira, mas eles estão separados por 20 anos. E nenhum desses tem conexão óbvia com os trabalhos enciclopédicos de *Prefaces* (1981), *Mercy* (1989) e *Surface Noise* (2000), com sua fonte de imagens largamente industrial e educacional. Menos ainda há uma relação direta entre os cortes e rearranjos de figuras narrativas em *Dark Dark* (2001), *Mirror World*(2006), *Salomé*(2014), *To and no From* (2005) e *Ligatures* (2009).

18 - Eu apoio as direções de Murch às vezes, por razões como a lição sobre ouvir.

19 - Bernadette Mayer pg 22. *What's Your Idea of a Good Time*, com Bill Benson, Tumba Press 2006

20 - Dery, *Op cit.*

21 - Rachel Zoll, in *Canadian Women Experimental Poet*. Pg. 189. Coach House Press, Toronto. 2006

Nenhum desses trabalhos são nostálgicos dos anos 50 ou da família. Eles não são paródias ou sátiras de filmes famosos de Hollywood, nem novelas com heroínas vistas misoginisticamente, e nem também um luto por uma mãe falecida. Esses são mundos de imagem construídos sobre a recusa, sobre imagens descartadas, conteúdo marginal, som errado, rabiscos do selvagem mainstream. Os filmes criam uma arquitetura, o que podemos descrever como uma arquitetura macia, uma arquitetura virtual dos restos culturais. Como pode um artista não tentar estruturar o amontoado de imagens da mente: reassistir/reler/rearranjar a paisagem industrial/capitalista das imagens; criar entre a confusão de beleza acelerada e rapidamente mutante e a informação no contemporâneo. Não retornar à paisagem, não ao sexismo, mas sim nadar e girar, “falir” o fluxo.

“Nós estamos olhando para o espaço desgastado da troca simbólica de significado... que forma uma política engajada, assume em um império de signos?”²⁰

Eu não estou interessada em um formato fechado, mas sim em um formato que “estremece” e sugere²¹. Eu não estou certa de que falar na ordem natural é o modo mais político, aquela ideia Orwelliana de discurso claro. A história da apropriação e colagem é bem distintamente um meio artístico do século XX. Os cidadãos modernos e agora pós-modernos da era pós-internet do século XXI têm exibido uma capacidade previamente inimaginável de lidar com a descontinuidade, na estética e na nossa vida física/virtual. Talvez seja válido lembrar que o ímpeto para a colagem vem da tecnologia e das comunicações de massa, começando com jornais do século XIX, suas páginas adjacentes e várias histórias, ajustando o espaço ao tempo de leitura de quem está a caminho do trabalho. Então trabalho

e notícia, industrialização com sua rapidez e habilidade de atingir as massas, se combinam para salientar o que podemos chamar de uma cultura da colagem. Eu cresci dentro dessa cultura: das revistas de fotografia, LIFE, NATIONAL GEOGRAPHIC; os artigos mudando de país para país, sujeito para sujeito; e a televisão como a mudança exemplar, com troca repetida de canais, conteúdo e propaganda. Dado esse mundo, é claro que nós fazemos colagem, nós coletamos.

Eu estou interessada no excesso, nas coisas que nós não limpamos. Não a imagem perfeita, não o poema perfeito, mas sim o objeto bagunçado, desordenado, extraordinário, conflituoso. Não o filme monumental, mas sim o reconstituído. Não o aleatório, mas sim o máximo e inclusivo.

“Eu quero fazer um poema sobre organização.”²²

O trecho acima está no sentido de Bernadette Mayer de contar o sub-reconhecido, o perdido, o menos valorizado. Como meus heróis do cinema Arthur Lipsett e Agnès Varda, que trabalham criativamente com compilações, reavaliando nossas ideias de valor e atestando a vibrância de imagens perdidas e como elas refletem o mundo.

Se faz reescritas/edições a partir desses acúmulos. Se molda os restos. Uma polifonia visível clareia a montagem. Cada amálgama pode se tornar uma criatura, um tipo de cacto, uma inovação, respirando para dentro e para fora.²³

Em outros momentos a filmagem é “perfeita” no sentido do filme Ken Jacobs de 1986: *Perfect Film*²⁴. Meu “filme perfeito” mais próximo – i.e, amplamente apresentado como encontrado, um projeto

22 - Mayer, *op cit*.

23 - Ron Silliman, fala de poetas criando arte que é um “cacto”, uma criatura original, em apresentação no Hill’s Talks, fim dos anos 70s.

24 - Kenneth Jacobs, *Perfect Film* 1986, 20 min. Sobre o assassinato de Malcolm X. Jacob pega a filmagem como ela veio a ele: cortes fragmentados de cobertura televisiva em filmagens imediatamente após o ocorrido. A clareza visceral da comunidade negra, moendo-se com seguidores e vizinhos, “coberto” pela mídia com depoimento escrito do policial branco chefe com o testemunho de um repórter negro que não estava escalado. Um clássico.

Duchampiano – seria Dark Dark. A filmagem veio de um amigo com duas sacolas de compras de filmes super 8 e 16 mm passando pela porta. O filme de 20 minutos Dark Darkvem de um rolo de uma hora, suas imagens de cabeça para baixo e de trás para frente²⁵. Parecia ser trabalho de impressão preto e branco de lixeiras de edição, rapidamente montado, prestando nenhuma atenção a pé ou cabeça, base ou emulsão. Para os meus olhos era quase “perfeito” em sua mágica recombinação: uma dança de fantasma de gestos narrativos, misturando quatro fragmentos de estórias encontradas: noir, velho-oeste, romance e perseguição. Me lembrou de meu prévio Mayhem, no sentido de estórias interseccionadas, e alternativamente, meu primeiro filme experimental Some Exterior Presence, em que aciono as imagens de freiras daquele filme, de frente para trás, da cabeça para os pés²⁶.

Quem fez a filmagem original? Talvez estudantes. Uma cena parece ter sido filmada no alto West Side com homens jovens. Ou talvez, já que os homens estão segurando os tabuleiros, descobriríamos que são cenas de operadores de câmera carecas, mais velhos – talvez sindicalizados, que se juntaram para fazer um filme? Eu nunca soube, mas eu amei dançar com eles e suas lousas, em pé ao lado da atriz amadora, encobrindo o rosto dela enquanto registramos esta cena: lá fora história, um meta-momento no qual a câmera é “tabulada” pelo som.

Eu geralmente edito de uma maneira cumulativa. Aqui eu tratei

a filmagem como um pedaço de pedra a ser esculpido, subtrativamente. Eu trabalhei retirando material até que o rolo se tornasse um arranjo colapsado e colidente de narrativas. Eu não alterei a ordem ou mudei as partes para uma leitura “correta”. Em vez disso, eu esculpi uma interação quadrática de vieses narrativos. A música de Ennio Morricone acompanha as imagens, criando teias de memória alvoraçadas e hipnóticas, e também loucura. Dentro da filmagem fragmentada, há um conto noir de vingança no qual uma mulher envenena seu marido que a assombra do túmulo; uma versão do famoso de O’Henry no qual a esposa vende seu cabelo para comprar uma pulseira de relógio e o marido vende seu relógio para comprar para ela uma presilha de cabelo; uma cena de cowboy peremptoriamente inacabada; e uma perambulação pelo Central Park. Honrar o conceito do estranho ou do “quilt-with-one-mistake”, eu fiz uma tomada para o lado de cima (de cabeça para baixo da cena dada) e adicionei uma das minhas próprias cenas à combinação.

Em 2005 eu havia concluído Foreign Films: uma rubrica para a contínua série de filmes/instalações que são colaborações com poetas, imagem e texto. O projeto era inspirado pela minha infância e pelo único cinema no centro de East Orange-Nova Jersey que exibia filmes estrangeiros. Lá estava eu sendo apresentada às legendas, texto no filme, e o apelo do idiossincrático: a batalha entre imagem e texto. Quatro estão completos nesse momento: To andro Fro (2005) com Monica de la Torre e Bunuel’s Woman Without Love (1953); Mirror World (2006), com o poeta Gary Sullivan e Mehboob Khan’s

25 - *Courtesia de Chris Eickoff, the mestre único em 8 regular. Ele que faz as estatuas na sala de esculturas gregas clássicas no Museu Metropolitano de arte. Chris também é um editor de livros e por um período chegava na minha porta com gravações perdidas em cestas de supermercado, um desenho de cada braço.*

26 - *Some Exterior Presence 1977, (10 min) deriva de um documentário que eu dirigi sobre freiras radicais em Brounville e moradores do sul do Bronx para a NBC em 1976. Usando cortes de trabalhos de impressão, a salvação da cor progressivamente vermelha, escolhendo exclusivamente imagens vermelhas/pretos/brancas desse arquivo eu construí uma dupla encruilhada, pensando tanto na relação entre 12 estruturas musicais de tom e a fila de celulóide. Isso vai tanto para frente como para trás, virar para a para frente e para trás, portanto 4 movimentos e por último, virar ao contrario e refazer as 4 possibilidades do movimento. Naquele momento, eu estava fascinada com saber se uma leitura errada dos diagramas de Feynman mostraria o que acontece quando partículas elementares colidem. “Nos diagramas de Feynman as partículas podem ir para frente e para trás no tempo. Quando uma partícula está indo para trás no tempo ela é chamada de antipartícula. Os pontos de encontro para as linhas podem ser interpretados também para frente e para trás no tempo, de forma que se uma partícula desaparece em um ponto de junção, isso significa que dependendo da direção da partícula ela foi criada ou destruída” Esse trecho é da Wikipedia. Como alguém pode não ficar intrigado?*

Aan(1951); (If I Could Sing A Song About) Ligatures (2009) com Nada Gordon e fotos de E.J.Bellocq; e Salomé (2014) com Adeena Karasick e o filme de Charles Bryant's 1923 estrelando a dançarina russa Nazimova.

Em relação a Mirror World, eu estava envolvida com uma locadora de dvds indianos na sexta avenida em East Village, onde eu ia semanalmente pedir recomendações. Meus amigos, os poetas Gary Sullivan e Nada Gordon, eram aficcionados por Bollywood e avançavam na profundidade do detalhe de seu conhecimento²⁷. Nós passávamos várias noites assistindo isso juntos. Eles me deixaram alguns discos e Gary me deu quatro páginas de material encontrado: seis frases perdidas confabuladas de forma maravilhosamente confusa, que eram textos "mal-traduzidos" de outros filmes de Bollywood. Eu acabei usando um terço delas.

Eu tinha selecionado um filme, que depois de semanas de edição, eu percebi que não funcionaria. O problema era que o filme já era espetacular demais. Seu excesso era sublime. Eu não poderia arrancar seu significado e substituí-lo por outro.

Esse filme em particular, Mirror World, era para ser a imagem central de uma instalação de três telas, com prazo em seis semanas, o equilíbrio entre a cor em volta que com os outros dois filmes, To and no Fro e Dark dark, ambos cortes narrativos em preto e branco, formaria o tríptico²⁸. Eu encontrei Aan, que com seus closes, cor incrível, política de classe e gênero, além do melodrama brega e um pouco pervertido, estava aguardando feliz a desconstrução. Era belo

e tipificado, mas também sugestivo e atmosférico. A primeira coisa que fiz foi cortar todas as cenas de homens. Isso significava às vezes que me sobrava metade de uma tela, mas isso se tornou uma das pistas gráficas no trabalho, a forma como a imagem desaparecia repentinamente.

Em Mirror World a estória ocorre em três níveis (pelo menos): como um momento nos fantásticos épicos dos anos 50 de Bollywood, com o musical de Mehboob Khan, Aan (1951); como uma arena de memória cultural do império britânico e dos efeitos consequentes, mal escondidos, do colonialismo e da classe; como batalha de estereótipos de gênero duradouros. Trabalhando essas facetas, Mirror World cria um incrível espiral filosófico de imagem e texto paratático. O jogo formal e o texto poético arrancam causalidade, criando uma subversão do conflito de classe e do desejo em um campo de exuberância e beleza contorcida. A ilustração é quebrada pela fragmentação, na medida em que o texto satiriza a imagem, se recusando a corrigir as ironias, forçando a audiência a participar e reconhecer.

Quem é você? Por que é você? Essas questões permeiam cada uma das protagonistas de MW. O texto: "Não se pode confiar no céu" aparece entre lago e céu, com a imagem virada de cabeça para baixo. Com o céu refletido na água, temos o primeiro registro do que tomamos como o céu de verdade. "Tire os seus olhos do meu rosto" acompanha as costas de uma mulher. O texto responde à imagem, pegando emprestado táticas que eu usei em Covert Action(1984), re-configurando a imagem, cortando e colidindo com a imagem. O texto

27 - Gary Sullivan cunhou o termo *Flarf*, um movimento poético vanguardista do início do século XXI. Ele e Gordon são alguns dos primeiros participantes. De acordo com a Wikipedia eles trabalharam em "colaboração esporádica em um servidor de lista de emails, usando uma abordagem que rejeitava padrões convencionais de qualidade e explorava conteúdos e tonalidade não tipicamente consideradas apropriadas para a poesia. Um de seus métodos centrais, inventado por Drew Gardner, era navegar na internet com termos estranhos de busca e depois destilar os resultados em poemas hilários e por vezes perturbadores, peças e outros textos."

28 - Em 2005-06, eu tive uma bolsa Radcliffe e tinha que fazer uma instalação em Agassiz para a primavera de 2006. MirrorWorlds estreou na Radcliffe Agassiz House em março de 2006. Exibido em relativamente divergentes configurações na galeria da universidade de Wake Forest em 2009; AVA, New Hampshire Gallery 2009; "Accademia delle Accademie", parte do The Road to Contemporary Art, Roma e o Complesso Monumentale di Santo Spirito em Sássia 2010; e BIM (Bienal de la Imagen en Movimiento) em Buenos Aires, November, 2012)

nos projeta para fora da tela, fora de uma mise-en-scène, criando hiatos evocativos vocalizáveis de imagem.

“... como se para mim mesmo/a”

A estória de cada pessoa começa com alguma outra pessoa”

“Todos os humanos são irreais”

“Pense em mim como uma beleza autoobstinada... isso é o que o mundo pensa que sou”



Na obra de três telas, *Mirror Worlds*, os filmes são projetados simultaneamente, com respectivas trilhas sonoras, por vezes em planos diferentes, às vezes no mesmo plano (como acima). À esquerda ou à direita são as montagens preto-e-branco de narrativas de heroínas e heróis, enquanto no centro está *Mirror World*.

As técnicas de fragmentação quebram o corpo humano, o giram através do campo. O melodrama toma humor sisífico, mesmo na medida em que sua repetição permanece infinitamente variada. Cada um dos três filmes tem duração diferente, então eles nunca repetem a sincronia momentânea do alinhamento horizontal.

Há mudança constante, e ainda assim padrões emergem: três rostos em close, de costas uns para os outros, ou pessoas passando por portas para descobrir a lixeira fechada/bloqueada/levada

das imagens vizinhas. As camadas de som modelam uma mistura cacofônica, se construindo através e entre o espanhol, o hindi, e o inglês: flashes de diálogos, comentário cômico, música, paralelismo.

Estamos em um mar de narrativas, especificamente um mar de mulheres e melodrama. Eu faço filmes enquanto feminista²⁹.

“Pistas de narrativa são sugeridas (um olhar, um movimento, uma corda, um subtítulo ou sílaba), intensificado (através de repetição arritmica, intercortando, justapondo-se), e finalmente jogados fora (ou pelo menos em cada direção concebível). O hindi se sobrepõe ao espanhol, ao inglês, vários estilos de música e efeitos sonoros, e a estética da interrupção é ela própria interrompida com cenas longas estáveis de paisagem e gesto³⁰.

UMA PRIMEIRA DIGRESSÃO

SOBRE FISCALIDADE E TEMPO:

Consistentemente por meio desse artigo, eu me encontro considerando a fisicalidade do filme. Meus filmes mais recentes têm sido editados digitalmente, pela conveniência técnica de editar som e combinar fontes diversas – 16 mm, vídeo de Iphone, HD, dvcam e downloads da internet. Contudo, eu permaneço ciente da diferença, entre celulóide e HD – ambos no processo de fazer e se assistir como espetáculo.

A fisicalidade do filme é parte desse efeito. Filmes têm profundidade. Há tanto química quanto dimensionalidade na fita de filme, no original, no negativo ou no positivo. Tanto que se projetado,

29 - Citando Lisa Robertson's "I write as a feminist." Da entrevista na *Prismatic Publics, Innovative Canadian Women's Poetry and Poetics*, Coachhouse Press, Toronto, 2009
30 - Karen Schiff em *Big Red & Shiny*. Edição 42, 2006

você pode ver imediatamente a insolubilidade instável do foco na imagem-base projetada (erradamente). A celulóide pode adquirir fungos (como aconteceu com o original do meu filme de 1979, Ornamentais); ele tem um substrato químico. Ainda que circumspecta, a profundidade de um filme, quando comparada à do mesmo filme projetado via alta definição, se torna óbvia, plana. A imagem em HD aparece plana, como se desenhada sobre vidro, e eu penso sobre o comentário insolente de Brakhage de que o vídeo parece “escrito sobre a água”. Soa poético, quase frágil, mas eu acredito que ele quis dizer superfície, flutuando, desaparecendo, escorregando. De fato, o digital é simplesmente aquele aguado virtual.

Muitos têm sugerido que a história termina com o digital. Por um lado, o tsunami de informações que chegam até nós todo dia cria um passado que se torna ultrapassado, com a história sendo contada em semanas/dias/horas. Adicionalmente, toda essa informação é virtual enquanto substância. É inefável. Todas aquelas fotos de família desaparecem se você não ficar trocando as unidades de disco e melhorando, fazendo o upload. Você pode encontrar uma unidade de disco após 30 anos enterrada no fundo da garagem ou no sótão, mas provavelmente você não vai conseguir fazê-la funcionar. A nuvem vai sair do ar, ou vai perder imagens, ou vai retê-las. Como guardar a família, a nação, a guerra, a memória, o testemunho? Ou não precisamos deles? Eles devem ser descartados? Eu conheço muitos que têm se livrado de DVDs, gravações, livros e colocado todos eles em um disco. Uma unidade de disco com uma vida de 10 anos. É essa a nossa nova história? É esse o fim da história? Com o digital, mesmo na medida em que a facilidade de reprodução e cópia aumentam, o tema dos arquivos permanentes surge: o que sobra? E por quanto tempo?

Em relação a gravações perdidas e prática, isso significa não só que tudo está disponível, como também que tudo pode ser perdido. Todo esse DNA material/cultural está salvo em discos com vida limitada. O milagre do digital infinito é infinitamente copiar de uma unidade de disco para outra, e para outra, e para outra, colocando na nuvem, e etc.

Enquanto uma artista com uma história de várias décadas de produção de mídia, eu estou tentando ficar a par desse assunto. É difícil e caro e ainda, caso não seja feito, não haverá futuro para o meu trabalho³¹. A pergunta permanece: o digital simplesmente aumentou a efemeridade de nossas imagens coletivas, ainda que tenha aumentado a disponibilidade e uso das mesmas na arte e nas esferas comerciais?

UMA SEGUNDA DIGRESSÃO

SOBRE “AURA” E TEMPO:

Com a cabeça na citação de Hollis Frampton — as coisas se tornam arte quando não são mais úteis — eu diria que a fotografia e o filme mudaram ao longo do tempo em relação ao conceito de aura. Walter Benjamin escreve afirmativamente sobre “a emancipação do objeto da aura” tão cedo quanto 1931, em seu Pequena História da Fotografia, no qual ele descreve as fotografias de Atget como o “sugamento da aura da realidade como água de um barco afundando” (SW 2, 518). É aqui que encontramos a definição básica de aura: “A estranha trama de espaço e tempo: a aparência única ou semblante de distância, não importa quão perto você pode estar.” Os exemplos

31 - Nos EUA nessa época, não havia suporte para fazer back up digital no filme ou outro padrão permanente. Meu trabalho tem sido concluído digitalmente desde 2002; lentamente os velhos discos tem falhado. No passado, eu perdi um negativo 16 mm quando um laboratório fechou. Eu sou mais cuidadosa agora mas eu serei cuidadosa o suficiente e sortuda o suficiente para salvar meus trabalhos digitais?

dados com essa definição são da natureza: montanhas e um galho observado “em repouso em uma manhã de verão...até que o momento ou a hora se tornam parte da aparência deles...” A “destruição” da aura pela transitoriedade e reproduzibilidade são julgados como “um estranhamento salutar” ³². Benjamin em seu ensaio clássico está tentando entender as possibilidades de experiência trazidas pelas novas formas culturais. Em relação ao filme, Benjamin parece adotar um modernismo tecnológico afirmativo que celebra as consequências do declínio da aura.

Mas sempre houve momentos de assistir filmes que essa escritora sentiu como eventos singulares, criando um espaço único, um momento, uma performance. Aqui, a experiência cinematográfica em si mesma tem aura: a não-reproduzibilidade de momentos específicos em que assistimos algo. De repente o filme estava/ está ao vivo. Exemplos incluem: assistir filmes de Hollywood em um cinema do centro de Newark, Nova Jersey, no final dos anos 60 (o chão coberto de pipoca, preguento de doces e o cinema barulhento com audiências que não hesitavam em falar durante a exibição); experimentando Faça a coisa certa em um shopping de Nova Jersey com uma larga audiência branca que saía do cinema olhando para baixo é outra; ir ao cinema drive-in sendo adolescente quando as imagens estavam tão gastas e “reproduzidas” que a propaganda da pizza parecia uma mancha de sangue saindo da tela – materialidade histórica e evento inesquecível.

Na medida em que a Kodak limitou e diminuiu a disponibilidade dos seus vários estoques de filme, não mais produzindo tantos quanto antes, celulóide se tornou singular. Por exemplo, meu filme *Ornamentals* dependeu do Kodachrome para impressão. Nos

anos 80 quando o Kodachrome foi cancelado como estoque, eu fiz 7 cópias. *Ornamentals* não é mais um evento tecnológico infinitamente reproduzível. Pelo contrário, ele é uma edição limitada. O cineasta Bruce Conner re-editava as montagens rápidas no centro de Report, interior à própria impressão, de forma que existem várias e únicas modificadas “monoimpressões” daquele filme. Enquanto a celulóide quase desapareceu de Hollywood, seu custo aumentou. Duas direções diferentes emergem: um aumento da atração/ dependência de artistas de material encontrado, estriando o arquivo; e uma valorização constante da raridade da celulóide. O filme ganha peso na medida em que desaparece e se torna extinto. Observem as compras recentes de museus de originais de 16 mm, colecionadores de arte comprando mídia (e frequentemente não doando para museus). Historicamente pode ser que o mundo do filme tenha durado apenas 110 anos.

Isso evoca uma nostalgia retrógrada? Ou uma insistência Luditiva? Eu acho que não. Eu penso que, ao contrário, isso dialoga com a mudança tecnológica e com como a cultura reflete e é refratada por essas mudanças. Se pensamos no plano do filme como bidimensional, comparado à superfície do HD (como eu mencionei acima), a celulóide tem profundidade e saturação de cor diversificada. Não é tão diferente de como gravações soam diferentes do digital, com mais calor e um pouco de confusão. Mesmo na medida em que o filme está em queda no uso popular e se torna arte, mudando suas relações com a história da imagem em movimento, processos digitais também estão mudando, e nos mudando. No final dos anos 80 havia o Digital8, depois o DVCAM através dos 90, e no século XXI full HD, com sistemas de edição digital protuberantes do final dos anos 90. Essas mudanças tecnológicas não só mudaram a qualidade da

32 - Stanford Encyclopedia of Philosophy, Walter Benjamin, <http://plato.stanford.edu/entries/benjamin/>

representação, aumentando pixels e nitidez, mas também nossas percepções corporais. Em 2006 gravando DVCAM com o famoso cinematógrafo Arthur Jafa, ele colocava filtros sobre a câmera para deixar a imagem mais suave, para deixar DVCAM mais próximo de filme³³. Olhando agora para a sutileza de DVCAM do ponto de vista de olhos usados para HD, nos perguntamos: como podemos algum dia achar essas imagens nítidas? Nós temos ruído material de filmes perdidos, sua química cintilante, a luminescência da luz saindo do projetor no fundo da sala, a radiância de nossa memória histórica moldada pelos primeiros aparatos da imagem em movimento. Nós existimos no mundo do digital e perguntamos: como o digital servirá à memória? Ele irá afiar nossas memórias enquanto telespectadores viciados que “experimentam” o choque virtual em suas telas do tamanho da parede? Que histórias o digital irá conceder? Iremos nós nos afogar sob a massa/bagunça coletiva de derramamento de imagens? Isso anuncia um apagamento e esquecimento do mundo?

Eu concordo com Vilém Flusser, que sustenta que a imagem tecnológica mudou a forma como vemos e pensamos. Em seu *Towards A Philosophy of Photography*, ele sugere que fotografia e filme são uma mudança na cultura e consciência humanas tão importante quanto foi a escrita linear 400 anos atrás³⁴.

Fotografia e cinema mudam a memória, revisam nosso conhecimento do passado e a forma como conhecemos o passado. Atualmente, cientistas dizem que nossos intervalos de atenção mudaram, e claramente estamos mudando nossos olhos também, tanto quanto nossas memórias. Nós estamos vendo o mundo através de uma máquina. É mais nítido, mais claro, porém também irreal. O que significará ver o mundo através da tecnologia, viver à distância?

Seres humanos esquecem que eles criaram as imagens para se orientar no mundo. Desde que não são mais capazes de decodificá-las, suas vidas se tornam uma função de suas próprias imagens: a imaginação se tornou alucinação³⁵.

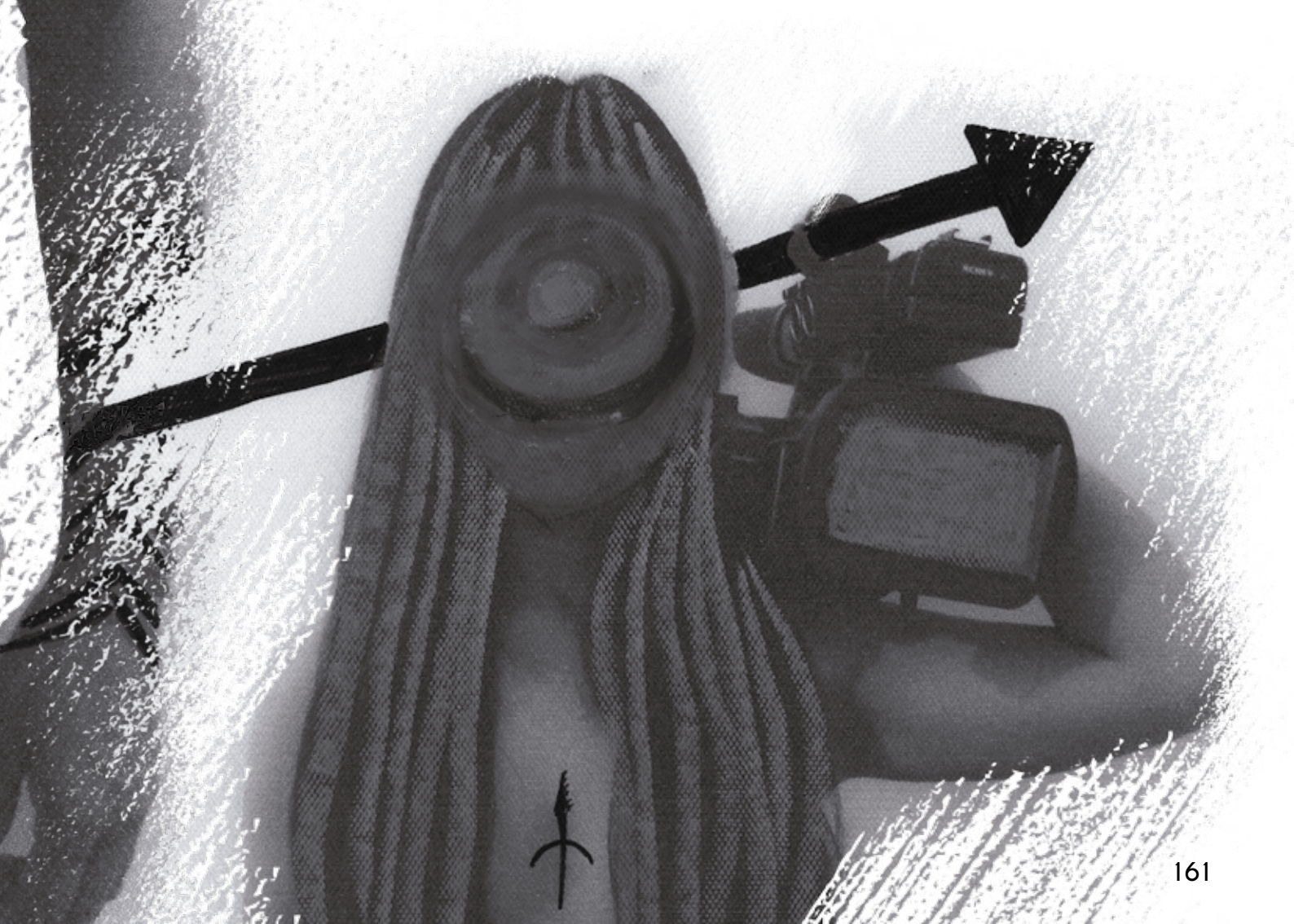
Se nós temos que ser “caçadores de fantasmas” visualmente literais, nós enquanto artistas precisamos abordar essas imagens com cuidado, habilidade, determinação e delicadeza, para transformar a alucinação, convertê-la novamente em imaginação: remodelar uma visão naquele que permanece humano, ciente, cômico e consciente.

33 - A.J. como é conhecido, foi cinematógrafo em um trabalho comissionado ON THE DOWNLOW (2007) que eu produzi e dirigi para a tv fechada. Ele apareceu na LOGO, uma divisão da Viacom que abriu a programação do mês.

34 - Vilém Flusser *Towards A Philosophy of Photography* disponível online em: ms.com/excap/readings/flusser-towards-a-philosophy-of-photography.pdf

35 - Flusser, *OpCit*.





VIRGÍNIA E O BANQUETE DOS ESPÍRITOS

POR RITA CARELLI

É com muita alegria que venho a saber desta homenagem do III Fronteira a Vincent Carelli e Virgínia Valadão, fundadores do projeto Vídeo nas Aldeias. Por ser filha de ambos, e “irmã” do projeto, nascido apenas dois anos depois de mim, em 1986, em uma família em que o trabalho e a vida sempre estiveram profundamente imbricados, (o trabalho como centro organizador da vida, como espaço de realização e militância), com o profundo respeito que nutro pelos dois e pela missão por eles empreendida (e por tantos outros), tenho neste convite o desafio de não fazer deste texto uma mera apologia, mas tentar lançar alguma luz para o público sobre a figura de Virgínia, sua contribuição e também sobre o filme de sua autoria que será apresentado: *Yákwa – O Banquete dos Espíritos*. Estamos vivendo um importante processo histórico de reconhecer o papel das mulheres em múltiplas instâncias da sociedade e, nada mais natural nesse momento de visibilidade do trabalho do Vídeo nas Aldeias - apesar de sua contraditória fragilidade - que essa homenagem a abrace.

Virgínia era antropóloga, formada pela UNICAMP e junto com um grupo de jovens antropólogos e indigenistas, fundou, em 1979, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI). Nessa ONG, da qual também foi diretora, realizou, por quase 20 anos, atividades relacionadas aos indígenas e seus direitos. Entre eles os Xavante, Urubu Kaapor, Nhambiquara, Tembê, Tenetehara, Guaraní, Tenharim, Xokleng, Enawenê-Nawê, (que vocês poderão ver em seu filme) e os isolados do Igarapé Omerê (como vemos em *Corumbiara*, de Vincent Carelli, em algumas belas cenas em que Virgínia mostra os seios a duas índias em um processo de aproximação e construção de intimidade, grava músicas deitada na rede com Konibu ou trabalha sobre o vocabulário coletado).

Escreveu vários relatórios, pareceres e laudos a partir do trabalho de campo junto a esses povos e foi uma das pioneiras na autoria de perícias antropológicas, dedicadas, sobretudo, a ferrenha luta de reconhecimento das terras indígenas. Foi consultora do Banco Mundial na formulação do Projeto de Demarcação das Terras Indígenas da Amazônia Legal (PPTAL, 1992) e a antropóloga responsável (1984-1986) pelo processo de tombamento da Serra do Mar e pela preservação das vilas caiçaras do Estado de São Paulo. Dedicou-se a diversos temas: linguagem corporal, migração e chefia, ritual, desenvolvimento sustentável, territorialidade e liderança feminina. Enfrentou poderosos latifundiários, incitou e participou de processos de auto demarcação com os índios, batalhou por recursos voltados para a melhoria de vida nas comunidades, sempre visando a auto gestão de seus territórios.

Como disse uma amiga, Virgínia entrava e saía da mata ou dos corredores da Funai, do MoMA, do Banco Mundial ou de qualquer lugar com a mesma desenvoltura. E com a mesma paixão viveu com

Vincent a descoberta do vídeo como um instrumento de luta e reflexão para e com os índios: agentes de seu próprio destino e guardiões de sua própria memória. Dentro do projeto Vídeo nas Aldeias, dirigiu cinco filmes: *Wai'a: o segredo dos homens* (1988); *Boca livre no Sarare* (1992), em coautoria com Vincent Carelli e Maurizio Longobardi; *Yäkwa: o Banquete dos Espíritos* (1995); *Morayngava, o desenho das coisas* (1997), em coautoria com Regina Müller e *Demarcar do nosso jeito: Experiências participativas do PPTAL* (1998). Para ela, essa produção videográfica possibilitava integrar percepção e elaboração artística e reflexão antropológica, objetivos indigenistas e aproximação das sociedades indígenas por meio de fruição estética.

Seu longa *Yäkwa – O Banquete dos Espíritos* é o mais sofisticado dessa produção. Muito aclamado nos meios de filmes etnográficos (onde se limitava a circulação de “filmes de índios” na época) ele também se destaca, para além da densidade e beleza de suas imagens, por sua forma: não há nele um único antropólogo, pesquisador, não indígena, sentado diante de uma estante de livros em seu escritório, apresentando, explicando ou traduzindo esse complexo ritual Enauenê-Nauê: umas poucas cartelas e, sobretudo, a fala do velho Ataina, nos guiam com propriedade através desse universo. Como se nos levasse pela mão, em um passeio íntimo e privilegiado pelo pátio da aldeia, suas casas, o leito dos rios e arredores; por suas histórias, cosmovisão, tarefas cotidianas e o delicado equilíbrio dos humanos entre os espíritos.

Nesses 30 anos de atividade o Vídeo nas Aldeias evoluiu, dedicando-se à formação de cineastas indígenas. Desde as primeiras experiências: de filmar e mostrar imediatamente a imagem para os sujeitos filmados, das reflexões sobre as imagens vistas e produção de novas

imagens (*A Festa da Moça*, 1987, *O Espírito da TV*, 1990), da troca de imagens entre povos e os encontros decorrentes desses intercâmbios (*A Arca dos Zo'é e Eu já Fui seu Irmão*, 1993), a compreensão das possibilidades da câmera, a tomada para si da direção das gravações (*Antropofagia Visual*, 1995), até a formação de toda uma geração de cineastas indígenas, com novos colaboradores, novas questões, outros cenários políticos e uma autonomia crescente nos processos de realização, um longo porém natural caminho de amadurecimento foi, e está sendo, percorrido. *Virginia morreu jovem, muito jovem* (1998) e não viu os capítulos seguintes dessa história, mas digo que o amadurecimento foi natural, pois as pedras fundamentais já estavam ali pavimentando o caminho: a realização a partir de uma relação profunda com as comunidades e o desejo de colocar a câmera a serviço das demandas indígenas.

Yäkwa – O Banquete dos Espíritos
Direção de Virginia Valadão, 1995

Melhor filme no 18º Tokyo Video Festival, em janeiro de 1996;
Prêmio de Excelência do Júri do I Concurso Pierre Verger de Vídeo Etnográfico, na 20ª Reunião Brasileira de Antropologia, em Salvador, em abril 1996;
Melhor Documentário e Prêmio do Júri Popular TVE no 12º RioCine Festival, em julho 1996;
Melhor Vídeo Documental e Prêmio Walter da Silveira de melhor vídeo da XXIII Jornada de Cinema da Bahia, outubro de 1996.

MASTER CLASS COM
BORIS LEHMAN

UM SEGUNDO SÉCULO NO CINEMA

(EXCERTO)

POR BORIS LEHMAN

“A MINHA VIDA TORNOU-SE NO ARGUMENTO DE UM FILME
QUE, ELE PRÓPRIO, SE CONVERTEU NA MINHA VIDA”

Filmar a minha vida, ou antes viver filmando, essa foi a minha divisa e a minha arte poética durante a filmagem de Babel – que durou quase dez anos –, divisa que se repercutiu sobre os meus outros filmes, esta confusão – senão fusão – entre o que se vive e o que se filma, torna evidentemente caduca toda a noção de normas, de géneros e de duração. Os meus filmes não são nem curtos nem longos. Não se trata nem de documentários nem de ficções. Eles não são senão um mesmo filme, um filme único, um cine-diário escrito no dia-a-dia, por pequenas porções, por migalhas acumuladas (a minha divisa: “um pouco cada dia”).

Não vejo nada de moderno nisto, mas é verdade que este trabalho, artesanal, é próximo do de Jonas Mekas, de Joseph Morder ou de Chris Marker. Vê-se bem a dificuldade que tenho para planificar, para contratar técnicos, para vincular o meu cinema a uma organização prática profissional (equipa, horário, produção). Esta disponibilidade total que eu peço, o tempo que é preciso perder, é rejeitada por quase todos, uma vez que é contrária a toda a ética, estética e economia do cinema.

Cinema-vida

A que se parece o meu cinema? O que é o cinema de Boris Lehman?

É talvez um cinema que procura justamente uma definição, que hesita entre documentário etnográfico, filme científico, ficção experimental, filme terapêutico e filme autobiográfico? É um cinema desconfortável, sentado entre duas cadeiras, que incomoda. Aliás, sempre me perguntei porquê. Sou todo o contrário de um provocador. Creio que me apreciam pelo meu comportamento, pela minha desordem, a minha rebelião, a minha resistência, e também pelo inacabado das minhas acções, pelo facto do meu trabalho se prolongar, de não se saber quando nem como vai acabar.

A minha atracção vai no sentido das formas extremas e primitivas do cinema, no sentido de um grau zero, perceptível sobretudo no cinema das origens, no dos amadores, ou num certo cinema de vanguarda.

Mas isto não passa de um aspecto formal. Há outra coisa. As minhas imagens não diferem assim tanto das dos outros cineastas.

Os artistas em geral sentem-se obrigados a fazer obras e as suas obras, uma vez terminadas, separam-se dos seus autores, que delas são desapossados, os seus filmes podem ser mostrados sem eles, quer dizer, fora deles. Eu não posso aceitar isso uma vez que a minha obra sou eu.

Boris Lehman (Excerto) In Art Press – Un second siècle pour le cinéma, n.º 14, 1993 ESTADO CRÍTICO – RESIDÊNCIA DE CRÍTICA DE CINEMA com Dalila Martins e Janaína Oliveira

Coordenada por Dalila Martins e Janaína Oliveira, acontece de 21 a 24 de março de 2017, no Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás - UFG. As coordenadoras refletirão, juntamente com dez selecionadas, acerca de problemas de crítica de cinema, de arte e de cultura visual – talvez seja preciso passar a dizer, em suma: crítica da imagem. No Estado Crítico, a experiência da fronteira se dará como movimento contumaz de abertura imaginativa à diversidade das formas e temáticas dos cinemas contemporâneos - uma exploração sensível de territórios livres que resistem à violência de normatizações.

Data: 22 a 25 de março – quarta a sábado

Horário: 9h às 12h

Local: Centro Cultural UFG (Universidade Federal de Goiás)

Vagas: 10

Dalila Martins é pesquisadora, professora e crítica de cinema. Bacharel em Audiovisual e Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, onde atualmente desenvolve doutorado sobre a obra de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. É editora da Revista Zagaia,

redatora da Revista Cinética e eventual colaboradora do periódico La Furia Umana. Já ministrou cursos e palestras em IBRACO, Biblioteca Roberto Santos, MAM-SP e Instituto Tomie Ohtake, além de trabalhar por vezes com artistas visuais, a exemplo de Carlos Fajardo e Clara Ianni. É pesquisadora vinculada ao Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual e ao grupo História da Experimentação no Cinema e na Crítica, ambos da ECA/USP. Atua no cruzamento entre as áreas de Estética e Filosofia da História.

Janaína Oliveira possui graduação em História pela UERJ (1998), mestrado (2001) e doutorado (2006) em História Social da Cultura pela PUC/RJ. Desde 2008, realiza pesquisas centradas na reflexão sobre Cinema Negro no Brasil e sobre as cinematografias africanas, sempre buscando conexões que possam incidir também na área da educação das relações étnico-raciais. Atualmente coordena o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros (NEAB) do IFRJ Campus São Gonçalo e o Fórum Itinerante de Cinema Negro (www.ficine.org).

ESTADO CRÍTICO – RESIDÊNCIA DE CRÍTICA DE CINEMA

COM DALILA MARTINS E JANAÍNA OLIVEIRA

Coordenada por Dalila Martins e Janaína Oliveira, acontece de 21 a 24 de março de 2017, no Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás - UFG. As coordenadoras refletirão, juntamente com dez selecionadas, acerca de problemas de crítica de cinema, de arte e de cultura visual – talvez seja preciso passar a dizer, em suma: crítica da imagem. No Estado Crítico, a experiência da fronteira se dará como movimento contumaz de abertura imaginativa à diversidade das formas e temáticas dos cinemas contemporâneos - uma exploração sensível de territórios livres que resistem à violência de normatizações.

Data: 22 a 25 de março – quarta a sábado

Horário: 9h às 12h

Local: Centro Cultural UFG (Universidade Federal de Goiás)

Vagas: 10



DALILA MARTINS

É pesquisadora, professora e crítica de cinema. Bacharel em Audiovisual e Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, onde atualmente desenvolve doutorado sobre a obra de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. É editora da Revista Zagaia, redatora da Revista Cinética e eventual colaboradora do periódico La Furia Umana. Já ministrou cursos e palestras em IBRACO, Biblioteca Roberto Santos, MAM-SP e Instituto Tomie Ohtake, além de trabalhar por vezes com artistas visuais, a exemplo de Carlos Fajardo e Clara Ianni. É pesquisadora vinculada ao Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual e ao grupo História da Experimentação no Cinema e na Crítica, ambos da ECA/USP. Atua no cruzamento entre as áreas de Estética e Filosofia da História.



JANAÍNA OLIVEIRA

Possui graduação em História pela UERJ (1998), mestrado (2001) e doutorado (2006) em História Social da Cultura pela PUC/RJ. Desde 2008, realiza pesquisas centradas na reflexão sobre Cinema Negro no Brasil e sobre as cinematografias africanas, sempre buscando conexões que possam incidir também na área da educação das relações étnico-raciais. Atualmente coordena o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros (NEAB) do IFRJ Campus São Gonçalo e o Fórum Itinerante de Cinema Negro (www.ficine.org).

CONVERSAS

21/03 – TERÇA (CINE RITZ)

21H – COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS

Baronesa, Juliana Antunes (Brasil, 2017, 73')
Conversa após a sessão com Juliana Antunes

22/03 – QUARTA (CINE RITZ)

19H – COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS

Subybaya, Leo Pyrata (Brasil, 2017, 77')
Conversa após a sessão com Leo Pyrata

23/03 – QUINTA (CINE RITZ)

21H – EXIBIÇÃO ESPECIAL + LANÇAMENTO BOX COLEÇÃO ALOYSIO RAULINO

Noites Paraguaías, Aloysio Raulino (Brasil, 1982, 90')
Conversa após a sessão com Gustavo Raulino
(filho do director, in memorian).

24/03 – SEXTA (CINE RITZ)

21H – CADMO E O DRAGÃO

PROGRAMA 1:

Nosso Cinema, Aspectos e sua Gente,
Eudaldo Guimarães (Brasil, 1981, 27')

1º de Maio, Comunidade Ana Félix (Brasil, 1982, 13')

A Imagem do Trabalhador, Comunidade Ana Félix e
Cineclube Antônio das Mortes (Brasil, 1981, 42')

Conversa após a sessão com Marina da Costa Campos
membros do Cineclube Antônio das Mortes (CAM) (GO)

25/03 – SÁBADO (CINE CULTURA)

15H – CADMO E O DRAGÃO – CINE CULTURA

PROGRAMA 2:

Dedo de Deus, Lourival Belém Jr e Márcio Belém Gomes (Brasil,
1986, 11')

Ventos de Lizarda, Pedro Augusto de Brito (Brasil, 1982-2000, 54')

Conversa após a sessão com membros do Cineclube Antônio das
Mortes (CAM) (GO)

DEBATES:

17/03 – SEXTA (CINE RITZ)

20H – RETROSPECTIVA RITA AZEVEDO GOMES

Correspondências, Rita Azevedo Gomes (Portugal, 2016, 145')

Sessão seguida de videoconferência com a realizadora

18/03 – SÁBADO (CINE CULTURA)

17H – CINEASTAS NA FRONTEIRA - VINCENT CARELLI E VIRGÍNIA VALADÃO

O Espírito da TV, Vincent Carelli (Brasil, 1990, 18')

Yákwa: O Banquete dos Espíritos, Virgínia Valadão (Brasil, 1995, 54')

Debate após a sessão com Vincent Carelli e Rita Carelli (representando Virgínia Valadão, sua mãe, in memoriam).

21H – RETROSPECTIVA RITA AZEVEDO GOMES (CINE RITZ)

A Vingança de Uma Mulher, Rita Azevedo Gomes (Portugal, 2011, 100')

Sessão seguida de videoconferência com a realizadora

19/03 – DOMINGO (CINE RITZ)

20H – CINEASTAS NA FRONTEIRA - VINCENT CARELLI E VIRGÍNIA VALADÃO

Martírio, Vincent Carelli em co-direção com Ernesto de Carvalho e Tita (Brasil, 2016, 161')

Debate após a sessão com Vincent Carelli

SESSÕES COMENTADAS:

20/03 – SEGUNDA (CINERITZ)

20H30 – CINEASTAS NA FRONTEIRA - VINCENT CARELLI E VIRGÍNIA VALADÃO

Corumbiara, Vincent Carelli (Brasil,
2009, 117')

Debate após a sessão com Vincent
Carelli e Marcelo Santos (GO)

22/03 – QUARTA (CINE RITZ)

21H – AUTO-FICÇÕES - BORIS LEHMAN

Funerais (A Arte de Morrer), Boris
Lehman (Bélgica, 2016, 97')

Sessão comentada Boris Lehman

24/03 – SEXTA (CINE RITZ)

19H – AUTO-FICÇÕES - BORIS LEHMAN

Coisas que me Conectam a Outros
Serres, Boris Lehman (Bélgica, 2010,
15')

L'Art de S'Égarer, ou L'Image du
Bonheur, Boris Lehman (Bélgica /
França / Espanha, 2011-2014, 46')

Sessão comentada Boris Lehman

PROGRAMAÇÃO CINE RITZ:

16/03 – SEXTA

20H – SESSÃO DE ABERTURA

The Future is Behind You, Abigail Child (EUA, 2004-2005, 21')

Acts and Intermissions, Abigail Child (EUA, 2017, 56')

*Sessão conjunta com a BIS – Bienal Internacional do Cinema Sonoro

17/03 – SEXTA

18H – IS THIS WHAT YOU WERE BORN FOR? / É PARA ISSO QUE VOCÊ NASCEU? – ABIGAIL CHILD– CINE RITZ

Prefaces, Abigail Child (EUA, 1981, 10')
Mutiny, Abigail Child (EUA, 1983, 10')
Both, Abigail Child (EUA, 1988, 2')
Perils, Abigail Child (EUA, 1986, 5')
Covert Action, Abigail Child (EUA, 1984, 10')
Mayhem, Abigail Child (EUA, 1987, 20')
Mercy, Abigail Child (EUA, 1989, 10')

20H – RETROSPECTIVA RITA AZEVEDO GOMES

Correspondências, Rita Azevedo Gomes (Portugal, 2016, 145')

Sessão seguida de videoconferência com a realizadora

18/03 – SÁBADO

19H – COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS

Houses Without Doors, Avo Kaprelian (Síria / Líbano, 2016, 90')

21H – RETROSPECTIVA RITA AZEVEDO GOMES

A Vingança de Uma Mulher, Rita Azevedo Gomes (Portugal, 2011, 100')

Sessão seguida de videoconferência com a realizadora

19/03 – DOMINGO

17H – COMPETITIVA INTERNACIONAL DE CURTAS

PROGRAMA 1

Calypso, Annalisa D. Quagliata (EUA / México, 2016, 5'10')

Vênus – Filó, A Fadinha Lésbica, Sávio Leite (Brasil, 2017, 6')

A Brief History of Princess X, Gabriel Abrantes (Portugal / França / Reino Unido, 2016, 7')

Dos Sueños Después, Pilar Monsell (Espanha, 2017, 18')

More Dangerous than a Thousand Riots, Kelly Gallagher (EUA, 2016, 6'19')

Answer Print, Mónica Savirón (EUA, 2016, 5')

Um Campo de Aviação, Joana Pimenta (Portugal / EUA, 2016, 14')

**18H30 – COMPETITIVA
INTERNACIONAL DE LONGAS**

Território, Alexandra Cuesta (Equador / EUA / Argentina, 2016, 66')

**20H – CINEASTAS NA FRONTEIRA
- VINCENT CARELLI E VIRGÍNIA
VALADÃO – CINE RITZ**

Martirio, Vincent Carelli em co-direção com Ernesto de Carvalho e Tita (Brasil, 2016, 161')

Debate após a sessão com Vincent Carelli

20/03 – SEGUNDA

**18H – COMPETITIVA INTERNACIONAL
DE LONGAS – CINE RITZ**

Quinzaine Claire, Adrien Genoudet (Camboja / França, 2016, 97')

**20H30 – CINEASTAS NA FRONTEIRA -
VINCENT CARELLI E VIRGÍNIA VALADÃO**

Corumbiara, Vincent Carelli (Brasil, 2009, 117')

Debate após a sessão com Vincent Carelli e Marcelo Santos (GO)

21/03 – TERÇA

**17H – A MEC NICA DO OLHO
POLÍTICO - KEN JACOBS**

Another Occupation, Ken Jacobs (EUA, 2010-2011, 15')

Seeking the Monkey King, Ken Jacobs (EUA, 2012, 39')

**19H – COMPETITIVA INTERNACIONAL
DE CURTAS**

PROGRAMA 2:

Setembro, Leonor Noivo (Portugal / Bulgária, 2016, 37')

Bad Mamma, Who Cares, Brigid McCaffrey (EUA, 2016, 12')

Sol Negro, Laura Huertas Milán (Colômbia / França / EUA, 2016, 43')

**21H – COMPETITIVA INTERNACIONAL
DE LONGAS**

Baronesa, Juliana Antunes (Brasil, 2017, 73')

Conversa com Juliana Antunes

22/03 – QUARTA

**17H – COMPETITIVA INTERNACIONAL
DE CURTAS – CINE RITZ**

PROGRAMA 3:

Fotograma, Luis Henrique Leal e Caio Zatti (Brasil, 2016, 9')

Koñagxeka: O Dilúvio Maxakali, Charles Bicalho e Isael Maxakali (Brasil, 2016, 12'50')

Kindah, Ephraim Asily (EUA / Jamaica, 2016, 12')

Filipiniana, Khavn de la Cruz (Filipinas, 2016, 13'27')

Alazzeef, Fady e Said Alsaegh (EUA, 2016, 21'27')

Los (De)pendientes, Sebastian Wiedman (Argentina / Colômbia, 2016, 24')

**19H – COMPETITIVA INTERNACIONAL
DE LONGAS – CINE RITZ**

Subybaya, Leo Pyrata (Brasil, 2017, 77')

Conversa após a sessão com Leo
Pyrata

21H - AUTO-FICÇÕES - BORIS LEHMAN

Funerais (A Arte de Morrer), Boris
Lehman (Bélgica, 2016, 97')

Sessão comentada Boris Lehman

23/03 - QUINTA

17H - EXIBIÇÃO ESPECIAL

Beduíno, Júlio Bressane (Brasil, 2016,
75')

19H - COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS

Sleep Has Her House, Scott Barley
(Reino Unido, 2016, 90'31')

21H - EXIBIÇÃO ESPECIAL + LANÇAMENTO BOX COLEÇÃO ALOYSIO RAULINO

Noites Paraguias, Aloysio Raulino
(Brasil, 1982, 90')

Conversa após a sessão com
Gustavo Raulino (filho do director, in
memorian).

24/03 - SEXTA

17H - ARQUEOLOGIA DA PAISAGEM - GEORGE CLARK

Sea of Clouds, George Clark (Reino
Unido / Taiwan, 2016, 16')

A Distant Echo, George Clark (Reino
Unido / EUA, 2016, 84')

19H - AUTO-FICÇÕES - BORIS LEHMAN

Coisas que me Conectam a Outros
Seres, Boris Lehman (Bélgica, 2010,
15')

L'Art de S'Égarer, ou L'image du
Bonheur, Boris Lehman (Bélgica /
França / Espanha, 2011-2014, 46')

Sessão comentada Boris Lehman

21H - CADMO E O DRAGÃO - CINE RITZ

PROGRAMA 1:

Nosso Cinema, Aspectos e sua Gente,
Eudaldo Guimarães (Brasil, 1981, 27')

1º de Maio, Comunidade Ana Félix
(Brasil, 1982, 13')

A Imagem do Trabalhador,
Comunidade Ana Félix e Cineclub
Antônio das Mortes (Brasil, 1981, 42')

Conversa após a sessão com Marina
da Costa Campos membros do
Cineclub Antônio das Mortes (CAM)
(GO)

25/03 - SÁBADO

20H - SESSÃO DE ENCERRAMENTO

Viejo Calavera, Kiro Russo (Bolívia /
Qatar, 2016, 80')

*Sessão conjunta com a BIS - Bienal
Internacional do Cinema Sonoro

PROGRAMAÇÃO CINE CULTURA:

17/03 – SEXTA

16H – RETROSPECTIVA RITA AZEVEDO GOMES

O Som da Terra a Tremar, Rita Azevedo Gomes (Portugal, 1990, 93')

18/03 – SÁBADO

15H – RETROSPECTIVA RITA AZEVEDO GOMES

Frágil como o Mundo, Rita Azevedo Gomes (Portugal, 2001, 91')

17H – CINEASTAS NA FRONTEIRA - VINCENT CARELLI E VIRGÍNIA VALADÃO

O Espírito da TV, Vincent Carelli (Brasil, 1990, 18')

Yakwá: O Banquete dos Espíritos, Virgínia Valadão (Brasil, 1995, 54')

Debate após a sessão com Vincent Carelli e Rita Careli (representando Virgínia Valadão, sua mãe, in memoriam).

19/03 – DOMINGO

10H AS 13H – MASTERCLASS COM BORIS LEHMAN

20/03 – SEGUNDA

15H – RETROSPECTIVA RITA AZEVEDO GOMES

A 15ª Pedra, Rita Azevedo Gomes (Portugal, 2006, 117')

23/03 – QUINTA

15H – LAND(E)SCAPES / PAISAGENS EM FUGA

Ten Mornings, Ten Evenings, One Horizon, Tomonari Nichikawa (Japão, 2016, 10')

The Bow and the Cloud, Stephanie Boomer (Canadá, 2016, 8')

Facing the Waves, Eva Kolczé (Canadá, 2016, 5')

Ghost Town, Robert Todd (EUA, 2016, 10')

Still Waters, Robert Todd (EUA, 2016, 9')

Psychical Responses, Robert Todd (EUA, 2016, 7')

Há Terra, Ana Vaz (Brasil / França, 2016, 13')

In the Vicinity, Kelly Sears (EUA, 2016, 9')

The Watchmen, Fern Silva (EUA, 2017, 10')

Circumstantial Pleasures, Lewis Klahr (EUA, 2017, 15')

23/03 – QUINTA

15H – CADMO E O DRAGÃO

PROGRAMA 2

Dedo de Deus, Lourival Belém Jr e Márcio Belém Gomes (Brasil, 1986, 11')

Ventos de Lizarda, Pedro Augusto de Brito (Brasil, 1982-2000, 54')

Conversa após a sessão com membros do Cineclub de Antônio das Mortes (CAM) (GO)

18H - EXIBIÇÃO ESPECIAL

Guerra do Paraguay, Luis Rosemberg Filho
(Brasil, 2016, 75')

PROGRAMAÇÃO CENTRO CULTURAL UFG:

20/03 – SEGUNDA

14H ÀS 16H30 - VER CINEMA - ENCONTRO DE PROGRAMADORES DE CINEMA

A 15ª Pedra, Rita Azevedo Gomes
(Portugal, 2006, 117')

21/03 – TERÇA

14H ÀS 16H30 - VER CINEMA - ENCONTRO DE PROGRAMADORES DE CINEMA

Ten Mornings, Ten Evenings, One Horizon,
Tomonari Nichikawa (Japão, 2016, 10')

The Bow and the Cloud, Stephanie Boomer
(Canadá, 2016, 8')

Facing the Waves, Eva Kolcz (Canadá,
2016, 5')
Ghost Town, Robert Todd (EUA, 2016, 10')

Still Waters, Robert Todd (EUA, 2016, 9')

Psychical Responses, Robert Todd (EUA,
2016, 7')

025 Sunset Red, Laida Lertxundi (Espanha /
EUA, 2016, 14')

Há Terra, Ana Vaz (Brasil / França, 2016, 13')

In the Vicinity, Kelly Sears (EUA, 2016, 9')

The Watchmen, Fern Silva (EUA, 2017, 10')

Circumstantial Pleasures, Lewis Klahr (EUA,
2017, 15')

22/03 – QUARTA

9H ÀS 12H - ESTADO CRÍTICO - RESIDÊNCIA DE CRÍTICA DE CINEMA -COM DALILA CAMARGO MARTINS E JANAÍNA OLIVEIRA

14H ÀS 16H30 - VER CINEMA - ENCONTRO DE PROGRAMADORES DE CINEMA

24/03 – SEXTA

9H ÀS 12H - ESTADO CRÍTICO - RESIDÊNCIA DE CRÍTICA DE CINEMA

25/03 – SÁBADO

9H ÀS 12H - ESTADO CRÍTICO - RESIDÊNCIA DE CRÍTICA DE CINEMA - COM DALILA CAMARGO MARTINS E JANAÍNA OLIVEIRA

ÍNDICE DE FILMES

1º DE MAIO

A 15º PEDRA – MANOEL DE OLIVEIRA E JOÃO BÉNARD DA

COSTA EM CONVERSA FILMADA

A BRIEF HISTORY OF PRINCESS X

A DISTANT ECHO

A GUERRA DO PARAGUAY

A IMAGEM DO TRABALHADOR

A VINGANÇA DE UMA MULHER

ACTS AND INTERMISSIONS

ALAZEEF

ANOTHER OCUPATION

ANSWER PRINT

BAD MAMMA, WHO CARES

BARONESA

BEDUÍNO

BOTH

CALYPSO

CIRCUNSTANTIAL PLEASURES

COISAS QUE ME CONECTAM A OUTROS SERES

CORRESPONDÊNCIAS

CORUMBIARA

COVERT ACTION

DEDO DE DEUS

DOS SUEÑOS DESPUÉS

FACING THE WAVES

FILIPINIANA

FOTOGRAMA

FRÁGIL COMO O MUNDO

FUNERÁIS (A ARTE DE MORRER)

GHOST TOWN

HÁ TERRA

HOUSES WITHOUT DOORS

IN THE VICINITY

KINDAH

KONĀGXEKA: O DILÚVIO MAXAKALI

L'ART DE S'ÉGARER OU L'IMAGE DU BONHEUR

LOS (DE)PENDIENTES

MARTÍRIO

MAYHEM

MERCY

MORE DENGEROUS THAN A THOUSAND RIOTER

MUTINY

NOITES PARAGUAÍAS
NOSSO CINEMA, ASPETOS E SUA GENTE
O ESPÍRITO DA TV
O SOM DA TERRA A TREMER
PERILS
PREFACES
PSYSICAL RESPONSES
QUINZAINÉ CLAIRE
SEA OF CLOUDS
SEEKING THE MONKEY KING
SETEMBRO
SLEEP HAS HER HOUSE
SOL NEGRO
STILL WATERS
SUBYBAYA
TEN MORNINGS, TEN EVENINGS, ONE HORIZON
TERRITÓRIO
THE BOW AND THE CLOUD
THE FUTURE IS BEHIND YOU
THE FUTURE IS BEHIND YOU PART 2. FROM A SUBURBAN TRILOGY
THE WATCHMEN
UM CAMPO DE AVIAÇÃO
VENTOS DE LIZARDA
VÊNUS - FILÓ, A FADINHA LÉSBICA
YĀKWÁ - O BANQUETE DOS ESPÍRITOS

CRÉDITOS

EQUIPE

Direção geral: BARROCA

Direção Artística: Camilla Margarida, Henrique Borela, Marcela Borela e Rafael C. Parrode

Produção Executiva: Camilla Margarida e Marcela Borela

Assistente de Produção Executiva: Cecília Brito

Coordenação de Programação Internacional: Rafael C. Parrode

Coordenação de Captação e Tráfego de Filmes: Henrique Borela

Assistente de Tráfego e Captação de Filmes: Sankirtana Dharma e Bruna Vinsky

Coordenação de técnica e de projeção: Henrique Borela

Assistente de técnica e de projeção: Sankirtana Dharma

Coordenação de Sessão: Bruna Vinsky

Produção da Programação: Camilla Margarida

Assistente de Produção da Programação: Carinna Soares

Direção de Produção: Cecília Brito

Assistente de Produção: Raquel Otto

Produção Logística e Comercial: Camila Nunes

Assistente de Produção Logística e Comercial: Livia Maria Maffini-

Produção Mostra em Trânsito: Marcela Borela

Identidade visual, comunicação visual e design: Sophia Pinheiro

Modelo da Imagem: Patri Ferreira

Projeto e Diagramação Catálogo: Leonardo Martins

Registro Fotográfico: Yolanda Margarida

Making Off: Elder Patrick e Morgana Assunção

Vinheta Audiovisual: Henrique Borela, Rafael C. Parrode

Coordenação de Comunicação: Marcela Borela

Assessoria de Comunicação: Ana Paula Mota

Assessoria de Imprensa: Ana Paula Mota e Nádia Junqueira – KomuniKopyn Assessoria de Comunicação Imprensa

Assessoria de Imprensa Mostra em Trânsito: Alessandra Alves – Arattu Assessoria de Imprensa e Comunicação

Assistente de Comunicação: Cecília Brito

Social Midia: Ana Paula Mota

Website: Carlos Filho

Legendagem: Ricardo Roqueto, Henrique Borela

Tradução Ingles: Artur Dohi, Camilla Margarida, Carinna

Soares de Sousa, Juliana Cândido, Lidia dos Santos Ferreira
Freitas, Marcelo Ribeiro Patrícia Porto, Rafael C. Parrode

Tradução Italiano: Marcelo Ribeiro

Tradução Simultânea Francês: Marcelo Ribeiro

Revisão Catálogo: Juliana Cândido

Projeccionistas: Bartolomeu de Sousa (Sr. Bartô) e Divino
Pereira Neves

Coordenação de Residência de Crítica – Estado Crítico: Dalila
Camargo e Janaína Oliveira

Juri Mostra Competitiva Internacional de longas-metragens e
curtas-metragens: Ángel Rueda, Boris Lehman e Cíntia Gil

CURADORIA DAS MOSTRAS:

Curadoria Mostras Comeptitivas Internacionais de Curtas:
Camilla Margarida, Marcela Borela, Henrique Borela e Rafael
C. Parrode

Curadoria Mostras Comeptitivas Internacionais de Longas:
Camilla Margarida, Henrique Borela e Rafael C. Parrode

Curadoria Mostra Retrospectiva Rita Azevedo Gomes: Rafael
C. Parrode

Curadoria Mostra Cineastas na Fronteira: Marcela Borela

Curadoria Mostra Cadmo e o Dragão: Henrique Borela

Curadoria Mostra Auto-Ficções de Boris Lehman: Rafael C.
Parrode

Curadoria Mostra Land(S)Capes / Paisagens em Fuga: Toni
D'Angela

Curadoria Mostra Abigail Child: Camilla Margarida

Curadoria Mostra Ken Jacobs: Rafael C. Parrode

Curadoria Mostra Geoge Clarck: Rafael C. Parrode

Curadoria Mostra em Trânsito: Carlos Cipriano e Marcela
Borela

Curadoria Mostra Geoge Clarck: Rafael C. Parrode

Curadoria Mostra Ken Jacobs: Rafael C. Parrode

AGRADECIMENTOS

ABD – Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas de Goiás

Abigail Child

Adirley Queirós

Ádria Borges Cerqueira

Adrian Martin

Ana Carvalho

Ana Paula Kopyn

André de Arruda Carneiro

Andre Novais Oliveira

Angél Rueda

Arthur Cintra

Artur Dohi

Associação Filmes de Quintal

Balaio Produções Culturais

Bartolomeu Sousa (Bartô)

Belém de Oliveira

Bianca Gonçalves

Boris Lehman

Bruna Vinsky

Bruno Safadi

Carinna Soares de Sousa

Carla Andreia

Carlos Cipriano

Carolline Soares de Sousa

Cavi Borges

Centro Cultural da UFG

Cine Cultura

Cine France

Cine Ritz

Cíntia Gil

Comunidade da Colônia de Uvã

Comunidade do Assentamento Padre Felipe Ledett

Comunidade Setor Aeroporto – Cidade de Goiás

Conceição Dinis

CPT - Comissão Pastoral da Terra Goiás

CRIM Produções

Cristiane Quadros

Cristina Alvarez

Cristina Amaral

Dalila Camargo Martins

Davi de Sousa Carneiro

Divino Pereira Neves
Doc Lisboa
Dr. Vitor
Eduardo Valente
Elder Patrick
Embaixada de Portugal no Brasil
Eudaldo Guimarães
Ewerton Belico
Fabrício Cordeiro
Filmes de Plástico
Flávia Rabelo
Francis Vogner
Franscisco Borela
Gabriel Martins
Gabriel Rocha Madeira
George Clark
Gilmar César de Sousa
GoFilmes – Associação de Produtores de Cinema
Guaralice Paulista
Gustavo Raulino
Hélio de Brito
IFG – Instituto Federal de Goiás
Instituto Camões
Instituto de Hemoterapia de Goiânia
Janaína Oliveira
João Benard da Costa in memorian

João Oliveira
João Pignatelli
José Nerivaldo Pimenta
Juliana Candido
Julio Bressane
Júnia Torres
Ken e Flo Jacobs
Kleber Damaso
Lisandro Nogueira
Lourival Belém Jr.
Luana Otto
Ludmila Paixão
Luis Correia
Luis Rosemberg Filho
Luiz Antônio Ribeiro Parrode
Luiz Antônio Ribeiro Parrode Filho
LX Filmes
Marcelo Ribeiro
Marcelo Santos
Marcos Tomazzeti
Marília Guimarães
Marina da Costa Campos
Marisa Merlo
Marta Lemes
Maurílio Martins
Ministério das Relações Exteriores de Portugal

Morgana Assunção
MST – Movimento Sem Terra
Patri Ferreira
Pedro de Brito
Pedro Henrique Ferreira
Prefeitura de Goiás
Rafael Freire
Rafaella Ruiz
Raquel Otto
Rita Azevedo Gomes
Rita Carelli
Rodrigo Lima
Rodrigo Santana
Ronaldo Araújo
Rosita Vieira de Sousa Marques
Sacha Witkowski
Sandra das Graças Catanheira
Sankirtana Godói
Sara Medeiros
Sasanne Malorny
Se Liga no Fica
SECULT – Secretaria Municipal de Cultura de Goiânia
SEDUCE – Secretaria de Estado da Educação, Cultura e Esporte
Sérgio
Silvain Geroge
Sophia Pinheiro

Thiago Macedo Correa
Thomas Sparfel
Toni D'Angela
UFG – Universidade Federal de Goiás
Vanda Pereira Soares de Sousa
Vanessa Maria
Vicente Soares de Sousa Castanheira Parrode
Vídeo nas Aldeias
Vila Esperança – Escola Odé Kayodê
Vincent Carelli
Visart Solenne
Vitor Guimarães
Viviane Goulart
Wallonie - Bruxelles International
Yolanda Margarida
ZON Lusomundo

REALIZAÇÃO

BARROCA

PATROCÍNIO



APOIO INSTITUCIONAL



Apoio Institucional da Prefeitura de Goiânia



**PREFEITURA
DE GOIÂNIA**

APOIO LOGÍSTICO



APOIO CULTURAL



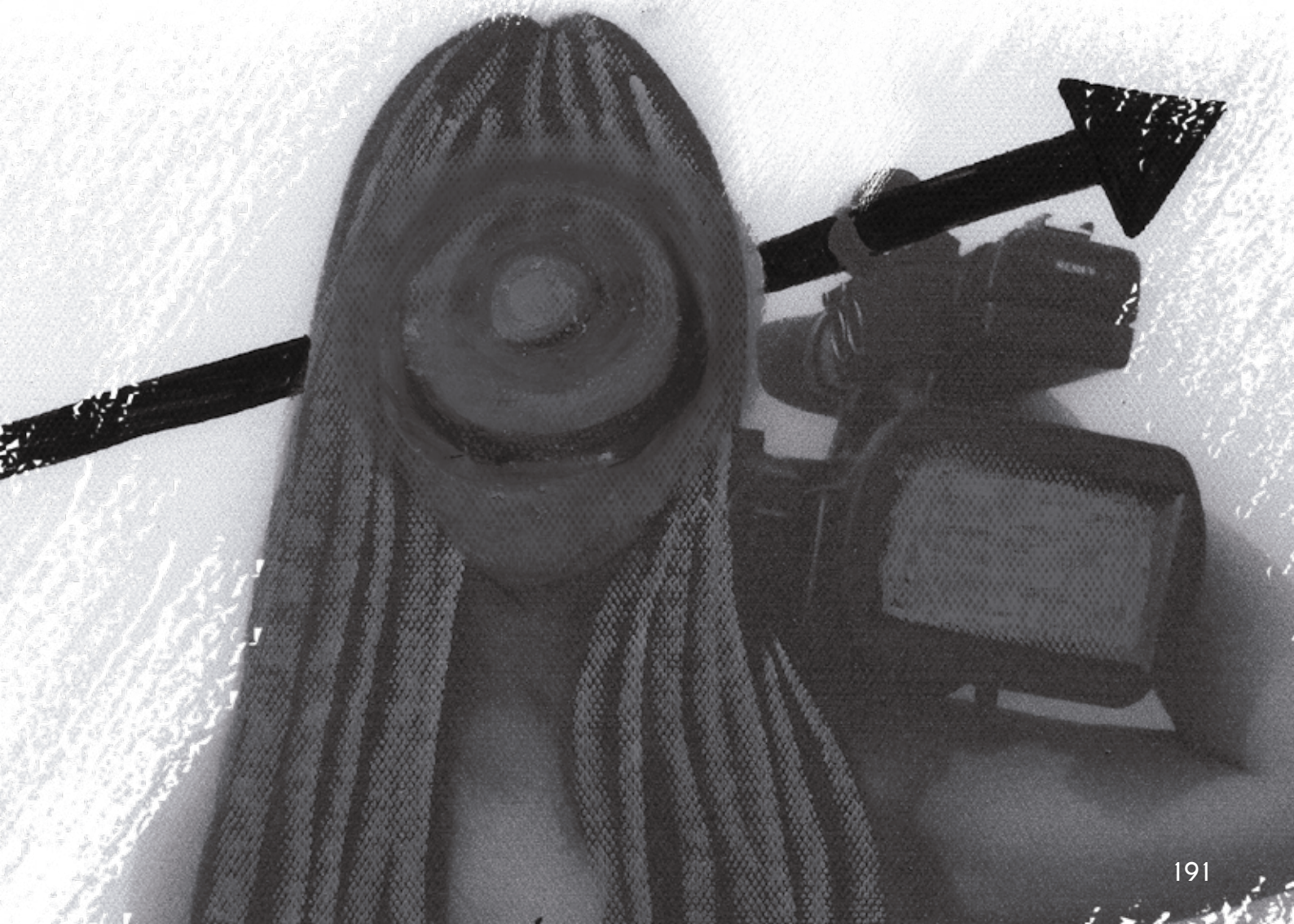
**INSTITUT
FRANÇAIS**



**CINE
CULTURA**



LFU



Todos os direitos reservados, Fronteira Festival. Goiânia, 2017.