





Este festival é dedicado à Divânia de Melo Aguiar Borela (1965-2015). This festival is dedicated to Divânia de Melo Aguiar Borela (1965-2015).







SUMÁRIO:

	1
12	
30	
50	
70	
. –	
70	
90	
117	1
	30 50 70 72 78 90 92 100

Colagem, arquivos e melancolia - Uma conversa com Lewis Klahr / Entrevista com Lewis Klahr por Toni D'Angela	
· CADMUS E O DRAGÃO - MARTINS MUNIZ E O SISTEMA COOPERAÇÃO AMIGOS DO CINEMA	
E o goiano que souber que conte outra / Carlos Cipriano Pegando essa loucura / entrevista com Martins Muniz por Carlos Cipriano e Marcela Borela	144
• ESPLENDOR DO MUNDO OU A POLÍTICA DA BELEZA Esplendor do mundo ou a política da beleza / Toni D'Angela	
 TRANSGRESSÕES QUEER	166
• FUTURO AGORA	
· UNDERGROUND MINES: TONS DO ESPECTRO SE ELEVAM PARA O OLHAR Cinema dos artistas canadenses na América do Sul / Oona Mosna	
• O QUE É O REAL? Cinéma du reel / Maria Bonsanti	190
• EXIBIÇÕES ESPECIAIS	
• MOSTRA EM TRÂNSITO	
MASTER CLASS SYLVAIN GEORGE Memória que Queima / Sylvain George	12

71

The Maria

		人 产业等
 ESTADO CRÍTICO - RESIDÊNCIA DE C Aaron Cutler e Juliano Gomes 	CRÍTICA DE CINEMA	. 208
 WORKSHOP DE MONTAGEM CINEMA Com Cristina Amaral 	ATOGRÁFICA	. 210
· CONVERSAS		. 213
· PROGRAMAÇÃO		. 214
· CRÉDITOS		. 224
· ÍNDICE DE FILMES		. 233



PARADIGMA INCENDIÁRIO

HENRIQUE BORELA, MARCELA BORELA E RAFAEL C. PARRODE 1

"A fronteira é a vitória da contingência. Arranca a história da necessidade, estabelece o devir (o tornar-se). A fronteira é zona cinzenta: onde os contornos são mal definidos e a separação e a ligação de campos opostos realiza-se sem vergonha".

LUIS SERGIO DUARTE DA SILVA

O Fronteira - Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental chega à sua 2ª edição. A imagem é a do Centro da cidade de Goiânia, jovem metrópole da América do Sul, no meio do Brasil. O sol incide forte sobre prédios, pessoas, árvores e postes da Avenida Goiás, esquina com a Avenida Anhanguera. Dalí, a linha de fuga é a exaltação do manto de Nossa Senhora Aparecida, a preta (gravada no mapa das ruas), passando por cima do Bandeirante, o branco, o "Diabo Velho" (representado na estátua que o coloca ao alto). A cinza dos índios vem por dedução imaginativa.

Pela ótica do passante, cambaleante, o excesso de luz sugere a escuridão, o calor excita e inebria. Um momento e estamos dentro de uma sala de cinema no Setor Central, no Cine Goiânia Ouro ou o Cine Cultura (poderia ser outro, um cinema pornô - eles serão encontrados no caminho - mas estamos em terreno mais tenso que apenas erótico). A vinheta na tela anuncia alegrias e temores. É a cidade em chamas, projeção da beleza imaginária sem a melancolia das cinzas que se formam da urbe construída no meio do nada. Sinal da transcriação e da composição eufórica que é a aventura da fronteira. Dentro do cinema, ainda há certa tranquilidade. O filme começa, já é outro

lugar, já é outro o tempo.

Diante deste cenário, de 20 a 29 de agosto de 2015, o *Il Fronteira* assume o paradigma da destruição da fronteira e imagina o Cerrado independente do concreto. A lógica da natureza, na sua fúria, independente da razão. A imaginação como razão. Pode imaginar? É seca no Cerrado e os campos queimam. Queimam as serras, as chapadas, os chapadões. Queima a memória, queimam as consciências. Há tumulto e incêndio nos corações. Lutas históricas, conflitos, tensões de um Brasil também seco, cada vez mais amorfo e estranho a si mesmo, têm origem aqui, onde a lógica da bala, da Bíblia e do boi falam mais alto e definem uma cultura do esquecimento do desenvolvimento humano.

Mas contra as misoginias e facismos, aplicamos a crítica à linearidade pela via da arte. Do lado oposto das soluções e salvações, a aposta está em uma outra América Latina, outra América do Sul, conectada com suas identidades de extremo-ocidente e, cada vez mais, atenta às experiências de outras fronteiras: a norte-americana, a africana, a caribenha e a oriental, como indicação ao desvio, ao

outro, à diferença. Como a mistura e a miscigenação não equilibraram as sociedades contemporâneas e não há harmonia possível neste estado de coisas, no qual uma elite branca e burguesa define as condições de vida de uma diversidade imensa de povos e formas de viver, a luta contra o esquecimento passa pela imaginação transgressora.

Goiânia é o lar do *Fronteira*, é a metrópole do sertão (1930/40) que, antes de Brasília (1950/60), já transformava e destruía as formas de vida originárias de seu entorno, o grande Cerrado brasileiro. A cidade-canteiro-de-obras, das ideias fascistas de Getúlio Vargas. Goiânia do Monumento às Três Raças, que há todo momento alguém tenta ressuscitar.² E o Fronteira é parte da imaginação desta cidadefronteira, uma percepção da cidade, para a cidade e seu entorno através do cinema. O Fronteira é imaginação, é onde está, no lugar do seu ensaísmo engajado, parte de métodos-caleidoscópios, colagens, colaborações e processos desconhecidos.

O Fronteira é, ainda, uma plataforma onde a gente pisa, um território a partir do qual as experiências espremem-se e interrogam-se. A cada encontro, a vontade, a possibilidade e os novos modos de conhecer, difundir, reunir filmes e desdobramentos do cinema em todas as suas variantes contemporâneas possíveis. Elementos da nossa vivência, processos subjetivos, instabilidades que muitas vezes justificam o estado de resistência. É um tipo de direção: a resistência e a utopia da imaginação transgressora. Uma luta que nos faz transgredir, primeiro em relação às nossas próprias buscas, depois, em relação ao próprio festival, como um mundo de certa maneira distópico e além.

Em agosto 2014 a primeira edição do *Fronteira* exibiu uma programação imersiva de 120 filmes, com sessões comentadas, debates, residências, palestras e workshops. Desejávamos provocar e viver possibilidades desconhecidas, mas não trazíamos ao mundo algo que já conhecíamos bem quando criamos este festival, mesmo antes de 2014. Numa dinâmica alucinante de tentativas, erros, planejamentos extravagantes e pequenas vitórias cotidianas, o *Fronteira* tornou-se sua própria máquina desgovernada, como um movimento de maré - ir e vir – contínuo e transformador dos volumes que carrega. Carregamos o *Fronteira* e ele nos carrega - meio Júpiter, meio Saturno - conscientes da sombra, mas afeitos ao delírio da beleza e do terror.

Não por uma estratégia consciente, este Festival de Cinema Internacional surgiu como "improviso mestiço e audácia universalista ao mesmo tempo"³, com vistas ao cinema experimental, documentário, do filme engajado, de vanguarda; destinado também a outras classificações menores, outras definições incertas que fazem da linguagem cinematográfica, desde suas primeiras explorações cinemáticas ou antropológicas, lugar privilegiado de observação e invenção do humano.

Localizado na periferia capitalista brasileira, espaço de ocupação recente da sociedade nacional, o *Fronteira*, como meta-narrativa, retalhada pela história e contada pelos vestígios de sua continuidade, possui influência das ideias de fronteira de José de Souza Martins⁴ sobre a ocupação do território brasileiro. Há, ainda, uma certa tomada de posição no recorte que instala o limiar pela consistência interna dos componentes – nós aqui agora na fronteira - como aponta Luis Sérgio Duarte da Silva⁵, que registra a escolha pela regionalização, marca da vizinhança e sinal de consistência externa;

^{3 -} Assim como revelou Paulo Emílio Sales Gomes sobre o cinema no Brasil em sua obra Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).

^{4 -} SOUZA MARTINS, José de. Fronteira: a degradação do outro nos confins do humano. São Paulo: Contexto, 2009.

^{5 -} SILVA, Luis Sérgio Duarte da. Teses sobre sertão e cidades de fronteira: labirinto e barroco. O público e o privado - Revista do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade Estadual do Ceará (UECE), nº 7, jan./jun. 2006.

e o específico brasileiro vindo do pensamento social, como exposto em Souza Martins.

Acreditamos na experiência americana como utopia. Elegemos o documentário e o experimental como porta-vozes dessa ilusão, gêneros perigosos: a busca rebelde por mundos impuros. O fantástico como lugar do outro, a fronteira da mente e dos sentidos, sobreposições entre mito e história, muito improviso, dúvidas sobre modelos fixos de temporalidades ou comportamentos, matérias indecisas, incertezas, contradição, beleza, delírio. Ver a história do cinema a partir de baixo, do menor, do minoritário, de posições de classe, étnicas, geopoliticamente orientadas (ao Sul, a fronteira, ao Oeste, a fronteira, ao Leste, a fronteira) e feministas é uma poética capaz de apreender dimensões do cinema desmedidas, anacrônicas, fragmentadas, híbridas. Um paradigma americano.

Carlo Ginsburg, historiador italiano, antes de tornar-se historiador, deixava-se guiar pelo acaso e pela curiosidade tanto quanto pela pesquisa intensa e direcionada. Era o que ele chamava de "escolhas intelectuais relativamente autônomas", definidas como um modo de fazer pesquisas. Em um livro⁶ que reúne em longos artigos o resultado de seus estudos fragmentados em diversas direções, ele afirma tentar subtrair-se à aridez do racionalismo e aos pântanos do irracionalismo naqueles anos de 1950 na Itália. Fora das esferas da semiótica ou da semiologia, dedicou-se a certas "investigações indiciárias", como bem nomeou. A leitura e a interpretação de sinais, pistas e indícios estão presentes nos mitos e na mais antiga medicina.

Entre a Mesopotâmia e a Grécia, como mostra Ginzburg, estaria

o momento em que se situou na cultura da pólis uma série de disciplinas centradas na decifração de signos de vários tipos, dos sintomas às escritas. Alí, pela primeira vez na história do Ocidente, o corpo e a linguagem foram submetidos a uma investigação sem preconceitos que, por princípio, excluía a intervenção divina. Tratou-se, de acordo com o italiano, de uma virada decisiva. Mas ainda assim seríamos herdeiros da pólis. Como não? O paradigma indiciário (ou semiótico), diferente do galeliano, incluía a medicina e a filologia. Como formas tendencialmente mudas de conhecimento, no sentido de que suas regras não se prestam a serem formalizadas ou ditas, essa linha de investigação tornou-se a base das ciências humanas no final do século XIX e continua sendo uma das formas mais operantes na cultura.

E aqui estamos, interpretando sinais, símbolos, signos, realizando as tais aproximações sucessivas, gozando o paradigma. E o paradigma é indiciário, como avisou-nos Ginzburg. Mas aqui deu-se ao avesso. Preparou-se para a autofagia, imaginou, relacionou-se a outras camadas, outra luzes, ausências, recortes e raízes. Foi preciso imaginar elementos deformadores do paradigma, talvez, para torná-lo mais próximo da *Trajetória no subdesenvolvimento*, tratada por Paulo Emílio Sales Gomes. O fato é que agora, com ajuda de outro italiano, Toni D'Angela, os sinais vão se tornando mais eminentes para o *Fronteira*. Aos nossos ensaísmos americanos, juntaram-se o conhecimento e o interesse de um dos maiores especialistas em *avant gard* americano do mundo. A bomba de sentido se formou neste ambiente radioativo (nunca se esqueçam do Césio 137 que assolou Goiânia nos 1980).

Chegamos, portanto, ao termo do incendiário, o cinema produzido pelo homem criativo, em todos os momentos da história humana e a partir das mais diferentes declinações, percepções (únicas, sublimes, aterrorizantes). Este é o foco de nossa investigação. O cinema cujas regras não podem ser tramadas, acertadas, combinadas, e os filmes, submetidos à investigação sem preconceitos.

Esta 2a edição do *Fronteira* é um chamado do Cerrado às camadas imaginárias do humano, por meio de sua solução biológica: o fogo. Considerada a segunda formação vegetal brasileira, o Cerrado admite um acúmulo de biomassa seca que, somado à baixa umidade e alta temperatura, cria condições naturais para queimar com certa frequência. As queimadas são características de seu ambiente. Descargas elétricas, combustão espontânea e até mesmo o atrito entre rochas ou o atrito entre pêlos de animais e a mata seca também o fazem incendiar naturalmente.

O fogo contribui para a germinação das sementes, que precisam de um choque térmico para que se quebre sua dormência vegetativa, sobretudo aquelas impermeáveis. As formas retorcidas das árvores são resultado das queimadas, assim como as cascas espessas devido a necessidade de proteção contra o fogo constante. Isso define o grande poder de recuperação desse sistema vivo, cuja vegetação rebrota rapidamente em um curto período e traz de volta os animais. O fogo é a licença poética do Cerrado, mesmo sendo um sinal da destruição. Não é por acaso que a intensificação das queimadas para limpar áreas de lavouras e pastos seja a principal responsável por sua devastação. Suponhamos que o fogo seja reposicionado em sua chave de potência poética, fazendo nascer o novo na grande cidade, a mesma que lhe deu as costas décadas atrás. Anúncio de

uma nova temporada, o fogo traz mais que a destruição, pois levanta a necessidade de ressignifição e transformação de tudo. Do indiciário retira-se a referência, implode-se o signo, fica o incendiário.

No Cerrado, urubus e carcarás fazem bom uso da temporada de destruição de carnes e símbolos na busca de novos e reinventáveis sentidos para o mistério da experiência humana ou para o absurdo da experiência social. Do mesmo modo, ao longo de dez dias de programação, a paisagem árida do inverno quente e seco goianiense volta a receber o *Fronteira* para experimentar um programa ainda mais eletrizante, cujos objetivos principais são a difusão e a reflexão do cinema documental, experimental e de todo aquele que desafia os limites da linguagem, do gênero, tomando o cinema sob novos modos de percepção e apreensão da humanidade, do mundo e da natureza.

Uma programação imersiva e provocante compõe esta edição de 2015. São 11 mostras internacionais e locais, entre mostras competitivas, retrospectivas e mostras especiais, debates e sessões comentadas com convidados vindos de várias partes do Brasil e do mundo: Bruce Baillie e a Canyon Cinema em 16 mm em cópias restauradas (James Broughton, Stan Brackage, Robert Nelson, Paul Sharitis, Larry Gottheim, Bill Brand, Petter Hutton, Eve Heller, Nathaniel Dorsky ao ar livre); Sylvain George em perspectiva e diálogo, presente pela primeira vez no Brasil; Lewis Klahr, Leo Pyrata, Gianikim & Lucci, os cineastas na fronteira; a abertura com Raul Perrone; e Kurt Walker, Pierre Léon, Robert Tood, Thom Andersen, com exibições especiais.

Há ainda muito mais. Martins Muniz na Mostra Cadmus e o Dragão; Trangressões Queer, a Underground Mines vinda do Canadá

com Oona Mosna; *O que é o real?*, vindo de Paris; e a *Futuro Agora* e a *Esplendor do Mundo ou a Política da Beleza*. Durante o evento, 115 filmes ao todo poderão ser vistos, no Centro de Goiânia, entre 20 e 29 de agosto, e em Crixás, no noreste de Goiás, entre 30 de setembro e 3 de agosto, através da *Mostra em Trânsito*, que passa por assentamentos agrários e pela cidade de 15 mil habitantes.

Acontecem ainda em Goiânia, a Estado Crítico - Residência de Crítica de Cinema, com Aaron Cutler e Juliano Gomes, o Workshop de Montagem Cinematográfica com Cristina Amaral e o Master Class Memória que Queima com Sylvain George. Uma sessão ao ar livre no Beco da Codorna, com céu estrelado, e outra que inclui uma caminhada entre o Cine Goiânia Ouro e o Cine Cultura também se somam à experiência da sala escura. O público poderá conferir exibições gratuitas em Digital Cinema Package (DCP) e em 35 mm e 16 mm, esforço que o festival faz para trazer para Goiânia não só a liberdade possível das variantes da linguagem, como também a potência de diferentes tecnologias de fruição.





SESSÃO DE ABERTURA

RAGAZZI Argentina, 2014, 83', DCP, p&b.



Ragazzi é uma sinfonia em dois movimentos: 1) o último dia na vida de Pasolini, desde o olhar do seu agressor – um ragazzo como qualquer outro. Seus amigos – seu ambiente – a sua tragédia; 2) um grupo de ragazzi que trabalha com seus carros na cidade de Córdoba. O olhar se detém neles – brincando no rio e com uma mulher misteriosa.

Ragazzi is a symphony in two movements: 1) the last day in the life of Pasolini, but from the look of his aggressor a ragazzi - like any other. His friends - his environment - his tragedy; 2) a group of ragazzis working with their wooden carts in the city of Cordoba. But the gaze is focus on them - playing in the river and with a mysterious woman.

Diretor/Director: Raul Perrone Roteiro/Script: Raul Perrone

Produção executiva/Executive production: Pablo Ratto

Fotografia/Photography: Raul Perrone, Alejandro González e Elias Gismondi.

Montagem/Editing: Raul Perrone

Som/Sound: Raul Perrone

Trilha Sonora/Soundtrack: DJ Negro Dub e Che Cumbe.

Elenco/Cast: Franco Robledo, José J. Maldonado, Ornella Ruiz Dias, Walter Giordano, Mauricio Argüello, Mauri-

cio Biscutti, Dora Spollansky e Alejandro Biscutti. Contato/Contact: pablo@trivialmedia.com.ar

HIT 2 PASS

Canadá, 2014, 72', DCP, cor.



Dois círculos movem-se não bem em uníssono: uma câmera rastreia um carro que, mais tarde, rastreia um rastro, contato forcado e lenta velocidade, velocidade clamando por inércia como amizade, um tempo aparte no fluxo digital de movimento perpétuo para falar e ouvir e saber, onde a história senta calmamente e fala lentamente como uma tangente-você tem que escolher precisamente o ângulo certo, assim que ele escolhe precisamente a palavra certa e fica com ela, e, novamente, escute estas concentricidades on-line enquanto gradualmente revela que o quê de uma distância parecia resistente é, na verdade a mesma distância mas uma a luz diferente, uma bagunça em constante necessidade de desembaraçar (e então você vê o Anjo de Walter Benjamin não tem nenhuma escolha a não ser dar suas costas para o futuro.) e frente a este monumental virada para cima, projeto literal de vidas inteiras, não há absolutamente nada além de amor.

Two circles move in not-quite unison; a camera tracks a car which, later, tracks a track, all forced contact and slow speed, velocity crying out for inertia like friendship, a time apart in the digital flow of perpetual motion to talk and listen and know, where history sits calmly and speaks slowly as a tangent-you have to pick precisely the right angle, as he picks precisely the right word, and stick with it, and, again, listen-to these online concentricities as it gradually reveals that what from one distance looked sturdy is, from in fact the same distance but different light, a mess in constant need of untangling (And so you see that Walter Benjamin's Angel has no choice but to turn his back to the future.) and that in the face of this monumental facing up, literal project of lifetimes, there is absolutely nothing but love.

Diretor/Director: Kurt Walker

Roteiro/Script: Tyson Storozinski & Kurt Walker

Produção/Production: Cameron Kennedy, Tyson Storozinski & Kurt Walker

Produção executiva/Executive Production: Nathan Attridge, Natasha Rybakov, Val Rybakov, Anita Storozinski, Ashley Storozinski, Dale Storozinski Fotografia/Photography: Neil Bahadur, Gregory J. Brown, Jake Drozdzenski, Jake Edwards, Devon Kavanagh, John Lehtonen, Marshal Spinney,

Dale Storozinski, Tyson Storozinski, Kurt Walker

Montagem/Editing: Kurt Walker Som/Sound: Andrew Crandell

Trilha Sonora/Soundtrack: Julian Wass

Elenco/Cast: Neil Bahadur, Nathan Giede, Rene Grant, John Lehtonen, Tyson Storozinski, Dale Storozinski

Contato/Contact: kurt.walker@gmail.com



COMPETITIVA INTERNACIONAL

DE LONGAS - METRAGENS



CRÓNICA DE UM COMITÉ

Chile, 2014, 97', digital, cor.

Este filme narra as atividades de um grupo de vizinhos e parentes que se organizou através de um comitê que luta para alcançar a justiça devido à morte de um jovem atingido por uma bala disparada por um policial chileno em 2011 em uma marcha estudantil.

This film chronicles the activities of a group of neighbors and relatives that organize themselves by organizing a committee that struggles to achieve justice in the death of a youth stuck by a bullet fired by a Chilean police officer in 2011 at a student march.

Diretor/Director: Carolina Adriazola e José Luis Sepúlveda. Roteiro/Script: Carolina Adriazola e José Luis Sepúlveda. Produção/Production: Carolina Adriazola e José Luis Sepúlveda. Produção executiva/Executive production: Carolina Adriazola e José Luis Sepúlveda.

Fotografia/Photography: Carolina Adriazola e José Luis Sepúlveda. Montagem/Editing: Carolina Adriazola e José Luis Sepúlveda. Som/Sound: Carolina Adriazola e José Luis Sepúlveda. Contato/Contact: mitomanaproducciones@gmail.com



DEVIL'S ROPE

Bélgica/França, 2014, 88', DCP, cor.

É a história de uma ferramenta universal e familiar: o arame farpado. Remonta os primeiros colonos, o espírito de conquista e o controle da natureza. Está enraizada no desenvolvimento do Oeste norte-americano e conta a história de uma pequena ferramenta de agricultura familiar, que se tornou integrada à história política com a ajuda do crescimento do capitalismo. É a história da evolução das técnicas de controle e vigilância. A inversão de uma relação entre o homem e os animais. É a história do mundo de cercas e o cercamento do mundo.

It is the story of a universal and familiar tool: barbed wire. It dates back to the first settlers, the spirit of conquest and the control of the wilds. It is rooted into the American West's development. It is the story of a small farming tool that became integrated into political history with the help of growing capitalism. It is the history of the evolution of surveillance and control techniques. The reversal of a relationship between man and animals. It is the story of the world of fencing in and the fencing in of the world.

Diretor/Director: Sophie Bruneau Roteiro/Script: Sophie Bruneau

Produção/Production: alter ego films (Belgium)/Les Films du Nord (France). Produção executiva/Executive production: Marc-Antoine Roudil (Belgium) e

François Ladsous (France).

Fotografia/Photography: Rémon Fromont e Fiona Braillon.

Montagem/Editing: Philippe Boucq

Som/Sound: Félix Blume

Trilha Sonora/Soundtrack: Valène Leroy Contato/Contact: info@alteregofilms.be



LA NUIT ET L'ENFANT

França/Qatar, 2015, 60', DCP, cor.

No planalto de estepe de Atlas, após as guerras, em uma terra onde a ameaça ainda ecoa, um jovem, Lamine, e uma criança perambulam pela noite. De um lugar para outro, o passado ressurge das sombras, através das histórias de Lamine e dos rituais únicos que ele encena, ao longo das ruínas que florem novamente.

In the Atlas steppe highlands, after the wars, on a land where threat still echoes, a young man, Lamine, and a kid wander in the night. From place to place, the past resurfaces from the shadows, through Lamine's stories and the singular rituals he reenacts, all along the re-flowering ruins.

Diretor/Director: David Yon

Roteiro/Script: David Yon, Lamine Bachar e Zoheir Mefti.

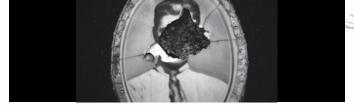
Montagem/Editing: Jeremy Gravayat

Som/Sound: Bertrand Larrieu

Trilha Sonora/Soundtrack: Jean D. L. e Sandrine Verstraete.

Elenco/Cast: Lamine Bachar e Aness Baitich.

Contato/Contact: contact@hautlesmainsproductions.fr



MACHINE GUN OR TYPEWRITER

EUA, 2015, 73', digital, cor/p&b.

Um homem assombrado desesperadamente procura por seu amor perdido através de uma transmissão ilegal de rádio pirata. *Punk-agit-noir.*

A haunted man desperately searches for his lost love through an illegal pirate radio broadcast. Punk-agit-noir.

Diretor/Director: Travis Wilkerson Roteiro/Script: Travis Wilkerson

Produção/Production: Travis Wilkerson Fotografia/Photography: Travis Wilkerson Montagem/Editing: Travis Wilkerson

Som/Sound: Travis Wilkerson

Trilha Sonora/Soundtrack: Travis Wilkerson

Elenco/Cast: Travis Wilkerson Contato/Contact: exlow@mac.com



MAIS DO QUE EU POSSA ME RECONHECER

Brasil, 2015, 72', DCP, cor.

Uma solidão de 800 metros quadrados, em que o espelho já não lhe basta. Um artista descobre na vídeo-arte uma companheira inseparável. Darel não gosta de fazer filmes!

A loneliness of 800 square meters, in which the mirror is no longer enough. An artist discovers in video-art an inseparable companion. Darel doesn't like to make movies!

Diretor/Director: Allan Ribeiro

Roteiro/Script: Allan Ribeiro e Douglas Soares.

Produção/Production: Cavi Borges

Produção Executiva/Executive production: Cavi Borges e Allan Ribeiro

Hipeiro

Fotografia/Photography: Allan Ribeiro e Darel Valença Lins.

Montagem/Editing: Will Domingos e Allan Ribeiro.

Som/Sound: Douglas Soares Elenco/Cast: Darel Valenca Lins

Contato/Contact: allancinema@gmail.com



RUINED HEART - ANOTHER LOVE STORY BETWEEN A CRIMINAL & A WHORE

Filipinas/Alemanha, 2014, 73', digital, cor.

Em algum lugar em Manila, um chefão do crime governa com punhos de ferro. Ele usa religião e violência para permanecer no poder. O que a superstição e todo o brilho não derem conta, seus capangas darão. Para seu capanga mais leal, ele dá a tarefa de guardar sua mulher, que é teimosa, impulsiva e, muitas vezes, se mete em encrencas. Em pouco tempo, ela se apaixona pelo capanga, e os dois amantes decidem deixar a cidade. Segue-se um combate. É enquanto foragidos que eles finalmente começam a conhecer um ao outro pela primeira vez...

Somewhere in Manila, a crime boss rules with an iron fist. He uses religion and violence to stay in power. What superstition and razzle dazzle don't accomplish, his goons do. To his most loyal henchman he gives the task of guarding his woman, who is headstrong, impulsive and, often, gets into trouble. Before long, she falls in love with the henchman, and the starcrossed lovers decide to leave town. Fighting ensues. It is while on the run that they finally get to know each other for the first time...

Diretor/Director: Khavn Roteiro/Script: Khavn

Produção/Production: Achinette Villamor Fotografia/Photography: Christopher Doyle Montagem/Editing: Carlo Francisco Manatad

Som/Sound: Fabian Schmidt

Elenco/Cast: Tadanobu Asano, Nathalia Acevedo, Elena Kazan, Andre

Puertollano, Khavn e Vim Nadera.

Contato/Contact: nathan@stray-dogs.com



SUEÑAN LOS ANDROIDES

Espanha, 2014, 61', DCP, cor.

Você tem que estar vigilante. Alguém quer te prejudicar. Em 2052 Espanha é um sítio de construção abandonado onde ouve-se ecos de tiros em paredes vazias.

You have to be vigilant. Someone wants to harm you. In 2052 Spain is an abandoned construction site and gunshots echo on empty walls.

Diretor/Director: Ion de Sosa

Roteiro/Script: Ion de Sosa, Jorge Gil Munarriz e Chema García Ibarra. Produção/Production: Ion de Sosa, Karsten Matern, Luis López Carrasco e Luis Ferrón.

Fotografia/Photography: Ion de Sosa Montagem/Editing: Sergio Jiménez

Som/Sound: Manolo Marín, Jorge Alarcón e Maria José Molanes. Elenco/Cast: Manolo Marín, Moisés Richart, Marta Bassols, Coque

Sánchez e Margot Sánchez.

Contato/Contact: info@offecam.com



VIDEOFILIA (Y OTROS SINDROMES VIRALES)

Peru, 2015, 103', DCP, cor.

Uma adolescente desajustada passa seus primeiros dias da escola fazendo corpo mole e experimentando drogas e sexo virtual. Ela encontra Júnior on-line, ele é um traficante de pornô amador em uma viagem delirante sobre o fim do mundo e outras teorias da conspiração. Uma vez que eles se encontram no 'mundo real', eventos estranhos começam a acontecer e personagens bizarros aparecem nesta história contemporânea, que não é de amor e ocorre em uma Lima cheia de decadência espiritual, psicodelia e ruínas pré-Inca espalhadas pela expansão da cidade.

A teenage misfit spends her first days out of school slacking and experimenting with drugs and cybersex. She meets Júnior online, he's an amateur porn dealer on a delusional journey regarding the end of the world and other conspiracy theories. Once they meet in the 'real world' unusual events start to unfold as bizarre characters appear in this contemporary non-love story that takes place in a Lima full of spiritual decay, psychodelia and pre-Inca ruins splattered within the city sprawl.

Diretor/Director: Juan Daniel F. Molero Roteiro/Script: Juan Daniel F. Molero Produção/Production: Juan Daniel F. Molero

Produção executiva/Executive production: Hector Velarde e Juan

Daniel F. Molero.

Fotografia/Photography: Omar Quezada Beltran Montagem/Editing: Juan Daniel F. Molero Som/Sound: Carlos Guierrez Quiroga

Trilha Sonora/Soundtrack: Carlos Guierrez Quiroga

Elenco/Cast: Muki Sabogal, Terom, Jose Gabriel Alegria, Liliana Albor-

noz e Michel Lovon.

Contato/Contact: ncarrasco90@gmail.com

É O MUNDO QUE DÁ FORMA À ARTE?

Longas em competição, II Fronteira, 2015 RAFAEL C. PARRODE

"A essência do cinema como arte não é mais o documentarismo nem a féerie, se o documentarismo se limita a restituir as aparências incontroláveis e se a féerie autoriza a mentira, o truque e os artificios de estetas; mas é ao mesmo tempo o documentário e a féerie, trata-se da beleza imposta pela evidência irrecusável do olho."

MICHEL MOURLET

A fábula como elemento de reconstrução de um lugar, uma história, um povo. La nuit et *l'enfant*, de David Yon, transita entre paisagens e improvisos, visões e parábolas sobre uma Argélia perdida no tempo e no espaço, onde restam apenas ruínas, memórias e um desejo de renovação, de exorcismo de suas heranças de violência, de um passado obscuro e sombrio, ainda que o olhar esteja voltado para um presente/futuro incerto. A ficção-científica como elemento eixo revelador, a noite infindável crepuscular e pós-apocalíptica como quintessência.

Em Mais do que eu possa me reconhecer, de Allan Ribeiro e Douglas Soares, o que se vê é o registro desse desejo de recriar o mundo, essa ânsia de extrair dele suas belezas pueris, cotidianas, de dar forma ao plasma psíquico do artista, de transformá-las em imagem, em poesia. A imagem como ópio, como alimento necessário. Mas há, além disso, um embate, um corpo a corpo entre o artista retratado e o realizador que retrata; uma ânsia por reafirmar cada um seu próprio olhar, e mais tarde a consciência de uma construção contaminada por ambos, indissociável e única.

A câmera como olho sensível, que não se limita ao registro literal (realismo bruto) e objetivo da realidade, que não apenas documenta, mas olha, testemunha, escava, atenta às nuances do mundo que a cerca. *Crónica de un comité*, de Carolina Adriazola

e José Luis Sepulveda, é por todas as suas escolhas e contextos um filme político urgente. Urgente, principalmente, num momento onde as polarizações ideológicas se acentuam, se confrontam, se dissimulam, buscando enviesar suas facetas totalitaristas. É político, pois devassa as aparências, escancara as relações de poder. Um filme que encontra nas demarcações de tempo e no espaço, na sua interação com os personagens e com o mundo, na investigação urgente da realidade que os cerca, os matizes do jogo político e suas implicações mais corriqueiras e nocivas.

Parábola perturbadora da civilização humana americana e ocidental, *Devil's rope*, de Sophie Bruneau, e suas paisagens desérticas, inóspitas, fulgazes, diante dos travellings que as capturam, cortadas por arames, porteiras e cercas, recontam a história da propriedade privada e da transfiguração do mundo a partir dos novos recortes impostos pelo homem e pela posse da terra, no caso da América, a partir da marcha para o Oeste. A paisagem é pura constatação e cartografía, ao mesmo tempo em que a memória e a historicidade são artefatos para a reconstrução épica da investida do homem ante a domesticação do mundo e de seu aprisionamento em sua própria redoma.

Em Machine gun or typewriter Travis Wilkerson faz uma espécie de desabafo e acerto de contas com o mundo e com a arte. Ensaio imagético, confessional, passional, ato de resistência diante do mundo, diante do avanço da violência, do estado e do totalitarismo. O artista em crise com a arte e com o mundo mostra a necessidade de expurgar imagens, de desbanalizar a violência, a ponto de uma garrafa de plástico baleada nos causar mais repulsa do que um corpo violentado. Ao mesmo tempo ficção pós apocalíptica, constatação de

um mundo em ruínas, cujas imagens já não nos dizem mais respeito, e a voz vinda de uma rádio pirata é a única esperança de encontro com a liberdade.

Em Ruined heart, de Khavn de la Cruz, o feérico como ferramenta de construção de uma metáfora sobre o terceiro mundo, globalizado, que fagocita, reprocessa todos os elementos da cultura pop ocidental-colonialista, criando um universo mítico e onírico do submundo de Manilla, nas Filipinas. Ópera da anarquia das imagens, da conjunção da música, da luz neon e da violência. Transe poético entre o videoclipe, a vídeoarte e o cinema clássico. Ao mesmo tempo é corpo aberto que revela suas entranhas, estruturas, seus processos e procedimentos: um documentário sobre a própria construção operística da ficção, reafirmação de um preceito godardiano que adiciona ainda mais camadas a este filme fascinante.

Ficção-científica enquanto arqueologia do futuro para revelar o presente, *Sueñan los androides*, de lon de Sosa, dá forma às nuances documentais a partir de costuras narrativas inspiradas no conto *Do androids dream of eletric sheep?* de Phillip K. Dick. Um curto-circuito entre os elementos onírico-premonitórios do conto e as relações políticas e sociais estabelecidas entre os personagens de um condomínio de alguma cidade, de algum futuro, que poderia ser agora, que poderia ser ontem. Há um anacronismo que define a desorientação de nosso tempo, entre a perda das referências, a supressão da memória e a infinita repetição dos erros. O homem, androide que se tornou, segue perdido, vagando em busca de reestabelecer sua humanidade.

JÚRI OFICIAL

LONGAS-METRAGENS



ANDREA TONACCI

Nasceu em Roma em 1944. Em 1953 a família muda-se para São Paulo, onde reside até hoje. Estudou engenharia, arquitetura, fotografia, gravura e desenho. Dirigiu, fotografou e montou curtas-metragens até 1970, quando realizou o clássico Bang bang, longa-metragem de referência obrigatória no cinema brasileiro. Foi um dos primeiros a utilizar equipamento de vídeo portátil no Brasil. Entre 1977 e 1984 realizou ampla documentação da situação social indígena nas Américas, pesquisou a utilização da mídia pelos índíos, participou das expedições de primeiro contato com os índios Arara e trabalhou realizando películas institucionais. Pesquisador de linguagem audiovisual, em 1992 criou a Extrema, produtora para filmes independentes, e em 2002 narrou a saga do índio Carapirú no premiado longa Serras da desordem. Seus trabalhos são identificados como um processo de investigação de nós mesmos, e sua obra é referida como pertencente ao ciclo do cinema "marginal", ou de "invenção".

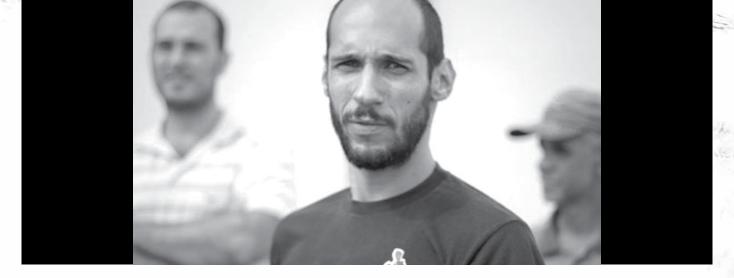
Born in Rome in 1944. In 1953 his family moved to São Paulo, where he resides to this day. Studied engineering, architecture, photography, printmaking and drawing, directed, shot photographs, and made short films until 1970, when makes the classic Bang bang, feature length that is a mandatory reference in Brazilian cinema. He was one of the first to use portable video equipment in Brazil, and between 1977 and 1984 documented extensively the situation of the indigenous peoplesin the Americas and researched the use of the media by the natives, took part in the first contact expeditions with the Arara peoples and made institutional films. A researcher of audiovisual language, in 1992 he creates Extrema, a production company for independent films, and in 2002 he recounts the saga of the native called Carapirú in the award-winning feature film Serras da desordem. His works are identified as a process of investigating ourselves, and his works are referred to as belonging to the film fields of "border" or "invention"



AARON CUTLER

Crítico e programador de cinema, é Mestre em Escrita Criativa pela Columbia University em Nova Iorque. Seus textos críticos já foram publicados nas revistas internacionais *Cineaste, Cinema Scope, Film Comment, Sight & Sound* e *The Village Voice*, entre outros, e podem ser lidos em seu site pessoal *The Moviegoer* (http://aaroncutler.tumblr.com). Trabalhou para a *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo* como assistente de programação por três anos (2012-2014). Curou a retrospectiva do cineasta Lav Diaz (*Mostra Internacional de São Paulo, outubro de 2013*). Idealizou e curou a retrospectiva Arquitetura como Autobiografia: filmes de Heinz Emigholz (Centro Cultural São Paulo/Instituto Moreira Salles - RJ, agosto de 2015) com Mariana Shellard e Anamauê Artes Visuais.

Critic and film programmer. Master's degree in Creative Writing from Columbia University in New York. His critical texts have been published in international magazines such as Cineaste, Cinema Scope, Film Comment, Sight & Sound, e The Village Voice, among others, and can be read on his personal website The Moviegoer (http://aaroncutler.tumblr.com). He worked for the Sao Paulo International Film Festival as program assistant for three years (2012-2014). Cured retrospective of filmmaker Lav Diaz (Sao Paulo International Film Festival, October 2013). Idealized and curated the retrospective Architecture as Autobiography: Films of Heinz Emigholz (São Paulo Cultural Center/Moreira Salles Institute - RJ, August 2015) along with Mariana Shellard and Anamauê Visual Arts.



GUILE MARTINS

Formado em Audiovisual pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Guile Martins é cineasta, montador e editor de som. Dentre seus trabalhos principais, está a montagem do longa-metragem Branco sai, preto fica, de Adirley Queirós. Atualmente é professor no curso de Cinema e Vídeo no Instituto Federal de Goiás, na Cidade de Goiás.

Graduated in Cinema by the University of Sao Paulo, Guile Martins is a filmmaker, film and sound editor. Between your most notable works is the editing of the feature film "White Out, Black in", from director Adirley Queiros. Currently, Martins teaches Cinema and Video Arts at the Federal Institute of Goias, at the homonimous city.



COMPETITIVA INTERNACIONAL

DE CURTAS - METRAGENS







Brasil, 2015, 21', digital, cor.

Algumas imagens nunca encontram os olhos.

Some images never meet the eyes.

Diretor/Director: Steffi Braucks Roteiro/Script: Steffi Braucks

Produção/Production: Bárbara Vendramento

Produção executiva/Executive production: Steffi Braucks

Montagem/Editing: Steffi Braucks Som/Sound: Guilherme Pedrosa Contato/Contact: steffi7b@gmail.com



ALL THAT IS SOLID

Reino Unido, 2014, 16', DCP, cor.

Um estudo tecnográfico de e-reciclagem e mineração neocolonial, filmado no solo de resíduos eletrônicos de Agbogbloshie em Accra e nas minas de ouro ilegais de Gana. O vídeo constrói um *mise em abyme* como crítica, a fim de dissipar o mito capitalista da imaterialidade da nova tecnologia, revelando, assim, o peso mineral com o qual a Nuvem está aterrada em suas origens terrenas.

A technographic study of e-recycling and neo-colonial mining filmed in the Agbogbloshie electronic waste ground in Accra and illegal gold mines of Ghana. The video constructs a mise-en-abyme as critique in order to dispel the capitalist myth of the immateriality of new technology, thus revealing the mineral weight with which the Cloud is grounded to its earthly origins.

Diretor/Director: Louis Henderson Fotografia/Photography: Louis Henderson

Montagem/Editing: Louis Henderson

Som/Sound: Joseph Munday

Trilha Sonora/Soundtrack: Robert Aiki Aubrey Lowe e Joseph Munday.

Contato/Contact: henderson.louis@gmail.com



ALUGUEL: O FILME

Brasil, 2014, 16', digital, cor.

"A reunificação pacífica não acontecerá."

"A peaceful reunification will not happen."

Diretor/Director: Lincoln Péricles

Roteiro/Script: Bruno Marra e Lincoln Péricles.

Produção/Production: Lincoln Péricles

Produção executiva/Executive production: Lincoln Péricles

Fotografia/Photography: Lincoln Péricles Montagem/Editing: Lincoln Péricles

Som/Sound: Bruno Marra

Trilha Sonora/Soundtrack: Ordinaria Hit

Elenco/Cast: Felipe Terra, Lincoln Péricles e Bruno Marra.

Contato/Contact: astuciafilmes@gmail.com



CALGON

EUA, 2014, 15', digital, cor.

Uma odisséia autoerótica em três ou mais partes, estrelando Barbi Benton e uma caixa de sabão

"Suavidade pode significar tanto um fluir junto e um fluir separado de definições" - Claes Oldenburg

An autoerotic odyssey in three or more parts, starring Barbi Benton and a box of soap.

Softness could mean both a flowing together and a flowing apart of definitions" - Claes Oldenburg

Diretor/Director: Sasha Janerus e Stephanie Wuertz. Montagem/Editing: Sasha Janerus e Stephanie Wuertz. Som/Sound: Sasha Janerus e Stephanie Wuertz. Contato/Contact: wuertzstephanie@gmail.com



CYAN

EUA, 2015, 7', digital, cor.

Cyan é uma montagem que inclui anos de fragmentos acumulados e coloca uma questão visual sobre pós-imagens conscientes e suas relações com o legado da memória vivencial. Influenciada esmagadoramente pelo chocante impacto de ver sangue, o cérebro, esforçando-se pelo equilíbrio, vê azul.

Cyan is a montage comprising years of accumulated fragments and poses a visual question about mindful after-images and their relationship to the legacy of experiential memory. Influenced overwhelmingly by the shocking impact of the sight of blood, the brain, striving for balance, sees blue.

Diretor/Director: Julie Murray Produção/Production: Julie Murray

Produção executiva/Executive production: Julie Murray

Fotografia/Photography: Julie Murray Montagem/Editing: Julie Murray

Som/Sound: Julie Murray

Trilha Sonora/Soundtrack: Julie Murray Contato/Contact: julifilm@yahoo.com



DETOUR DE FORCE

Áustria/EUA, 2014, 29', DCP, cor/p&b.

Detour de Force apresenta o mundo do fotógrafo de pensamentos Ted Serios, um carismático carregador de malas de um hotel de Chicago que, em meados da década de 1960, produziu centenas de fotos Polaroid de sua mente.

Detour de Force presents the world of thoughtographer Ted Serios, a charismatic Chicago bellhop who, in the mid-1960's, produced hundreds of Polaroid images from his mind.

Diretor/Director: Rebecca Baron Montagem/Editing: Rebecca Baron

Trilha Sonora/Soundtrack: Ernst Karel, Kyle Bruckmann e Guiseppe

lelasi.

Contato/Contact: rebecca.baron@gmail.com



DREAM ENCLOSURE

China, 2014, 18', digital, p&b.

As coisas são sempre assim, quando se tornou o passado, tornaram-se voltas e mais voltas. Quando todas essas combinações de lógica vêm ao silêncio, as imagens bagunçadas que ficaram em minha câmera fundiram-se umas às outras, tornando-se universos paralelos. A visão do lagarto penetra a pureza do eu partido, para sempre engomado nas linhas de ruído, misturado com a realidade no passado e, dentro do passado, entrou em uma caverna na floresta profunda e para fora para ser os *feedbacks* uivados em sonhos de sonhos.

The things are always like this, when it became the past, it became a loop of loops. When all those logic combinations comes to silence, the straggly pictures left in my camera melted into each other, become paralleled universes. The vision of the lizard penetrate the purity of broken self, forever starched in to the lines of noise, mixed with reality in the past and, inside of the past, entered into a cave in deep forest and out to be the howling feedbacks in dreams of dreams.

Diretor/Director: Xin Ding Roteiro/Script: Xin Ding Produção/Production: Xin Ding Fotografia/Photography: Xin Ding Montagem/Editing: Xin Ding

Trilha Sonora/Soundtrack: Liquid Palace

Elenco/Cast: Qi You

Contato/Contact: sandyfilm@126.com



HILLBROW

França, 2014, 32', digital, cor.

Hillbrow, a atração cultural mais antiga e mais em voga de Joanesburgo, agora se desenvolveu em um bairro de classe operária densamente povoado e razoavelmente violento. O filme oferece uma seleção de histórias locais que cruzam sobre fronteiras geográficas cujas personagens fictícias são interpretadas por habitantes que atualmente moram no bairro. Em dez jornadas, Hillbrow desenha um labirinto de tensões urbanas.

Hillbrow, Johannesburg's oldest and trendiest cultural attraction, has now developed into a densely populated and rather violent working-class neighborhood. The movie Hillbrow offers a selection of local stories that cross over geographical boundaries and whose fictional characters are portrayed by inhabitants presently living in the neighborhood. In ten journeys, Hillbrow draws a labyrinth of urban tensions.

Diretor/Director: Nicolas Boone

Produção/Production: TOURNAGE3000 Fotografia/Photography: Chris Vermaak Montagem/Editing: Philippe Rouy

Som/Sound: Thomas Fourel

Contato/Contact: nicolasboone@gmail.com



I COMME IRAN

Bélgica, 2014, 50', DCP, cor.

Bruxelas, por trás das portas fechadas de uma sala de aula. Usando um livro escolar antigo da Revolução Islâmica, Sanaz Azari, a diretora, aprende a ler e escrever em persa, sua língua mãe. No decorrer das aulas, o professor a inicia ao básico da língua, que se torna uma porta de entrada para a história e a cultura do Irã. Gradualmente, o método didático das lições evolui para uma colagem poética, visual, que introduz a noção de liberdade e questiona o significado de uma revolução.

Brussels, behind the closed doors of a classroom. Using a textbook dating from the Islamic Revolution, Sanaz Azari, the director, learns how to read and write in Persian, her mother tongue. Over the course of the lessons, the teacher initiates her to the basics of the language, which becomes a gateway to the history and culture of Iran. Gradually, the didactic method of the lessons evolves into a poetic, visual collage, which introduces the notion of freedom and questions the meaning of a revolution.

Diretor/Director: Sanaz Azari Roteiro/Script: Sanaz Azari Produção/Production: Cyril Bibas Montagem/Editing: Effi Weiss

Som/Sound: Frédéric Meert - Matthieu Roche

Elenco/Cast: Behrouz Majidi

Contato/Contact: philippe.cotte@cvb-videp.be



NELSA

Colômbia, 2014, 13', digital, cor.

Uma missão no meio da floresta colombiana. Uma presença sinistra perdura por lá. Um corpo subjugado a um ambiente que o queima de dentro para fora.

A mission in the midst of the Colombian rainforest. A sinister presence lingers about. A body subjugated to an environment that burns it inside out.

Diretor/Director: Felipe Guerrero Roteiro/Script: Felipe Guerrero

Produção/Production: Contravia Films & mutokino

Produção Executiva/Executive production: Oscar Ruiz Navia, Gerylee

Polanco e Felipe Guerrero.

Fotografia/Photography: Sofia Oggioni

Montagem/Editing: Eliane Katz Som/Sound: César Salazar

Trilha Sonora/Soundtrack: Roberta Ainstein e María Sáenz.

Elenco/Cast: Jeenyfer Jiménez

Contato/Contact: mutokino@gmail.com



NIGHT WATCH

Tailandia, 2014, 9', DCP, cor.

Vendo através de uma noite comum, sob a "situação normal", durante o golpe de Estado.

Watching through an ordinary night, under the "situation normal", during the coup d'etat.

Diretor/Director: Danaya Chulphuthiphong Montagem/Editing: Danaya Chulphuthiphong Contato/Contact: danaya_lee@hotmail.com



O, PERSECUTED

Palestina/Reino Unido, 2014, 11', DCP, cor/p&b.

Encomendado pela Fundação Palestina de Filme para fazer um filme em resposta ao de 1974, "*Our Small Houses*", do militante palestino Kassem Hawal, *O, Perseguido* usa o ato de restauração para forçar o fardo da história para um futuro imprevisto.

Commissioned by the Palestine Film Foundation to make a film in response to Kassem Hawal's 1974 militant Palestinian film "Our Small Houses", O, Persecuted uses the act of restoration to force the burden of history onto an unforeseen future.

Diretor/Director: Basma Alsharif

 ${\it Produção/Production: Palestine Film Foundation London \, UK}$

Fotografia/Photography: Basma Alsharif Montagem/Editing: Basma Alsharif

Som/Sound: Basma Alsharif

Trilha Sonora/Soundtrack: Basma Alsharif

Contato/Contact: distro@vdb.org





OCCIDENTE

França, 2014, 15', digital, cor.

Antiguidades tornam-se conjuntos de jantar reproduzíveis, aves exóticas tornam-se uma moeda de luxo, exploração torna-se turismo de esportes-extremos, monumentos tornam-se dados terrestres. Um filme-poema de uma ecologia de sinais, traçando uma história colonial que se repete: celebração e relações de poder, objetos e fetiches, raízes e galhos, poder e as relações em uma luta para encontrar seu lugar, alguns sentados ao redor de uma mesa.

Antiques become reproducible dinner sets, exotic birds become luxury currency, exploration becomes extreme-sport-tourism, monuments become geodata. A film-poem of an ecology of signs, tracing a colonial history repeating itself: celebration and power relations, objects and fetishes, roots and branches, power and class relations in a struggle to find ones place, ones sitting around a table.

Diretor/Director: Ana Vaz Roteiro/Script: Ana Vaz

Produção/Production: Ana Vaz/École des Beaux Arts de Lyon

Fotografia/Photography: Ana Vaz e Louis Henderson.

Montagem/Editing: Ana Vaz Som/Sound: Louis Henderson

Trilha Sonora/Soundtrack: Guilherme Vaz

Elenco/Cast: Lis Andrea de Melo, Sílvia Caetano, Gabriel Abrantes, Alexandre Abrantes, Hugo Costa, Teresa Paixão, Luciana Pimenta,

Emanuel Pimenta e Marianela Mirpuri.

Contato/Contact: anagabriellavaz@gmail.com



PEN UP THE PIGS

EUA, 2014, 12', digital, cor.

Pen Up the Pigs é uma animação de colagem artesanal que explora as conexões entre a escravidão, o atual racismo institucionalizado e o encarceramento em massa. Através de histórias animadas cromáticas e futuros de poder coletivo radical, a força do pensamento revolucionário de esquerda e a ação presente em cada quadro compartilham com o espectador uma visualização da resistência militante imperativa, necessária para combater a supremacia branca e o racismo.

Pen Up the Pigs is a handcrafted collage animation that explores connections between slavery, present day institutionalized racism and mass incarceration. Through chromatic animated histories and futures of radical collective power, the strength of left revolutionary thought and action found in every frame, shares with the viewer a visualization of the imperative militant resistance, required to combat white supremacy and racism.

Diretor/Director: Kelly Gallagher Produção/Production: Kelly Gallagher

Produção executiva/Executive production: Kelly Gallagher

Fotografia/Photography: Kelly Gallagher Montagem/Editing: Kelly Gallagher Som/Sound: Kelly Gallagher

Contato/Contact: kelly@purpleriot.com



QUINTAL

Brasil, 2015, 18', DCP, cor.

Mais um dia na vida de um casal de idosos da periferia.

Another day in the life of an elderly couple in the outskirts.

Diretor/Director: André Novais Oliveira Roteiro/Script: André Novais Oliveira

Produção/Production: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio

Martins e Thiago Macêdo Correia.

Produção Executiva/Executive production: Thiago Macêdo Correia

Fotografia/Photography: Gabriel Martins Montagem/Editing: Thiago Ricarte

Som/Sound: Daniel Mascarenhas e Maurilio Martins.

Elenco/Cast: Maria José Novais Oliveira e Norberto Novais Oliveira.

Contato/Contact: contato@filmesdeplastico.com.br



SI MUERO LEJOS DE TI

México, 2014, 9', digital, cor.

Eu ainda não tinha dormido quando já tinha sentido saudades de você.

I wasn't yet asleep when I had already missed you.

Diretor/Director: Miguel Labastida González Roteiro/Script: Miguel Labastida González

Produção executiva/Executive production: Jorge Bolado

Fotografia/Photography: Carlos Pedraza Montagem/Editing: Lucas Camargo de Barros

Som/Sound: Samyr Aissami

Elenco/Cast: Josefina Romero Araujo, Nora Estrada Pedraza e Erica

Pedraza.

Contato/Contact: miguel_labas@hotmail.com



THE DRAGON IS THE FRAME

EUA, 2014, 15', digital, cor/p&b.

Um filme de detetive experimental feito em memória: manter um diário, notas de rodapé de história do cinema e o quebra-cabeça da depressão.

An experimental detective film made in remembrance: keeping a diary, footnotes of film history, and the puzzle of depression.

Diretor/Director: Mary Helena Clark

Fotografia/Photography: Mary Helena Clark e Mike Gibisser.

Montagem/Editing: Mary Helena Clark

Som/Sound: Mary Helena Clark

Contato/Contact: maryhelena.clark@gmail.com





THE HUMMINGBIRD WARS

EUA, 2014, 11', digital, cor.

Um filme de colagem, desmoronando tempo e espaço: artistas da virada-do-último-século colocam maquiagem de palco como se fossem para guerra, para participar da batalha pela alma do mundo. As lesões são mais emocionais do que físicas, mas cortam profundamente da mesma forma. Um filme de colagem visual/áurica, bebendo em fontes aparentemente tão díspares como a Casa de Bonecas de Ibsen, as músicas Gagaku japonesas, as ilustrações de maquiagem para atores do século XIX, a biografia de um ator shakespeariano, flores florescendo e apodrecidas e um livro de primeiros socorros da Primeira Guerra Mundial. *The Hummingbird Wars* sugere teatro em tempos de guerra, que é o teatro de qualquer época.

A collage film, collapsing time and place: turn-of-the-last-century performers apply stage makeup as if for war, to engage in battle for the soul of the world. The injuries are more emotional than physical, but cut deeply just the same. A visual/aural collage film, drawing on sources as seemingly disparate as Ibsen's A Doll House, Japanese Gagaku music, makeup illustrations for 19th Century actors, the biography of a Shake-spearean performer, blooming and decaying flowers, and a World War 1 First Aid Book. The Hummingbird Wars suggests theater in a time of war, which is the theater of any time.

Diretor/Director: Janie Geiser Produção/Production: Janie Geiser Fotografia/Photography: Janie Geiser Som/Sound: Janie Geiser/final mix by Kari Rae Seekins

Trilha Sonora/Soundtrack: Janie Geiser Contato/Contact: lajottay@sbcglobal.net



UNDER THE ATMOSPHERE

EUA, 2014, 14', digital, cor.

"Referindo-se à estreiteza da península, eles alegaram que não seriam capazes de suportar uma explosão tão grande e seriam explodidos em mil pedaços no momento em que o canhão fosse disparado. 'Então, que explodam em mil pedaços', responderam os floridianos."

"Referring to the narrowness of the peninsula, they claimed it would not be able to withstand such a great explosion and would be blown to pieces the moment the cannon was fired. 'Then, let it be blown to pieces', the Floridians replied."

Diretor/Director: Mike Stoltz Produção/Production: Mike Stoltz Fotografia/Photography: Mike Stoltz Montagem/Editing: Mike Stoltz

Som/Sound: Mike Stoltz

Trilha Sonora/Soundtrack: Mike Stoltz

Elenco/Cast: Anna Luisa Petrisko, Jon Almaraz e Mike Stoltz.

Contato/Contact: stoltz.mike@gmail.com



VÄRN

Suécia, 2014, 14', DCP, cor.

No início nos anos 1940, o trabalhador agrícola Karl-Göran Persson começou a fortificar sua pequena casa nas terras planas do sul da Suécia. Ele queria construir um lugar onde ele e as pessoas da aldeia pudessem encontrar refúgio no caso de uma invasão soviética. Ele levou qualquer metal que conseguisse barato ou de graça dos agricultores vizinhos e os usou para reforçar o molde de cimento das novas paredes exteriores da casa. Karl-Göran morava sozinho na casa e continuou sua reconstrução até sua morte em 1975.

In the early 1940's the farm-worker Karl-Göran Persson started to fortify his small house in the flat farmlands of southern Sweden. He wanted to build a place where he and the people in the village could find refuge in the event of a Soviet invasion. He took any metal he could get cheap or for free from the neighboring farmers and used it as reinforcement for the cement casting of the house's new exterior walls. Karl-Göran lived alone in the house and continued his re-construction until his death in 1975.

Diretor/Director: John Skoog

Produção executiva/Executive production: Erik Hemmendorff

Fotografia/Photography: Ita Zbroniec-Zajt

Som/Sound: David Gülich

Contato/Contact: johskoog@gmail.com



WAYWARD FRONDS

EUA, 2014, 13', digital, cor.

Sereias viram um conto de detrimentos gêmeos, domicílios abarcam invasores metamorfoseados, trilhas de crocodilo engolem os galhos de duas pernas em uma mistura fecunda de foras da lei da natureza... lá em baixo nos Everglades.

Mermaids flip a tale of twin detriments, domiciles cradle morph invaders, crocodile trails swallow two-legged twigs in a fecund mash of nature's outlaws... down in the Everglades.

Diretor/Director: Fern Silva Roteiro/Script: Fern Silva

Produção/Production: Fern Silva Fotografia/Photography: Fern Silva Montagem/Editing: Fern Silva

Som/Sound: Fern Silva

Contato/Contact: fernsilva860@gmail.com



QUE HISTÓRIA AGUARDA, LÁ EMBAIXO, O SEU FIM?

Curtas em competição, Il Fronteira, 2015 **EWERTON BELICO**

"A humanidade inteira perecerá nesta varredura purificadora; os Mbyá, porém, serão recriados por Nhanderu, para repovoar um mundo renovado; já os Brancos perecerão definitivamente; desta vez não sobrará ninguém dessa espécie maldita para recomeçá-la."

Wayward fronds expõe a emergência de um mundo primal: algo como a dissolução da estabilidade das pertenças, na qual predominam as matérias aquosas – e aonde tudo se inunda e se confunde. Natureza e artifício participam de uma espécie de conversibilidade universal: plantas nascem na cozinha, cobras passeiam por entre os quartos, animais reais e seus simulacros se sobrepõem. Um mundo antes ou depois do homem, onde somente sobraram arremedos de sua presença – sereias que bailam e se mostram. Algo como uma lógica do desaparecimento e do apagamento: dos corpos, das identidades, da morte.

A reversibilidade universal não aponta apenas para distopia, pois o passado colonial e o *fardo do homem branco* se insinuam em cada uma das paisagens de *Occidente*, em uma espécie de repetição perversa cujo fim das relações de dominação somente engendram outras em que a paisagem nativa se converte em decoração *kitsch*. O' *Persecuted* se debruça sobre origens e fundações, e sobre o apagamento que nessas se implica. O fazer e o desfazer dos rastros que ainda insistem em permanecer daqueles que precedem o começo – o próprio filme irá plasmar o gesto que imbrica o ocultar e o mostrar. Nada resta, somente invertendo o sentido do tempo que algo se dará a ver – um mostrar-se que resulta em novo ocultamento, na experiência de quem, mesmo vendo, em sua experiência nada enxerga.

Rastros, resíduos materiais de um passado que afirma sua obsolescência simultaneamente à sua permanência, como fóssil técnico e material em nossa cultura cinematográfica, *Cyan* encena-se como filme acerca do próprio processo fotoquímico e mecânico de um fazer cinematográfico que se extingue; redução a um mínimo da imagem coetânea, a um mínimo da representação: corpos, suspensão dos acontecimentos, situações mínimas de um plot narrativo que se figuram como um jogo combinatório de imagens e texturas.

Si muero lejos de ti - um poema que parece vir do mundo dos mortos - parece coligir fragmentos de um passado que perdeu seu sentido, fantasmagorias de infância, um pesadelo que atravessa os tempos. O que se documenta são sombras, pequenos gestos, pedaços de uma anedota quase esquecida. Pedaços, restos, estilhaços, I comme Iran encena o exílio como esburacamento da memória, retorno à experiência infantil – a cartilha que, mais do que introjetar a língua, se revela como comando. O apagar e o recomeçar, traços que persistem e subsistem em um palimpsesto no qual o dizer de uma língua permite entrever o que persiste de uma experiência coletiva.

Calgon persiste na dialética que une e separa o visível e o velado: os traços ínfimos que habitam as frinchas da representação do espaço íntimo, a emergência de algo que, no corpo, resiste a não aparente potência do desejo. Algo como um duplo erotismo: o contato que perverta a superfície já marcada da película que esmaece, o toque que parece insinuar mais do que os sais de banho que se vendem. Corpos que se movem, quase alheios à selva que os cerca, Nelsa parece figurar, em sua dilatação temporal, a iminência de uma violência, talvez já ocorrida. Sombras que atravessam uma ocupação militar, a tensão diante da possibilidade de um acontecimento fulcral permanentemente adiado, um desnudar de pequenos gestos, de superfícies corpóreas que apontam para um sentido que não se efetiva. E a aceleração da câmera na mão, apontando para o apagamento de uma tragédia que antecede ou sucede aos episódios

que se encenam.

Com sofrimento infligido aos corpos – cuja imagética se difunde quase ao ponto do clichê – *Pen up the pigs* encontra seu lugar na proliferação de imagens que parecem fraturar a estabilidade discursiva de símbolos vistos ao ponto do desgaste e criar séries de curtos circuitos sonoros e visuais que desvendam a permanência no presente de um ocultamento do passado: a invisibilidade da escravidão que a tudo atravessava lá, o racismo onipresente – e diuturnamente rasurado por sua negação – aqui.

Imagens de um passado que não logrou se realizar, A + B = C traça um fio que amarra várias das experiências recentes do cinema brasileiro naquilo que a fatura final dos filmes expulsou. Narra-se um labor a um tempo individual e coletivo, expõe-se a costura que a forma, ao se engendrar, manteve oculta — a realização cinematográfica, nos limites do possível em um país periférico.

Poder-se-ia figurar o sonho para além da atribuição de sua pertença a uma individuação? *Dream enclosur*e retoma procedimentos caros ao cinema de vanguarda e ao trabalho com *found footage* – a imagem flicada, o uso do *slow*, o avançar e o recuar do fluxo das imagens – ao esboçar algo como uma matéria imaginada primeva, um arco proteiforme de pixels e grãos a partir do qual se insinuam breves flashes de alguma ação, contornos de corpos, quase que em um inconsciente eletromecânico: a imaginação antes do si-mesmo.

Um filme entre um ponto firme, uma disco rígido e o imaginário, assim se apresenta *All that is solid*, em que a ancoragem parece sempre escapar em um jogo combinatório de imagens que desvelam

dois fazeres: o de sua própria produção, em uma infinidade de telas, janelas, *prints* de caixas de diálogos, comandos computacionais que aparecem e desaparecem, telas de câmera e celulares; mas ainda a opressão, racial e de classe, implicada no fazer do próprio capitalismo: as condições de possibilidades escravocratas que subjazem aos apetrechos técnicos que se multiplicam.

Um imaginário tecnológico que permeia as possibilidades da construção ficcional, *Quintal* é atravessado pela pornografia de velhas fitas VHS, pelo humor de sitcoms negras perdidas no passado, pelos efeitos que materializam algo como a ingenuidade de um cinema primitivo; esse arquivo tornado presente irá articular as inversões possíveis que se desenham – a imprensa censurada que é furada por uma mulher proletária, que se converte na receptora das confissões de um político poderoso e corrupto, o pai de uma família periférica que se converte em mestre e acadêmico por sua experiência com uma série de filmes pornôs.

A imagem ao alcance das mãos. É na câmera leve que acompanha, quase que invisível, que Hillbrow irá construir uma visibilidade outra – a de uma presença negra e marginalizada doravante figurada em filme. Um sutil fluxo de imagens experienciais, em uma estratégia que se aproxima do documentário, no qual a fabulação emerge como numa série de consequências lógicas de um percurso e uma destinação coletiva.

A imaginação e a câmera. É na possibilidade da imediaticidade do registro, do vínculo urgente com a experiência atual que se constrói *Aluguel*. Filme compósito, no qual estratégias quase que extemporâneas de um cinema radical se mesclam à identidade mais profunda entre quem filma e quem é filmado – o ponto em que se

cruzam a imaginação e a máquina. E num conjunto de composições que associam corpos, folhas, flores, restos e fragmentos de um acervo audiovisual perdido que *Hummingbirds wars* constrói algo como uma assemblage que a um tempo contempla diferentes estratégias de manipulação imagética e os sopros de uma presença sensual e sensível.

O gesto mínimo: em *Detour de force* vemos as mínimas passagens entre a fotografia e a imagem em movimento. As pequenas intervenções na imagem de arquivo se ocupam menos da excentricidade de seu personagem e de suas reivindicações, mas de um peculiar ensaísmo fílmico atravessado pelos modos de constituição da imagem – em especial a imagem analógica – e seus limites e apropriações. De outro modo, há algo que se aproxima de uma pedagogia do olhar em *The dragon is the frame*, um filme de bloco de notas e coleções – imagens, objetos, vista de paisagens – fragmentos dispersivos reunidos no relevo que assumem as diversas configurações da imagem cinematográfica e videográfica. O gesto de coletar pode ainda se traduzir numa densa imersão espacial, entre o próximo e o alheio.

Em Reduit os espaços adquirem faces diversas nesse quase conjunto de cromos, que aos poucos desvenda a figura de uma personagem e sua trajetória que emerge desse entrecruzar entre a paisagem natural e a ação humana. O coletar de espaços constituir-se-ia ainda como uma paisagem imaginada, uma espacialidade ficcional, constituída pelo olhar e pela montagem: em Under the atmosphere a exuberância técnica – também em sua faceta mais kitsch – se compõe com os espaços, objetos e personagens mais comezinhos, quase um puzzle, em que a força do artifício insinua uma paisagem que é também civilizacional. Mas a coleção revela

algo mais do que os diferentes modos de ver – há também o que não pode ser visto, o que deliberadamente se esconde. Em *Night watch* somente o *voyeur* pode desvendar os sinais da opressão; e os fragmentos e o diário de notas encenam também o gesto de se retirar de cena no ato de filmar – a única possibilidade de flagrar um golpe de Estado que se afirma também na construção de um regime de imagens.



JÚRI OFICIAL

CURTAS-METRAGENS



OONA MOSNA

Oona Mosna é artista e escritora residente da região metropolitana de Windsor, Ontário e Detroit, Michigan. Desde 2004, é diretora de Programação do Media City Film Festival e organizou sessões para L'Espacio Fundación Telefónica (Argentina), Festival de Courtisane (Bélgica), Toronto International Film Festival, (S8) Mostra de Cinema Periférico (Espanha) e o Ann Arbor Film Festival, entre outros. Desde 2005, organiza projeções retrospectivas, performances e exposições de artistas solo, incluindo pesquisas de carreira de obras de Michael Snow, Peter Hutton, Helga Fanderl, William Raban, Johan van der Keuken, Saul Levine, Kurt Kren e Sergei Loznitsa. Além disso, é editora de Nicky Hamlyn: film workse, a única publicação dedicada aos filmes do artista canadense conceitual lain Baxter &. É a fundadora de Mobile Frames, um programa de residência para cooperação transfronteiriça dedicado exclusivamente a apoiar a criação de novas obras por cineastas análogos, e também representante canadense para o Cinema and Moving Image Research Assembly (CAMIRA). Em 2015 estará realizando um importante tour de pesquisa, triagem e comissionamento de múltiplos artistas pela América do Sul, com apresentações no Museu de Arte Moderna, em Buenos Aires, e na 11ª Bienal de Artes de Mídia no Museu Nacional de Bellas Artes, em Santiago, Chile. Ela já recomendou para Tate Britain e em vários outros lugares em todo o mundo e vai ser a pesquisadora residente na Escola Kubelka Friedl para Filmes Independentes em Viena neste outono e inverno.

Oona Mosna is an artist and writer based in the metropolitan region of Windsor, Ontario and Detroit, Michigan. Since 2004 she is Program Director of Media City Film Festival, and has organized screenings for L'Espacio Fundación Telefónica (Argentina), Courtisane Festival (Belgium), Toronto International Film Festival, (S8) Mostra de Cinema Periférico (Spain), and the Ann Arbor Film Festival, among others. Since 2005, she has organized retrospective screenings, performances and single-artist exhibitions including career surveys of works by Michael Snow, Peter Hutton, Helga Fanderl, William Raban, Johan van der Keuken, Saul Levine, Kurt Kren, and Sergei Loznitsa. She is the editor of Nicky Hamlyn: Film Works, and the only publication devoted to Canadian conceptual artist IAIN BAXTER&'s films. She is the founder of Mobile Frames, a cross-border residency program dedicated exclusively to supporting the creation of new works by analogue filmmakers. She is the Canadian delegate for the Cinema and Moving Image Research Assembly (CAMIRA), and in 2015 will be conducting a major research, screening and multi-artist commissioning tour of South America, with presentations at the Museo de Arte Moderno Buenos Aires, and the 11th Media Arts biennale at the Museo Nacional Bellas Artes in Santiago. Chile. She has recommended for Tate Britain and numerous venues worldwide, and will be researcher in-residence at the Friedl Kubelka School for Independent Film in Vienna this fall and winter.



JULIANO GOMES

É crítico de cinema, diretor e professor. Lecionou na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janerio (ECO-UFRJ), possui Pós-Graduação em Audiovisual pela Universidade Comunitária Regional de Chapecó (Unochapecó), além de cursos livres na Vila das Artes (Fortaleza-2014) e no Festival Fronteira (Goiania-2014). Também é graduado em Cinema, Jornalismo e Publicidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janerio (PUC-Rio) e doutorando em Tecnologias da Comunicação e Estética pela ECO-UFRJ, onde pesquisou sobre os filmes-diário do artista Jonas Mekas. Atua como redator da Revista Cinética e tem textos publicados em revistas de renome, como a Filme Cultura, e em livros e catálogos de mostras e festivais pelo Brasil, além de ter participado de comitês de seleção de festivais como o Curta Cinema e a Mostra do Filme Livre, entre outros. Participou como júri do Festival Brasileiro do Cinema Universitário (FBCU) (2012), CachoeiraDoc (2013) e FestcurtasBH (2014). Fez a concepção audiovisual de diversos espetáculos de teatro e dança (Os inocentes (2010) e Obituário ideal (2011), de Rodrigo Nogueira, e Rebeldes (2012) de Yasmin Reza), além de tremsemnome# em parceria com o músico Mário Cascardo, em 2011. Dirigiu o curta "..." em 2007, exibido e premiado em alguns festivais no Brasil. Programou a Sessão Cinética no Instututo Moreira Salles, no Rio de Janerio, entre 2010 e 2011. Em maio de 2005, cofundou o Cine PUC – cineclube da PUC-Rio, onde trabalhou na organização e na curadoria até o final de 2008. Atualmente, é sócio da produtora Fauna com o cineasta Léo Bittencourt desde 2014.

Juliano Gomes is a film critic, director and professor. He taught at the School of Communication, Federal University of Rio de Janerio (ECO-UFRJ), post-graduate studies in Audiovisual of Regional Community University of Chapecó (Unochapecó), plus free courses at the Village of the Arts (Fortaleza-2014) and at the Fronteira Festival in Goiania (2014). A graduate in Cinema, Journalism and Advertising at PUC-Rio. Currently undertaking his doctorate in Communication Technologies and Aesthetics at ECO-UFRJ, where he researched about diary-movies of artist Jonas Mekas. He is editor of the magazine Revista Cinética. He has texts published in magazines such as Filme e Cultura. and in books and catalogues of exhibitions and festivals throughout Brazil, in addition to having participated in selection committees of festivals such as Curta Cinema and Mostra de Filme Livre, among others. He was part of the jury at the Brazilian Student Film Festival (2012), Cachoeira Documentary Festival (2013) and Belo Horizonte International Short Film Festival (2014). He created the audiovisual concept of several theater and dance performances since 2010 (Os Inocentes (2010) and Obituário Ideal (2011) of Rodrigo Nogueira, and Rebeldes (2012) of Yasmin Reza), in addition to tremsemnome# collaborating with musician Mário Cascardo, in 2011. He directed the short "..." in 2007. displayed and being awarded in some festivals in Brazil. He programed the Cinematic Session at the Moreira Salles Institute of PUC-Rio between 2010 and 2011. In May 2005, he co-founded the CinePUC - a film society of PUC-Rio, where he worked in organizing and in curating until the end of 2008. He is partners with the Fauna production company and with the filmmaker Leo Bittencourt since 2014.



LIS KOGAN

Lis Kogan é graduada em Cinema pela Universidade Federal Fluminense, no Rio de Janeiro. Desde o início dos anos 2000, trabalha em diferentes projetos ligados à difusão do cinema brasileiro, em curadorias e produções de mostras e festivais e em distribuição de conteúdo. Foi uma das fundadoras do Cachaça Cinema Clube, projeto voltado ao curta-metragem brasileiro que ocupou a grande sala do Odeon, no Rio, por 10 anos.Coordenou por 4 anos o Porta Curtas, referência para catalogação e exibição de curtas-metragens brasileiros na web. Integrou a equipe de aquisições da Synapse, distribuidora brasileira que fornece conteúdo audiovisual para instituições e canais de televisão. Em 2009 criou a Semana dos Realizadores, com outros curadores e cineastas, e em 2011 assumiu sua direção geral e artística.

Lis Kogan graduated in Cinema at the Fluminense Federal University, Rio de Janeiro, Brazil. Since the early 2000s worked in different projects related to the dissemination of Brazilian cinema, in curating and production programs and festivals, and content distribution. Was one of the founders of the Cachaça Cinema Club, the Brazilian short film project that occupied the great room of the Odeon, in Rio, for 10 years. Coordinated during 4 years the Porta Curtas, reference to the cataloguing and exhibition of Brazilian short films on the web. Joined the acquisitions team of Synapse, a Brazilian distributor that provides audiovisual content for institutions and television channels. In 2009 created the Semana dos Realizadores with other curators and filmmakers and in 2011 took office in its general and artistic direction.





RETROSPECTIVA BRUCE BAILLIE E CANYON CINEMA





HERE I AM

EUA, 1962, 11', 16 mm, p&b.

Um antigo filme inédito feito para uma escola de Oakland para crianças mentalmente perturbadas.

A never before released early film made for an Oakland school for mentally disturbed children.

Direção/Director: Bruce Baillie Fotografia/Photography: Bruce Baillie Montagem/Editing: Bruce Baillie

Contato/Contact: info@canyoncinema.com

TO PARSIFAL

EUA, 1963, 16', 16 mm, cor.

Aquele que se torna lentamente sábio.

He who becomes slowly wise.

Direção/Director: Bruce Baillie Fotografia/Photography: Bruce Baillie Montagem/Editing: Bruce Baillie





MASS FOR THE DAKOTA SIOUX

EUA, 1964, 20',16 mm, p&b.

Um filme-missa, dedicado à nobreza e à excelência.

A film-Mass, dedicated to nobility and excellence.

Direção/Director: Bruce Baillie Fotografia/Photography: Bruce Baillie Montagem/Editing: Bruce Baillie

Contato/Contact: info@canyoncinema.com

QUIXOTE

EUA, 1965, 45', 16 mm, cor/p&b.

Uma jornada de um ano pela terra do progresso incessante, pesquisando aqueles recursos que vinte anos depois deram origem à questão essencial da sobrevivência.

One-year journey through the land of incessant progress, researching those sources which have given rise twenty years later to the essential question of survival.

Direção/Director: Bruce Baillie Fotografia/Photography: Bruce Baillie Montagem/Editing: Bruce Baillie





CASTRO STREET

EUA, 1966, 10', 16 mm, cor/p&b.

A chegada da consciência.

Coming of consciousness.

Direção/Director Bruce Baillie Fotografia/Photography Bruce Baillie Montagem/Editing Bruce Baillie Contato/Contact info@canyoncinema.com

TUNG

EUA, 1966, 5', 16 mm, cor/p&b.

Um dos poemas de tom sensuais do cofundador da Cinemateca de São Francisco, Bruce Baillie, *Tung* é um retrato de um amigo: pele dourada e cabelos ruivos na luz matinal.

One of San Francisco Cinematheque cofounder Bruce Baillie's sensuous tone poems, Tung is a portrait of a friend: sandy skin and flaxen hair in the early-morning light.

Direção/Director: Bruce Baillie Fotografia/Photography: Bruce Baillie Montagem/Editing: Bruce Baillie





VALENTIN DE LAS SIERRAS

EUA, 1968, 10', 16 mm, cor.

Música do herói revolucionário Valentin, cantada por Jose Santollo, nascido em Santa Cruz de la Soledad, Chapala, Jalisco, México.

Song of revolutionary hero Valentin, sung by Jose Santollo born in Santa Cruz de la Soledad, Chapala, Jalisco, Mexico.

Direção/Director Bruce Baillie Fotografia/Photography Bruce Baillie Montagem/Editing Bruce Baillie Contato/Contact info@canyoncinema.com

QUICK BILLY

EUA, 1970, 60', 16 mm, cor/p&b.

A experiência de transformação entre vida e morte, morte e vida, ou o renascimento em quatro bobinas.

The experience of transformation between life and death, death and birth, or the rebirth in four reels.

Direção/Director Bruce Baillie Fotografia/Photography Bruce Baillie Montagem/Editing Bruce Baillie Contato/Contact info@canyoncinema.com



MOTHERS DAY

EUA, 1948, 15', 16 mm, cor/p&b.

Uma das primeiras obras importantes do movimento do cinema de San Francisco, *Mother's Day* é uma lembrança dolorosamente humorística da infância, em que uma família de adultos singulares recria sua infância ao se comportarem como eles se comportavam na juventude.

One of the first major works of the San Francisco film movement, Mother's Day is a painfully humorous recollection of childhood in which a family of singular adults recreate their infancy by behaving as they did when growing up.

Direção/Director: James Broughton Fotografia/Photography: Frank Stauffacher

Assistente de Direção/Assistant Director: Kermit Sheets

Musica/Music: Howard Brubeck

Contato/Contact: info@canyoncinema.com



THIGH LINE LYRE TRIANGULAR

EUA, 1961, 5', 16 mm, cor.

Somente em uma crise vejo tanto o sentido, conforme fui treinado a ver (ou seja, com a perspectiva renascentista, lógica tridimensional, cores como fomos treinados para chamar uma cor de cor e assim por diante), e os padrões que se movem diretamente de dentro da mente através dos nervos óticos - manchas diante de meus olhos, por assim dizer - e isso é uma experiência muito intensa, perturbadora, porém, alegre. Já vi isso cada vez que uma criança nasceu... Agora nada disso estava em *Window Water Baby Moving*; e eu queria um filme de parto que expressasse tudo que meu olhar captasse neste momento.

Only at a crisis do I see both the sense as I've been trained to see it (that is, with Renaissance perspective, three-dimensional logic, colors as we've been trained to call a color a color, and so forth) and the patterns that move straight out from the inside of the mind through the optic nerves - spots before my eyes, so to speak - and it's a very intensive, disturbing, but joyful experience. I've seen that every time a child was born.... Now none of that was in Window Water Baby Moving; and I wanted a childbirth film which expressed all of my seeing at such a time.

Direção/Director: Stan Brakhage Fotografia/Photography: Stan Brakhage Montagem/Editing: Stan Brakhage



OH DEM WATERMELONS

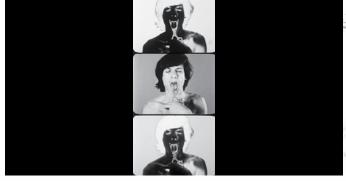
EUA, 1965, 11', 16 mm, cor.

"Ideia original e inspiração vinda de *La Course aux Potirons* (1907) por Louis Feuillade."

"Original idea and inspiration from La Course aux Potirons (1907) by Louis Feuillade."

Direção/Director: Robert Nelson Fotografia/Photography: Robert Nelson Montagem/Editing: Robert Nelson

Contato/Contact: info@canyoncinema.com



T, O, U, C, H, I, N, G

EUA, 1968, 12', 16 mm, cor.

Estrelando o poeta David Franks, cuja voz aparece na trilha sonora como uma mandala não-cortante e não-arranhante.

Starring poet David Franks whose voice appears on soundtrack an uncutting and unscratching mandala.

Direção/Director: Paul Sharits Fotografia/Photography: Paul Sharits Montagem/Editing: Paul Sharits



HARMONICA

EUA, 1971, 11', 16 mm, cor.

Com Shelley Berde. Oh! a vida una dentro em nós e fora, que enfrenta todas as emoções, torna-se-lhe alma e é luz no som, poder igual ao som na luz, ritmo em todo pensamento, júbilo em toda parte. Parece-me, deveria ter sido impossível não amar a todas as coisas em um mundo tão repleto, onde a brisa garganteia e o ar parado emudecido é música adormecida em seu instrumento. E se toda a natureza animada for tão somente harpas orgânicas de formas diversas, vibrando em pensamento, quando nelas passa, plástico e vasto, um vento do intelecto, a um tempo a alma de cada qual, e o Deus de tudo? - S.T. Coleridge, *A Harpa Eólica* – Tradução de Alípio Correia de Franca Neto.

With Shelley Berde. O! the one Life within us and abroad, which meets all motion and becomes its soul, a light in sound, a sound-like power in light, rhythm is all thought, and joyance everywhere. Methinks, it should have been impossible not to love all things in a world so fill'd, where the breeze warbles, and the mute still airis music slumbering on her instrument. And what if all animated nature be but organic harps diversely fram'd that tremble into thought, as o'er them sweeps. Plastic and vast, one intellectual breeze, at once the Soul of Each, and Good of all? - S.T. Coleridge, The Eolian Harp.

Direção/Director: Larry Gottheim Fotografia/Photography: Larry Gottheim Montagem/Editing: Larry Gottheim Contato/Contact: info@canyoncinema.com





TOUCH TONE PHONE FILM

EUA, 1973, 8', 16 mm, p&b.

Touch Tone Phone Filme embaralha o sistema pelo qual os filmes representam tempo e movimento. No filme, um telefone toca e uma mulher se levanta para atendê-lo. Embora o evento seja registrado, só o vemos como uma fita em deslizamento.

Touch Tone Phone Film scrambles the system by which film represents time and motion. In the film, a phone rings and a woman gets up to answer it. Although the event is recorded, we only see it as a sliding strip.

Direção/Director: Bill Brand Fotografia/Photography: Bill Brand Montagem/Editing: Bill Brand

Contato/Contact: info@canyoncinema.com

IN TITAN'S GOBLET

EUA, 1991, 10', 16 mm, p&b.

In Titan's Goblet refere-se a uma pintura de paisagem de Thomas Cole, por volta de 1833. O filme busca ser uma homenagem a Cole, que é considerado o pai da Escola de Pintura Hudson River.

In Titan's Goblet refers to a landscape painting by Thomas Cole circa 1833. The film is intended as a homage to Cole, who is regarded as the father of the Hudson River School of painting.

Direção/Director: Peter Hutton Fotografia/Photography: Peter Hutton Montagem/Editing: Peter Hutton



RUBY SKIN

EUA, 2005, 4' 30", 16 mm, cor.

Um filme perdido que entra na tradição poética do retalho de linguagem, enquanto se aproveita filmicamente do deslocamento de 26 quadros entre som e imagem inerente ao sistema de trilha sonora ótica em filme#s de 16 mm. Cortada em fragmentos tão pequenos quanto enunciados de 4 quadros, a faixa de idioma reembaralha a narração e está fora de sintonia com suas imagens, movendo a mente para embaralhar e jogar, ou desistir de fazer sentido. Os fragmentos de deslocados magenta de um filme educativo sobre como Atingir Seu Leitor revela sua química onde a fita de emenda tira uma pele #rubi# da emulsão, deixando uma lágrima verde nos pontos de edição. *Ruby Skin* (Pele Rubi) é uma homenagem material ao meio em desaparecimento, filmes de 16 mm, e algumas de suas idiossincrasias.

A found footage film that taps into the poetic tradition of the language cut-up, while taking filmic advantage of the 26 frame displacement between sound and image inherent to 16mm. film#s optical soundtrack system. Cut into tiny fragments of as little as 4-frame utterances, the language track reshuffles the narration and is off beat with its imagery, moving the mind to scramble and play, or give up making sense. The magenta-shifted fragments of an educational film on Reaching Your Reader reveal their chemistry where the splicing tape pulled away a #ruby# skin of the emulsion, leaving a green tear at the edit points. Ruby Skin is a material homage to the disappearing medium of 16mm. film and some of it idiosyncrasies.

Direção/Director: Eve Heller Fotografia/Photography: Eve Heller Montagem/Editing: Eve Heller



SONG

EUA, 2013, 18' 30", 16 mm, cor.

Song foi fotografado em São Francisco desde o começo de outubro até o solstício de inverno, no final de dezembro de 2012.

Song was photographed in San Francisco from early October through the winter solstice in late December 2012.

Direção/Director: Nathaniel Dorsky Fotografia/Photography: Nathaniel Dorsky Montagem/Editing: Nathaniel Dorsky Contato/Contact: info@canyoncinema.com



O TRABALHO NUNCA TERMINA



BRUCE BAILLIE E A CANYON CINEMA

DENAH A. JOHNSTON, DIRETOR EXECUTIVO, FUNDAÇÃO CANYON CINEMA

A Canyon Cinema começou de forma orgânica e lendária, nascida de um amor pelo cinema e pela apresentação de programas que não pediam licença, dos quais pode-se apreciar ou não, a essência era a comunidade. Em 1961 Bruce Baillie usou pela primeira vez um lençol como tela em Canyon, Califórnia, para projetar filmes para um grupo de pessoas de várias origens e inclinações artísticas, o resto é história

A Canyon é "uma organização de serviços para gênios locais", como afirmou James Broughton. Em seu núcleo, os cineastas e artistas perseveraram e insistiram na criação de trabalhos que vivem, em muitos aspectos, na franja da audiência e da consciência mainstream. A ironia, claro, reside no fato de que aquilo que é underground, experimental e de vanguarda, continuamente influencia o mainstream. Enquanto alguns cineastas da Canyon têm consolidado suas posições como cânones, existem outros que

necessitam de redescoberta, estudo e engajamento.

O legado da Canyon continua hoje sob a forma de uma organização sem fins lucrativos. A associação votou em 2012 para fazer essa alteração para poder solicitar subsídios e mais oportunidades de financiamento, tendo em vista menos recursos e maior desafio para as artes. Com a anunciada "morte da película" e a resultante debandada às tecnologias digitais há alguns anos, está se tornando cada vez mais difícil e caro produzir novas impressões com menos estoques, dos quais escolher, em muitos casos, altera significativamente o resultado final.

Assim como aconteceu no passado em muitos episódios de adversidade enfrentados pelos artistas, devemos encarar isto como uma oportunidade e um desafio criativo. Enquanto alguns continuam a trabalhar exclusivamente em Super 8, 16 e 35 mm, outros hibridizam formas de analógico e digital, e outros passaram completamente a fazer trabalhos digitais. A riqueza dessa matriz é semelhante à natureza múltipla da coleção Canyon – que é diversificada e vasta para além da identificação geral de "experimental".

Em meu tempo na Canyon, tenho tido a sorte de ter feito conexões sinceras e profundas com muitos dos fundadores e membros originais. Bruce Baillie liga para o escritório frequentemente com comunicados do exterior, reflexões sobre novos projetos e ideias para o futuro. Lawrence Jordan nos brindou com um Salão no ano passado, no qual ele deu uma demonstração ao vivo de suas técnicas de animação e falou extensivamente sobre suas filosofias na narrativa visual. E-mails e cartas de Gunvor Nelson e Rose Lowder são mimos especiais com detalhes sobre a vida, consertos de casa e uma frase para

falar de novas obras na próxima carta. Nathaniel Dorsky apresentou dois Salões que focaram na discussão da influência, significado e forma em obras selecionadas de Stan Brakhage. Esses detalhes, interações e elementos de colaboração, de encontros, de exibições e de discussão mantêm a chama da Canyon viva. O trabalho nunca termina; somos sempre chamados a fazê-lo.

30 DE ABRIL DE 2015. SÃO FRANCISCO, CALIFÓRNIA.

BAILLIE: O CINEMA QUE EN-CANTA

TONI D'ANGELA

Próximo a Stan Brakhage, outro grande "poeta" do *lyrical film* - uma experiência intensa de se ver - foi Bruce Baillie, fundador da Canyon Cinema (1960), que com a sua cooperativa ajudou a promover cineastas como Bruce Conner, Larry Jordan, Robert Nelson, Nathaniel Dorsky e Peter Hutton. No início, Baillie trabalhava somente com Bob Nelson, Jordan e Jordan Belson, em seguida, se uniram a eles, também, Brakhage. O poeta e cineasta James Broughton, operante em São Francisco, como Sidney Peterson, desde o fim dos anos 1940, foi como uma espécie de pai espiritual para Baillie, que para os seus amigos e colaboradores da Canyon eram sempre como uma família.

Baillie começou como cineasta no início dos anos 1960, construindo um *portrait* franciscano, simples e necessário, sobre São Francisco, a pobreza e a arte em *On sundays* (1961), e poemas visuais como *To parsifal* (1963), uma sinfonia visual e uma viagem através dos sons e das visões que cantam a beleza do mundo, as ondas do oceano, o céu, a *foggy morning* a qual se parece quase estranha-

mente o Golden Gate, a terra (a Serra Nevada), as árvores, o trenó que entra no bosque, as nuvens e o barulho do trabalho do homem cotidiano: os pescadores na primeira parte e os operários da ferrovia na segunda. Um manifesto romântico que celebra o explendor do mundo através da música do mar e dos dons da natureza, cantando, ao mesmo tempo, a fadiga do homem.

Os seus poemas têm algo de Oriental, são animados por uma vocação à reconciliação com a natureza, a textura visual é aprimoradda com sobreposições, misturas de positivo e negativo relacionadas aos objetivos do processo natural, da transformação da natureza. Beleza e inocência. Baillie mostra os fenômenos do mundo, o canto das flores, o vento, o azul do céu como o movimento do carro que constitui *All my life* (1966). Essa imagem de reconciliação é em relação às culturas californianas do período, os comuns, os *beatnik*, os *hippies*.

Scott MacDonald definiu o cinema de Baillie como uma *beautiful imagery* cujas belas imagens e imagens de beleza não são simplismente e automaticamente produto do aparato de registro, a partir da

câmera. A tecelagem, as cores e a luz como característica dos seus filmes são a condensação do seu modo interior, do que o cerca, uma expressão da complexividade e da variedade da experiência. Tanto no Brakhage quanto em Baillie o *lyrical filme* é o eco no qual ressona não só a sua consciência, mas a vastidão do cosmo.

Visões mórbidas, fluidas, ondulantes e sonhadoras, como se o olho do espectador fosse o contato com os elementos naturais. O olho entre as curvas das ondas, acalentadas pelo vendo, expostas à luz do sol que se altera, na textura delicada das sobreposições, uma experiência sensorial comparável ao LSD. Um poema para o olho que a sua volta é poesia, expressão, linguagem, até a primeira das categorias e dos predicados, da gramática e dos discursos.

A vanguarda com Baillie pode ser como haiku, um pequeno poema visual, All my life, ambos os filmes de crítica social e protesto político, como A hurrah for soldiers (1963) e Mass for a Dakota Sioux (1964), ou ambos: Mr. Hayashi (1961) é uma poesia de tons simples mas sugestivos, uma composição sintética e intensa que colhe a beleza da natureza e, ao mesmo tempo, um esboço de crítica social (o jardineiro japonês, com austeridade e dignidade, descreve a sua dificuldade na procura de um trabalho pago adequadamente, causa da sua filiação étnico-linguística). Mr. Hayashi, quinze enquadramentos (panorâmicos, câmera nas mãos, uma sobreposição, a exposição à luz do sol), é um componente extremamente conciso e evocativo, um vácuo cheio de ressonâncias. Baillie, em um dos seus primeiríssimos filmes, construiu o ensaio sobre a capacidade de extração do poder da câmera que reorganiza o material pró-fílmico em um ritmo oriental e lento. Mas o seu cinema é também uma ofensa contra o puritanismo. O erotismo e a representação da homossexualidade são todas as armas da subversão e do cinema subversivo. Basta pensar nos filmes dos anos 1950 de Brakhage até as orgasmáticas sobreposições de *Fuses* (1967), de Carolee Schneemann, a Jack Smith, Andy Warhol e os irmãos Kuchar, também Baillie teve uma contribuição importante com a relação sexual e o fellatio de *Quick Billy* (1970).

No azul cobalto (um copo azul que Baillie havia comprado no Japão aplicado sobre a lente da câmera), que na história se une com a solarização (utilização do negativo) de *Tung* (1966), como cabelos o movimento ondulatório que faz rima com a onda de cor, quase um cristal, um *aleph* caleidoscópico no qual ecoa e se refrata cintilante e colorido. Uma dança, uma lógica da sensação, um retrato de uma amiga de Baillie. Um sábio uso poético das cores e das sopreposições, das luzes e das sombras. Um pequeno componente que celebra a beleza e o mistério da vida, e também os seus contrastes, primeiramente aqueles que são branco e preto, luz e sombra.

Também *Mass* é um hino à vida, um cântico, uma exposição do filme à luz, uma orquestração de sobreposições e desfoques. O mundo do trabalho, o motociclista que atravessa a ponte, as imagens de repertório dos filmes televisivos americanos e de guerra e as ondas do oceano. *Mass* é o soar da luz e a luz do canto: puro lirismo que se destaca do material concreto. *Mass*, segundo as palavras de Baillie, é um réquiem, uma celebração dos nativos americanos (a quem é dedicado também *Termination*, de 1966) e uma crítica à sociedade contemporânea, aos seus arranha-céus e a sua poluição.

Valentine de las sierras de 1968 (produzido entre 1966 e 1967 no México) é uma outra composição poética: aquela de um herói da revolução mexicana, que fala mais do trabalho e do homem cotidiano. Um filme etnográfico, como pode ser observado por MacDonald,

capturado de maneira simples, mas fazendo uso "a telephoto lens with an extension tube on the back, which gives you a very limited focal plane, a few inches".

Com Castro Street (1966) - os seus filmes, tecnicamente também mais ambicioso, com Quixote (1965) e antes de Quick Billy - Baillie marca a cena do filme experimental com uma placa, como dizia Brakahge falando dessa obra-prima. Baillie transforma as estradas e as faixas de São Francisco em uma metáfora. Com imagens reais e cenas da vida cotidiana, cria um mundo imaginário e uma alternativa à sociedade industrial: Castro Street é um filme poético-político. Mattes, solarizações, sobreposições, distorções luminosas, anamorfias, tudo do repertório do cinema lírico é convocado e chamado a transfigurar o mundo do trabalho e a paisagem industrial. As torres da Standard Oil, situadas no coração da libertária Castro Street e a ferrovia. Os sons são aqueles das sirenes das fábricas, os cantos do trabalho, o ruído dos trens que transportavam as mercadorias.

Baillie combina a cor com o preto e branco e, como em *Tung*, usa prismas de vidro e copos aplicados sobre a lente. Uma harmonia de contrates. A vocação à bela poesia, ao canto lírico é confirmado no curta *All my life*. O perfume de um enquadramento, a brisa quente de um movimento da câmera: o cinema como romantismo e organicismo.

A poesia inspira o seu cinema desde o início. Here I am (1962), uma jornada feita em companhia de algumas crianças com distúrbios ("Here I am was made in the early days for an Oakland school for children with mental disorders of various – sorts"), é uma comoção que articula ternura e pertubação, a simplicidade pura e inocente

das imagens em branco e preto das crianças e o distúrbio apenas mencionado pela anamorfose que distorce a boa forma, a forma bem feita, a mesma passa para o lança-chamas da diversidade, o "ruído", o que ele não faz e não está fora da norma.

A câmera se move na névoa característica de Oakland, reservada e delicada. Vai e volta. A emoção en-canta o ser e abre o mundo, *A day in the life. Litte girl* (1966) é um outro poema e, ao mesmo tempo, um filme importante, quase uma summa do cinema de Baillie. Realizado nos anos 1960, mas distribuído somente no ano de 2014, de fato é mais semelhante *All my life* que a *Castro Street*, mas também a *Here I am*, especialmente na segunda parte. O filme, através da música de Erik Satie, é composto de três sessões: a primeira, *Prune blossoms, healdsburg*, é uma maravilha de sobreposições e flores; a segunda, *Little girl outside sebastopol*, é mais clara e menos estruturada, a pureza é entregue com as filmagens de uma menina suspensa na soleira da porta da casa enquanto observa os carros que passam na estrada; e a terceira, *Two waterbugs*, graton, é uma dança de insetos que deslizam sobre a água - um idílio que canta o explendor do mundo.

Baillie tem sido capaz de cantar a beleza também daqueles pequenos mundos esquecidos e depostos dos tempos modernos como em *Roslyn romance* (1976). Uma composição de realismo e maravilha, um ato de resistência, um cartão postal do velho mundo que, como as cavernas subterrâneas da Paris moderna, das *passages* descritas de Benjamin, continua a sua existência a despeito do frenesi da sociedade conteporânea.

A câmera de Baillie abre mundos de imagens microscópicas, residuais, abre os esconderijos do olho, entre as faces do ser, o

papel da literatura antiga e as folhas em relevo entre a câmera e as letras, sobre os ramos que filtram a luz do sol e aqueles cobertos de neve, no limiar das casas modernas que agora recordam o interno da lareira doméstica com a parte de fora das ruas e dos trabalhos. Baillie coloca sua visão sobre os aspectos de maior dimensão, a caminho da extinção, sobre o mundo que está por se esvair. O vento, as musicas populares e as vozes do passado, dos imigrantes e trabalhadores de Roslyn, uma pequena cidade de Washington onde o tempo parece ter parado. Uma suspensão do tempo que quase se congela em câmera lenta, no congelar da imagem e, sobretudo, na exposição das muitas velhas fotografias em preto e branco que, como tem explicado Barthes, fez assegurar que o passado (aquele mundo orgânico que o capitalismo tem liquidado), pelo menos por um momento, mais real, faz viver mais por uma vez. isto é, que não está mais vivo.

Roslyn romance não é simplismente um studium, talvez etnográfico, de uma cultura quase extinta, um documento objetivo que fornece informação mas tem a totalidade do punctum, pica, toca, abre como a emoção. O numen do estilo de Baillie é armonizado com o kairos, instante parado da fotografia que ressuscita o morto. Retidão e justiça, como disse Barthes. Quixote e Quick Billy são os seus filmes de maior duração e mais ambiciosos. O primeiro é uma viagem através da América, na qual Baillie compõe, no mesmo enquadramento, o contraste entre os campos e as chaminés, contando sobre a época do mundo do trabalho e o homem cotidiano. Usando também colagens/ montagens, confisca e se apropria seguimentando imagens e obras da civilização americana: os mitos hollywoodianos e os pontos que unem a big country, as histórias em quadrinhos e os carrefours empilhando bens, o canto dos Nativos Americanos e o ruído das instalações industriais, os arranha-céus e as violências do imperialismo americano

no mundo e a casa própria, os tempos geológicos (a lentidão da tartaruga, a aparência do bisão) e aqueles históricos (a sucessão vertiginosa de sinais, a publicidade, os anúncios), o movimento lento e a instalação rápida e fácil. É um filme sobre a pobreza e sobre a conquista, no qual a demissão não é mais substituída pelo mito inicial da viagem e da descoberta, a história reduzida à expropriação e ao extermínio. Naqueles anos, a viagem e a estrada eram objetos de reflexão e tratamentos artístico-literários, de Jack Kerouac a Tony Smith até a viagem limiar/seminal em um Ford Sedan de 1950, de Ed Ruscha em 1956, de Oklahoma City a Los Angeles, atravessando a Rota 66.

O livro-obra de arte (*Artist's book*) *Twentysix gasoline stations* (1963) foi inspirado e feito durante essa viagem que Ruscha fez em muitas ocasiões. A viagem de carro, atravessando a paisagem americana - e, lembre-se, uma paisagem artificial (a estrada, as luzes) - ainda em 1966 podia ser uma experiência e uma revelação, como confissão a Smith em uma entrevista concedida a *Artforum*. Trata-se de uma constelação que une, ou melhor, aproxima *Wagon master* (1950) de Jonh Ford, o *road test* de Ruscha, os *Byrds, two lane blacktop* (1971) de Monte Hellman... e Cervantes.

Quixote desenvolve os motivos e a estrutura do Mass, conciliando a sofisticação também artesanal da fatura, uma montagem por vezes metafórica, com a inocência lírica. Baillie na época estava lendo o livro de Miguel de Cervantes e permaneceu profundamente fascinado pela sua forma, em particular da transizioni, do modo como passava de um capítulo ao outro. Trata-se de uma modalidade que, recorda Baillie, fazia também a John Cage, E. E. Cummings e Stan Brakhage. Mesmo no método de composição das transições de

Cervantes, Baillie identifica formas de reorganizar e conferir um novo sentido à heterogeneidade dos materiais recolhidos durante a sua viagem no Sudoeste (Nevada, South Dakota, Califórnia), a bordo do seu Volkswagen e em companhia do seu cão. "I knew I was going to have a very unique, disparate materials that had to fit togheter, and it was going to be quite an assignment. I felt up to it 'cause I had made quite a few films now, and I wanted to make a long film with an interesting form. I wanted to show how in the conquest of our environment in the New World, Americans have isolated themselves from nature and from one another"

A importância do "assunto", a devastação do sonho americano e as caravanas que atravessaram o deserto e as paisagens fazem Baillie escolher uma forma diferente e sofisticada sem abrir mão da sobreposição, talvez muito doce, por combinar as imagens de um mundo azedo às imagens entre os divergentes de modo a provocar um conflito. Inicialmente Baillie pensava em utilizar dois projetores. Depois, adotou uma outra solução, também por razões econômicas.

"Instead, to make a combined image, I used black Mylar tape. I'd lay stuff down side by side on a light table, and mask parts of the frame, so that later the frame would share two disparate scenes without the effect of superimposition. I had to do it manually because I didn't have access to optical printers".

Quick Billy, subdivido em quatro partes, é, ao contrário de uma obra-prima de Baillie, um dos melhores filmes de vanguarda americana, gravado com uma ASA 25 outdoor Kodachrome, particularmente sensível, com um grão fino capaz de capturar no modo mais "natural" possível a fumaça das cores e a sua sutileza, particularmente adequada

para as cenas externas. O som da luz, o canto dos pássaros, a voz do ser, o nascer do sol do mundo. O primeiro enquadramento é um calor primordial, misterioso, indeterminado e sugestivo. O barulho da água que se sobrepõe dobra e desdobra como as partículas do mundo. Um nascimento do cosmo. Ondas do mar e as rochas, o vento nos cabelos. o voo dos pássaros sob a crista das marés, a luz dos corpos e os corpos que produzem luz. Elementos oscilantes, materiais, rochas, reflexos, prismas e cristais de luz, fresta e reverberações. Ondas de luz e luminosidade da água. Formações moleculares e rochosas. Quick Billy é a síntese do organicismo romântico de Baillie, um canto romântico épico que fala sobre a criação do mundo. Uma ópera cósmica de líquidos seminais e pontos de cor (sobretudo nas duas primeiras partes) que a descrição verbal pode restituir apenas parcialmente. O equivalente de Dog star man (1961-1964) de Brakhage e Phenomena (1965) de Jordan Belson. Cones de sombra e feixes luminosos se confundem com os animais e as formas do corpo nu, os seios, às vezes: a natureza é mistura, para a natureza é sempre o primeiro dia, o dia da criação. Os animais e a sua dupla humana, uma arquitetura entre o animal e o homem: as curvas dos tigres se tornam aquelas do corpo de uma mulher O olho se acende na chama como se estivesse vendo a si mesmo.

Quick Billy é orgasmático, material, libidinal, uma união de partículas, cores, imagens e sons. A carne do homem se une com a carne do mundo. O filme, de maior duração de Baillie, é repleto de animais e relações sexuais, trazendo à tona o fato de ser um filme sobre as origens. O animalesco - incluindo o sentido sexual - é o lugar do mundo sensível, um senso incorporado, como adorava dizer Merleau-Ponty. A união e o fellatio apresentam a relação carnal, a membratura, o envoltório mútuo (Ineinander) entre o homem e o mundo, o homem e

os outros, o homem e os animais. Também na última parte, aquela mais narrativa - o filme ambientado no Kansas de 1864, como era um mudo, um retorno às origens do cinema e do sonho americano - é um passeio selvagem e primordial, um espírito selvagem paira sobre a história, o mesmo que move o cowboy a cavalgar através das extensões.

Quick Billy é uma história para se imaginar o nascimento do mundo, uma procissão cósmica e caosmica que mostra o gênesis como cicatrização entre o homem, a natureza e os outros seres viventes, feito através da linguagem de Baillie, suas sobreposições, seu tratamento de cores, sua montagem poética, disjuntiva e conjuntiva. O seu estilo é uma morfologia que dá forma ao mundo.



BALADA BAILLIE

PATRÍCIA MOURÃO

Recentemente, por ocasião da Bienal de Veneza de 2015, Jonas Mekas cobriu todas as janelas do único Burger King da cidade italiana com uma película transparente plotada com reproduções de centenas de fotogramas dos seus filmes-diário, transformando um dos lugares mais estranhos a uma cidade como Veneza em uma igreja. No lugar de vitrais, filmes; e em uma versão contemporânea dos santos, cineastas, críticos, artistas e suas famílias. Enquanto olhava fascinada para aquela igreja e para a vida daqueles santos de guem me sentia muito mais próxima do que daqueles pintados por Ticiano, Tintoretto ou Bellini nas igrejas vizinhas, me vi pensando em Bruce Baillie. A lembrança, claro, tinha a ver com este texto, que eu deveria finalizar naquela semana, mas também, e principalmente, ao fato de que, como Mekas, Baillie havia sido uma força catalizadora, ou um dos sopros divinos - para continuar no vocabulário cristão necessários ao florescimento daquela comunidade cuja vida podia ser agora atravessada pela luz veneziana. Em dois pontos opostos dos Estados Unidos, um em Nova York e o outro em São Francisco, eles fundaram as duas primeiras cooperativas de distribuição de filmes experimentais do país, Film-maker's Coop e Canyon Cinema, o que se mostrou um passo decisivo para fomentar, inspirar e unir

artistas que, naquela altura, desarticuladamente e solitariamente, começavam a experimentar e investigar em filme.

As semelhanças, entretanto, terminavam ali, pois enquanto Mekas transformou a batalha pelo cinema underground em uma luta a ser empenhada em todas as frentes do bem ou puro contra o mal (a indústria), e no qual haviam santos e monges, Bruce Baillie simplesmente pendurou uma placa na porta de casa com os dizeres "Canyon Cinema" e esperou, abrindo-se aos que vieram. O ímpeto canonizante sempre marcou a batalha de Mekas pelo underground – já em Lost lost, ele referia-se aos outros membros da Filmmaker's Coop como os "monges da Nova Ordem do Cinema" – e olhando retrospectivamente fica bastante claro que este ímpeto estava relacionado a sua crença de que o florescimento e fortalecimento desse cinema dependia tanto de artistas (santos) quanto de instituições fortes.

Baillie, ao contrário, jamais pensou o cinema experimental em termos institucionais, ou na Canyon como um projeto institucionalizante. A placa na porta de casa era um convite; uma esperança de

romper com a solidão, eu diria. De certo modo, se o movimento de Mekas (possivelmente necessário e certamente bem-sucedido) era endógeno, em direção ao fortalecimento de uma comunidade da qual fazia parte, o de Baillie era aventureiro, de abertura a todas as comunidades que desconhecia. Esta diferença, a princípio atribuída à relação com as instituições de cinema, ajudou-me a entender melhor um dos aspectos da obra de Baillie que mais me fascinavam e para o qual, entretanto, eu estava pouco preparada: de um lado, sua profunda abertura e entrega ao mundo e ao que não é ele, de outro, sua solidão.

Duas imagens recorrentes em Quixote ajudam-me na minha tentativa de me aproximar desses dois aspectos: o close no olho de um animal, frequentemente não identificável, e o close no rosto de mulheres durante o ato sexual. A primeira classe de imagens uma constante em todo o cinema de Baillie, não apenas em Quixote - é lenta, pesada, silenciosa, enche por inteiro a tela: um olho nos olha, ou senão tanto, se deixa olhar, sem mais. A segunda é breve, nervosa, de expressão fugidia, ora de dor, ora de escárnio e, com menos frequência, de prazer. Mas ambas são como imagensaparição, em sobreposições surgem por detrás de outras imagens ou flutuando sobre elas, e tal como aparecem, desaparecem. Não são anunciadas nem deixam marcas evidentes, pelo menos não no tecido da narrativa, no sentido das frases; a narrativa, a viagem e o filme prosseguem sob e sobre essas imagens. Como não poderia deixar de ser com as "aparições", estas são inapreensíveis, duplamente inapreensíveis, devo dizer, pois, para além de seu caráter fugidio, as imagens atestam existências que resistem física ou simbolicamente de serem apropriadas.

Retoricamente, seria tentador dizer que um animal nos olha, mas nem isso é possível: o olho de um animal é filmado, se ele nos olha ou não, não posso saber. De fato, tudo o que sei é: ele existe, está lá, é grande e em sua presença quase fixa, cadente, resiste a qualquer tentativa minha de introduzi-lo em meu universo de sentido. Mas ele me hipnotiza, mergulho no que desconheco e no que não sou. O gozo feminino ocupa um lugar semelhante: é inacessível, incompreensível, barreira absoluta entre o dentro e o fora, o afeto e a superfície, o corpo e as sensações. Mas há um elemento de dominação ou horror que se coloca de maneira distinta nas duas classes de imagens. Se a expressão dos animais é muda e de certo modo hipnótica, a das mulheres se presta a interpretações: o prazer é apenas uma das possibilidades e não necessariamente a mais frequente. Diferentemente da imagem pornográfica da mulher no ato sexual, nenhum desses rostos é visto como um convite ao gozo pelo olhar. Às vezes parece haver algo de violento em jogo, seja no riso de escárnio de uma das mulheres, no filtro vermelho que cobre as imagens, ou no contexto em que são inseridas: a última delas, encerrando o filme, e depois de uma longa sequência intercalando imagens de Nova York com do Vietnã, traz o rosto de uma vietnamita, cuja expressão parece apontar mais para a violação da América em seu país do que para seu prazer individual - to fuck tem mais de um sentido, e colonizar pode ser um deles.

Em seu mistério ou horror, em sua resistência ao nosso olhar, essas imagens atestam o engajamento de Baillie com o Outro que lhe faz face, a alteridade extrema. A esses dois grupos juntam-se outros: os índios, os negros, as crianças, os mendigos. Em *Quixote*, mas também em *Mass for the Dakota Sioux, Valentin de las sierras*, *Here I am ou Mr. Hayashi*, ele vai em direção aos sujeitos desfavore-

cidos, marginalizados, enterrados ou em via de serem soterrados pela história e pelo progresso. Sua câmera coloca-se claramente mais à vontade ao lado deles que do homem branco moderno: dos primeiros ele se aproxima, marcha lado a lado, põe-se à escuta – mesmo que o sentido do que é dito lhe escape, como acontece com a conversa dos dois índios anciãos em *Quixote*; os segundos são filmados à distância, criticamente e desapaixonadamente. Há quase um padrão nesta distinção que perpassa boa parte dos filmes, especialmente *Quixote* e *Mass for the Dakota Sioux*: frequentemente, o branco, quando não é representado à distância ou em grupo, ilustrando um comportamento de classe, é apenas uma imagem apropriada de páginas de revista, programação de TV ou anúncios publicitários, ao passo que o outro, mestiço, negro, índio, criança, tem seu rosto filmado em plano próximo, longamente.

Quixote é um road movie de iniciação ou formação de um herói solitário em encontro com a América de meados dos anos 1960. Como todos os heróis nômades americanos, de Whitman a Kerouac, Baillie rejeita o mundo reificado do progresso industrial e do consumo e busca reencontrar algo nas classes desfavorecidas. Sua chegada tardia a esse cenário, entretanto, não lhe permite o mesmo romantismo de seus colegas. O Outro não é para Baillie a projeção romântica do não corrompido, daquele que, deixado a margem do império das falsidades, mantém algo de irredutível. Ele é, ao contrário, aquele que é massacrado, esquecido, empurrado, combatido e que, se resiste, o faz por sobre os escombros do que já lhe tiraram e olhando para o futuro onde talvez não existirá mais (imagem emblema em *Quixote*: a dança de índios sobreposta à imagem de ossadas). A América do presente, consumista, capitalista e expansionista, não é, desse modo,

o fora de quadro, mas o enquadramento constante de sua experiência, e o filme é povoado por todos os seus símbolos: *outdoors*, publicidade, celebridades, Hollywood, bolsa de valores, pá escavadeira, usina, supermercado, avião. Essas duas dimensões ou realidades coexistentes sobrepoõem-se umas às outras em fusões lentas, indicando que, para Baillie, a película, a fita do filme, pode ser também o campo do embate, da história e da política.

Neste confronto no qual há claramente um partido tomado, o filme apresenta uma dimensão ideológica absolutamente rara para o cinema experimental norte-americano dos anos 1960, tantas vezes criticado por seu caráter apolítico, especialmente quando confrontado com os cinemas novos que surgiam na mesma época ao redor do mundo. Mekas, que frequentemente assumiu o papel de porta voz desse cinema, rebatia a essas críticas defendendo que o *underground* não queria mudar o mundo, antes buscava renovar o homem e sua alma, e nesta renovação estaria sua dimensão política.

A história do experimental americano, tal como nos chega hoje, foi escrita a partir deste discurso romântico: o artista, rejeitando o mundo da mercadoria, volta-se para si mesmo para afirmar sua liberdade e imaginação. Foi, pois, a partir dessa narrativa, encontrada nos livros de P. Adams Sitney e nos textos de Jonas Mekas da época⁸, que primeiramente tomei contato com Bruce Baillie – como muitos que vivem fora dos centros de exibição, meu caminho em direção às obras várias vezes começava pelos livros e só, muito depois, chegava de fato aos filmes. Nela, Baillie é a principal voz do cinema lírico depois de Stan Brakhage, o poeta do castelo, isolado em sua montanha no Colorado, redescobrindo e inventando as possibilidades de sua arte, até então

^{8 -} Claro que exagero no ponto, nem todos os historiadores e críticos seguem esse caminho indicado por Metos ou Sitney. Paul Arthur e David E. James oferecem os contrapontos mais interessantes a essa namativa romântica

Mas e inegável que, ainda hoje, o cânone estabelecido por Sitney continua determinando a pauta e o modo como se aborda o cinema experimental norte-americana

aprisionada pelos princípios corruptos da perspectiva moderna.

De fato, o lirismo será certamente uma das primeiras qualidades encontradas no cinema de Baillie, especialmente para um espectador pouco habituado com o fluxo de imagens no cinema experimental. Cada movimento de câmera, fusão, sobreposição – e ele é um mestre incontestável nas fusões lentas – alteração de lentes ou filtros traz consigo a marca e a lembrança do homem atrás da câmera. Jamais suas imagens se passam por, ou pretendem ser, transparentes; meras janelas de acesso ao mundo. Elas são, ao contrário, mediações sensoriais, quase palpáveis, entre o mundo fenomenológico e o universo espiritual e interior de seu realizador. Nesse sentido, seu movimento em direção ao outro é também marcado por um contramovimento formal de retorno a si mesmo, como se a sua abertura correspondesse também a um isolamento, uma solidão.

Mas há uma diferença essencial entre o cinema de Brakhage e Baillie, e entre o modo como cada um concebeu o cinema lírico, que precisa mais e mais ser notado. O cinema de Brakhage – se é que é possível em uma produção tão vasta falar em "o cinema" – é, em geral, um cinema sem Outro ou, senão tanto, um cinema que se impõe sobre o outro. Quando vai em direção ao mundo, ele o faz abstraindo-o de suas coordenadas espaço-temporais e convertendo-o em um pretexto para investigações cromáticas e luminosas. E mesmo quando filma sua família, cuja presença em seus filmes é tão indicativa de seu cinema quanto seria seu estilo, ele o faz como quem busca um espelho ou uma metáfora, ou pura e simplesmente uma superfície, quase nunca como subjetividade em diálogo, em oposição ou transformação. Ainda que o cineasta tenha afirmado que o "By Brakhage" com que assinou os filmes nos anos 1960 seja "por meio de Stan, Jane e das

crianças Brakhage", diante dos filmes, é difícil acreditar, de fato, em uma autoria tão genérica e partilhada. Isso vai ficando mais evidente à medida que os filhos crescem, tornam-se conscientes de si, de seus desejos e demandas. Não sendo mais bebês, eles vão mais e mais recusar, ou acusar – via indiferença ou evidente incômodo –, o olhar e a câmera do pai. Cursiosamente, esse momento coincide com o recuo de seu cinema para a abstração, com os filmes pintados diretamente na película.

Algo totalmente distinto se passa em Baillie. Ainda que toda a gama de recursos formais utilizada pelo cineasta aponte para um movimento de interiorização, e mesmo para um sentimento de solidão intransponível, é evidente que esses estados são a contraparte de um movimento de abertura e aventura. Baillie é o viajante nômade, o cavalheiro solitário que se lança em descoberta ao desconhecido e que se desvia de seu caminho o tempo todo em busca de novos encontros, visões, experiências, revelações - mesmo um travelling lateral, como o de All my life, pega uma linha de fuga para cima, em direção ao infinito. Talvez esta busca seja, em última instância, uma busca por si mesmo, como, de resto, é a de todo viajante ("viajo para conhecer minha geografia", afirma Benjamin), mas ela passa inevitavelmente por seu encontro com aquele que não é ele. Se há solidão em Baillie, e há, ela não vem de um recolhimento ou retirada, como em Brakhage, mas do reconhecimento da alteridade, da diferença e da distância que o ligam e o separam dos lugares por onde passa e das pessoas que encontra.

Mesmo nos momentos mais "retirados" e "recolhidos" de seu cinema, como, por exemplo, em *Quick Billy*, um filme de convalescência, de um homem vislumbrando a morte, o mundo se faz presente

como força mineral e animal. Ele é pedra, água e bicho, e estes não são superfícies a serem exploradas formalmente, mas guardadoras de mistérios e segredos sobre a vida, a morte, a duração e a permanência. É com atenção e reverência que ele olha para o que o rodeia, e quanto tenta, via fusões, fundir-se neste espaço, parece ser para habitar e acolher o mistério que o circula e domina, não o contrário. Mas para além dessa dimensão mais espiritual, digamos, de relação com o entorno, o mundo também se faz presente via história e memória em filmes projetados na parede de casa. O espaço doméstico, do recolhimento e da convalescência, transforma-se, assim, em tela para lugares, seres e vozes agora ausentes e distantes.

Talvez seja a hora, neste momento em que o cinema de Brakhage e Baillie já virou coisa de museu (ou de igreja), de provocar nosso olhar novamente para reenquadrar o já visto. Neste movimento, sem negar a dimensão lírica desses cineastas, talvez fosse o caso de tentar olhar para sua dimensão humana. É um consenso que parte da forca ainda assustadora do cinema de Brakhage reside no radicalismo de sua dedicação à investigação de sua visão, o que exigiu uma entrega absoluta e integral ao seu projeto, sem gualquer concessão às demandas sociais e psíguicas do mundo (e de sua família). Mas passados tantos anos, e olhando para filmes menos canônicos, é possível perceber também a beleza de sua fragilidade ou talvez de sua tragédia, pois há momentos em que, quase à revelia do cineasta, tal como uma infiltração que eventualmente vira uma rachadura na tinta da parede, ou um risco na película que durante a projeção esconde a imagem, o desejo daqueles que ele não pôde de fato ver vai, pouco a pouco, fazendo seu caminho rumo à superfície da imagem. Revela-se aí a dolorosa e trágica solidão de um cineasta exilado de sua família, e cegado para ela, por seu próprio cinema.

Se nos permitimos olhar para esse outro lado de Brakhage, podemos, igualmente, repensar o cinema de Baillie a partir do duplo movimento entre abertura e solidão, expansão e recolhimento. Em tempos em que a afirmação do "Eu" passa bem longe da defesa, um espaço de liberdade e expressão contra a massificação, tendo mesmo transformado-se em regra no comércio das imagens, olhar para a articulação ética, estética e humana desses filmes, bem como para suas fragilidades, parece ajudar-nos a conectar aquela experiência de ontem com os problemas que o cinema coloca-nos hoje.









NO BORDER (ASPETTAVO CHE SCENDESSE LA SERA)

França, 2008, 23', digital, p&b.

Paris, cidade aberta. Comemorações de tontura. Ruínas. Ventos. Marés. Jovens migrantes iraquianos, afegãos, iranianos vagam pelas ruas entre as cozinhas comunitárias e os campos. Consequentemente, eles põem em crise a ordem das coisas e da sociedade burguesa. Ocorre uma emancipação, profunda melancolia elegíaca, redefinindo o conceito de revolução por um novo conceito de história.

Paris, Open City. Dizziness commemorations. Ruins. Winds. Tides. Young migrants Iraqis, Afghans, Iranians roam the streets between soup kitchens and camps. Consequently, they put in crisis the order of things and bourgeois society. An emancipation occurs, deeply melancholy elegiac, redefining the concept of revolution by a new concept of history.

Diretor/Director: Sylvain George Produção/Production: Noir Production Fotografia/Photography: Sylvain George Montagem/Editing: Sylvain George

Som/Sound: Sylvain George

Contato/Contact: noirproduction.distribution@gmail.com



L'IMPOSSIBLE – PAGES ARRACHÉES

França, 2009, 104', digital, cor/p&b.

Sob os auspícios de Rimbaud, Lautréamont, Dostoiévski e Benjamin, free jazz e punk, este filme procura testemunhar políticas injustas que moldam o nosso tempo, o caráter "infernal" de algumas vidas políticas ou corpos-escravos (de migrantes/imigrantes, trabalhadores, desempregados, estudantes). Ela opera minoritariamente uma estase crítica das realidades míticas e majoritárias, e trabalha o corpo a partir da questão da revolta e da insurreição: transbordamento, desidentificação, reconfiguração indefinida... Assim, dá para ver a inversão dialética, o "fora de lugar" inassimiláveis, o u-topos: o corpo impossível.

Under the auspices of Rimbaud, Lautréamont, Dostoevsky and Benjamin, free jazz and punk, this film seeks to testify unfair policies that shape our time, the character "hell" of some political lives or body-slaves (one of migrants/ immigrants, workers, the unemployed, students). It operates, minority, a critical stasis of mythical realities and majority; and works the body from the question of revolt and insurrection: overflow, disidentification, undecidable... Reconfiguration is given to see, for dialectical reversal, "off-place" unassimilable, the u-topos: the indefinable-body.

Diretor/Director: Sylvain George Produção/Production: Noir Production Fotografia/Photography: Sylvain George Montagem/Editing: Sylvain George Som/Sound: Sylvain George Narração/Narrator: Lionel Soukaz

Contato/Contact: noirproduction.distribution@gmail.com



QU'ILS REPOSENT EM REVOLTÉ (DES FIGURES DE GUERRES I)

França, 2010, 153', digital, p&b.

Composto por fragmentos que remetem a anteriores e tornam-se misturados uns aos outros, criando, assim, vários jogos de temporalidade e espacialidade, este filme mostra as condições de vida de pessoas migrantes em Calais durante um período de três anos (julho de 2007 a janeiro de 2010). Ao fazê-lo, demonstra como as políticas empregadas por polícias do Estado moderno se estendem além da lei e causam áreas cinzentas, rachaduras, espaços indistintos entre a regra e a exceção. Indivíduos (e principalmente como enunciação dos "derrotados," párias ou plebeus contemporâneos: refugiados, pessoas deslocadas, imigrantes sem documentos, mas também trabalhadores desempregados, jovens de bairros pobres...) veem-se, portanto, tratados como criminosos. Eles são despojados, alienados dos direitos mais elementares que os tornam sujeitos de direito e são reduzidos ao estado de "corpos puros", ou "vidas nuas". Figuras de guerras.

Composed of fragments that refer back and become mixed up with each other, thus creating multiple games of temporality and spatiality, this film shows the living conditions of migrant persons in Calais over a period of three years (July 2007 to January 2010).

In so doing, it shows how the policies engaged by modern police States extend beyond the law, and cause gray areas, cracks, indistinct places between the rule and the exception.

Individuals (and primarily as enunciation of the "defeated," pariahs or contemporary plebs: refugees, displaced persons, undocumented immigrants, but also unemployed workers, young people of the poor suburbs...) see themselves thus treated like criminals. They are stripped, divested of the most elementary rights that make of them subjects of law and are reduced to the state of "pure bodies," or "naked lives." Figures of wars.

Diretor/Director: Sylvain George Produção/Production: Noir Production Fotografia/Photography: Sylvain George Montagem/Editing: Sylvain George

Som/Sound: Sylvain George Narração/Narrator: Valérie Dréville

Contato/Contact: noirproduction.distribution@gmail.com



LES ÉCLATS (MA GUEULE, MA RE-VOLTE, MON NOM)

França, 2011, 84', digital, cor/p&b.

Fragmentos de vozes, riso e raiva; trechos de palavras, imagens e memória; as palavras de perto e de longe, de ontem, de hoje; a respiração do vento, o gesto do sol ao se pôr, os reflexos vermelhosangue; os ataques da polícia, guerreiros de procissões, tribunal da injustiça... Para um mapa da violência infligida sobre os imigrantes, a repetição do colonialismo e a recusa em aceitar o mundo como ele é.

Fragments of voices, laughter and rage; snatches of words, images and memory; the words near and far, from yesterday, from today; the breath of the wind, the gesture of the sun at the sunset, the reflections red-blood; the raids of the police, processions warriors, court of injustice... For a map of the violence inflicted on migrants, the repetition of the colonialism, and the unacceptability of the world as it is.

Diretor/Director: Sylvain George Produção/Production: Noir Production Fotografia/Photography: Sylvain George Montagem/Editing: Sylvain George Som/Sound: Sylvain George Narração/Narrator: Valérie Dréville

Contato/Contact: noirproduction.distribution@gmail.com



VERS MADRID -THE BURNING BRIGHT

França, 2012-2014, 106', digital, cor/p&b.

Vers Madrid é um noticiário experimental que atesta as experiências políticas e poéticas implementadas por milhares de pessoas em Madri, em 2011 e 2012. Os 15 milhões é o primeiro "movimento" de envergadura do século XXI conhecido nas sociedades ocidentais, e que dão origem aos vários "Occupy" em todo o mundo. Um processo tran-histórico e transfronteiriço que vem de longe, obras reativas de conceitos-chave e noções de filosofia política ocidental há muito tempo esquecidas: demos, logotipos, revolução... Praça Puerta de Sol, passado e futuro se encontram no presente, onde eles se reinventam constantemente. Rumo à Madrid, Praça Puerta de Sol, os países da Europa e do mundo se viraram como flores para o sol.

Vers Madrid is an experimental newsreel attesting political and poetic experiments implemented by thousands of people in Madrid in 2011, 2012. The 15 million is the first "movement" of the XXI century that scale in western societies, and which give rise to the various "Occupy" worldwide. A trans-border responsive process from afar, works of key concepts and notions of Western political philosophy, too long forgotten: demos, logos, revolution... Puerta de Sol Square, past and future meet in the present where they reinvent constantly. Vers Madrid, Puerta de Sol Esquare, the countries of Europe and of the world turned like flowers to the sun

Diretor/Director: Sylvain George Produção/Production: Noir Production Fotografia/Photography: Sylvain George Montagem/Editing: Sylvain George Som/Sound: Sylvain George

Contato/Contact: noirproduction.distribution@gmail.com



COMO REPRESENTAR A REVOLTA E A RESISTÊNCIA?

FILIPE FURTADO

O momento central do cinema de Sylvain George se dá na cerimônia de apagar as digitais dos imigrantes "ilegais" em *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre)*, de 2010. Há um problema e uma injustiça (a perseguição da polícia de Sarkozy aos imigrantes africanos), e um ato simbólico ritualístico para exorcizá-lo de forma direta e concreta. Em suma, há um movimento rumo à ação, por parte de seus personagens, complementado por outro por parte do realizador para dar conta de representá-lo. Todo o cinema de Sylvain George se move nesta mesma direção e busca responder a seguinte pergunta: "como representar a revolta e a resistência diante das injustiças da nossa sociedade capitalista?"

Os filmes de Sylvain George existem neste espaço do colapso e do pacto civilizatório humanista sobre o qual a social democracia europeia se ergueu. O primeiro longa de George já apresenta um título que aponta para a dificuldade da empreitada: L'impossible – pages arrachées. Divido em cinco partes, com desejo de buscar uma forma radical que comprimente os movimentos de resistência que busca retratar, L'impossible, mais que qualquer outro filme de George (com a possível exceção das sequências finais de Vers Madrid), aponta para a ruptura e impossibilidade de diálogo entre um estado policial europeu (e é bom apontar que, apesar de abordar frequentemente questões francesas, o cinema de George se posiciona como um cinema da Europa) e os corpos rejeitados por este mesmo estado, compondo o cerne destes filmes. É desta impossibilidade e da necessidade de, mesmo assim, buscar a revolta que cada um dos filmes de alguma forma pretende dar conta.

As imagens de George com seu preto e branco contrastados e quadros compostos com imenso cuidado se colocam na contramão do pseudonaturalismo que marca boa parte do cinema dito de esquerda europeu, sendo elas formas de resistência - uma maneira de emprestar a estes corpos e a estes gestos uma potência maior de resistência. O cinema de George caminha na direção desses gestos de resistência e da forma como o cinema pode ecoá-los. Em *Qu'ils reposent en revolte* estes corpos reprimidos e a área do Calais, na qual vivem, ganham uma ressonância maior ao longo de seus 154 minutos. Estamos no terreno da constante passagem entre o concreto da presença dos homens, da paisagem e da força simbólica que as imagens de George lhes emprestam. A revolta e a repressão estão sempre em processo, movendo-se do ato inicial para sua representação cinematográfica.

Filmes como *Qu'ils reposent en revolte* nunca escondem a dura inquietação de como dar conta disso tudo. O subtítulo do filme é "figuras de guerra", e todos estes corpos se tornam mesmo figuras de cinema que participam de um processo de guerra. Ao mesmo tempo, parte do que dá significado político especial aos filmes de George é que, sem cair num otimismo ingênuo, eles seguem firmes na sua revolta por mais terrível que seja a opressão à sua volta. A resistência está sempre dada no gesto e no corpo, é uma forma de existir. Busca-se tentar criar uma nova política, dar corpo às novas formas de ação e, por consequência, às formas diferenciadas de representação. Não haverá aqui lugar para a expiação da culpa do bom humanista de classe média ou das figuras redentoras, o heroísmo reside em ter consciência da necessidade de resistência.

Um dos seus melhores filmes, *Vers Madrid*, busca justamente descrever o movimento espanhol 15-M através de uma série de protestos e demonstrações entre 2011 e 2012. Move-se do imigrante o grande corpo fantasma da Europa ocidental contemporânea, para este espaço dos movimentos sociais sem deixar as mesmas indagações sobre resistência e representação. É um filme bem ressoante para nós brasileiros, na medida em que lida com questões de falência das políticas de representação correntes e das dificuldades do Estado em lidar com tentativas de encontrar outras saídas. George vai ao centro da ação sem perder o rigor com a exceção de um.

NÃO VÊ QUE ESTOU QUEIMANDO?

GABRIEL BORTZMEYER

Primeiro plano do primeiro longa, o impossível, páginas rasgadas: sobre um fundo preto, chamas lambem a tela, primordiais. A parte final do último, em *Vers Madrid*, tem o nome de *Romancero del Fuego*. Enquanto isso, o fogo não terá parado de circular na obra, de retornar com formas mais determinadas, fogueiras iniciadas pelos migrantes para se aquecer, por militantes a se manifestar, fogos de artifício lançados no curta *No border*, cinzas aqui ou ali, e em todos os lugares, estas imagens que dizemos queimadas pela superexposição, como são algumas das vidas impressas em suas superfícies e cujos filmes formam os poemas. Os curtas são intitulados *Contrefeux*. E Sylvain George chamando seus filmes de panfletos, dando à palavra uma etimologia tão perigosa quanto feliz, *panphlégô*, "tudo queimar"⁹.

Complexo de Heráclito diagnosticaria Bachelard: considerar o fogo substância primária e dar-lhe este papel em razão da virtude das

transformações às quais ele submete as coisas. Sinal que endossa todos os sentidos e contamina todas as formas, o fogo golpeia as imagens de uma indecisão dialética - os significados se invertem e se desdobram, a glória se envolve de luto, a dor do calor. Queima a raiva, mas queimam também os corpos - um migrante em *Les éclats* se diz como a madeira queimada deitada ao seu lado, presságio de seu próprio destino ao crematório. Mas esses corpos, antes de se tornarem poeira, foram brasas e tições, vidas incandescentes lançadas contra o desastre, como as tochas dos rebeldes também são, destruição, apelo à incineração de um mundo e a afirmação de si contra uma economia que pretende calcinar a totalidade do que existe.

Incêndios podem ser de alegria, angústia ou sorte – no breve Ils nous tueront tous, alguns migrantes se reúnem em torno de uma fogueira que combina estes três aspectos. Existem faíscas que, em alguns planos na noite escura, a perfuraram de esperança. E, em seguida, retornando em cada filme em alguns close-ups de um horror casto, estas queimaduras, para ultrapassar o sacrifício policial, impõem às suas impressões digitais novo limiar na longa história da desfiguração.

Essa é a imagem matriz, a combustão do mundo. A dialética não resolvida e sempre relançada começa aqui, nesta escolha de adotar como matéria-prima a única que não se deixa definir em forma, aquela que, à impermanência da substância ígnea, devasta e destrói em vez de edificar. Também esta estética, movida por tal contradição - como criar uma forma com um fogo que a desfaz – tem ela como drama somente o queimar e dissipar a matéria em fumaça, como ela tem pelo "objeto" - evanescente, alcançado apenas na medida em

que ele escapa - este que brilha por um instante enquanto queima, as revoltas com seu brilho efêmero e ardente e, já que não há mais material inflamável, as vidas, estas existências prometidas a um queimar muito curto, rapidamente reduzidas a cinzas e cujos filmes são como a urna, as vidas dos migrantes.

Estética, palavra que parece um pouco pesada em relação àquilo que ela significa - a documentação, rigorosa e atenta, um estado que não autoriza nem a hipóstase santificante nem coberturas cremosas de discursos sobre telas - palavra portanto necessária porque erradicá-la seria a volta à privação, recusar àqueles que têm tão pouco, que não possuem mais do que a si próprios, e os restos de uma grandeza que se agarra a tudo e contra tudo, o direito de se tornarem às vezes objetos e às vezes sujeitos de uma construção sensível. Estética, portanto, que frente aos militantes se pensa como aparição, epifania política, arte dos surgimentos já pronta para se dissipar; que frente aos migrantes baseia-se em um desaparecimento, seja fruto de uma estratégia estatal de apagar, seja da espionagem ou daqueles que respondem pela fuga e a invisibilidade, e que em ambos os casos enfrenta o mesmo problema: como filmar um rosto sem o marcar, de modo a lhe trazer o poder anônimo.

A solução é dupla novamente: o caso dos militantes, limitar esses adventos que os traços de cada um se dissolvem em uma massa sem nome nem atributos - em *Vers Madrid* é assim, romance figurativo, a máscara dos anônimos, única face possível de um povo indiferenciado, sem qualidades, simples presença transbordante que não tem nenhuma outra razão além da recusa, razão suficiente para todos os combates; quanto aos migrantes, filmá-los primeiro de costas ou de longe, deixá-los escapar dos olhares e revelar os deles somente

quando estes quiserem se entregar um momento, para então partir e prevenir a extinção fatal que os espreita, pulando os portões das fronteiras em *Qu'ils reposent en révolte*, penetrando os arbustos em *Les éclats*. Duas maneiras de ser paradoxalmente sem face, diametralmente opostas uma à outra, uma na frente e a outra atrás, mas o mesmo princípio: o intervalo, a faísca que sacode brevemente as visibilidades esclerosadas, gloriosa pela sua precariedade.

Isto significa que, nesta cenografia incendiária onde nada é perene, formas e imagens não têm nada de estável e também caem sob a lei da inflamação. A esta se opõe como outro polo, destino, o escuro puro, este sobre o qual já se soltam as chamas na imagem original e que, repetidamente, vem cobrir a tela, em sequências noturnas, na jungle de Calais, Paris ou Madri guando a revolta grunhe, ou simplesmente quando os corpos são engolidos pela sombra. Noir também é o nome que George deu à sua casa de produção da qual ele é o único capitão e marinheiro, corsário solitário com pagamentos insolventes. Aí - fogo, preto - são as duas polaridades da imagem, cada uma representando sua destruição ou sua negação. À eclipse política - o defeito de aparecer que oculta migrantes e militantes. dentro de medidas sem sentido, onde os ferem com visibilidades truncadas - responde o apagar da estética. Uma maneira de atuar e ultrapassar uma tradição militante pela qual, até os anos 1970, a luta visual era um assunto de revelação.

Existe também, frente ao que se consome, que dura, as estátuas. Os migrantes cortejam os imortalizados burgueses de Calais – é a palavra, seu sinal, a sobrevivência – por Rodin; em mais de um plano no horizonte está o famoso campanário, brasão do poder e emblema de sua visão divina, mas também, porque cada sinal

como cada dispositivo pode ser invertido, passar do controle à resistência, números do tempo, teve que se manter de pé. Esses seres de pedra voltam a cada longa-metragem com sua insistência própria ou passada, em *close-ups*, às vezes, muito grande, muitas vezes, no contra-plano, para estar à altura de sua grandeza; filmados assim, eles têm o olhar que Benjamin procurava em Angelus Novus, olhar de lamento lançado sobre os escombros, pois estas são as estátuas, vigilantes do presente, acompanhantes dos ativistas. Quando estes, em L'Impossible, manifestam em Paris contra a LRU, quando sobre a Puerta del Sol eles mantêm sua presença, apesar da polícia, é sob os olhos enternecidos destas figuras graníticas que a liberdade se debulhou sobre o caminho em zigue-zague, discreta lembrança de que cada novo combate, ao lançarmos os dados, transporta o sedimento de insurreições passadas. E nestes jogos que partem o tempo, comunica-se um pouco da pedra à carne, que esta, petrificada, empresta-lhe um pouco de sua glória milenária. George parece às vezes procurar dentro destes corpos furiosos o momento quando eles se tornam figuras, quando são apoderados pelo passado e pelas iconografias que vende, quando suas poses repetem aquelas de guerras de outrora - revoltosos ressuscitados pelos estudantes parisienses invadindo a prefeitura, republicanos espanhóis invocados em Vers Madrid - como se da revolta tivesse que se extrair somente o gesto puro, coisa conhecida, é a ele que pertence a beleza e é através dele que se reconduz a exigência.

É que existe uma tradição, solicitando um recomeço, ao invés de respeito. O povo foi filmado em uma época quando não podia se falar à tela, mas as imagens rugiam; e o olhar de Sylvain George, incrustado, alimentado pelas massas colocadas em movimento no silêncio soviético, pelo êxtase alucinado dos filmes franceses de

vanguarda, filma através deste filtro. A instalação, criança híbrida do materialismo histórico e lirismo onírico, regula seus passos sobre dois andamentos. Um, russo feito na consecução torrencial, tornado dialético que joga com o choque, acelera no ápice do conflito; o outro francês, trabalhando em suspensão, com paradas do tempo, contempla a natureza depois que o homem a desertou. A batalha que encerra *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre)* e para a qual todo o filme se converge, desde a rusga que a trabalhava, acontece em três etapas, vigília de armas, manhãs cinzentas onde a ordem comanda, clareira vazada, onde as imagens ajuntam alguns destroços; às vezes *Octobre et le tempestaire* (fala quase muda, testamento de Epstein): tempos da história, furiosos, feitos de redemoinhos de lutas, tempos da natureza, furiosos também, infinitamente repetidos.

Por que o silencio como época tutelar, não somente ela, é claro, mas a cardinal? Talvez pela sua maneira de colocar em jogo o sentido, de o mostrar sem rodeios, rocha maciça, e ao mesmo tempo o dialetizar pela batida dos planos. Assim, a alegoria, com suas grandes máquinas aladas, que, conforme diz Benjamin novamente, coloca seu drama semântico sobre o drama da história, os fatos dentro de uma mesma reviravolta e se reencontram dentro do sem sentido que são as ruínas; são elas as estátuas e as chamas, como as naturezas mortas – crepusculares, nascidas do momento em que história e natureza se reencontram para celebrar uma mesma extinção do homem – e as imagens fluviais ou marítimas que desenham o fluxo do tempo e o refluxo das revoltas, como o são também de uma outra maneira, os cartões e inscrições visuais, sinais ou cartazes, vindos diretamente do tempo onde o sentido se dizia todas as letras, que, nos primeiros filmes principalmente, vinham se incrustar entre os

planos para determinar o sentido, o saturar para frustrar a fixação. São elas também todas as polícias, filhas de uma outra sombra, esta mortífera, única ameaça obscura cuja escuridão na imagem se exacerba, filmado por George, segundo uma coreografia que inverte a adotada para os migrantes: abordagem como desvio, para provocar o poder, manter uma distância desrespeitosa, subtrair dele somente as imagens que ele não quer dar, estas de rostos de capacete que representam a terceira maneira de não se ter uma face: maneira desencarnada, por muito encarnar uma lei baseada unicamente na violência. Os ativistas não são transformados em símbolos, mas sua capacidade de produzir forma a base do carnaval popular que é Vers Madrid, esta cena fabulosa, onde uma mulher que carregava os emblemas do Capital leva na coleira um desafortunado maltrapilho e recita com uma voz estridente a Vulgate expurgada da lei do mercado. Os migrantes não são alegorias - não mudamos os maus destinos.

Do silêncio, George também ouviu a música, composição para filme em forma de partitura - o subtítulo de *L'impossible é Songs from protests*. Mas os modelos se silenciaram, e se os pioneiros tinham sinfonias em mente, grandes óperas em ritmo cadenciado, de formas fechadas, os cânticos greorgianos se espalhavam em melodias desfeitas do *free jazz*, arrancadas de estruturas orgânicas. Por trás da referência se esconde uma ruptura, um deslocamento que substitui as grandes obras fechadas, terrivelmente articuladas, filmes criados por necessidade, à beira da implosão, distendidas, esburacadas, que não podem ser outras que fios de pérolas espalhadas, porque é a realidade que eles querem colocar em forma sem a trair - a ênfase sobre a forma fragmentária, estas que dizem os títulos, *L'impossible*, páginas rasgadas, *Les éclats*, não deriva primariamente de uma

fidelidade à poesia romântica, mas do respeito pelas vidas que nenhum desonesto não poderia redimir. Então, ele vai no sentido desta nova ordem modal, multiplicada porque não é unificável, obscurecida porque foge sob os escombros.

De Heráclito, George guarda, além de sua chama fundamental, o adágio encriptado desejando que a guerra seja a mãe de todas as coisas, já um princípio dialético, mas também pai, como se somente esta guerra semeasse o tempo. Poderíamos culpá-lo por isso, cobrá-lo pelo belicismo na saída de Qu'ils reposent en révolte, vendo em suas escolhas de montagem uma preferência, mas não exclusivamente, para as palavras de sotaques marciais, para cenas onde se chocam forças inimigas; enfim, o acusamos de favorecer uma divisão que faz o jogo do outro lado. É verdade, George não é um apologista da calmaria, mas tampouco um propagandista guerreiro - o que há é a exigência de uma dignidade que se ganha apenas no fato de se colocar de pé contra todas as forças que envergam o corpo. É verdade que George tem um gosto para a guerra, e os primeiros curtas (cine-tracts) são testemunhos de sua idade: N'entre pas sans violence dans la nuit, a câmera, que não está posicionada exteriormente mas sim misturada aos corpos inquietos - um motim nascido em resposta a um ataque, capta a ascensão e explosão, o encontro dos opostos até que nos créditos finais, na primeira versão do filme, é ouvido um discurso de Malcolm X sobre a necessidade de auto-defesa; o Contrefeux Nº. 6, seque confrontos nas ruas que ocasionam a expulsão de uma invasão de imóveis de migrantes ilegais em Montreuil; e Un homme idéal, que mostra o contraponto entre a calma relativa das imagens, o ensurdecimento sonoro e as ameaças que fazem plainar uma intenção sombria sobre o estado do mundo, não tem outro objeto senão a guerra contemporânea,

guerra que avança mascarada, se fantasia através do discurso sobre o bem, utiliza armas virtuais e esconde os cadáveres que ela produz em série, significando realmente uma guerra, porque ela brinca de esconde-esconde, de colocar no primeiro plano.

É verdade que a guerra está em toda parte nos filmes, como está no mundo; mas é errado dizer que ela não encontra um repouso, momentos que, apesar de tudo, brota a felicidade, mergulhos em *Qu'ils reposent en révolte*, diversão em *Les éclats*, danças excêntricas em *Vers Madrid*, conversas em volta da fogueira, tudo isto que, por um momento, se pode arrancar da violência. E a obra parece cada vez mais seguir nesta direção, que não é a pacificação e sim uma atenção mais focada nessas vidas onde a sorte escapa do destino, e os esforços se movimentam para desenvolver a possibilidade de uma existência em um território que as autoridades transformaram em deserto.

Esta zona perto do canal da Mancha, onde o direito mostra uma face que não lhe é familiar em outros lugares, Sylvain George percorreu de 2004 a 2007, às vezes sozinho, às vezes com aqueles que, apesar de todas as lacunas, foram companheiros de rota - um deles, Khaihullah, único nomeado, porque faleceu assassinado por traficantes, é o "sujeito" enunciador e político da segunda parte de L'impossible, Ballad for a child. Os filmes foram feitos com pacientes levantamentos topográficos, investigação escrupulosa das formas pelas quais se encaixam em um território os poderes e as vidas, cercas para alguns, cabanas para outros. E já que é para combater a visão do primeiro e se aproximar mais da segunda, uma vez que a clareza é aqui ao lado dos dispositivos de captura, é normal que sob o olhar de sua câmera exista a terra de ninguém de Calais, esta terra

onde o trânsito tem a forma de uma procrastinação ilimitada, só se apresenta como um território de sombras onde as silhuetas são vistas se desprendendo ao longe, incompreensíveis, aproximadas somente quando o acordo está estabelecido.

O preto e branco de George, além de suas virtudes de contraponto, referem-se a este claro-escuro definido pelas novas coordenadas políticas, pela redistribuição da luz que agora tem mais a ver com a cegueira do que com a verdade - o amigo seguido no Un homme ideal o explícito de Je suis dans l'ombre. As queimaduras visuais infligidas pelo poder tornam os espaços uma terra árida: periferias despovoadas de Calais, via férrea abandonada, florestas com ares de capim, hangares abandonados no curta Europe anné 06; obviamente generalizada: por isso, por sua vez a afirmação de traços necessariamente discretos, expondo restos de uma presença que, proibida, sobrevive, longe das raízes, não tem mais do que permanecer e atravessar. Em outros lugares, em espaços que parecem a antítese daqueles, mas que se reencontram por caminhos secretos, um outro tipo de espaço que também havíamos chamado de deserto e que é reocupado: a rua, a praça pública, ocupada por ativistas em uma estratégia oposta à dos migrantes, testemunho de uma existência que ocultamos quando perseguimos outros com nossos projetores. Nenhuma luta comum entre ativistas e migrantes, exceto esta contra a radiação prejudicial; e, portanto, se não há nenhuma luta nem destino comuns, é possível a possibilidade de uma conexão, por mais tênue que ela seja. Isto para aqueles que criticam tais cóleras em nome de outras misérias

Do que se trata? Em última análise, a beleza dos filmes de Sylvain George é devida, principalmente, aos pontos cegos que abundam com suas opacidades salvadoras. De qualquer forma, o gesto não é de se entregar aos olhos, uma vez que o visível furta a visão. Não quer dizer que com o avanço da história do cinema tenham se empilhados os tabus a um ponto em que o não figurável tenha coberto completamente o campo de visão. A tendência é mais para o que poderia passar por transgressão, uma vez que algumas gramáticas nos ensinaram que aquilo que se passa por horror não deve vestir-se com peles especiais, quando nestes filmes os estigmas são revestidos de esplendor, quando estes que nós chamamos de vítimas, sem medo de atribuir-lhes um papel sem latitude, têm ares de grandes príncipes. "Esteticismo", palavra que muitas vezes caiu como um fação sobre esses filmes, tendo à boca o credo que o faz um vocábulo do direito penal. Nós responderemos que a beleza não pertence somente às flores, que se desempenha aqui uma reparação estética das injustiças, que o cinema pode poucas coisas além de restituir um pouco do sabor de glória onde esta for contestada.

"Documentários", esses filmes não são muito, pelo menos pela compreensão clássica do termo - avariados -; a lógica que preside não é o da prova, 6 ou tão pouco: não há imagens esmagadoras para alimentar a crítica do mundo como ele é, uma vez que agora sabemos que a visão não se converte, que essas imagens, também poderosas como elas são, ainda terão de enfrentar os olhos vendados pela negação. Não se trata de documentar o mundo e sim de aumentá-lo, fazer com que estas imagens dotadas de uma natureza dupla, arrancadas às vezes do mundo ordinário e da memória coletiva, redobre o que é e não o que deveria ser.

Modesta preocupação de Sylvain George, dividir o visível, redistribuir a riqueza sensível. Diz-se dos migrantes em *Qu'ils réposent*

en révolte que eles são "bombas-relógio". Da mesma forma, esses filmes, bombas visuais, fazem explodir nossos olhares muito domesticados. Argumentações para a liberdade de circulação, de pessoas, de olhares e do sentido, que todos possam passear sem serem presos. Este ideal tem nesses filmes sua imagem em constante recuperação: um voo de pássaros ao longo do Canal da Mancha, que pairam desafiando qualquer fronteira.

Ele entra para o rótulo de "teatro político", como em seus substitutos lexicais - militante, comprometido, de luta ou de intervenção - uma dose de incerteza quanto ao princípio da denominação. O suplemento adjetivo soa como uma restrição - estamos falando da mesma forma, como categoria crítica, de cinema "floral", "ecumênico" ou mesmo "festivo", se não mesmo "apolítico"? À maneira de um acantonamento em uma região nobre e virtuosa, mas com uma natureza muito desordenada para ser simplesmente, totalmente "cinema", como se a adição do "político" fosse uma concessão aos devotos da independência da arte que só aceitam que o lobo entre no abrigo das ovelhas se ele estiver etiquetado. Ou, inversamente, ressoa na expressão uma pretensão que gostaria de acrescentar a uma qualidade cinematográfica um valor adicional que representa a "política", um termo que o seu emprego desfocado armazena mais áurea - coisa que a fórmula consagrada "Tudo é política" valida e invalida ao mesmo tempo; uma vez permitindo a qualificação ela o interdita como especificidade de um filme único. Finalmente, uma coisa é certa, o fato que "cinema político" não denota um gênero - não, em qualquer caso, como podem ser os filmes de terror ou pornografia, com seus códigos e requisitos bem definidos - nem mesmo uma tonalidade; em última instância, um ato ou um objetivo, como as fontes do trabalho e que determinam sem o qualificar. Deveríamos, então, contar com a simples falta de diferenciação e recusar a denominação, dizer que, em todos os casos, a "política" aqui é demais, uma vez que atrofia ou incha um cinema que, embora seja nome, é um termo rebocado pelo adjetivo?

No entanto, a expressão nos é cara, valiosa, talvez porque é o selo de um corpo multicolor cuja história é um relance eterno da cólera, uma tentativa relançada incessantemente de filmar um mundo desprezado, a fim de transformá-lo. "Política" não nomearia o registro, mas, o território, os efeitos esperados - filmes que alavancam a ação, peças estratégicas incluídas em um circuito que as transcende, o de lutas. Mas o problema que acreditávamos ter desfeito reaparece em outro lugar, na ilusão de uma *práxis*: orgulho dos filmes de antecipar as suas consequências. Rancière estava lá para trazer a prática teórica, e, em seguida, cinematográfica deste círculo devotado, retirando as obras da preocupação de pensar mecanicamente - causa, efeito - o seu impacto sobre o que eles acham que é a negação, o estado de coisas

A época, tão distante, tão perto, que, por falta de descendência ainda nos serve como referência quando se trata para nós de questionar os nossos antepassados em termos de ação política, esta que se sucede após o alegre mês de maio, colocou este axioma: o cinema político é uma política cinematográfica; a fórmula é de Godard, mas poderia se estender a outros, incluindo Debord e coparticipantes. O cinema político abriria os olhos do espectador, os mesmos que o cinema ideológico teria fechado – e seu olhar armado pela crítica não seria mais nunca vulnerável às seduções de comerciantes de ilusões. Este princípio godardiano tem um fundo althusseriano. Talvez essa pedagogia, instruída por uma grande divisão

entre saber e não saber, encontrou seus limites. Sylvain George não ensina, não revela nada - ele expõe situações cujo horror nos contamina e que muitas vezes são mascaradas pelo ruído dos meios de comunicação, mas o gesto nunca é o de subir a cortina, do sigilo da câmera finalmente conduzido à clareza.

A coisa é, na maioria dos casos, de deposição; nunca revelação. Coisa sensível em Vers Madrid, cujo interlocutor privilegiado não é mais mudo, se não pelas multidões que acreditávamos desaparecidas, mas este cinema que se quis crítico dos discursos de classe - a legenda do filme, Scenes from the class struggle and the revolution, o inscreve nesta esteira. Aqui encontramos o que Marker de À bientôt j'espère, de Klein de Grands soirs et petits matins e alguns filmes do grupo Dziga Vertov faziam da beleza, elemento essencial: a circulação da palavra, as maneiras pelas quais ela se adapta a organismos que ela engrandece, com as quais ela construiu um corpo coletivo. Mas essas vozes não estão mais integradas em uma máquina discursiva, esta que previamente os articulava e os cercava para fazê-los como um organismo de uma demonstração rigorosa; a estrutura teórica desapareceu na elipse dos anos de luto, e já não é mais enxertada a estas palavras, cujo gesto importa mais do que o sentido, um paradigma político qualquer que por trás das coisas diria suas razões de ser.

George não acrescenta nada a este evento puramente linguístico, nem voz nem montagem teórica, e nesta recusa se desfaz a ideia de crítica como forma cinematográfica, como muda a ideia do saber político: o problema não é mais um conhecimento das causas e determinações, o filme não vai além do que ele mostra; ver e saber se divorciaram. E nesta dissolução da função temática desaparece

a ideia de que "política" remete a um modo de visão de mundo. Também, a solução que Godard trazia para o nosso problema - é político o cinema que extrai do cinema sua política própria, a atualiza ao desfazê-la - é obsoleta para nós; ou melhor, essa crítica da razão cinematográfica, agora incorporada, foi ultrapassada.

Paradoxo? Restaria a nós somente aplicar esta "política" aos filmes que acenam para a nossa própria fúria, não criando um compartimento, uma espécie específica do gênero cinematográfico, mas como um marcador sentimental, a confissão afetuosa de que estes filmes falam ao nosso coração enfurecido, sem com isto seduzi-lo pelos simples discursos e imagens de capelas? Provavelmente. e isto com o único propósito de não perder nossos estandartes já desgastados pelos rigores de um longo inverno. É certo, de qualquer maneira, que "política" não é uma qualidade em si mesma, o atributo incorrigível de uma parte do cinema e dela somente; caso contrário, seria uma questão de certificados, de estado civil - lógica de distribuição que pertence ao outro lado. Uma solução pode ser decepcionante, mesmo inquietante, uma vez que parece exigir um "sabor" suspeito de viver em um afastamento idiossincrático, solução que se coloca aqui como uma hipótese, que admite uma crítica: seriam políticos os filmes que expõem o que para nós é uma ferida, estes que, longe de regar as consciências da certeza de estar "do lado bom", lembram a carne, e sem imagens de cores aliciadoras.

Se houver uma mudança do regime político-reconfiguração de nossas experiências - é talvez nisto que a Consciência, de Eisenstein ao pós-maio, chave de todos os dispositivos cinematográficos, se vê repentinamente destronado seus poderes confiscados. É o humanitário, que hoje recupera para si os assuntos de consciência.

Outras lutas são reações epidérmicas às humilhações sofridas pelos corpos oprimidos - e poucos não o são. Assim, os filmes de Sylvain George, desencaixados do velho logocentrismo, em silêncio, exceto através das palavras daqueles que eles mostram e que melhor do que qualquer outro dizem o que eles vivem, imagens fortes que não têm outros dramas além da captura e a liberação dos corpos, as marcas da carne, são uma mão fechada sobre a ferida.



IMAGEM VIOLENTA, ESTÉTICA SELVAGEM

SYLVAIN GEORGE

A Eduardo, e todos os anjos antropófagos do Complexo do Alemão, favela do Rio de Janeiro, do mundo, e além.

"O sangue escorre para dentro dos sulcos entre as grandes lápides da lei " - FRANZ KAFKA Seria provavelmente interessante desenvolver, ou mesmo conceituar, o que nós chamamos agora, de forma um tanto abstrata, de "imagem violenta". Por enquanto, esta é uma ideia simples, uma espécie de hipótese ou proposta de cinema tomando forma gradualmente como parte de nossa atividade cinematográfica e na relação direta, claramente estreita, com o mundo em que estamos inseridos, com as democracias ocidentais; ou com a vida política moderna em seus vários campos e gestos políticos, estéticos, técnicos, marcados com o selo da violência "legitimada": países rasgados, cidades destruídas, corpos feridos em Calais, Paris, Melilla, Lampedusa, Baltimore, Ferguson, Cabula, Complexo do Alemão...

Hipótese: imagem violenta

Imagens violentas vêm atender a brutalidade do mundo, imagens da crueldade, imagens majoritárias em que este último seria atravessado, modelado, reinvestido pelo sagrado. Parece-me que esta questão do sagrado e, portanto, também seu corolário, o da secularização do mundo, não é nada banal, merece ser reinvestido, atualizado, oferece oportunidades para a leitura crítica das práticas estéticas (a ideologia da arte pela arte) e políticas (capitalismo tardio) do mundo contemporâneo dominante, como a definição de novos campos ético, estético e político - aquele em que a imagem violenta talvez ecoe a ideia cara a Giorgio Agamben que "[...] tendo como centro o gesto, o filme pertence essencialmente à ética e à política (e não apenas a estética)."

No mundo, o reino (sobre secularização)

A secularização, sabemos, é um problema que tem sido trabalhado por muitos filósofos. Pessoalmente, inclino-me principalmente sobre o pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin, cujas propostas estão longe de ter sido completamente exploradas. Brevemente recordarei suas principais características.

Um contemporâneo de Benjamin, o jurista Carl Schmitt, considera o secularismo uma questão jurídico-política, definindo-o como a transferência da estrutura religiosa no Estado. A teologia e a política medieval em que a igreja legitima o Estado são inválidas na modernidade, e o Estado moderno pode legitimar-se por si só. Walter Benjamin, entretanto, apresenta exemplos de transferência do sagrado na política moderna: vida nua, a violência, a experiência estética e técnica.

No texto *A crítica da violência*, Walter Benjamin demonstra que, no que diz respeito à vida nua, na modernidade, toda a vida humana é considerada sagrada e apenas viver seria um novo objeto de adoração. Violência, portanto, é também sagrada porque pode quebrar a vida humana, tendo em vista que o homem foi reduzido ao nu e a vida sagrada é dispensável.

Em A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, Benjamin mostra que, no que se refere à experiência estética na modernidade, por sua autonomia, a beleza funciona da mesma forma que a religião. A beleza é sagrada. E esta beleza sagrada alcançou a consagração da arte no nível mais alto: a guerra. A guerra é bela, é sagrada. É o reinado da "arte pela arte" que triunfará especialmente com Marinetti e o Futurismo italiano: "A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre aldeias incendiadas, e muitas outras [...]. Poetas e artistas do Futurismo [...] lembrai-vos desses princípios de uma estética da guerra, para que eles iluminem [...] vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura."

Para a santificação da vida nua, da violência, da experiência estética e da tecnologia, os homens modernos produzem experiências transcendentes com as suas regras, e eles constroem a comunidade como um órgão político ou uma obra de arte: é a estetização da política. No entanto, esta comunidade não nos salva; ela não impõe que a lei, que nos priva de nossa liberdade: "A violação das massas, que o fascismo subjuga ao impor o culto ao líder, tem sua contrapartida na violação de um aparato que é colocado a serviço da produção de valores ritualístico."

Enquanto os homens modernos tentam inserir o Reino de Deus no mundo, o Reino inserido não é mais transcendente, precisamente porque ele está no mundo. O "messianismo" de Benjamin é considerar que o Reino de Deus não está em um lugar transcendente, mas em uma espécie de "lacuna", separada do mundo. Benjamin chamava esta separação de secularização. Na secularização, a religião é completamente governada pelo mundo. Só então podemos ter uma chance de salvação: a experiência do encontro com o outro.

A filosofia da secularização de Benjamin é a filosofia do encontro com o "transcendente" ou o "Messias". Parece-nos que, no que diz respeito à "transcendencia", ela é irredutível para o nosso pensamento. No entanto, esta reunião não é externa à modernidade, mas está incluída no movimento total de sacralidade da modernidade. A profanação da vida nua é indissociável do exercício da violência - uma violência dita "divina", distante, que destrói qualquer um ou qualquer coisa, mas interrompe o ciclo da violência sagrada, fundante e conservadora.

E a profanação da beleza é inseparável do uso da técnica. Um sistema sempre inclui sua externalidade que impede de perturbá-lo. Isso quer dizer, ele sempre encontra o que excede. É somente nesta

reunião que podemos pensar em uma comunidade que não seja um corpo e uma obra de arte. Esta comunidade é a comunidade onde nós encontramos outros sem identidade. Diante disso, a filosofia da secularização de Benjamin é uma filosofia de "constelação" ou "comunidade", não é nem um corpo, nem uma obra de arte. Uma comunidade sem consistência, com base na igualdade de todos e para todos.

Sobre a estética selvagem

Imagens violentas estão chegando a interromper o ciclo mítico e sagrado da violência e redimir o presente mais imediato com o passado mais distante. Imagens implantadas, por exemplo, por James Agee e Walker Evans em seu livro Elogiemos os homens ilustres em que, por uma descrição detalhada e pelas novas condições de vida dos arrendatários de algodão no Alabama, durante a crise de 1936, seus habitats, objetos seus cotidianos, realçam o "brilho cruéis do que é."

"Afirmo que há tanta irrealidade em As vinhas da ira como em Eo vento levou, e que esta irrealidade é de uma ordem muito mais venenosa, sendo tanto mais perto dos centros de vida humana, da dor e da dignidade, e, portanto, muito mais insultuoso a eles e também sendo disfarçado com tanto sucesso como 'realidade', que enganou até mesmo seus criadores."



ELOGIEMOS HOMENS ILUSTRES DE JAMES AGEE/WALTER EVANS.

Ou mesmo as imagens violentas de Ken Jacobs, que, na época do capitalismo tardio e do "tornar-se-negro", desevolve em Capitalism: slavery, a partir de uma imagem estereográfica esquecida de um catador de algodão, novas combinações plásticas e temporais, novas formas de vida.

Essas imagens violentas estão envolvidas na definição de uma estética singular, democrática, sem uma comunidade consistente, sempre aberta, carregada tanto por um como por outro; por outro virtualmente infinito. Uma comunidade radicalmente selvagem, que é constituída e dá reconhecimento expresso ao pluralismo das formas de vida, à demanda por igualdade real e à ideia de que cada indivíduo é apto para saber o que é bom para ele ou para agir coletivamente diante de questões que o preocupam. Deste modo, apresento aqui uma comunidade que tende a atualizar-se a uma estética democrática esboçada em diferentes momentos por filósofos como Walter Benjamin ou Jacques Rancière e que vamos chamar de estética selvagem.

Tracos do que não cede, Imagem que renuncia, O que apreende e convoca,

E oco, mais uma vez, o que está pendente,

Para esse pobre apesar de tudo,

E ainda ignorante,

Tracos,

A imagem violenta.



CAPITALISM: SLAVERY DE KEN JACOBS.



QU'ILS REPOSENT EN RÉVOLTE (DES FIGURES DE GUERRES I) **DE SYLVAIN GEORGE**.



CINEASTAS NA FRONTEIRA

YERVANT GIANIKIAN E ANGELA RICCI LUCCHI



PRIGIONIERI DELLA GUERRA

Itália, 1995, 64', digital, cor.

Este filme assombrador é composto por cenas filmadas durante a Primeira Guerra Mundial nos dois lados do conflito: a Rússia czarista e o Império Austro-Húngaro. Os cineastas matizaram o material com cores sensuais de sépia a vermelho, azul e roxo, e diminuíram a velocidade das filmagens para analisar o material. A ausência total de comentários deixa o material eloquente e perturbador.

This haunting film comprises of footage shot during World War I from opposite sides of the conflict: Czarist Russia and the Austro-Hungarian empire. The filmmakers tinted the material with sensual colors from sepia to red, blue, and purple and slowed the footage to analyze the material. The total absence of commentary renders the material eloquent and disturbing.

Diretor/Director: Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi.
Roteiro/Script: Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi.
Produção/Production: Museo Storico di Trento
Fotografia/Photography: Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi.
Montagem/Editing: Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi.
Trilha Sonora/Soundtrack: Giovanna Marini e Patrizia Polia.
Contato/Contact: deecchin@museostorico.it



SU TUTTE LE VETTE È PACE

Itália, 1998, 72', digital, cor.

Este filme impressionista antiguerra é centrado sobre a luta armada entre as forças austro-húngaras e italianas na frente Alpina, durante a Primeira Guerra Mundial, e inclui o material original do cineasta pioneiro Luca Comerio. O filme capta a guerra através dos olhos de soldados comuns no campo, mostrando corpos feridos, manchados de sangue e multidões anônimas.

This impressionistic antiwar film centers on the armed struggle between Austro-Hungarian and Italian forces on the Alpine Front during World War I, and includes original film material by the pioneer filmmaker Luca Comerio. The film captures the war through the eyes of the ordinary soldiers in the field, showing blood-stained, wounded bodies and anonymous crowds.

Diretor/Director: Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Roteiro/Script: Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Producão/Production: Museo Storico di Trento

Montagem/Editing: Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi.

Trilha Sonora/Soundtrack: Giovanna Marini Contato/Contact: dcecchin@museostorico.it



OH! UOMO

Itália, 2004, 71', digital, cor/p&b.

Este documentário completa a trilogia realizada sobre a Primeira Guerra Mundial, iniciada com os filmes *Prigionieri della Guerra* (1995) e *Su tutte le vette è pace* (1998), e foi realizado com base nos acervos do Museu Histórico de Trento e do Museu Histórico Italiano da Guerra em Rovereto. Dentre os documentos utilizados, sob consultoria histórica de Diego Leoni, estão 600 textos escritos por soldados e refugiados que descrevem suas vivências e memórias acerca do conflito. Além disso, um vasto material audiovisual sobre o povo trentino serviu de base para esmiuçar o universo da Primeira Guerra Mundial, cujas consequências físicas e psicológicas foram as mais dramáticas do século XX

This documentary completes the trilogy on World War I started with the films Prigionieri della Guerra (1995) and Su tutte le vette è pace (1998), and was conducted based on the collections of the Trento Historical Museum and of the Italian War History Museum in Rovereto. Among the documents used, under the historical consultancy of Diego Leoni, there are 600 texts written by soldiers and refugees who describe their experiences and memories about the conflict. Over more, vast audiovisual material about the trentino people served as a basis for scrutinizing the World War I universe, whose physical and psychological consequences were among the most dramatic of the 20th century.

Diretor/Director: Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Roteiro/Script: Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Fotografia/Photography: Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi.

Contato/Contact: dcecchin@museostorico.it



ÉLÉGIE À RIMBAUD

Brasil, 2010, 7', digital, cor.

Elle est retrouvée. Quoi? - Leternité. Cest la mer allée Avec le soleil.

Diretor/Director: Leo Pyrata

Elenco/Cast: Leo Pyrata e Rimbaud. Contato/Contact: pyrata_bh@yahoo.com

LEO PYRATA





FILME PORNOGRAFIZME

Brasil, 2011, 9', digital, cor.

Sobre a política de afetos em tempos de banda larga.

On the politics of affection on broadband times.

Diretor/Director: Leo Pyrata

Contato/Contact: pyrata_bh@yahoo.com



CUAUHTÉMOC

Brasil, 2012, digital, 10', cor.

Technishit versus picarepraxis.

Diretor/Director: Leo Pyrata

Elenco/Cast: Bruno R., Four Ewerton, Leo Amaral, Leo Pyrata e

Samuel Marotta.

Contato/Contact: pyrata_bh@yahoo.com



PASSAGEM: DRONELAPSE PRA WALTER BENJAMIN

Brasil, 2012, 4', digital, cor.

Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro e as dores do turvo flanando alto na linha do tempo. Laura no metrô e o céu escandaloso.

Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro and cloudy pains loitering high in the timeline. Laura in the subway and the scandalous sky.

Diretor/Director: Leo Pyrata Elenco/Cast: Laura Melo

Contato/Contact: pyrata_bh@yahoo.com



O CURTA DOS FESTIVAIS

Brasil, 2013, 15', digital, cor.

Fragmentos de filmagem, intervenções no som e na imagem, distorções: a salada de estímulos audiovisuais do filme emula a salada de relações afetivas e profissionais captadas pelo diretor em viagens por festivais de cinema no Brasil. Em vez de filmar o ambiente oficial, o realizador coloca a câmera na intimidade de um sofá, de um papo dentro de uma van, na dança inquieta numa boate, nas brincadeiras e jocosidades de uma conversa de boteco. Ao mesmo tempo despojado, provocador e político, o filme é, antes de quaisquer intenções, uma tomada de posição diante do estado das coisas percebido por seu diretor.

Film fragments, sound and image interventions, distortions: a salad of audiovisual stimuli of the film emulate the salad of affectionate and professional relationships captured by the director travelling through film festivals in Brazil. Instead of filming the official environment, the director turns his camera to the intimacy of a couch, to a chat inside a van, to a restless dance at a club, to the playfulness and jokes of bar conversation. At the same time free spirited, provocative and political, the film is, before any intentions, a stance on the state of things perceived by its director.

Diretor/Director: Leo Pyrata

Contato/Contact: pyrata_bh@yahoo.com



IMHOTEP

Brasil, 2015, 12', digital, cor.

Et habemus firmiorem propheticus sermonem cui bene facitis adtendentes quasi lucernae lucenti in caliginoso loco donec dies inlucescat et lucifer oriatur incordibus vestris. - 2 Pedro 1:19

In quibus deus huius saeculi excaecavit mentes infidelium ut non fulgeat inluminatio evangelii gloriae Christi qui est imago Dei - (Il Coríntios 4:4)

Diretor/Director: Leo Pyrata

Contato/Contact: pyrata_bh@yahoo.com

LEWIS KLAHR



FALSE AGING

EUA, 2008, 15', digital, cor.

"False Aging exprime uma sensação de tempo perdido, de não se mover em compasso com o resto do mundo. Em determinada sequência, Lather de Jefferson Airplane propõe a questão, 'É verdade que eu não sou mais jovem? O tempo nos torna prisioneiros trancados dentro de nós mesmos, como o pequeno pássaro amarelo que desliza por trás de uma carta de baralho, e depois sai na frente dela. Em rápida alternância, eles fazem um tipo de taumatrópio, aquele truque de magia que sugere uma sensação de movimento no bater das asas de um pássaro engaiolado. Aqui a gaiola foi substituída pelo acaso, ressaltando a momentânea ilusão de que o pássaro está livre."

Genevieve Yue

"False Aging expresses a sense of lost time, of not moving in step with the rest of the world. In one sequence Jefferson Airplane's Lather asks the question, 'Is it true I'm no longer young? Time makes us prisoners locked in ourselves, like the small yellow bird who slips behind the back of a playing card, then comes back out in front of it. In rapid alternation, they make a kind of thaumatrope, that spinning parlor trick that suggests a sense of movement in the flapping wings of a caged bird. Here the birdcage has been replaced by chance, underscoring the momentary illusion that the bird is free."

Diretor/Director: Lewis Klahr



LETHE

EUA, 2009, 23', digital, cor.

Na mitologia grega, o Lethe é o rio subterrâneo do qual os mortos bebem para esquecer de suas vidas terrenas. O primeiro filme de uma possível trilogia de peças mitologicamente inspiradas com protagonistas femininas.

In Greek mythology Lethe is the underworld river from which the dead drink to forget their life on earth. The first film in a possible trilogy of mythologically inspired pieces with female protagonists.

Diretor/Director: Lewis Klahr

Contato/Contact: engram66@sbcglobal.net



A THOUSAND OF JULYS

EUA, 2010, 6', digital, cor.

Este é um filme que explora os dois lados das páginas de quadrinhos. Embora eu tivesse vontade de fazer este filme há muitos anos, eu não consegui resolver os desafios técnicos com a 16 mm. No entanto, a sensibilidade do vídeo digital à luz baixa me permitiu usar uma mesa de luz para colher as sobreposições criadas pelos dois lados de uma página de um quadrinho iluminada por trás. Outro "Dístico" de minha série em andamento, Prolix Satori.

This is a film that explores the two sided-ness of the comic book page. Although I'd been wanting to make this film for many years, I couldn't resolve the technical challenges with 16mm. However, Digital Video's sensitivity to low light allowed me to use a lightbox to harvest the superimpositions created when the two sides of a comic book page are backlit. Another "Couplet" from my ongoing Prolix Satori series.

Diretor/Director: Lewis Klahr



APRIL SNOW

EUA, 2010, 10', digital, cor.

Outro "Dístico" de minha série em andamento, *Prolix Satori*. Pensei na justaposição dessas duas canções pop enquanto criava um cassete em 1988, mas nunca pensei que iria trabalhar com elas como trilha sonora de um filme. Naquela época, o tabu nos círculos de cinema experimental sobre como usar a música era tão forte que parecia permanente.

Another "Couplet" from my ongoing Prolix Satori series. I thought up the juxtapostion of these two pop songs while creating a mix-tape back in 1988 but never thought I'd work with them as a film soundtrack. Back then the taboo in experimental film circles about using music was so strong it seemed permanent.

Diretor/Director: Lewis Klahr

Contato/Contact: engram66@sbcglobal.net



THE RAIN COUPLETS

EUA, 2012, 14', digital, cor.

Kiss the Rain e The Street of Everlasting Rain são parte dos Rain Couplets (Dísticos da Chuva), um novo subconjunto de meu projeto em andamento de *Prolix Satori*. Assim como meus outros Dísticos, eles lidam com o amor romântico, o tempo e as nuances da repeticão.

Kiss the Rain and The Street of Everlasting Rain are part of The Rain Couplets, a new subset of my ongoing Prolix Satori project. Like my other Couplets, they grapple with romantic love, time, and the nuances of repetition.

Diretor/Director: Lewis Klahr





THE OCCIDENTAL HOTEL

EUA, 2014, 26', digital, cor.

Muitas vezes guardei materiais coletados durante longos períodos de tempo antes de encontrar uma maneira de usá-los, com muita frequência, meus filmes de colagem usam imagens de meados do século XX dos EUA. *The Occidental Hotel* difere de trabalhos anteriores ao representar a Europa de uma safra mais recente. Dois verões atrás, tive um flash associativo que as fotos que eu tirei em Berlim e Copenhague durante minha lua de mel em 1996 poderiam ser frutiferamente justapostas com figuras de quadrinhos mexicanos que comecei a colecionar em 1990. Embora a justaposição de fotos e desenhos seja austera e com fricção, acaba chegando ao modo que o espaço público é habitado e compartilhado em cidades em que os caminhos a pé são centralizados.

I often save collected materials for long periods of time before finding a way to use them, more often than not, my collage films use images of mid 20th-century America. The Occidental Hotel differs from past works in depicting Europe of more recent vintage. Two summer ago, I had an associational flash that the photos I shot in Berlin and Copenhagen during my 1996 honeymoon, could be fruitfully juxtaposed with Mexican comic book figures I began collecting in 1990. Although the juxtaposition of photos and drawings is stark and frictive, ultimately it gets at the way public space is inhabited and shared in centralized walking cities.

Diretor/Director: Lewis Klahr

BRUTALIDADE DELICADA:

A TRILOGIA DA GUERRA DE GIANIKIAN E RICCI LUCCHI"

"Por que essa dor e esse desejo?" - J.W.GOETHE

Conflito representa um tema central por toda a obra de Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian. Eles o abordam respeitosamente quando sua câmera captura as vítimas, com compaixão ao filmar os derrotados, exercendo um olhar distante, porém, severo sobre os opressores, atentamente como seu trabalho reconstrói os eventos e enfatiza quando atribui um tom narrativo a eles via trabalho de edição e manipulação cromática do filme. O resultado é uma extraordinária habilidade para retratar o conflito em sua essência multifacetada: nos é apresentada a injustiça realizada com relação às minorias, a violência provocada pelo colonialismo, a agressão do homem com a natureza e os animais e – sobretudo – as atrocidades cometidas durante as guerras mundiais. A atenção dos dois cineastas está focada especial-

mente na Primeira Guerra Mundial, à qual eles consagraram como a Trilogia da Guerra.

A Tríade composta por *Prigionieri della guerra* (1995), *Su tutte le vette è pace* (1999) e *Oh! Uomo* (2004), que foi selecionada para a *Mostra Cineastas na Fronteira*, representa, de fato, um acesso denso e privilegiado ao trabalho dos cineastas e a uma complexa, no entanto fascinante, reflexão sobre sua elaboração cinematográfica da ideia de conflito. *A Trilogia da Guerra* fornece uma meditação perspicaz sobre a implicação da história do passado no presente e futuro, bem como um ensaio magistral sobre a materialidade corpórea da guerra.

Os três filmes são baseados em arquivos de imagens de filmes que englobam amadores e militares do Império Austro-húngaro e do Czar. Em *Prigionieri della guerra*, as imagens mostram as condições de vida da população nos dois lados opostos das linhas inimigas, trazendo à tela grande o que geralmente é deixado fora do quadro, pois os Gianikians não selecionam várias sequências de batalha, mas preferem reservar uma atenção específica para o que hoje seria chamado de "efeitos colaterais" da guerra. Deslocando-se da linha de frente para o que é deixado para trás, são apresentados os rostos dos refugiados, dos prisioneiros e dos cadáveres caídos.

Em Su tutte le vette è pace – que é considerada a continuação do filme anterior – sofrimento e crueldade são particularmente enfatizados, a imagem permanece nos soldados desgastados marchando na neve enquanto carregam canhões pesados, a paisagem de montanha devastada por bombas e trincheiras, os objetos abandonados no campo de batalha, como se fossem sobras sinalizando a presença recente de seus proprietários e ao mesmo tempo sua abrupta ausência. Mas a importância radical de testemunho através de traços, ruínas e

cicatrizes encontra sua expressão mais poderosa em *Oh! Uomo*, onde os diretores parecem descer plenamente às profundezas infernais da guerra. Esta é uma jornada epidérmica, ao longo da qual o olho do espectador é guiado por um catálogo horrível de rostos deformados, membros mutilados e próteses mecânicas, carnes e tecidos cortados, monstruosos pontos desenhando linhas desfiguradas de dor na pele de soldados e sobreviventes. Tais imagens exibem os sinais desumanos deixados pela guerra no corpo do homem, sendo o epítome do processo de desconstrução do ser humano através de seu corpo e sua posterior reconstrução artificial.

Os Gianikians constroem estas figuras de sofrimento carnal ao examiná-los detalhadamente, graças à sua câmera analítica 10 que retarda o ritmo furioso da guerra ao tomar o tempo para observar e refletir, para destacar os aspectos da imagem que, caso contrário, seria perdida para procurar a humanidade residual na aberração, para reconhecer um destino universal nas histórias do indivíduo e para negociar uma aceitabilidade impossível no que não poderia parecer um ícone de uma brutalidade profunda que simplesmente é sem rima ou razão

A tentativa de traçar uma conexão entre histórias particulares e uma reconstrução mais ampla dos eventos é encontrada basicamente nas entrelinhas de muita filmografia do casal. No caso das memórias da Primeira Guerra Mundial, a *Trilogia da Guerra* faz cinematograficamente visível o agrupamento de documentos e diários desenvolvidos pelos historiadores, como no caso da representação desesperada de Felix Hecht da condição extrema de viver na geleira Adamello, à qual é dedicada a uma sequência de *Su tutte le vette è pace*.

A história de um soldado austríaco representa um exemplo emblemático das experiências traumáticas comuns e os processos

de desumanização a que todos os que participaram do conflito foram expostos. Ante as atrocidades da guerra e a dificuldade de falar sobre elas, os cineastas foram capazes de traduzir os resultados de tais pesquisas em uma forma mais expressável; de acordo com Robert Lumley, a representação fílmica dos Gianikians finalmente permite que memórias e histórias pessoais entrem dentro do reino da "história pública"¹¹. Esta é uma maneira de tornar a natureza indescritível da guerra mais acessível e paradoxalmente 'suave', para desvendar a relação importante de consubstancialidade entre passado, presente e futuro que está no cerne do cinema dos cineastas. Eles explicaram este conceito muito claramente:

[...] 'nosso trabalho é 'fluido'. Tem um valor ético. Encontramos as imagens [nas quais trabalhamos] extremamente atualizadas. Para nós que existe é a [dimensão] presente. Nós somos invadidos por uma quantidade enorme de imagens – imagens que são lascivas. Por exemplo, a guerra é contada e exibida de forma abstrata, como foi 'escasseada', um fato que impede para experimentá-la em sua tangibilidade. Nosso trabalho tem como objetivo mostrar a violência da guerra. [...] queremos refletir sobre as imagens, analisá-las, associar [uma à outra], fazê-las dialogar, entrar em conflito, interagir; [queremos] produzir 'choques elétricos' naqueles que olham para elas. As imagens devem desencadear uma elaboração: isto é onde cada espectador é chamado a jogar, para lê-las e fazer um esforço. 12

As imagens de violência apresentadas pela *Trilogia da Guerra* desafiam o espectador e se referem precisamente a seu pensamento moral e ao compromisso com a história a qual ele também faz parte.

Tal questão ética gira em torno de sua real possibilidade de preservar a memória do passado e, mais importante, aprender as lições do passado para melhorar sua condição atual e, possivelmente, o futuro.

A ênfase sobre a dimensão (dimensões) temporal e a influência entrelaçada que alguém reciprocamente exerce sobre o outro representam uma ponte simbólica que conecta o tempo do filme e as filmagens encontradas para a administração e, por sua vez, para o espectador. Da mesma forma, a grosseira caracterização da visão da carne humana dilacerada e os ossos esmagados implicam o espectador ao chocá-lo. A sensação corpórea produzida pela visibilidade detalhada da dor faz alusão à representação também corporal sobre a realidade incorporada pelo espectador.

O que quero discutir, então, é que, se por um lado os filmes dos Gianikians habilitam o observador a desenvolver sua *ethos*, à qual eles buscam para seu engajamento e, assim, permite que expresse sua humanidade compassiva e construtiva; por outro lado eles parecem garantir um acesso real e um convite para participar da história pública, especialmente através da imagem do corpo atormentado. Em outros termos, a natureza delicada e poderosa da humanidade aqui é inerentemente vinculada à exibição da brutalidade. Esta é uma política visual (e ética) que Karl Schoonover propõe chamar de "humanismo brutal". O termo é definido como:

[...] a estranha simbiose de violência e humanitarismo, sofrimento e beneficiamento espetaculares [...]. Isso sugere que a corporalidade excepcional do corpo em perigo desencadeia as disposições de caridade. Isto significa que apenas temos acesso à nossa humanidade comum em momentos que vemos o sofrimento dos outros. 13

Schoonover formula esta categoria em seu brilhante estudo sobre o cinema italiano do pós-guerra, encontrando no neorealismo o *locus* a partir do qual esta atitude parece brotar, com o objetivo de localizar, no mesmo contexto, a especificidade histórica do humanismo brutal do espectador, olhando ao mesmo tempo além do parâmetro nacional, destacando uma relevância recentemente avaliada do neorealismo em si dentro do panorama fílmico extranacional. Minha proposta é que na verdade humanismo brutal pode ser recuperado no cinema antigo, como as *filmagens encontradas* e retrabalhadas pelo Gianikians em seus filmes, assim como no cinema recente, como demonstrado pela *Trilogia da Guerra* (1995; 1999; 2004), e, portanto, essa noção pode ser novamente prorrogada.

Em consonância com a tentativa de Schoonover de expandir em termos espaciais a centralidade do neorrealismo ao estudo do cinema por meio do conceito de humanismo brutal, sugiro que uma expansão temporal da noção de humanismo brutal em si pode fornecer um fundo histórico mais profundo ao processo de representação da corporalidade como uma figura-chave no quadro de um determinado regime de presença e uma política específica do olhar – um processo que posteriormente encontra sua conclusão no neorrealismo e ainda inerva os filmes contemporâneos que compartilham da mesma postura ética e relacionamento forte com a história. Desnecessário dizer que este é o caso dos filmes dos dois cineastas

Como discutido anteriormente, sua obra não só permite reconstituir uma trajetória que liga o indivíduo ao elemento universal, mas também aproveita o aspecto rítmico típico apresentando seus filmes para propor o que poderia ser entendido como sua interpretação pessoal

do humanismo brutal: o movimento lento da imagem sublinha os traços concorrendo em compor uma "microfisionomia do rosto" ¹⁴ capaz de abrir uma perspectiva anatômica da guerra, mostrando a persistência do pesar. Ao fazer isso a câmera analítica literalmente funciona como um dispositivo, que estabelece uma posição de observação segura para o espectador. O observador situa-se em segurança no local Hans Blumenberg notavelmente descrito ¹⁵, designado por Schoonover como alguém também em uma posição de outsider, no entanto, a *Trilogia da Guerra* parece implicá-lo novamente. Retardando o tempo da imagem, os Gianikians oferecem-lhe tempo e propõe-lhe ser afetado pela imagem, dando-lhe a oportunidade de se tornar corporalmente e eticamente implicado.

Claro, deixar as margens seguras implica o risco de um naufrágio, mas a ausência de uma temporalidade apressada e corrida dá ao espectador um vislumbre, o encantamento que ele pode experimentar. Compartilhando a mesma reverência respeitosa perante a imagem, Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian quase ritualmente expressam, em seu meticuloso trabalho sobre o filme, o espectador oferecido à oportunidade preciosa de perder-se ao encantamento, de descobrir a conclusão de sentir-se engajado, de tomar nas mãos o privilégio de tomar uma decisão, de escolher e estabelecer seu próprio "direito de olhar." 16 E, possivelmente, de divulgar o significado do delicado poder de mentir além da brutalidade.

Estou em dívida com Greg de Cuir Jr. pelos seus comentários generosos e pelas longas e estimulantes discussões sobre os filmes mencionados. Devo, também, a Rinaldo Censi e Toni D'Angela a chance de encontrar o meu *glimpse* de encantamento ao escrever este texto.

^{13 -} SCHOONOVER, Karl. Brutal vision. The neorealist body in postwar Italian cinema. Minneapolis: Minnesota University Press, 2012, p. xix-xx.

^{14 -} Entrevista pessoal com os cineastas conduzida em 2012.

^{15 -} BLUMENBERG, Hans. Shipwreck with spectator: paradigm of a metaphor for existence. Cambridge MA: MIT Press 1996.

^{16 -} MIRZOEFF, Nicholas. The right to look. Critical Inquiry, v. 37, n. 3 (Spring, 2011), p. 473-496.

O MACACO COM A CÂMERA NA MÃO

ESBOÇO SOBRE OS CURTAS
DE LEO PYRATA

MARCELO R. S. RIBEIRO

Há um conto de Kafka¹⁷ em que um "ex-macaco" que "entrou no mundo dos homens e aí se estabeleceu" relata aos "senhores da Academia" sua trajetória, que se inicia na Costa do Ouro e termina nos "grandes teatros de variedades do mundo civilizado". Pedro Vermelho – como se tornou conhecido devido à cicatriz deixada por um tiro que resvalou por seu rosto no momento de sua captura – recorda sua "pregressa vida de macaco", com base em relatos de terceiros e em suas memórias que ainda sobrevivem, e observa que, ao "retraçar com palavras humanas o que então era sentido à maneira de macaco", comete distorções. O relatório que o estranho narrador do conto de Kafka apresenta aos "senhores da Academia"

reconstitui, em linhas gerais, sua luta "contra a natureza do macaco" e seu "salto" na "comunidade humana".

Quando a voz de Leo Pyrata reivindica a figura do "macaco com a câmera na mão" contra o peso da "vivência", da experiência acumulada sob a forma de conhecimento sobre o cinema e a história das imagens, em uma das conversas reproduzidas em Cuauhtémoc (2012), sua paráfrase desloca o humanismo da formulação que remonta a Dziga Vertov e ao seu conhecido filme de 1929, Um homem com uma câmera, por meio da introdução do macaco no lugar de sujeito ideal da invenção cinematográfica. Se, para Pedro Vermelho, tratava-se de encontrar, em sua ascensão à condição humana (por meio da imitação dos homens), uma saída viável em relação ao cativeiro em que foi levado a viver depois de sua captura, para Leo Pyrata, trata-se de buscar, no devir-animal do "macaco com a câmera na mão", uma forma de destruição da experiência que conduza, por meio da barbárie (isto é, da desarticulação da linguagem, da perturbação da convenção comunicacional, da desfiguração da forma expressiva), à abertura de um espaço de experimentação de que será preciso fazer, algum dia, o cauteloso mapa (em vez disso, o que apresento aqui são apenas algumas aproximações indecisas, talvez insustentáveis - se muito, o esboço parcial de um mapa mal desenhado sobre um guardanapo).

O rigoroso caos da orquestração de diversas formas poéticas da barbárie sob a assinatura de Leo Pyrata não é capaz de reduzir ou de rarefazer a heterogeneidade que as caracteriza, numa estética da disjunção. Em termos visuais, a pobreza da baixa definição de imagem convive com a vertigem da acumulação de informações fragmentadas, e a disritmia de sua cadência na tela perturba o sentido de movimento que habita toda imagem de cinema. Em termos

sonoros, a pobreza da baixa qualidade de registro direto acompanha a densidade buscada com as escolhas de contraponto musical e de organização do material sonoro, de modo geral. Enquanto a precariedade dos aparelhos de registro – o celular, a câmera digital barata, a webcam etc. – constitui uma das formas da barbárie, isto é, um dos modos do devir-macaco que os curtas usam para inquietar os sentidos do cinema, a organização elaborada do material registrado – a imagem filmada por Pyrata, a imagem encontrada na internet etc. – evidencia um pensamento da montagem, cuja gramática deve ser buscada tanto em alguma memória do cinema – a vanguarda, o experimental, o marginal, o cinema com sotaque – quanto em alguma memória da cegueira que caracteriza toda forma de familiaridade, de hábito, de costume, de habitação, de convenção – em suma, a memória da cegueira que define nossa relação mais comum com as imagens que nos circundam.

Filme Pornografizme (2011)

A relação com a memória da cegueira é o que está em jogo, por exemplo, no método de desenquadramento que rege a apropriação de imagens de pornografia disponíveis na internet em *Filme pornografizme* (2011). Os procedimentos formais de desenquadramento são, basicamente, dois: a redução da nitidez (que resulta em contornos borrados, perturbando o enquadramento a partir de seu interior) e a ampliação de áreas específicas recortadas de imagens maiores (que faz coincidir desenquadramento e re-enquadramento). Aos procedimentos de desenquadramento se acrescenta o encadeamento das imagens, que as descontextualiza e as inscreve numa montagem descontínua, e o contraponto musical, que divide o curta em dois momentos (além dos créditos). Com isso, o filme compõe uma espécie de narrativa do consumo pornográfico, por meio da

exploração do efeito *zapping*, conforme a consagrada tradição da videoarte. O resultado é a retirada das imagens pornográficas do regime de visibilidade que as caracteriza, que as destina ao consumo e ao esquecimento, e a sua devolução a uma esfera de uso comum em que alguma memória das imagens se torna possível, em que algum afeto vem inscrevê-las novamente na história do cinema.

O gesto de retirar as imagens pornográficas de seu contexto de consumo imediato (e de esquecimento, uma vez que o olhar pornográfico esgota rapidamente as imagens que o alimentam e busca sempre mais imagens) produz um estranhamento parcial de seu modo de operação, na medida em que torna visíveis aspectos da mitologia que as orienta. Quando, por exemplo, sob a música mais pesada que demarca o primeiro momento do curta, os contornos borrados de um plano em que se adivinha um corpo seminu refletido num espelho convertem o prazer visual suposto na economia da pornografia em beleza plástica, a cegueira diante do que parece familiar cede lugar a uma nova visibilidade paradoxal, que reside no impreciso, no borrado, no confuso - vemos muito pouco, de modo muito impreciso, mas vemos o que teria permanecido invisível no contexto pornográfico original da imagem. Nesse primeiro momento do curta, de modo geral, os procedimentos de desenguadramento e a paisagem soturna da música convidam o espectador ao estranhamento.

No final do primeiro momento e na passagem para o segundo, o desenquadramento por meio do recorte e da ampliação de detalhes das imagens pornográficas originais revela e destaca, no cerne de sua composição, uma série de elementos estranhos – um gato que se lambe, um boneco do Garfield em pelúcia (e há todo um programa de montagem surrealista, baseada em formas de associação livre, no

encadeamento entre o gato e o boneco do gato), flores estampadas na parede. A música delimita uma relação de fruição diante do estranho que se descobre nas imagens, enquanto a potência de estranhamento que o filme tinha projetado sobre as imagens por meio de procedimentos formais se revela, igualmente, constitutiva de seu conteúdo, das figuras que preenchem sua superfície, da irradiação do inesperado *punctum* que reivindica os afetos do olhar. O estranhamento que emerge das próprias imagens, e não dos procedimentos formais do curta, alcança seu ápice na sequência final, em que a câmera-pinto aparece como o símbolo incontornável da economia das imagens pornográficas e, ao mesmo tempo, como uma revelação paródica e diabólica – e, portanto, crítica – de sua própria mitologia.

Élégie à Rimbaud (2011)

O sentido diabólico da relação entre o "macaco com a câmera na mão" e as imagens se encontra também na reivindicação da poesia de Arthur Rimbaud, um dos representantes mais ilustres da tradição artística dos malditos, por meio dos latidos de Rimbaud, o cachorro de que Pyrata se despede em *Élégie à Rimbaud* (2011). Quando o cachorro late, em meio às brincadeiras com pinhas que o despertam da letargia de seu sofrimento derradeiro, Pyrata inscreve na tela os versos do poema "L'Éternité", de Rimbaud, como se fossem legendas. Se o homem Rimbaud escreveu a eternidade como o encontro em fuga do mar e do sol, o cachorro Rimbaud late a eternidade, nas imagens do vídeo, no tempo do eterno retorno da brincadeira no quintal.

Depois da poesia, isto é, depois da brincadeira, isto é, depois da eternidade latida por Rimbaud, a introdução de uma música in-

strumental demarca a segunda parte do curta, em que uma voz em off recita os versos de Sensation, enquanto legendas inscrevem na tela a história do cachorro, narrando sua chegada na vida de Pyrata, suas brigas, seus amores. A estética da disjunção da elegia videográfica que Pyrata dedica a seu cachorro tem, em seu cerne, o recurso expressivo das legendas. É no contraponto entre os latidos de Rimbaud e as legendas que reproduzem o poema, na primeira parte do curta, e naquele outro contraponto entre a voz off que recita outro poema e as legendas que narram a história de Rimbaud, na segunda parte, que se potencializam as possibilidades de deriva abertas pela associação disjuntiva de elementos díspares, num procedimento que é frequente na videoarte e no cinema experimental. e que encontra em certas obras de Jean-Luc Godard, sobretudo da fase mais recente, uma de suas expressões mais elaboradas. Às legendas acrescenta-se a sobreposição de duas peças musicais diferentes na trilha sonora, numa espécie de clímax que antecede a sequência final de planos de Rimbaud no quintal.

Antes dessa sequência final carregada de saudade, a frase que encerra a sucessão das legendas é, ao mesmo tempo, um comentário sobre a possibilidade de Rimbaud ter deixado filhotes sobre a poesia e sobre a memória, sobre os rastros que se deixa no mundo, sobre o filme que vemos e sobre o cinema em geral: "É fácil projetar os olhos em delírios apócrifos." Um dos gestos fundamentais do devir-animal do "macaco com a câmera na mão" é, efetivamente, o de perder-se na facilidade dessa projeção, fazendo cinema como se fosse brincadeira, entre amigos ou com o cachorro, no bar ou no quintal, com o registro mais trivial do cotidiano, com as imagens mais banais e, ao mesmo tempo, mais singulares, talvez insubstituíveis.

Cuauhtémoc (2012)

Dessa forma, a memória do cinema aparece, em parte, sob a forma de experimentações disjuntivas com elementos da imagem cinematográfica, como se verifica no exemplo dos desenguadramentos, em Filme pornografizme, e do contraponto das legendas, em Élégie à Rimbaud, e a memória da cegueira diante das imagens emerge, sobretudo, da apropriação e da ressignificação de imagens alheias, como no caso de Filme pornografizme. Em ambos os casos, a montagem desempenha o papel de caução da invenção cinematográfica, como ocorria na obra de Dziga Vertov, mas uma montagem que se transformou e amplificou seu alcance, no contexto da convergência digital, a partir da herança da videoarte. Efetivamente, enquanto Vertov pensava a montagem como uma tarefa que se inicia nas filmagens, o "macaco com a câmera na mão" de Pyrata se dedica menos a filmar (e a pré-conceber o ato de filmar) do que à coleção de imagens quaisquer (que parecem às vezes ter sido feitas e/ou escolhidas de qualquer jeito, sem cuidado e sem rigor) e ao manejo dos programas de manipulação de imagens e de edição não linear de vídeo disponíveis para computador, nos quais o diretor encontra parte importante de seu repertório de recursos expressivos.

A precariedade que afeta muitas das imagens que compõem os filmes, ao menos do ponto de vista do tipo de aparelho e da situação de registro que as produziu, não se reproduz nos modos de edição e de transformação das imagens. Com efeito, na conversa de bar reproduzida em *Cuauhtémoc*, a reivindicação de uma precariedade disfarçada e dissimulada, em contraposição à precariedade assumida e evidenciada característica dos anos 1970 (e, por exemplo, de Rogério Sganzerla), assume Hollywood como referência

exemplar que deve ser imitada. Há, assim, um cinema que nega sua "natureza de macaco", que dissimula sua precariedade com arremedos de Hollywood: como o narrador do conto de Kafka faz em relação aos homens, esse tipo de cinema imita Hollywood para se aproximar de sua condição, mas permanece excluído dela, conforme ocorre, por definição, com toda imitação, que resguarda sempre uma distância irredutível entre imitante e imitado.

Em oposição a esse cinema de imitação, que decorre de uma colonização do imaginário cinematográfico, o cinema de Leo Pyrata resiste diante da imitação como *Cuauhtémoc* diante de Hernán Cortés – e há um sentido trágico nessa identificação, uma vez que o conquistador espanhol acabou condenando *Cuauhtémoc* ao enforcamento; ao mesmo tempo, entretanto, a reivindicação de uma figura da resistência anticolonial conduz a uma espécie de ressurreição de seus sentidos históricos. Em suma, o cinema de Pyrata deseja a "natureza de macaco", cuja potência assume forma sensível nos modos de montagem que caracterizam seus filmes – a estética da disjunção como bricolagem do macaco diante do mundo.

De modo radical e emblemático, essa "natureza de macaco" se torna visível na experiência que compõe a segunda parte de *Cuauhtémoc*, em que a fragmentação de imagens em decomposição do curta até esse momento cede lugar, finalmente, à abstração luminosa sintetizada pelo computador, aos vagalumes e aos fogos de artifício da imagem digital produzida por gestos de "macaco" no computador, isto é, gestos de barbárie, gestos incivilizados, gestos incultos. A memória do cinema que está em jogo no procedimento de composição das imagens abstratas de Pyrata é também aquela de Stan Brakhage e de outros cineastas experimentais, que se tornaram

conhecidos, em parte, por suas intervenções diretas sobre a película cinematográfica, desenhando sobre sua superfície, riscando-a e danificando-a, enfim, devolvendo-lhe a sua condição material como base da experiência imaterial da projeção. Numa época de convergência digital, a intervenção na película é substituída pelo jogo programado da interface do computador, e um fantasma de materialidade da imagem aparece sob a forma dos rastros do cursor do mouse no traçado das formas abstratas e na evidência dos pixels como unidades formadoras da imagem digital. Se o artifício da intervenção direta na película implicava uma interrupção do sentido referencial e representativo da imagem cinematográfica (cujo emblema é a produção de imagens sem câmera), os fogos de artifício de *Cuauhtémoc* evidenciam a perda de referencialidade que é a condição de possibilidade de toda imagem digital.

Passagem (2012)

A perda de referencialidade das representações da paisagem é parte crucial da experiência de *Passagem* (2012), no qual o paradoxo da materialidade fantasmagórica da imagem digital fundamenta um passeio contemplativo em ritmo acelerado pelas paisagens de mais de uma cidade. A decomposição das paisagens ocorre por meio da alteração de cores e da distorção dos contornos, assim como da fragmentação do movimento que se adivinha entre as imagens em uma série de pequenos momentos, que escapam das imagens como rastros efêmeros e difíceis de enxergar, à exceção de alguns instantes de paragem, de respiro, de silêncio visual (embora a música drone continue a soar o tempo todo). Assim, *Passagem* carrega a memória da cegueira que define grande parte de nossas formas de relação com a cidade, com o espaço e com a paisagem.

O título do filme alude ao projeto inacabado das Passagens, de Walter Benjamin, enquanto o sentido do passeio que se adivinha na sucessão das imagens remonta à importância da figura do flâneur no contexto da história da modernidade que o autor alemão concebeu. Ao revisitar essas referências, Pyrata ultrapassa seus sentidos originais, uma vez que inscreve nas imagens os elementos e os tempos locais das cidades que habita e das paisagens que visita, nos quais misturam-se as figuras da metrópole moderna – prédios, luzes, carros – e vislumbres de uma experiência periférica e marginal da metrópole moderna. Diante das paisagens, *Passagem* constitui, também, uma experimentação com o registro documental e com a representação da duração.

O Curta dos Festivais (2013)

O Curta dos festivais (2013) explora de modo contundente a dimensão documental que está presente nas imagens precárias que o compõem, e seu recurso expressivo mais importante consiste no uso das legendas como contraponto disjuntivo das falas. Entre as falas e as legendas, as imagens registram uma série de momentos da participação do diretor e de amigos dele no Festival de Tiradentes: trajetos de carro, conversas em torno de um sofá, atividades na cozinha, festas etc. As conversas se sucedem sem que seu nexo esteja garantido, seja pelas imagens (frequentemente distorcidas), que piscam e tremem, oscilam e param, seja pelas legendas, cujo discurso heterogêneo envolve relatos sobre o contexto de registro das imagens, citações de reflexões críticas e teóricas sobre cinema e uma série de lugares comuns da crítica e do discurso acadêmico atualmente dominantes – como "afeto", "potência", "dispositivo" etc.

O desfile descontínuo das citações nas legendas parece conter uma amostragem de citações de textos lidos num curso de graduação em cinema, e algumas das temáticas abordadas são o conceito de ritual, os ritos funerários, a fotografia, a comunicação social, a função do *briefing*, a encenação cinematográfica, a pornografia, entre outras. As conversas versam sobre os encontros entre amigos nos festivais, as ideias sobre arte e cinema que cultivam, os gostos e as preferências diferentes etc. As imagens representam vislumbres dos locais e dos momentos em que as conversas ocorreram. A estética da disjunção que caracteriza o curta torna difícil atribuir um posicionamento à instância de enunciação do filme, que se inscreve sob a assinatura de Leo Pyrata, mas não deve ser a ele identificada sem maiores considerações.

O Curta dos festivais se apresenta como uma versão curta de um projeto de documentário de maior duração e constitui, de certa forma, uma exploração experimental de um material que tem uma importância dupla: por um lado, as imagens constituem uma memória pessoal (são, sobretudo, registros de encontros com amigos); por outro, pertencem a uma memória coletiva do cinema brasileiro contemporâneo, de um dos espaços sociais que o constituem (são, igualmente, afinal, registros de encontros com interlocutores e com possíveis colaboradores). Nesse sentido, a construção do curta impede que a conversa e o diálogo dos encontros apareçam de modo linear, desfigurando sua dinâmica por meio da estética da disjunção.

Imhotep (2015)

Os usos da estética da disjunção para a desfiguração da representação alcançam uma expressão radical em *Imhotep* (2015),

em que o efeito zapping (heranca da videoarte) e a montagem descontínua (herança do cinema experimental) convergem na exploração de uma série de modalidades de interferência entre imagens que representam ícones do Egito antigo e de suas sobrevivências na cultura visual contemporânea, sob a forma de pirâmides (o nome de Imhotep está associado à construção da primeira pirâmide egípcia) e de elementos iconográficos associados à escrita dos hieróglifos (em especial a representação do deus Rá, de quem Imhotep foi, igualmente, um dos altos sacerdotes). O único plano do filme que foi filmado por Pyrata corresponde a uma tomada de um boneco do deus Rá, que opera como uma camada primordial de sentido na orquestração visual do curta. Sobre essa camada, uma série de outras imagens vem depositar seus vestígios. A apropriação de imagens da internet, que são encadeadas ou sobrepostas com o plano do deus Rá, confere a *Imhotep* o sentido de uma exploração de arquivo, enquanto sua estética disjuntiva perturba qualquer sistema de arquivamento.

Seria possível dizer que a vaga luminosidade das imagens de internet ofusca a luminosidade solar do plano do deus Rá, na trama videográfica de *Imhotep*. De fato, frequentemente, o fluxo das imagens que atravessa o plano apaga a figura de Rá, criando um efeito de saturação da tela que remonta ao *Global groove* (1973), de Nam June Paik, e a suas sobreposições (por meio de transparências e de *chroma key*). A genealogia desse efeito deve ser buscada, de acordo com o quadro interpretativo estabelecido pelo título e pela iconografia egípcia do curta, no sonho ou no delírio de Sergei Eisenstein, que supôs encontrar no hieróglifo egípcio e no ideograma japonês os modelos de sua montagem intelectual.

Ao mesmo tempo, é também frequente que o plano do deus Rá ressurja sob o fluxo das imagens, ou dentro delas, sob outras formas, rarefazendo a saturação e revelando a persistência da iconografia a ele associada através dos séculos. Se há persistência de formas e de motivos iconográficos, efetivamente, entre o Egito antigo e suas sobrevivências visuais contemporâneas, não se pode, contudo, supor uma continuidade absoluta entre o presente e o passado. Imhotep explora o que sobrevive de uma iconografia muito antiga, cujos sentidos atuais devem ser buscados na memória do cinema a que ela está associada - a montagem conceitual de Eisenstein, mas também os procedimentos de sobreposição da videoarte e seus efeitos sobre o projeto eisensteiniano e sobre as práticas cinematográficas da montagem no contexto digital - e também no contexto da música - a figura do jazzista Sun Ra (e sua Arkestra), presente na trilha sonora musical do curta e nos planos citados da ficção científica afrofuturista Space is the place (1974), de John Coney.

Imhotep compõe uma espécie de atlas desfigurado da recorrência das pirâmides, do deus Rá e da iconografia do Egito antigo, transformados e reinventados, a cada vez, por sua encenação cinematográfica e existencial pela figura de Sun Ra, por sua apropriação nos mais diversos contextos de práticas da imagem, por sua disseminação caótica, anárquica, aberta, de que o curta de Leo Pyrata constitui apenas um vislumbre e, talvez, o rigoroso (porque desfigurado) retrato. Por meio desse retrato da disseminação de uma iconografia, Imhotep parece simbolizar, em geral, a vida das imagens e a possibilidade de transferir suas formas – e, em alguma medida, seus sentidos – que caracteriza sua condição sensível. Ao mesmo tempo, o curta revela a dimensão diabólica da vida das imagens: a possibilidade de transferência entre os mais diversos contextos e a multiplicidade

das transformações que as imagens atravessam nesse movimento as destina, efetivamente, ao informe, que *Imhotep* encena sob as várias formas da interferência entre imagens. Paradoxalmente, a invenção de novas imagens a partir da interferência entre imagens revela que o informe não é, simplesmente, o fim da vida das imagens, mas um recomeço. Sua barbárie é aquela de uma abertura para a renovação, e a destruição da experiência acumulada da história das imagens que se adivinha no informe opera como um princípio produtivo. Eis o que pode um "macaco com a câmera na mão".



A COLAGEM, O SIMULACRO E O INOPORTUNO:

TRABALHOS RECENTES DE LEWIS KLAHR

TONI D'ANGELA

Lewis Klahr começou a produzir filmes desde o fim dos anos 1970 e é considerado um dos mais importantes artistas ainda vivos a trabalharem com a colagem. As práticas do cinema experimental das últimas décadas são particularmente inspiradas e, diria também, instituídas pela colagem e, especificamente nos últimos anos, pelo found footage. O processo de colagem é também particularmente instrutivo por caracterizar as relações entre modernismo e pós-moderno, vanguarda e novas práticas artísticas e imagem em movimento. A introdução da colagem pelas partes de Braque e Picasso por volta de 1912 não apenas interrompe uma certa tendência hedonista, uma certa harmonia ainda subsistente no Cubismo Analítico, mas acima de tudo dá forma a uma nova reconstrução de formas ao Cubismo Sintético, que inclui no quadro peças palpáveis como papel, tecido, metal, areia. Os objetos inseridos não são incidentais e

puramente decorativos, mas organizam o espaço plástico. A colagem é considerada por muitos críticos "a inovação formal mais revolucionária" do *Novecento* "no âmbito da representação artística".

No artigo *Collage*, publicado em 1959, Clement Greenberg identifica na colagem o ponto de virada não apenas do Cubismo, mas de todo o Modernismo, e não porque Picasso e Braque inseriram pedaços "reais" em seus quadros, uma vez que o conceito de real é sempre ambíguo, em linhas gerais, e a maior razão quando se fala de arte. Dessa maneira, o Cubismo obtém efeitos esculturais sem utilizar instrumentos escultores, nem recorrer ao antiquado e abandonado ilusionismo em perspectiva, chegando àquele pictórico puro entrevisto em Cézanne. De um lado, a colagem confere à pintura uma presença sempre mais corpórea e sempre menos representada. De outro, faz da superfície uma área de tensão, não entre primeiro plano e profundidade, como na pintura renascentista e na pré-moderna, mas sim entre o *ground* e o *background*, nos quais a única margem deixada à ilusão tridimensional não é entregue às leis da perspectiva ou ao claro-escuro, mas está propriamente acima da superficialidade literal.

A colagem entra também na Escola de Nova Iorque. Uma das primeiras mostras coletivas de Pollock, William Baziotes, Robert Motherwell e Ad Reinhardt, ocorrida em 1942 em Nova Iorque e organizada por Penny Guggenheim, se chamava *Exhibition of collage*. Sabe-se também que os pintores gestuais e as expressões abstratas refutavam as leis da perspectiva, o claro-escuro e todo o aparato ilusionista apto a recriar a tridimensionalidade do espaço e a, de fato, reduzir a pintura a uma espécie de escultura frustrada, insistindo, ao invés, na superfície bidimensional da pintura.

A redução do pictórico à superfície achatada culmina, enfim, na

obra de outro artista que teve muito o que fazer com a colagem, Robert Rauschenberg, que o crítico Leo Steinberg define (pela primeira vez) como pós-moderno. O achatamento do quadro se oferece como um receptáculo potencial infinito que de tudo pode acolher. Os combinepaintings de Rauschenberg são feitos colhendo-se imagens populares mantendo e, aliás, exaltando a diferenciação entre a superfície achatada e os elementos projetados. É um bricolage que adultera a imagerie contemporânea: os gibis, a fotografia, os símbolos da comunicação de massa, a garrafa de Coca-Cola, mas que se nutre também das ruínas, inserindo em suas colagens signos e imagens de uma Nova lorque arcaica, todos elementos que, de alguma maneira, convergem na obra de Klahr. É o americano de quem se falou Rauschenberg e Johns, mas também Joseph Cornell que agrupa objetos sem uso e descontextualizados. Porém, entre a colagem de Picasso e a montagem de Rauschenberg há uma diferença. A Pop Art também é uma resposta àquele expressionismo abstrato que representa o cumprimento da aventura começada pelo Cubismo, e considerado demasiadamente sofisticado e sublime, "modernista" demais, pelos artistas Pop.

Rauschenberg não se limita a anexar materiais "pop". Em *Charlene* (1954) e *Rebus* (1955) existem reproduções de obras passadas, porém o artista não imita as formas do passado para desconstruí-las, mas faz serigrafias de reproduções fotográficas, combinando objetos de uso comum, impertinentes, que perderam qualquer uso em seu aspecto decadente, consumado, antiquado, aos signos mais tradicionais da pintura que não tinham encontrado espaço no Modernismo, nem mesmo nas colagens de Picasso. Ao invés, deve-se procurar um precursor em Kurt Schwitters.

A colagem foi um procedimento importante também na vanguarda cinematográfica americana mais clássica. Harry Smith faz filme-colagem, em particular N° 10 (1957) e N° 11 (1957), colagens animadas. Robert Breer faz seu primeiro filme-colagem em 1954: *Un miracle*. E depois *Scorpio rising*, de Anger, faz uso da colagem e, por outro lado, *Mez o motlight*, de Brakhage. E ainda Larry Jordan, que realizou muitas colagens animadas. No entanto, talvez o cineasta experimental mais imediatamente reconhecível na prática da montagem é Bruce Conner com os seus *A movie*, *Cosmic ray*, *Report*. A grosso modo, o iniciador é Joseph Cornell, com *Rose Hobart*. Lewis Klahr continua essa tradição e, aliás, as palavras de P. Adams Sitney, já há algumas décadas o mais importante *filmmaker* de colagem animada.

A prática da colagem é uma forma de reutilização, a mais bemsucedida à época do Modernismo, e hoje com Lewis Klahr. A prática artística do artista/animador de colagem Lewis Klahr evoca também aquelas pós-modernas que desmontam o conceito de próprio. Inclusive o próprio da tradição modernista da colagem, aquele de Picasso e do artista e cineasta Cornell. Fluxus e o détournement dos situacionistas que agridem seja a noção do meio artístico, seja aquela da identidade (propriedade, pertencimento). Analogamente à superfície dos quadros de Robert Rauschenberg que, segundo a expressão cunhada por Leo Steinberg, se tornam uma "tábua de confeiteiro", uma imagem tipográfica, abarrotando-se de objetos e signos, assim também as imagens de Klahr acumulam e organizam materiais de diversos tipos e de diversas proveniências: gibis, retalhos de revistas para senhoras, cartas de baralho, farrapos de telegramas.

A colagem, como já dito, foi introduzida por um expoente do Modernismo como Picasso, por sua vez ligado a outro mito modernista, o da originalidade. A colagem modernista é sinal de inovação e também de presença: a representação do referente real é excluída em favor da presença do referente. Joseph Cornell, pioneiro americano,

seja das práticas de montagem, seja do cinema experimental, empregou a colagem em particular com as suas célebres, fantasiosas e misteriosas *boxes* na quais recolhia e amontoava objetos heterogêneos e decadentes, sobretudo em seus valores de uso e troca, atados pelos fios de sua imaginação e entregues a um livre e espontâneo associacionismo

As colagens animadas de Klahr são elas mesmas misteriosas, quebra-cabeças, mas Picasso e Cornell são os iniciadores, os fundadores de gêneros e práticas, sendo a prática de Klahr, neste sentido, indubitavelmente considerada pós-moderna. A criatividade neste caso é uma nova utilidade para velhas funções, uma montagem, uma recombinação de materiais e tradições, tanto pelos artistas modernistas quanto por Klahr. Neste último, porém, se sente a diferença entre estas práticas e o pós-moderno. Quanto ao cinema de animação de Harry Smith e ao cinema gráfico de Robert Breer, se trata de operações claramente mais modernistas que não têm (muito) a ver com a recuperação de repertórios da cultura de massa (gibis) e que se inspiram preferencialmente em Richter, Duchamp, Léger, em Kandinsky e Mondrian, enfim, na tradição pictórica modernista, ou mesmo na da cabala.

Não que Klahr seja menos criativo, mas em suas colagens animadas, permeadas por um romantismo quase nostálgico, não entra tanto em jogo a aposta da criação, da originalidade, da função subjetiva que cria e da presença (os objetos, a areia nas colagens de Picasso). O seu pós-moderno tem justamente a ver com o processo de equivalência e com o jogo de significações da colagem, inventado por Picasso e pelo Dadá berlinense, mas ainda verdadeiramente rendido ao capitalismo avançado e pós-fordista que é mais abstrato que a pintura abstrata e destrói o referente real para estabelecer o jogo

das equivalências. Mais que a Picasso, Klahr remete a Rauschenberg e Jasper Johns. Não se trata apenas de liberar o signo da representação, mas de torná-lo arbitrário. Suas obras são imagens confiscadas, imagens de imagens, citações, empréstimos, detalhes, acúmulos. Não se trata tanto de criar ou recriar através da descontextualização da montagem, mas de fazer imagens com as próprias imagens, imagens de imagens, que certamente tem a ver com o "tornar-se imagem" do mundo do qual, a partir de perspectivas diversas, falavam Heidegger e Debord. A maneira de apropriar-se destas imagens é uma desapropriação, não apenas uma expropriação que, caso contrário, reproduzira a lógica do próprio.

As colagens animadas de Klahr são desapropriações construídas a partir de uma lógica que emudece a retórica do autor. Acúmulos, discursividade, hibridizações. A sua arte de apropriação não duplica cinicamente e oportunamente a mitologia dos signos. A sua montagem eventualmente recompensa a fragmentação dos signos, das imagens e das mercadorias. Em Lethe (2009) o set é composto por figurinos, a narrativa é composta por imagens roubadas, retalhadas e retocadas, mas em conjunto configura-se e funciona como um conto de amor e morte entre Minnelli e Godard. A narrativa é feita com imagens heterogêneas e alógenas, mas as intervenções de Klahr são variadas, seja na seleção e no retalho do material (gibi e outros), seja nas tomadas de vídeo com auxílio de materiais de montagem (desfoque, parasol, sobreposição), seja no ritmo da história, seja, finalmente, na música de fundo. Lethe é uma obra particularmente emblemática em sua produção. "Lethe" (Lete) é um dos cinco rios do Submundo de Hades. Sua execução possui uma tonalidade vintage, arcaica, se move no mundo dos mortos, das ruínas, dos gibis e da tradição modernista da colagem. Quem se imerge no Rio Lete perde a memória. Estas são

águas do esquecimento necessário para que as práticas não sejam submersas pela memória da tradição modernista. O *Lethe*, além de Platão, fascinou também a Nietzche e Klossowki. Klahr brinca entre os cinzentos confins do tempo, como um garoto, porém, com o estado de espírito de um adulto. Em suas colagens há um distúrbio que desliza no tempo, só que em vez de arrepender-se do *imperfectum* que não se realizará nunca, ele radicaliza este contínuo interrompimento. Afinal, sua memória é também esquecimento, uma memória criativa porque é capaz de esquecer, crescendo sobre si mesma: a sua obra incorpora o passado e o estranho, do lado de cá do Lete, fora do presente histórico.

Memória e esquecimento, sobretudo distorção da memória (tradição modernista), são os motivos de False aging (2008) no qual a trilha rétro e evocativa, como um eco do passado, acompanha os detalhes, o flickering, o fade-out ao preto, os desfogues de um verdadeiro e singular rébus no qual o esquecimento é livre reapropriação e até mesmo expropriação da própria memória reinventada. As falsas lembranças tornam-se nexos falsos, simulações que associam eventos e materiais aproximáveis entre si apenas em virtude de uma montagem que produz novas símiles perceptivas e semânticas. Uma decodificação e recodificação. O envelhecimento cognitivo é frequentemente associado a uma maior suscetibilidade e aos vários tipos de falsas lembranças. Neste caso, o envelhecimento é aquele das práticas modernistas livremente reelaboradas, acumulando fontes e detalhes que vêm distorcidos e reconstruídos. Desta maneira, é possível produzir um suplemento, mesmo que tudo tenha sido já inventado. Relembrando e reconhecendo estas imagens e fazendo destas outras imagens, hibridizando-se as mídas: os gibis, a colagem, o cinema de animação.

Wednesday morning two am (2009), dedicado a Phil Solomon com quem tem em comum uma certa tonalidade nostálgica e também a lectio de Cornell - se parece ao mesmo tempo como um noir, um sci-fi, um melodrama, hibridiza os gêneros e alterna da figuração à abstração. A thousand july (2010) atravessa os confins de imagem e texto, derrama cabeça abaixo os gibis, acumula, regula, emprega fade-outs e sobreposições criadas através da retroiluminação dos dois lados da página do gibi, através do uso da câmera de vídeo digital mais sensível à escassa iluminação, estruturando um enigma que se nutre romanticamente dos fragmentos do passado.

Um elogio elegíaco, erótico, poético e político do passado redimido da prática artístisa do presente é April snow (2010), uma magnífica montagem de pedaços, fragmentos, restos, panos pendurados, tijolos fotografados e desenhados, imagens pop, música soul. As cenas internas, a árvore de Natal do consumismo, a casa, o automóvel, o hambúrger, o rasgo de uma lágrima, a cerveja e, após, entra "Racing in the Street" de Bruce Springsteen - ouve-se os arranhados do vinil - a colorir ainda com mais tonalidade melancólica a história escancarada das imagens como em um álbum em relevo de fotos e recordações. As instalações na Sheeler, os pneus Firestone, as prateleiras dos supermercados, as corridas de carro dos anos 1950. Um beijo nas sombras, as garotas vestidas apenas de lingerie a fantasiarem, a noite fechada em uma cabine telefônica improvisadamente iluminada pelos faróis de um carro, o crash, a neve que ultrapassa o limite dos velhos edifícios (vistos nas primeiras imagens da colagem) já deteriorados pelo tempo, reduzidos a ruínas, os carros que certa volta rugiam agora congelados, reduzidos pelos incidentes, aqueles automóveis que fascinaram muitos artistas e escritores, de Kerouac a Ruscha, e que foram o símbolo de um suposto progresso, aqueles com os quais se atravessaria os EUA. As engrenagens do carro e a ampulheta do tempo, Ed Ruscha e Dalí, fundidos na colagem de Klahr.

A melancolia torna-se ainda mais escuríssima e desesperada, às vezes, como em *Sugar slim says* (2010), no qual corpos nus se agrupam no Star Motel. Sugar slim says é atravessado por uma certa violência, as pontes são realmente suspensas, o papel de parede rasgado, as nádegas expostas, a carne esfolada. O pôr do sol parte sem qualquer consequência. A flor é *bondage*. Enquanto no dístico *The rain couplets* (2012), compostos por *Kiss the rain* e *The street of everlasting rain*, a canção *Moon river* abre a dança das flores. O mórbido pano branco parece acariciar o solado de madeira, a dona de casa é como um robô. O lado nostálgico, melancólico não suaviza a desconstrução operada pela montagem: as paredes floridas possuem curativos. *The rain couplets* é um ensaio sobre os desbotamentos da repetição que articula e desarticula o romantismo das imagens retratadas.

Em *Turn it black* (2013) a montagem e o movimento da câmera que pula de um detalhe a outro, que desconecta e reconecta, sua música que, por vezes, interrompe os quadrinhos que se referem a Wesselman e às histórias de amor dramáticas contadas por Klahr que reascende o passado como modelo ao trabalho artístico presente. Em *Well then there now* (2011), a colagem é ainda mais em relevo e concatena tecidos, estofados, objetos, fotos, retalhos. Retornam os carros agora excluídos por novos modelos, as flores, e o *bondage*, que sangra, porque a colagem é também contradição, colocada junto a coisas que entram em colisão, a partir da *high culture* e da *mass culture*.

Lewis Klahr decompõe e recompõe cúmulos, coágulos e acúmulos como acontece de maneira exemplar na trilogia *Nimbus: Nimbus smile*

(2009), Nimbus seeds (2009) e Cumulonimbus (2010). Uma fragmentação governada pela repetição que repetindo traz a diferença, dividindo a identidade justamente porque nela retorna uma segunda vez. Relevos, sobreposições, desfoque: a história do amor e da cidade. Cenas de um casamento. O super-herói dos gibis extrapolado de seu contexto e imerso na banalidade de base, como um raio que atravessa a nuvem. A trilogia de Klahr é uma carga nebulosa de imagens do passado, desbotamento, quente e instável, como o seu cinemacolagem de animação. Um precipitado que gera novos estratos, partículas, auréolas, neblinas e interpolações que interrompem e desmentem o mito da imediatez.

The occidental hotel (2014), uma quase agonizante spy-story que se refere à Cortina de Ferro, é a última colagem de Klahr e engloba os fragmentos reais na obra fazendo interagir a expressão artística e os objetos de uso cotidiano, criando ressonâncias e associação, removendo partes e reinserindo-as em outro lugar, aumentando a espessura, proliferando. Se The occidental hotel é uma operação mais fria e dramática em relação a outras colagens, isto, porém, confirma, por sua vez, a narrativa alegórica de Klahr, sua horizontalidade, a passagem de um hotel a outro, a composição de uma narrativa combinando imagens fotográficas, retalhos, objetos. Uma história escrita com outras histórias na qual a significância é sempre aberta, a interferência é quase uma regra, como se a colagem fosse justamente um quebra-cabeca a se desmontar e remontar para descobrir, pouco a pouco, novos objetos, interpolações, junções, fragmentos, articulações. Uma arte de apropriação e interrupção cujo dono é sempre o suplemento, algo que continuamente se adiciona, sem fim. O movimento de apropriação/expropriação se faz desapropriação, contestando também a si mesmo enquanto presença: a tonalidade nostálgica que guarda o passado

tem também a função de escancarar a identidade do presente. Uma unidade dionisíaca, feita por pedaços que depois se recompõe para se decompor novamente e assim em diante, abolindo, ao menos na arte, a propriedade privada, o próprio, o movimento próprio à apropriação, a paternidade (inclusive a dos mestres do modernismo), refratandose e disseminando-se. Uma desapropriação que se faz dobrar e que se desdobra, sem negar a própria unidade, disseminando-a enquanto diversidade, deriva seminal, uma unidade feita de desdobramentos e arabescos, convites à repetição incessante de um próprio que não é nunca igual e revela-se sempre diferente.

A obra de Klahr é profundamente próxima ao espírito da arte pós-moderna que repensa o seu relacionamento contrastado com os pais do modernismo. A sua colagem não é uma cópia que adere àquele modelo modernista, àquele cubista ou àquele de Cornell, mas tem a ver com o simulacro, como muitas áreas da arte no segundo pós-guerra. Como já dito por Deleuze, o simulacro não é uma falsa cópia, mas recoloca em questão a oposição modelo/cópia. O simulacro vem de lá de cima, ataca as ideias dos pais, não é uma degradação dos seus modelos. Somos quase vindos dos simulacros, escrevia Deleuze em 1969, nossa existência é estética, Frederic Jameson constatava que a profecia deleuziana havia se tornado verdadeira e real nos anos 1980, quando escrevia que no sistema perceptivo - no meio, teria dito Benjamin - tudo é vivido como estético, do shopping ao entretenimento. A realidade é transformada em imagens e as imagens têm como referentes outras imagens, como no Hiperrealismo (imagem de imagem) ou na também diversa colagem de Klahr, que à sua volta cita outras imagens.

Na obra de Lewis Klahr, a melancolia é o sintoma de uma crise,

senão de uma laceração, se deseja e se pode falar até mesmo de uma nostalgia, quase de uma "maneira nostálgica", aquela caracterizada por Frederic Jameson como contrassigno do pós-moderno, que transforma a referência do passado numa disseminação de textos. Esta maneira estética é legível como um sintoma "do declínio da nossa historicidade, da nossa possibilidade vivida de experimentar a história dum modo ativo", mas não é simplesmente um "poder formal" que oculta o presente, pelo contrário, essa, e penso sobretudo num filme como April snow, "demonstra a gravidade de uma situação na qual parecemos estar sempre mais incapazes de fornecer representações adequadas a nossa atual experiência".

Seu trabalho é uma tentativa de reconjugar a experiência da arte revivida, citada, diferida, misturada, interpolada, a arte como formadora de experiência. Uma nova potência, não uma cópia degradada dos modelos modernistas, uma máquina de signos e insígnias, uma écriture capaz de se fazer memória - a despeito da interdição platônica - através dos monumentos, dos inventários, dos arquivos, das infiltrações (seus relevos), das invasões que descontextualizam e hibridizam, falando através das máscaras do passado, decompostas e recompostas, mediante o efeito de sentido do qual fala Jameson: a interrelação de significantes materiais. Uma interrupção infinita que, como disse Blanchot, substitui na eternidade presente uma absência (a melancolia de Klahr) que é infinita. Uma maquinação que desconfigura a inércia e a hierarquia, em tudo regressa, mas diferentemente, como um inconveniente que escancara o presente.

COLAGEM, ARQUIVOS E MELANCOLIA.

UMA CONVERSA COM LEWIS KLAHR

ENTREVISTA COM LEWIS KLAHR POR TONI D'ANGELA

Toni: Eu gostaria de falar um pouco sobre a prática da colagem. Como "conheceu" a colagem? Como você experimentou essa prática artística? Como e quando comecou?

Lewis: Estava muito em voga em Nova York no final dos anos 1970, depois que me formei na faculdade. O cinema found footage (Filmes Perdidos no Brasil) foi emergindo como um gênero dominante nos círculos de cinema experimental. Eu vi várias produções teatrais do Wooster Group que tiveram um efeito muito forte em mim. A colagem era atraente porque me permitiu explorar o passado em termos de história e memória pessoal.

Toni: As colagens de Picasso e Braque (cerca de 1912) e a

"montagem" dos dadaístas de Berlim (cerca de 1916) tiveram uma influência sobre sua personalidade como artista?

Lewis: Não muito. Cubismo não faz muito sentido aos meus olhos. Os surrealistas, Schwitters e Max Ernst fazem. Mas em termos de trabalhos em 2-d Schwitters e Rauschenberg ofereceram o interesse e a inspiração iniciais. Vi pinturas de Rauschenberg em tela de seda antes de saber que eu queria ser um artista plástico, quando ainda estava no colégio e fiquei impressionado com sua textura, sobreposição e a maneira que eles usaram imagens de jornal que reconheci de minha infância.

Toni: A colagem também entrou na pintura americana, o modernismo tardio. Uma das primeiras exposições de expressionismo abstrato chamava-se "Exposição de colagem", mas mesmo antes de 1942 e antes das obras de Robert Rauschenberg durante os anos 1950, foi Joseph Cornell o artista que introduziu a colagem nas artes visuais e no cinema experimental americano. Qual você acha que foi sua contribuição mais original? E como Cornell inspirou você? Se é que ele te inspirou...

Lewis: Não conheci o trabalho de Cornell até 1980, e na extensa retrospectiva do MoMA tive a sorte de estar em NY para ver. Eu fui 5 vezes como foi um grande ponto de inflexão para mim. Desde meu encontro com seu trabalho, estava convencido de que a colagem era o modo com o qual eu mais queria trabalhar. Cornell foi especialmente útil para mim em dois aspectos: emoção e devaneio. Seu trabalho me deu permissão para criar filmes centrados na emoção. Também me deu uma mão poderosa, primeira experiência de um tipo de 'tempo eterno' que poderia ser vislumbrado enquanto no devaneio de ver obras de arte. Enquanto tive essa última experiência de tempos alterados em

toda a minha vida, vendo filmes e ouvindo música, ver o trabalho de Cornell foi o momento que eu conscientemente defini a importância dessas experiências para mim como um artista do cinema e sua representação como uma meta que eu aspirava criar.

Toni: E quanto à colagem de outros mestres do filme experimental como Harry Smith, Robert Breer (apesar de ambos não serem totalmente identificáveis com a prática da colagem) e Larry Jordan?

Lewis: Admiro e fui inspirado pelo trabalho de todos os três. Our lady of the sphere de Larry Jordan foi o filme que eu vi que me alertou para o que poderia ser feito com recortes. A maneira que eles, Harry Smith e Ernst, tinham feito uso de recortes vitorianos me fez sentir que eu poderia fazer algo semelhante com imagens em massa, fora de moda, mas mais recentes de minha própria infância.

Toni: Além destas referências provavelmente bem conhecidas, o que pode me dizer de outras fontes que te inspiraram?

Lewis: Influência é uma coisa engraçada. É muito amplo – inclui o óbvio: Jacobs, Warhol, Anger, Conner, mas de certa forma fui afetado mais por certos movimentos do que por momentos e depois cineastas. Por exemplo, grandes figuras do Psicodrama com sua exploração do mítico, do simbólico, do ser psicológico e da representação, o subjetivo ligado à narrativa. Ou a abordagem eclética e diversificada da produção cinematográfica no Collective for living cinema no final dos anos 1970.

Muitas vezes esquecidos, porque eu compartilhei mais de uma perspectiva e sensibilidade do que uma óbvia relação direta com seu trabalho (eles não estavam fazendo filmes de recorte, embora muitos estivessem buscando a dotação), são meus extremamente formidáveis e excitantes colegas cineastas: Peggy Ahwesh, Mark Lapore, Phil Solomon, Ericka Beckman, Julie Murray, Nina Foneroff, Scott Stark, Esther Shatavsky, Craig Baldwin, e, é claro, minha esposa (tanto como artista de teatro e cineasta). E também há o poeta e estudioso Walter Lew, com quem tenho tido um diálogo estético desde meus 20 anos. Ou o estudioso Tom Gunning, que teve tanta influência sobre mim como qualquer cineasta.

E finalmente tem a história do cinema narrativo e dos clássicos de Hollywood em particular. Ainda passo mais tempo olhando e pensando sobre este último do que qualquer outro tipo de cinema. Alguns principais diretores para mim — Jean Epstein, Jacques Tourneur, Jean Cocteau, Jean-Pierre Melville, Vincente Minnelli, Max Ophuls, Otto Preminger, Nick Ray, Wim Wenders. Mas também há filmes individuais, numerosos demais para mencionar, como Sylvia de Gordon Douglas ou Hércules no centro da Terra de Mario Bava ou Mr. Arkadin: Grilhões do passado de Welles. Estes três provavelmente lhe dizem mais sobre minhas escolhas estéticas e interesses do que qualquer outra coisa na lista acima, da maneira que eles se casam, o alto e o baixo, o oculto e o óbvio, a pobreza e o sublime.

Toni: O que você acha do found footage? Hoje é uma prática muito desenvolvida e quase predominante em um certo tipo de cinema, e com cineastas que são diferentes entre eles, nós poderíamos citar Gianikian e Ricci Lucchi, William E. Jones, você na verdade, pelo seu uso disso em *Her fragant emulsion*.

Lewis: Eu tinha começado a fazer filmes em 1977 e Her fragrant emulsion é de 1986-1987. Foi meu primeiro filme a receber uma boa dose de atenção crítica, no entanto. found footage era um gênero

que eu prestava atenção – foi tão dominante por tanto tempo que era impossível não prestar atenção. Mas é um gênero que atingiu o auge na década de 1990 e não saio muito do meu caminho para olhar para ele agora. E no passado Bruce Conner, Morgan Fisher, Godard... A colagem, é claro, é diferente de Filmes Perdidos, mas ambos são práticas que têm algo em comum, eles têm sido associados e relacionados.

Eu entendo cinema de found footage como sendo um ramo vital da colagem. Sempre que alguém usa uma imagem apropriada, ele começa a entrar no reino da colagem. No meu amadurecimento como artista de cinema, entendi os found footage como um estágio de desenvolvimento – um ponto no meio do caminho entre filmar filmes de ação ao vivo no mundo e trabalhar com recortes que têm sido minha principal forma de abordagem. No meu caso, eu precisava passar a trabalhar com recortes para obter o controle que eu desejava mais do que sons e imagens apropriados.

Toni: Você pode descrever sua relação (sentimentos, pensamento crítico etc.) com as imagens, os sinais, os arquivos do passado?

Lewis: Esse é um assunto enorme que meus filmes abordam melhor do que eu em palavras. Mas para mim a experiência mais incrível que já tive é a diferença entre o passado e o presente. É um mistério que não posso resolver por mim mesmo – como as coisas estão presentes e novas e logo envelhecem e desaparecem. É a forma de vida vivida.

Toni: Pode-se dizer que o tom melancólico de suas obras não é apenas simples nostalgia, mas uma maneira de desafiar a "identidade" do presente, para torná-lo maior, uma maneira de abrir o presente ao

passado, uma forma de alargar os horizontes, pelo menos?

Lewis: Obrigado, isso foi lindamente articulado e aspiro que meu trabalho tenha esse efeito. O assunto que abordo, citando Tom Gunning, é o "tempo vivido" mais do que um desejo de viajar no tempo passado. Apesar de não encontrar nada de errado com esse impulso muito humano, gostaria de acrescentar que considero a simples nostalgia infinitamente mais complicada do que a maioria das pessoas lhe dão crédito. Continuamente fico surpreso com quão ameaçadora e assustadora a simples nostalgia parece ser para muitas pessoas. Para mim, a arte do passado sempre reflete muitas coisas sobre o tempo presente no qual está sendo criado. Não consigo deixar de fazer isso. Gosto de descrever meu trabalho como descrevendo o passado do presente.

Melancolia é importante para mim de várias outras maneiras – em primeiro lugar, apesar da tristeza, arrependimento e/ou saudade que contém, contém também uma grande quantidade de êxtase. Melancolia também me proporciona um caminho para a atemporalidade do devaneio, que é importante para o meu processo de trabalho e o impacto dos meus filmes acabados.

Toni: Em *Lethe* e *False aging*, há uma espécie de convite para a prática de um certo esquecimento de redescobrir a tradição também, para vê-la com um olhar diferente e descobrir algo novo. Quem sabe tudo já tenha sido inventado, como se diz (me lembro do modernismo e do cinema vanguarda também), mas ainda é possível reinventá-lo... Mesmo através do processo de hibridização de gêneros e materiais, o passado, a tradição, a tradição do modernismo, os mitos da sociedade americana, como são as nuvens da *Trilogia Nimbus*, eles estão cheios

de materiais, imagens, arquivos, sinais, mas você sabe como tirar algo novo a partir deles, não apenas para citá-los...

Lewis: Obrigado, isso é um grande elogio. Fico feliz que meu trabalho fala para você tão eloquentemente. Entendo um pouco do que você está descrevendo como um elemento crucial do nosso tempo, que a mídia e, agora, a cultura eletrônica certamente tornaram a absorção de mídia uma parte significativa da vida diária, urbana, durante a minha vida. Eu tenho uma necessidade de lidar com aquilo que tenho absorvido, assim como muitos outros. Minha habilidade de projetar meus pensamentos e experiências em minhas matérias-primas através da imagem em movimento é fundamental para criar o que você está experimentando como um espectador de meu trabalho.

Quando eu tinha 15 anos eu li Alce negro fala que era uma biografia oral de um místico curandeiro Sioux que era primo do chefe Cavalo Louco. Ele esteve na batalha de Little Bighorn e fez um tour da Europa com Buffalo Bill, entre outros destaques. Alce negro descreve detalhadamente suas diferentes visões. Muitas giram em torno de cavalos, já que estes eram animais essenciais no estilo de vida Sioux. No meu mundo urbano e suburbano, cavalos e búfalos não existem. No meu mundo, cavalos tinham sido substituídos por carros como meio de transporte. Mas eu poderia reconhecer uma correlação entre a capacidade do Alce Negro de nomear cavalos diferentes e minha capacidade de nomear diferentes tipos de carros ou canções pop no rádio. Então, naturalmente, para mim, como transmito a compreensão mítica do mundo que habito, isto figurou proeminentemente.

Trilogia Nimbus, que você cita, funciona para iluminar a mudança através da repetição. Assim como os denominados cineastas estruturais que me precederam (Frampton, Snow, Landow, Gottheim), estou propondo enigmas perceptuais para meus espectadores, apresentando um filme completo de 8 minutos (Nimbus smile) que é seguido por um filme (Nimbus seeds) de mesma duração, com a mesma sequência de imagem, mas uma trilha sonora totalmente diferente. Em no terceiro e último filme (Cumulonimbus) a trilha sonora do segundo filme se repete enquanto a sequência de imagem muda completamente. Essas recombinações evocam diferentes histórias e significados em cada um dos filmes.

Toni: Posso dizer que sua animação/colagem é uma forma de desafiar a ideia de propriedade privada, posse, Identidade (presente como identidade e identidade como presente), uma maneira de manter aberta a "conversa", uma espécie de entretenimento sem fim, como Blanchot disse ou *dissémination* (Derrida)?

Lewis: Sim, apropriação é tanto uma forma de questionar a posse e questões de direitos autorais, bem como autoria artística. Como um artista de colagem, estou colaborando com meus materiais ao alterá-los e ao deixá-los intactos. Para mim a necessidade de trabalhar com o que eu absorvi supera meu interesse em respeitar os limites capitalistas estabelecidos pela lei de direitos autorais, que estão principalmente preocupados com o lucro e uma estrutura de preço que não tenho os recursos financeiros para participar. Para mim, existe a obrigação das matérias-primas em massa em questão e sua responsabilidade após a ingestão pela cultura, que é algo que não respeita, toma como certo e/ou ignora a lei de direitos autorais. Colagem e apropriação é parte do processo de digestão da cultura. Tenho a firme convicção de que tal digestão cultural é necessária para a cultura permanecer psiquicamente saudável. Da mesma forma com

a autoria artística – como um espectador e como um criador, é menos importante para mim quem inventa ou dá origem a algo depois qual artista o traz à vida.

Toni: Você vê algo novo e interessante no panorama atual do filme experimental, imagens móveis, etc., relacionados ao seu trabalho (animação/colagem)?

Lewis: Estou mais interessado no que acho interessante e estimulante do que no que é novo. Mas há muitos artistas mais jovens cujo trabalho me excita e com os quais estou em diálogo. Para citar alguns: Jodie Mack, Ben Rivers, Ben Russell, Fern Silva, Stephanie Barber, Karen Yasinsky, Inger Lise Hansen, Blake Williams, Mary Helena Clark, Laida Lertxundi e Michael Robinson.

Toni: Você começou a trabalhar com "filme" agora, há vários anos, você tem trabalhado com vídeo. Qual é a diferença e como isso mudou seu trabalho? Sabe, muitas pessoas estão falando na morte do filme ou do cinema...

Lewis: Cinema para mim não é o material do filme em si, mas todas as diferentes maneiras estéticas e abordagens que cineastas têm para criar peças de imagem em movimento. Então, para mim não foi um ajuste muito grande. Eu esperei para fazer a troca até que vi que a resolução do vídeo digital era equivalente a 16 mm, mas agora, nos últimos anos, é mais equivalente a 35 mm.

Vídeo digital é diferente de formas muito positivas para mim – meu trabalho agora é capaz de ser apresentado em audiências muito maiores através de streaming e em espaços teatrais com as minhas

intenções, ainda visíveis e claras. Muitas vezes, quando trabalhei em Super 8 e 16 mm meus filmes acabados ficaram um pouco escuros e não projetavam tão bem em um espaço pequeno. Por exemplo, a primeira vez que fui incluído no Whitney Biennial, em 1991, os filmes Super 8 que eu estava mostrando tinham que ser projetados com meu projetor na sala para que sua cor fosse transmitida corretamente. A sala era muito pequena, mas ainda era um lance muito longo para um projetor Super 8, para a intensidade da cor que eu tinha fotografado ser visível se o projetor fosse colocado na cabine.

Vídeo digital melhora a textura, que também é muito boa para o meu trabalho. É muito limpo e detalhado e, enquanto isto, pode ser um pouco limitante para filmar ações ao vivo. Como estou filmando meus materiais de fonte analógica, eles tendem a apresentar um tipo de sujeira e granulação que dá uma sensação do analógico e dos filmes de 16 mm.

Filmando, editando e imprimindo vídeo digital é menos caro do que era filmar em Super 8. Isso me fez muito prolífico e tem revigorado minha estética. Fazer um longa-metragem já não é um grande investimento financeiro.

O vídeo digital é precário, um enorme passo para trás e um desafio contínuo, é arquivar o trabalho terminado e trabalhar para mantê-lo atualizado com todas as atualizações tecnológicas que vêm a uma incrível velocidade - três anos é uma vida inteira. Em contraste, o filme tradicional manteve-se praticamente o mesmo tecnicamente nos últimos cem ou mais anos. Estoque de filme, se armazenado corretamente, pode durar por muitas décadas, discos rígidos, infelizmente, não podem.

Toni: Sobre a morte... Assistindo *April snow*, pensei em uma mistura de Dalí (relógios) e Ruscha (carros), é também uma viagem em um grande mito americano: o carro, desde o fordismo e sua ideologia até On The Road, um símbolo para a sociedade de consumo, mas também para os sonhos: sonhos de família, de obter segurança econômica, sonhos de jovens de fugir e viver uma experiência... A experiência de dirigir também foi importante para os artistas: Tony Smith, Ed Ruscha... Hoje a estrada parece ser substituída pela estrada eletrônica-virtual, posso perguntar a você o que acha disso?

Lewis: Antes eu falei sobre carros e sua importância mítica para o mundo onde moro e Alce Negro, o curandeiro Sioux! Fico feliz que April snow foi capaz de fazer você entrar numa associação onírica tão extensa sobre todas essas conexões maiores, no entanto, empreendi com uma mitologia mais específica do envelhecimento na mente – o lugar, nos jovens adultos, em que podem se sentir forçados a escolher entre o amor pela sua juventude e as responsabilidades de adultos. É um tipo de momento que muitos experienciam como uma morte em vida. Eu estava pensando em meu querido amigo, que já faleceu, o grande cineasta Mark Lapore, que era muito interessado nesse tipo de momento onde as coisas estão em transição.

Toni: Última pergunta: como você faz seus filmes? Quer dizer, estou te perguntando como se eu fosse um naif. Se alguém não sabia nada de colagem e animação, como você explicaria seu trabalho para eles?

Lewis: Meus filmes são muito simples para criar tecnicamente. Eu trabalho com uma câmera digital configurada em um tripé e componho meus recortes sobre uma pequena mesa sob a lente ou no chão do meu estúdio na garagem (taí o carro de novo! Ou, neste

caso, o reaproveitamento de um espaço projetado para um. Garagens em Los Angeles são espaços muito importantes de muita atividade criativa que não envolve carros). Os recortes são iluminados principalmente por uma única fonte de luz – uma lâmpada equilibrada de 250 watts, 3200 Kelvin.

Antes de trabalhar com digital, tinha a mesma configuração de filmagem com uma Bolex de 16 mm ou uma câmera Super 8. Na minha atual configuração digital, as imagens que fotografo quadro a quadro alimentam meu computador, onde um maravilhoso programa de animação, chamado Dragon, organiza os quadros individuais em tiros. Toda esta atividade é armazenada em um disco rígido. Eu edito no computador, e ainda estou usando o Final Cut Pro 7, apesar de que terei que mudar isso da próxima vez que eu atualizar meu computador.





CADMUS E O DRAGÃO

MARTINS MUNIZ E O SISTEMA COOPERAÇÃO AMIGOS DO CINEMA



FRAGMENTOS

Brasil, 2000, 15', digital, cor.

Num futuro distante, em uma Terra devastada, um homem e uma mulher que foram mantidos vivos por máquinas refrigeradoras despertam do sono que os preservara da destruição. Poderão Adão e Eva garantir o futuro da espécie humana?

In the distant future, in a wasteland, a man and a woman who were kept alive by refrigeration machines awaken those who slept and were kept them from destruction. Can Adam and Eve ensure the future of the human species?

Diretor/Director: Martins Muniz Roteiro/Script: Martins Muniz

Fotografia/Photography: Milton O. Sobrinho

Montagem/Editing: Ismael Junior

Elenco/Cast: Ana Paula Carvalho e Zanelli Martins.

Contato/Contact: martins.muniz@ig.com.br



O MATUTO OU DOIS DIAS E MEIO

Brasil, 2001, 62', digital, cor.

A pacata vida de um jovem casal do interior é radicalmente transtornada pela chegada de um grupo de motoqueiros desordeiros à comunidade. O Matuto, armado de um facão, uma lança, arco e flechas, não vai descansar enquanto não vingar a morte de sua amada.

The quiet life of a young couple from the countryside is radically upset by the arrival of a group of unruly bikers at the community. The Matuto (hick), armed with a machete, a spear, bow and arrows, will not rest until he avenges the death of his beloved.

Diretor/Director: Martins Muniz Roteiro/Script: Martins Muniz

Fotografia/Photography: Ronan Rodrigues

Montagem/Editing: Matheys KBLo

Elenco/Cast: Bruno Peixoto, Sérgio Bandolla, Ana Paula Carvalho e

um grande elenco.

Contato/Contact: martins.muniz@ig.com.br



DIABO VELHO, O ANHANGUERA

Brasil, 2002, 61', digital, cor.

A história de Bartolomeu Bueno Filho, herdeiro de Anhanguera (que significa "Diabo Velho", assim chamado pelos índios que viviam na Serra Dourada, no século XVIII), retrata a busca desesperada deste bandeirante que adentrou o Cerrado para reencontrar o caminho percorrido pelo pai em busca do ouro e da glória, dando início à ocupação do território goiano pelo homem branco.

The story of Bartolomeu Bueno Son, heir of Anhanguera (meaning "old devil", so named by the Indians who lived in the Serra Dourada, in the 18th century), represent the desperate search of this pioneer who entered the Cerrado to rediscover the path taken by his father in search of gold and glory, kicking off the occupation of territory Ganesan by white men.

Diretor/Director: Martins Muniz Roteiro/Script: Martins Muniz

Fotografia/Photography: Luiz de Castro

Montagem/Editing: Isaac Orcino

Elenco/Cast: Waldemar Vieira, Sérgio Bandolla, Carlos Moreira, Alex-

andre Marques, Roblim e um grande elenco. Contato/Contact: martins.muniz@ig.com.br



NÓ NA TRIPA

Brasil, 2015, 23', digital, cor.

O Coronel não desiste de tentar tomar as terras de Manezim e dos fazendeiros vizinhos, inclusive dos índios que também habitam a região. Unindo-se aos companheiros ameaçados, Manezim resolve arrumar uma solução para dar fim aos abusos e desmandos do Coronel.

The Colonel will not give up trying to take the lands of Manezim and of the neighboring farmers, including native Americans who also inhabit the region. Uniting with the threatened comrades, Manezim decides to reach a solution to put an end to the abuses and outrages of the Colonel.

Diretor/Director: Martins Muniz Roteiro/Script: Martins Muniz

Fotografia/Photography: Carlos Cipriano

Montagem/Editing: Carlos Cipriano e Henrique Borela.

Elenco/Cast: Eurípedes de Oliveira, Marcos Barbosa, J. Bamberg, Lúcia Helena, Ramon Pires, Noé Luiz da Motta, Ruth Coelho Muniz e

um grande elenco.

Contato/Contact: martins.muniz@ig.com.br

E O GOIANO QUE SOUBER QUE CONTE OUTRA

CARLOS CIPRIANO

Assim que fui convidado a participar da curadoria dos filmes do Martins Muniz para esta edição do Fronteira - Festinal Internacional do Filme Documentário e Experimental passei em memória tudo o que havia visto e não tive dúvidas: era preciso mostrar os filmes que tinham me impactado de início, no primeiro contato com sua produção. Tendo passado pela equipe de três filmes do "Sistema CooperAção Amigos do Cinema" – a primeira em múltiplas funções: como figurante, making of e assistente de iluminação e edição (Cachorro louco); a segunda como câmera (No garrote); e a terceira como ator (Pé de pano) – preferi jogar o foco sobre aquilo que havia visto primeiro, muito antes de conhecer e me aproximar dele, aquilo que me levou a ser seu admirador. Os filmes que escolhemos para a Mostra Cadmus e o Dragão foram produzidos na virada do século XX para o século XXI, na transição do VHS para o digital, enquanto suporte de realização possível aos que à época brincavam de fazer cinema em Goiânia. Foi mais ou menos por aí que fui me envolver com cinema de forma a passar mais tempo me dedicando à coisa - e foi quando me deparei com as produções do Muniz, exibidas em eventos dedicados aos filmes goianos, sendo as fitas dele completamente destoantes das demais.

O que havia de destoante? Os filmes eram singulares. Havia - e ainda há - muita autenticidade no jeito de Muniz "fazer o seu cinema" junto aos seus amigos. O que ficava mais evidente é que, do nada, da inexistência de recursos, ele conseguia fazer muita coisa (e nisso tem muito a ensinar). Olhando quinze anos depois para Fragmentos, O Matuto ou Dois dias e meio e Diabo Velho, o Anhanguera, percebo melhor os seus momentos fortes, seus lances inesquecíveis – não interessando muito se são filmes bons ou ruins. Não há como esquecer a singeleza dos animais do zoológico em estranhos inserts de Fragmentos, resgatados pela memória ativada do casal descongelado naquele climão de ficção científica e criogenia que o Muniz conseguiu imprimir no galpão do fundo de sua casa, quase mágico Meliès... Nem como passar incólume à vinganca que o Matuto promove munido apenas com seu fação. seu arco e flecha e sua lança, matando um por um cada membro da gangue de motoqueiros que lhe privaram de sua amada. Um Matuto que desaparece e reaparece, manifestação do fantástico a là Meliès... Muito menos do pesadelo que Bartolomeu Bueno Filho tem com o pai, em memorável aparição do Anhanguera exigindo ouro enquanto ateia fogo em sua bateia, dirigindo-se aos índios que não vemos – estão na plateia, é claro! (agui, o tapa-olhos do Diabo Velho em close nos lembra o close da Lua raivosa, atingida no olho por um foguete do também brincalhão Meliès). Os filmes de Muniz são um cisco nos olhos... Algo que você vê e não acredita, então esfrega um pouco as pálpebras na tentativa de "recobrar a visão". E da incredulidade ao riso é um pulo.

Cineasta autodidata, Muniz é um homem que gosta de contar estórias, e a única coisa que seus filmes respeitam é a amizade em prol do cinema, o trabalho colaborativo, a dedicação de cada um que aparece no set de filmagem para ajudá-lo a materializar seus sonhos. O resto das mumunhas cinematográficas, que ele até conhece bem, como o atavismo da verossimilhança, não conta muito. Seus filmes são feitos em um fim de semana. Não há tempo

para pensar nos detalhes, sequer para decorar direito os textos: filma-se apenas. Há, outrossim, muito espaço para imaginarmos sangue e tiros, nas mortes ultraviolentas que ele propõe aos nossos olhos - mesmo que o ketchup e a bombinha sejam indisfarçavelmente o que são. Erros nos diálogos, quebras de eixo e problemas na continuidade passam a segundo plano com facilidade. A plateia, mesmo quando composta por pessoas que não o conhecem, costuma superar o estranhamento inicial com "o que está fora do lugar" para comprar com cumplicidade esse espaço que ele propõe à imaginação e embarcar na estorinha... Seus filmes, aliás, são populares, se comunicam muito bem com o público. Claro está que, nessa comunicação, ocorre uma forte identificação com a paixão pelo cinema que Muniz expressa em cada tomada, pelo querer contar estórias a qualquer custo, pelo gesto obsessivo do fazer cinematográfico. Muniz não quis fazer documentário, quis contar estórias.

De dentro, ajudando o Muniz com a câmera e com a edição, pude entender melhor a engrenagem que leva ao que vemos nos trabalhos do Sistema CooperAção, as motivações que estão por trás das escolhas do diretor, das decisões que dão forma ao filme. Aprendi muito com elas - ou, pelo menos, a respeitá-las. Fui entendendo aos poucos que a decupagem e a montagem do Sistema CooperAção tentam explicitar a participação dos "amigos do cinema" no processo de contação de estórias. Uma tomada pode ter ficado ruim, sub ou superexposta, o diálogo pode ter sido dito da maneira mais artificial possível, mas pouco importa: se é naquele único plano que o figurante voluntário apareceu, a tomada vai entrar no filme. Assim ocorre também com a tática de delongar as sequências ao máximo, mesmo à custa da repetição infinda dos mesmos diálogos, filmados em ângulos e enquadramentos distintos. Normalmente filma-se de vários ângulos para se escolher o melhor, mas Muniz aproveita todos. Quanto mais tempo de tela, melhor para os atores, melhor para o filme, mais sentido tem a existência do Sistema. Ou seja: boa parte daquilo que é evitado pelo cineasta "normal" não se aplica aqui. São filmes essencialmente comunitários, um "artesanato" coletivo em que cada peça tem o seu valor e não pode ser descartada.

Martins Muniz passou os últimos dezessete anos fabulando narrativas diversas, das tramas e lutas ambientadas na roça aos dramas da periferia dos centros urbanos, dos fatos históricos que se desenrolam em épocas distantes às distopias de um futuro perdido, dos acontecimentos trágicos à diversão descompromissada, do violento ao romântico, do faroeste à ficção científica, da comédia escrachada aos arroubos épicos, dos filmes de tribunal aos acontecimentos políticos e históricos, flertando com os gêneros de maneira livre e em sincero percurso de homenagens ao seu próprio repertório cinematográfico, exaltação das referências mais caras, evocação dos tempos em que passava os dias "estudando" filmes nas extintas salas de cinema de rua de Goiânia.

Fico contente em ver que, para o *Fronteira*, o gesto de promover esse encontro com o cinema do Muniz e seu Sistema CooperAção não ficou apenas na exibição de seus filmes. Para além da sua presença na *Mostra Cadmus e o Dragão*, o festival também demandou uma entrevista para o catálogo, a legendagem de seus filmes para o inglês – que já fazem sucesso na internet e agora podem transpor barreiras linguísticas – entre outras ações que podem dar novo fôlego à sua produção. A partir dessa entrevista, nos envolvemos (eu e alguns dos criadores deste festival, Henrique Borela e Rafael Parrode) com a realização de um novo filme de Martins Muniz, que terá sua estreia dentro do evento. *Nó na tripa* é mais uma produção que ganha as telas. "E o goiano que souber, que conte outra..."

PEGANDO ESSA LOUCURA

CARLOS CIPRIANO E MARCELA BORELA

"Eu não tenho compromisso cultural com ninguém [...]
Por isso me criticam bastante, falam que é cinema trash.
Mas acho meu cinema artesanal.
Acho que é um trabalho mais artesanal que trash.
Trash é uma palavra que é desconhecida pra mim.
Eu não falo inglês, no speack english" [...]

MARTINS MUNIZ

A entrevista que se segue foi feita com Martins Muniz, do Sistema CooperAção - Amigos do Cinema, realizada por Carlos Cipriano e Marcela Borela, na residência do diretor, em Goiânia, no início de junho de 2015, por ocasião da preparação da 2a edição da Mostra Cadmus e o Dragão. Em meio ao *Fronteira*, a programação busca interpretar, reunir e mostrar formas potentes de experimentação de linguagem realizadas em Goiás. A conversa começa com Muniz falando da edição de seu próximo trabalho, chamado *Nó na tripa*, que ele pretende gravar em breve. Entre as falas sobre programas de edição e formatos digitais, o diretor dá a deixa para iniciarmos a entrevista. Vagna, sua companheira, nos acompanha na conversa e nos prepara o cafezinho...

Muniz: No meu tempo era diferente. **Cipriano:** Como era no seu tempo?

Muniz: Riscava com gilete, passava acetona e colava a película.

Cipriano: Como é que era esse "seu tempo" aí? Quando você

começou a se envolver com isso de fazer cinema?

Muniz: Ah, não sei data não!

Cipriano: Mas você trabalhou na Makro Filmes [pioneira produtora cinematográfica de Goiânia, criada em 1970]?

Muniz: Trabalhei. Mas aprender cinema, o corte do cinema, bem dizer, foi mesmo com a "pegada" no cinema...

Cipriano: Dentro da Makro?

Muniz: Não! Foi nos Cine Campinas, Cine Goiânia, Cine Ouro, Cine Capri, Cine Rios, Cine Goiás, trabalhando para esse povo, pegando filme, podendo manusear a película alheia, né? Para aprender os cortes da montagem. Eu entrei para ser operador de projeção, poder manusear os filmes americanos.

Borela: E você aprendia a montar observando?

Muniz: Os cortes...olhando os cortes dos caras, acho que era mais fácil de aprender. não tinha escola.

Borela: E dava para ver o filme quadro a quadro também?

Muniz: Película é uma chapa deste tamanho, grande. Quando eu gostava da cena, olhava como tinha sido feita. Olhava, manuseava ela.

Borela: E você lembra que tempo era esse, mais ou menos?

Muniz: [dirigindo-se à esposa] Vagna, quando foi que nós casamos?

Vagna: Que ano? 1975 [risos].

Muniz: Então, foi mais ou menos em 1970, 1960, era rapazinho,

ainda. Faz tempo, né?

Cipriano: Você ia muito ao cinema?

Muniz: Direto no cinema. Eu era tão viciado que passei a trabalhar em salas de cinema para poder ficar mais próximo.

Cipriano: E o que você gostava de assistir naquela época?

Muniz: Faroeste, capa e espada. Romance eu não gostava, era muita frescura. muito melodrama.

Cipriano: Você assistia os filmes do Sérgio Leone? Você gosta?

Muniz: Assistia [sorri e cantarola a trilha de Três homens em conflito, 1966].

Cipriano: Acho que tem muito do Sérgio Leone no *Cachorro louco* [2007], *No garrote* [2008], em alguns filmes que você fez.

Muniz: Uma imitação.

Cipriano: Quando a gente assiste os filmes do Sérgio Leone e vê o *Cachorro louco, No garrote,* a gente vê...

Muniz: Os cortes, né?

Cipriano: Os cortes, os enquadramentos, a atuação.

Muniz: Passou Três homens em conflito num VHS, que é um filme com o Clint Eastwood e o Lee Van Cleef. Meu filho, Líbero, em vez de admirar o que admirei e ficar todo emocionado assistindo, fez foi rir do filme. Ele falou: "Pô, pai, agora eu já sei onde o senhor pegou essa loucura".

Borela: Esse você assistiu no cinema?

Muniz: Passava no cinema.

Cipriano: Foi um dos que você quis "estudar", manusear?

Muniz: É. escolinha.

Cipriano: Depois de trabalhar como operador de projeção, você foi

trabalhar na Makro, fazer fotografia, como foi?

Muniz: Eu tinha que filmar. E não tinha como fazer filme em Goiânia, daí falei: "vou entrar numa produtora". Só tinha a Makro, na época. O José Petrillo estava montando a Makro Filmes. Eu me aproximei deles e falei: "vou entrar com vocês aqui". "Não, não, não precisamos de você. Não vamos te contratar não". Eu falei assim: "eu não quero salário não, quero trabalhar. Me deixa meio período para eu trabalhar fora que trabalho meio período gratuito". E ele falou: "o que você sabe fazer?". Eu falei: "eu desenho um pouco, sei filmar um pouco, sei fotografar, fazer fotografia, fotolito". E fiquei lá "de beirinha" na Makro até chegar a um salário.

Cipriano: Até cair para dentro...

Muniz: Sim. Aí, peguei o melhor salário da Makro [risos].

Cipriano: Você foi fotógrafo lá durante um tempo?

Muniz: Fui fotógrafo, mas o Euclides [sócio do Petrillo na Makro Filmes] queria me botar só no desenho animado.

Cipriano: Fazia muito desenho animado lá?

Muniz: Fazia. Table top, animação de mesa.

Cipriano: Como você era bom desenhista, ele queria deixar você só na animação? Não deixava você fazer fotografia...

Muniz: E eu doido para carregar uma câmera nas costas! [risos].

Cipriano: E a Makro já fazia, naquele tempo, muito comercial, ou fazia filmes, institucional...?

Muniz: Algumas vezes a grade do breack da televisão era feita toda pela Makro, ela era superior aqui, vencia todos da concorrência. Eu fiz muito table top. Falava para o Euclides que ia fazer longa-metragem, e o Euclides falava: "você está doido, rapaz, vai fazer comercial" [risos]. Faz quarenta anos que sai de lá, até hoje choro.

Conheço muitos caras que estão no meio da publicidade, que têm vontade de fazer o que faço, mas não têm coragem de pôr a bunda na janela. Eles pensam assim: "vou fazer uma merda dessas aqui, eu vou ser detonado". Então querem um filme superior, pra vencer todos os festivais do Brasil e do mundo. E desse jeito não vão fazer nunca, porque nunca vai ter experiência suficiente. Não vai errar pra aprender. Eu tenho 70 anos, estou aprendendo até hoje. Cada trabalho que a gente faz, aprende mais um pouquinho. Não é?

Cipriano: Você produziu coisas suas, quando você estava na Makro, nos anos 1970?

Muniz: Na Makro, não produzia. O egotismo [1975] foi feito em Belém. Saí da Makro e fui uns tempos para Belém. Depois desci, passei por Goiânia e fui pra São Paulo. Fiquei uns tempos em São Paulo.

Cipriano: O egotismo, nessa primeira versão, você rodou em 35 mm?

Muniz: Não, em 16 mm.

Cipriano: E chegou a montar ele?

Muniz: Montei. Foi incompreendido na época. É um besteirol danado,

uma "tragediona grega" danada.

Cipriano: E era desse jeito também, como na versão do O egotismo

de 2015, o doido comete suicídio no final, da mesma forma?

Muniz: Era, mas, por mais que você tenta repetir um trabalho, você

nunca repete na íntegra, ele sempre muda totalmente.

Cipriano: Até porque, na época, você fez a fotografia, né?

Muniz: É, fui câmera muito tempo. Eu gosto de filmar. Agora estou

tremendo...

Cipriano: Mas ainda dá para editar...

Muniz: Editar dá, é só com o dedão [risos].

Cipriano: Mas aí você só fez o *O egotismo* lá em Belém? Ou fez outros filmes?

Muniz: Fiz o Belém de todos os tempos. Esse filme é um documentário, igual a Borela gosta. Filmei os casarões, contava a história dos casarões.

Borela: E esse filme, cadê ele?

Muniz: Colou tudo. A película, se não guardar em lugar próprio, ela cola uma na outra, derrete tudo, né? Tem que ter a temperatura certa.

Cipriano: E quando você foi pra São Paulo, você fez filmes também ou foi trabalhar com outras coisas?

Muniz: Cheguei e me propus a trabalhar nas produtoras como câmera. Ficava procurando trabalho lá em São Paulo, nas produtoras de desenho animado. Mas a mão de obra lá é muito barata, sabe? O cara queria pagar, vamos supor, mil reais, e o aluguel - pra não ir morar na periferia - era mais de mil. Aí, eu pensei: como é que eu ia morar? Como é que eu ia viver?

Cipriano: Aí, você foi fazer outra coisa?

Muniz: Fui fazer vitrine e cenário.

Cipriano: Lá é que você começou essa história de ser cenógrafo?

Muniz: Comecei a fazer pequenas peças, depois fui fazendo, melhorando, estava com nome até bom lá em São Paulo. Fazia as vitrines de lojas, era cartazista, tinha que me virar, né? Pra não passar necessidade, tinha que correr atrás.

Cipriano: Você se lembra quando tempo vocês ficaram em São Paulo?

Muniz: Vagna, quanto tempo nós ficamos em São Paulo?

Vagna: Acho que ficamos de 1980 até 1989, mais ou menos.

Cipriano: E depois você voltou pra Goiânia?

Muniz: Voltei. Aí, entrei na cenografia aqui. Sou ruim de data!

Borela: Mas você se lembra porque você resolveu voltar?

Muniz: Porque saía pra trabalhar no centro da cidade e me sentia distante da família. Eu pensava: "se acontecer alguma coisa comigo aqui, eles estão ferrados". Fui ficando inseguro dentro de São Paulo. Foi dando um medo. Aí, eu falei: "bom, depois de nove anos, quase dez anos, vou morrer em Goiânia". Aí, vim pra cá, voltei, comecei a trabalhar aqui.

Cipriano: Já aqui, no Parque Amazônia?

Muniz: Não, morando de aluguel na cidade, pra não ficar longe do Centro, que é um grande erro da gente. Aí, minha esposa me fez vir pra cá, pra esse Parque Amazônia. Foi a melhor coisa que fiz. Aqui a gente construiu esse barracão, que é este barracão que a gente está dentro dele, e aqui estou até hoje.

Cipriano: E você trabalhou durante muitos anos nesta casa, né? Você fez carro alegórico das escolas de samba de Goiânia, fez cenário de peças de teatro...

Muniz: Fiz, fiz cenário pra muita gente, pra Cici Pinheiro...

Cipriano: Fez cenário pra ela?

Muniz: Fiz "Gimba", uma das últimas montagens dela.

Cipriano: O seu curta-metragem que vai ser exibido no *Fronteira*, o *Fragmentos* [2000], foi feito onde? Você fez o *Fragmentos* para o FICA [Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental da Cidade de Goiás]?

Muniz: O Fragmentos foi feito no galpão daqui de casa, na tentativa de entrar [no FICA]. Não foi nem mencionado, não passou na seleção.

Cipriano: E dessa leva de filmes que você começou a produzir no fim dos anos 1990, *Fragmentos* foi o primeiro? Você se lembra, Vagna?

Vagna: O primeiro filme que você fez foi *A lenda do milho* [1999], né, Muniz?

Muniz: A lenda do milho eu fiz em S-VHS, mas não ficou bom, não.

Cipriano: A lenda do milho foi antes do *Fragmentos*? Você falou desse filme pra mim?

Muniz: Falei não, eu não gosto dele. Os índios ficam brancos.

Vagna: Ele é tão bonito, você precisa de ver! Eu gosto do roteiro.

Cipriano: Ele guardou esse filme, Vagna?

Vagna: Tem, tem ele aí.

Cipriano: Ah, você tem A lenda do milho escondido aí?

Muniz: Tenho não [risos].

Cipriano: Esse, se você não gosta dele, não quer nem falar, né?

Muniz: Não gostei da concepção mesmo. É minha culpa.

Cipriano: Mas do *Fragmentos*, você gostou? Na época eu achei muito legal você fazer uma ficção científica por aqui.

Muniz: Eu gostei, a finalização ficou boa. Fiz com restos de materiais. Tudo reciclado. Dentro de um galpão, com pedaços de duratex. Aquele efeito de iluminação, a gente fez com duratex furadinho, pôs o sungun atrás e foi movendo o duratex. O caixão foi levantado com a mão! O efeito da cobertura da pele dos atores foi produzido com papel de embrulho e grude de polvilho. E essa vara de pescar? [referindo-se à câmera], deixa eu ver essa imagem aí [corte pra que o Muniz possa assistir às cenas da entrevista].

Cipriano: Você fez o roteiro de O matuto ou dois dias e meio [2001] inspirado em quê?

Muniz: Besteirol. A gente cria uma situação e vai desenvolvendo. Eu não tenho compromisso cultural com ninguém, o gostoso é fazer. E por

isso me criticam bastante, falam que é cinema trash. Mas acho meu cinema artesanal. Acho um trabalho mais artesanal do que trash. Trash é uma palavra desconhecida pra mim. Eu não falo inglês, no speack english. Então, eu não sei nem o quê que é essa palavra, pra mim é um trabalho artesanal.

Cipriano: Incomoda as pessoas rirem dos seus filmes?

Muniz: Nunca incomodou, não. Eu não tenho interesse de mostrar intelectualidade. Igual o filme que nós vamos produzir agora, o Nó na tripa. É um título ridículo. Aí a turma pediu pra trocar, eu não vou trocar. Suvaco de cobra, Pé de pano, esses nomes que crio assim, despretensiosos. Eu não tenho compromisso de me afirmar com ninguém.

Cipriano: Você está diminuindo um pouco o seu papel de contador de estórias, na minha opinião. Porque acho que você é um bom narrador. No final dos seus filmes sempre aparece uma cartela: "o goiano que souber que conte outra".

Muniz: É um desafio. Uma brincadeira. Lendo isso, talvez, eles tenham coragem de fazer, fabricar também, porque quanto mais fabricar, quanto mais filmes tiver rodando em Goiás, é melhor pra nós.

Cipriano: Você se inspira muito no que você viu ao longo da vida nesse Goiás pra criar suas estórias?

Muniz: Com O matuto... minha intenção foi criar um heróizinho goiano, né? Foi criado um roteiro assim, de uma tragédia e um vingador. A ligação [outro filme de Muniz] foi de uma reportagem que nasceu o filme, a manchete era "O monstro do mosteiro". Aquilo ali foi baseado numa reportagem. Nó na tripa, que é o próximo que nós vamos fazer, veio do nome de uma obstrução intestinal, a partir daí criei uma situação que vocês vão ver depois. No final do filme aparece: "o goiano que souber que conte outra."

Cipriano: E aquele grupo de motoqueiros que aparece em *O matuto*, onde você arrumou aquele pessoal?

Muniz: Fiquei procurando os motoqueiros, daí achei um clube de motoqueiros. Chamei, eles levaram na brincadeira e depois toparam fazer.

Cipriano: E você misturou alguns atores do Sistema CooperAção com esses motoqueiros. Como é que é seu trabalho com o elenco, dirigindo atores e não-atores?

Muniz: Não tem laboratório, não tem pesquisa, não tem nada. O ator pode falar o texto de acordo com a situação. Se o cara for fazer laboratório, preparar tudo, demora um ano para fazer um filme daquele. E aquele filme nós fizemos num fim de semana, sábado e domingo, dois dias e meio.

Cipriano: E...

Muniz: Tá bom, rapaz.

Cipriano: Calma, pera aí. Por que você escolheu fazer o fim de *O matuto...* daquele jeito, com o protagonista vingador aparecendo e desaparecendo, como se ele tivesse poderes místicos?

Muniz: O câmera ficou com o material na mão, daí quando foi no domingo à tarde ele virou pra mim e perguntou assim: "falta muito?". Eu falei: "falta bastante". Aí, ele falou: "a fita não dá, só tem meia hora de fita virgem". Aí, pensei: "matou meu trabalho!". Comecei a improvisar e falei: "vamos tentar uma jogada aqui". Aí, comecei fazer aquele efeito, manjado pra caramba, pra poder terminar a estória, o filme. Fiquei com a bomba na mão e tive que improvisar na hora.

Cipriano: Como é que você definiria o Sistema CooperAção - Amigos do Cinema?

Muniz: O Sistema CooperAção é assim: um leva um quilo de arroz,

o outro leva o frango, um leva a carne, o outro leva o óleo, a atriz é a cozinheira. É uma união de sonhadores que pretendem fazer alguma coisa desse gênero. Existem muitas pessoas que lutam pra ser ator, atriz, mas não têm chance. Nadam, nadam e morrem na praia. Quando vejo ele e falo assim: "vamos fazer comigo", ele tá pronto pra me ajudar. Eu falo: "não tem cachê, você vai ajudar de alguma forma – fazer seu figurino, alguma coisa assim". Ele topa na hora e vai de corpo e alma. Há muitos atores inexperientes, você deve notar, nos meus filmes. Mas eles querem fazer, sabe? E não é fresco. A raça de artista é fresca. O artista vai, tudo bem, tudo bem, depois fala assim: "ah, podes crer, cara, legal. O negócio é o seguinte...". Aí, mascara, que nem um cão. E o cara quando está com vontade de fazer, ele faz na raça.

Cipriano: Às vezes, você prefere trabalhar com não-atores, então? *Muniz: Não-atores, como você vê nos trabalhos.*

Cipriano: E as pessoas te procuram pra fazer parte dos seus filmes, atores e não-atores?

Muniz: Eles procuram. Meio envergonhados. Tem um amiguinho meu que virou o curinga dos nossos filmes. Ele chegou um dia na garapa da Praça Cívica, eu estava sentado lá, ele falou assim: "e os filmes trash?". Aí falei: "tá aí, tô pelejando pra fazer um filme trash". "Vai fazer algum agora?". Falei: "pretendo fazer algum". "Quando você for fazer me chama, quem sabe dá certo? Se der certo, vou com você. Você me dá um roteiro antes...". Eu falei: "não tem roteiro, não, filho, entrego o texto é na hora". Ele chegou em mim cheio de gozação, falando de filme trash e hoje ele é o curinga dos nossos filmes.

Cipriano: Por que você resolveu fazer um filme sobre o Anhanguera [*Diabo Velho, o Anhanguera, 2002*]?

Muniz: Pra contar uma estória regional. Eu dei uma pesquisadinha

pra fazer aquilo lá, não foi invenção não, foi pesquisado. Bartolomeu Bueno da Silva Filho. O pai tinha vindo antes e depois deixou as trilhas, o caminho para o filho, né? Nós contamos a história do filho.

Cipriano: Aí você fez a pesquisa e escreveu o roteiro.

Muniz: É.

Cipriano: Você fala para os seus atores que não tem roteiro, mas sempre tem um roteiro, né, Muniz? Quando você vai para o set, sempre tem um papel que você consulta antes de gravar uma sequência, alguma coisa você escreve, você põe no papel! Por que você não gosta de passar o roteiro antes para os atores?

Muniz: Faço um roteiro gráfico, um storyboard, mais ou menos marcando as sequências, o enquadramento que o câmera vai trabalhar. E não passo o roteiro antes porque ele tem a concepção dele. E na hora [da filmagem] eu falo: "fala isso, fala aquilo", ele fala: "isso, isso"... E se não estiver bom, eu corrijo na hora. Se ele levar o texto pra decorar, ele vem com uma informação totalmente diferente. Não fica o que eu quero. É difícil. Ele já tá com a concepção feita, ele chega e aí fica terrível pra desconstruir.

Cipriano: O pessoal que não é ator até pode entender. Mas muitos atores que já estão acostumados a decorar texto antes, a fazer laboratório, a ficar estudando o personagem, estranham esse método seu, não? Eu estou falando dos atores mais acostumados ao teatro e ao cinema.

Muniz: Quando tem texto pesado eu passo a parte do texto pra pessoa, sabe?

Cipriano: Quando é um monólogo, um texto maior.

Muniz: É, eu passo.

Cipriano: Mas só a parte da pessoa, você não deixa ninguém ler o

roteiro antes?

Muniz: Tudo? Não.

Cipriano: O único que conhece o roteiro inteiro é você?

Muniz: Eu e a equipe da cabeça. A equipe técnica. Então fica dessa forma.

Cipriano: No *Diabo Velho* teve um trabalho de figurino muito pesado, né? Quem fez?

Muniz: Eu e a Dona Vagna, mas é ela quem assina, minha esposa. Ela foi metendo a máquina [de costura] em cima e foi fabricando. Valkíria Ferral foi a diretora de arte, ela ajudou bastante também. Ela se afastou da gente, uma pena. Nunca mais vi a Valkíria.

Cipriano: Ela trabalhou no *Cachorro louco* também, né? Parece que foi o último filme que ela fez no Sistema CooperAção, não foi?

Muniz: Foi.

Cipriano: Rapaz, aquele filme não foi feito num fim de semana, o Diabo Velho..?

Muniz: Dez dias.

Cipriano: Foi seu filme mais longo? E mais trabalhoso?

Muniz: Mais elaborado, tem um contexto, tem um eixo, e foi feito vagarosamente. Eu não faria sem o apoio que tive do prefeito de Trindade, naquela época.

Cipriano: O filme foi rodado em Trindade?

Muniz: Foi rodado na chácara dos padres, em Trindade.

Cipriano: E eles deixaram vocês ficarem lá por dez dias, a equipe inteira?

Muniz: Dez dias. Eu acho que a gente nunca mais voltar a filmar por

lá. Porque os caras beberam cachaça, os atores.

Cipriano: Queimaram o filme?

Muniz: Queimaram o filme. Brigaram, andaram nus pela chácara dos padres.

Cipriano: E você teve problemas com isso, depois?

Muniz: Não me falaram nada. Mas eu vi que viram [risos].

Cipriano: Depois de você ter feito o *Diabo Velho...* e o *Matuto...*, ali por 2003, você recebeu um convite do José Wilker pra mostrar seus filmes no Festival do Rio. Como foi que rolou esse convite?

Muniz: Eu acho que viram o filme lá no FICA, as poucas pessoas que viram lá.

Cipriano: O Diabo Velho passou na Mostra da ABD de 2002, né?

Muniz: É. Aí, tinha um pessoal do Rio de Janeiro. Telefonaram pra cá, queriam saber onde me encontrar. Aí o Benfica [Eduardo Benfica, expresidente da ABD-GO] fez o contato entre eu e ele [José Wilker]. Ele perguntou se nós podíamos ir lá, eu falei: "posso". Aí nós fomos lá, pro festival... Deu destaque legal, deu uma reportagem na TV aberta, deu no jornal do Rio de Janeiro. Foi bom. Foi gratificante.

Cipriano: - E aí você foi para o Rio. No Festival do Rio, a sessão em que passou seus filmes chamava-se *Loucos por Cinema* e tinha também os filmes do Simião Martiniano e do Afonso Brazza, né?

Muniz: É, essa turminha fraquinha do cinema. Fizeram uma mostra no meio do Festival do Rio.

Cipriano: - O Martiniano, você conheceu?

Muniz: Conheci.

Cipriano: Ele assistiu os seus filmes e você os dele?

Muniz: Sim.

Cipriano: Vocês trocaram ideia?

Muniz: Pouco, né? Ele acredita que é cineasta.

Cipriano: E você, não?

Muniz: Eu não acredito, ainda. Eu não.

Cipriano: Quê que é preciso para ser cineasta?

Muniz: Fazer com seriedade.

Cipriano: Você não faz?

Muniz: Não, faço por hobby.

Cipriano: É por isso que você faz cinema, Muniz?

Muniz: É, porque eu não gosto de pescar. Todo mundo tem um vício. Uns gostam de pescar, outros gostam de caçar, outros gostam de futebol. Eu gosto de fazer filmes. Meu hobby.

Cipriano: E o Parkinson, Muniz? Apareceu, foi um susto, mas você

não parou de fazer filmes, né?

Muniz: Ah, os malucos me ajudam, pô. Os malucos tão me ajudando, e vou fazendo.

Vagna: Foi o médico que incentivou ele a fazer [os filmes].

Cipriano: Fazer cinema estava na receita médica, então [risos].

Muniz: Eu não esperava isso, não. Eu durmo mal, eu ando mal, minha dicção está ruim, é perceptível. Meus movimentos estão lentos, o raciocínio ainda está bom, mais ou menos. Mas a fala e os movimentos estão lentos. E deu distúrbio urinário, eu tô começando a tremer a mão... mas, tá aí.

Cipriano: Mesmo assim, você não quer parar de fazer filmes.

Muniz: Só se eu não der conta. Os doidim ajuda...

Cipriano: A gente gosta, Muniz, tanto quanto você.



ESPLENDOR DO MUNDO OU A POLÍTICA DA BELEZA





CROSS

França, 2014, 5', digital, cor/p&b.

Cross é um percurso pela cidade. É também uma evocação das encruzilhadas do centro da cidade de Le Havre, reconstruída em uma estrutura ortogonal por Auguste Perret após o bombardeamento em setembro de 1944. Cross é uma condensação desta paisagem urbana muito especial. Condensação de tempo: a jornada para dentro da cidade, filmada em descontinuidade, é devolvida por uma corrente de imagens precipitadas. Nós não estamos a passeio, a visita é corrida, tendo o risco de cair. Condensação de espaço: os percursos se sobrepõem, se cruzam; as perspectivas são múltiplas, o horizonte é carente, as linhas se cruzam. O espaço ordenado do quadro urbano está completamente desfocado.

Cross is a course through the city. It is also an evocation of the crossroads of the city center of Le Havre, rebuilt in an orthogonal frame by Auguste Perret after the carpet bombing in September 1944. Cross is a condensation of this very special urban landscape. Time condensation: the journey into the city, filmed in discontinuity is returned by a precipitate image stream. We do not stroll, the visit is on the run, at the risk of falling. Space condensation: The courses overlap, intersect; the views are multiple, the horizon is lacking, the lines intersect. The ordered space of the urban frame is completely blurred.

Diretor/Director: Christophe Guérin Roteiro/Script: Christophe Guérin Producão/Production: Christophe Guérin

Fotografia/Photography: Christophe Guérin Montagem/Editing: Christophe Guérin

Som/Sound: Emmanuel Lalande

Trilha Sonora/Soundtrack: Emmanuel Lalande Contato/Contact: c.guerin@numericable.com





HORIZON

EUA, 2014, 2', digital, cor.

Uma breve colagem poética de filmagens caseiras de 16 mm do Egito, na década de 1950, elementos da trilha sonora de "Horizonte perdido" de Capra e um pequeno menino frustrado. Há tanto a se dizer sobre Shangri-la. É como o horizonte, sempre presente, sempre fora de alcance. Você não precisa atar apitos nas asas de pássaros para localizá-lo. Está bem alí. Veja.

A brief poetic collage of 16mm home movie footage from Egypt, in the 1950s, elements of Capra's "Lost Horizon" soundtrack and a small and frustrated boy. There is so much to say about Shangri-La. It is, like the horizon, always present, always out of reach. You need not attach whistles to the wings of birds to locate it. It is right over there. Look.

Diretor/Director: Stephanie Barber Roteiro/Script: Stephanie Barber

Produção/Production: Stephanie Barber Contato/Contact: barber.s.barber@gmail.com



França, 2014, 16', digital, cor.

Uma câmera itinerante gentil e paciente acompanha o nascer do sol no cemitério Père Lachaise e pela metamorfose contínua do material visual mostra uma ruptura cruzada por variações inesgotáveis em vida cromática. Um filme nascido do *Holy Motors* de Léos Carax, com quem colaborei em uma música de Jean-Benoît Dunckel.

A gentle and patient travelling camera accompanies sunrise on the Père Lachaise cemetery, and by continual metamorphosis of the visual material shows a breakthrough crossed by a chromatic life inexhaustible variations. A film born from Léos Carax's Holy Motors, with whom I collaborated on a music of Jean-Benoît Dunckel.

Diretor/Director: Jacques Perconte Produção/Production: Epileptic Films

Trilha Sonora/Soundtrack: Jean-Benoît Dunckel Contato/Contact: jacques.perconte@gmail.com



MOVEMENT AND STILLNESS

Reino Unido, 2014, 9' digital, cor.

Observações quietas, variações de luz, de fortes brilhos âmbares para cinzas filtrados e difusos, intermitentemente entrando pelas janelas de um mundo interno. Um filme pessoal sobre voltar para casa, retornando a imagens arquetípicas onde o eterno encontra com o temporal. O fluxo desta calma reflexão é interrompido por viagens e a interminável busca por formas significativas, apresentadas em capítulos pessoais de colagem e remanescentes.

Quiet observations, variations of light, from strong amber glows to filtered diffused greys, intermittently entering the windows of an internal world. A personal film about coming home, returning to archetypal images where the eternal meets the temporal. The flow of this calm reflection is interrupted by travel and the endless search for significant forms, presented in personal chapters of collage and remnants.

Diretor/Director: James Edmonds Produção/Production: James Edmonds Fotografia/Photography: James Edmonds Montagem/Editing: James Edmonds Contato/Contact: knowingthedrill@hotmail.com



NIGHT NOON

EUA/México, 2014, 12', digital, cor.

Em meio a paisagens desérticas e esplêndidas vistas ao mar, um cachorro e um papagaio aparecem. Eles enfatizam o ritmo cósmico do dia e da noite. Partindo de Zabriskie Point, o filme sub-repticiamente cruza para o México, sua geografia criativa nunca longe de nossa memória cinematográfica.

Amidst desert landscapes and splendid ocean views, a dog and a parrot appear. They emphasize the cosmic rhythm of day and night. Departing from Zabriskie Point, the film surreptitiously crosses over into Mexico, its creative geography never far from our cinematic memory.

Diretor/Director: Shambhavi Kaul Produção/Production: Shambhavi Kaul Fotografia/Photography: Shambhavi Kaul Montagem/Editing: Shambhavi Kaul

Som/Sound: Shambhavi Kaul

Contato/Contact: shambhavikaul@me.com



PROSPECTOR

EUA, 2015, 13', DCP, cor/p&b.

Experimentos no século XIX, aculturação de dois grupos vivendo a milhares de milhas de distância, mas partilhando do mesmo nome, dependendo de quem você falar e em qual língua você o diga. Histórias paralelas de invasão, assimilação, aspirações, valoração e reavaliação, desde a primeira colonização à modernidade de meados do século e até hoje. Prospectores, colonos e turistas que buscam os futuros sítios de luxo, recursos e romance.

Experiments in 19th century acculturation of two groups living thousands of miles apart, but sharing the same name, depending on whom you talk to and what language you say it in. Parallel histories of invasion, assimilation, aspirations, valuation, and re-evaluation, from the first colonization to the mid-century modern and today. Prospectors, colonists, and tourists seeking future sites of luxury, resources, and romance.

Diretor/Director: Talena Sanders Produção/Production: Talena Sanders

Produção executiva/Executive production: Talena Sanders

Fotografia/Photography: Talena Sanders Montagem/Editing: Talena Sanders

Som/Sound: Talena Sanders

Contato/Contact: talena.d.sanders@gmail.com



SEA OF VAPORS

Alemanha, 2014, 5', digital, p&b.

Uma cascata de imagens cortadas quadro por quadro em uma alegoria ao ciclo lunar.

A cascade of images cut frame-by-frame flow into an allegory of the lunar cycle.

Diretor/Director: Sylvia Schedelbauer Produção/Production: Sylvia Schedelbauer Fotografia/Photography: Cyrus Tabar Montagem/Editing: Sylvia Schedelbauer Som/Sound: Sylvia Schedelbauer Trilha Sonora/Soundtrack: Jeff Surak

Elenco/Cast: Linda Scobie

Contato/Contact: sylvia.schedelbauer@gmail.com



TORÉ

Brasil/França, 2015, 15', DCP, cor.

Há o que vejo, o que me mostram, o que é proibido ver, o que não sou capaz de ver... Sou convidado para filmar um ritual. Aquele que pode ser visto pelos "cabeças-secas", forasteiros como eu. Uma criança da tribo assiste o *Fantasia*, da Disney, na TV, o interrompem. Na floresta, na dança, o que move a criança? O que posso ver do que me mostram?

There is what I see, what is shown me, what is forbidden to see, what I am not able to see... I am invited to shoot a ritual. The one that can be seen by the "dry-heads", outsiders like me. A child from the tribe watches Disney's "Fantasia" on TV. They interrupt him. In the forest, in the dance, what moves the child? What can I see of what is shown me?

Diretor/Director: João Vieira Torres e Tanawi Xucuru Kariri. Roteiro/Script: João Vieira Torres e Tanawi Xucuru Kariri.

Produção/Production: João Vieira Torres Fotografia/Photography: João Vieira Torres

Montagem/Editing: Filipe Afonso

Contato/Contact: joaotorresphoto@gmail.com



ESPLENDOR DO MUNDO OU A POLÍTICA DA BELEZA

TONI D'ANGELA



Esplêndidos e inovadores retratos, uma experimentação elegante, uma magnífica montagem estroboscópica, sobreposições que transformam um ambiente tranquilo, descansado e vazio, como um apartamento, o interno de uma ponte suspensa sobre as ondas do mar, um espaço doméstico e conhecido, em uma faísca, uma magia, uma plenitude de vida, um esplendor do mundo, talvez preso

Os filmes apresentados nesta mostra exploram a dimensão do real em sua complexidade, não como uma substância simples, mas o real em suas correlações mais flutuantes e turnerianas, nas suas incertezas que não o permitem nunca de afixar-se a uma simples localização pontual. O olhar repousa, ressignificando, sobre os elementos banais, sobre os quais frenquentemente não nos atemos. Todos elementos de uma visão que configura composição, atenção ao elemento, mas que não fragmenta o conjunto, ao contrário, miniaturiza o mundo: o espaço se torna recordação. Poética do espaço. Densidade, tensão, difusividade, auras, latências, fluidez molecular, viscosidade, coroas luminosas, manchas.

Estados de matéria, signos de um novo mundo, um espaço desenhando, que criam espécies de intermundos, imagens líquidas e aeroformes, ondulações: um equilíbrio dinâmico. Não apenas imagens que brilham, imagens ligeiras, trêmulas, murmúrios, mas transformações, permutações, intermundos que tomam forma e se destacam sobre o *background* do cotidiano, senão do anônimo, uma praia abarrotada, um apartamento, as valas de um famoso cemitério, os panos estendidos no vento da noite, os edifícios de uma cidade transformada em um retículo, uma topografia das emoções. Solas de espaços fechados que, ao mesmo tempo, são abertos: invisíveis. Blocos de experiência, "histórias" desfeitas e inorgânicas, tudo uma linguagem que não é nunca apenas expressão, mas que é dirigida a si própria, puro escorrimento, espera, gatilho, movimento e estase, flashs, oscilações, alterações.

Em suma, todo um mundo que se articula e desarticula no esplendor. Uma oportunidade, teria dito o poeta Montale. Milagres fechados numa poça, enganos da natureza, pontos mortos de um mundo encantado-acorrentado em seu curso. Um maravilhar-se a partir do habitual, um maravilhar que vem do habitual e contra ele. Não é uma maravilha que surge do incomum, um atordoar-se vindo daquilo que é extraordinário, mas é propriamente o "atordoamento" que faz do traço habitual algo magnífico, não-usual, maravilhoso.

O esplendor do mundo é a política da beleza, uma forma de interrupção do contínuo, do mundo 24 horas por dia, 7 dias por semana, da acumulação incessante, que continuamente interpela o sujeito e faz do mundo um hediondo filme.





TRANSGRESSÕES QUEER



COMO ERA GOSTOSO MEU CAFUÇU

Brasil, 2015, 15', digital, cor.

É tão gostoso sonhar com você. É tão real que me causa prazer. E eu não penso mais em nada.

It feels so good to dream with you. It feels so real that it gives me pleasure. And I don't think about anything else.

Diretor/Director: Rodrigo Almeida Roteiro/Script: Rodrigo Almeida

Produção/Production: Fábio Ramalho e Yuri Lins

Produção executiva/Executive production: Rodrigo Almeida

Fotografia/Photography: Chico Lacerda Montagem/Editing: Rodrigo Almeida

Som/Sound: Rodrigo Almeida

Elenco/Cast: Jean Santos, Thiago Merces e Thiago Wagner.

Maquiagem/Makeup: Sosha

Contato/Contact: allmeidaf@gmail.com



NOVA DUBAL

Brasil, 2014, 50', DCP, cor.

Num bairro de classe média numa cidade do interior do Brasil, a especulação imobiliária ameaça os espaços afetivos da memória de um grupo de amigos. Sua resposta diante dessa iminente transformação é praticar sexo em locais públicos e nessas construções. E o amor? É apenas mais uma construção?

In a middle-class neighborhood in a country town of Brazil, real-estate speculation threatens the places that hold emotional memories of a group of friends. Their reply for this imminent transformation is to have sex in public places and in those buildings. What about love? Is it just another construction?

Diretor/Director: Gustavo Vinagre Roteiro/Script: Gustavo Vinagre Produção/Production: Avoa Filmes Fotografia/Photography: Matheus Rocha Montagem/Editing: Rodrigo Carneiro Som/Sound: Jonathan Macías

Elenco/Cast: Gustavo Vinagre, Bruno D'ugo, Hugo Guimarães, Fernando Maia. Herman Barck. Caetano Gotardo e Daniel Prates.

Contato/Contact: maxeluard@gmail.com



THE INNOCENTS

Canadá, 2014, 12', digital, cor.

Jean-Paul Kelly cria uma reencenação cena por cena do documentário de 1966 dos irmãos Maysles *With Love from Truman*, fazendo paralelos com o assunto, os pronunciamentos grandiloquentes de Truman Capote sobre o gênero dos "romances de não-ficção".

Jean-Paul Kelly creates a shot-by-shot re-enactment of the Maysles brothers' 1966 documentary With Love from Truman, drawing parallels with its subject Truman Capote's grandiloquent pronouncements about the genre of the "non-fiction novel."

Diretor/Director: Jean-Paul Kelly Produção/Production: Jean-Paul Kelly Fotografia/Photography: Iris Ng Montagem/Editing: Jean-Paul Kelly

Contato/Contact: contact@jeanpaulkelly.com



MANIFESTOS DE UMA POLÍTICA DA VISIBILIDADE

TRANSGRESSÕES QUEER NO CINEMA

RENNÉ FRANÇA

É possível encontrar poesia nos fatos, em sua mais pura ou dura realidade. É o que lembra constantemente o áudio de Truman Capote que paira sobre as imagens do curta *The innocentes*, de Jean Paul Kelly. Esta busca do poético – ou do artístico – a partir de imagens marcantes em seu realismo perpassa todas as obras da *Mostra Transgressões Queer*, que conta, além do filme de Kelly, com o curta *Como era gostoso meu cafuçu*, de Rodrigo de Almeida e o média *Nova Dubai*, de Gustavo Vinagre.

Os três filmes tocam em um ausente, um algo que falta imaterial e que só se alcança através do poético. São os pontos faltantes em *The innocents* que nos lembram deste plano além do plano cinematográfico: se Jean Paul Kelly fura sua imagem de maneira literal, Gustavo Vinagre e Rodrigo de Almeida o fazem de modo conotativo, mas não menos potente, revelando um outro lado através do rasgo dos sentidos, quando o sexo explícito em uma construção ou os intervalos marcados pela fachada de um cinema surgem como o buraco da

fechadura que nos permite vislumbrar um além, um fora do campo de difícil definição, pois estas obras abusam da visibilidade para falar da não-visibilidade.

A estética gay que não encontra espaço nas produções mainstream aqui desvela o corpo censurado e abusa de suas potencialidades para naturalizá-lo ao mesmo tempo em que o objetifica com função discursiva: o que é mais indecente em Nova Dubal? As cenas de sexo ou a especulação imobiliária? Gustavo Vinagre faz um mosaico de depoimentos, erotismo, citações cinéfilas e vídeos de internet para mostrar que tal qual os condomínios e prédios que sua câmera invade, a vida é também uma construção, um contínuo encaixe e desencaixe que pode ter sentido ou não.

Construção que as fotografias de *The innocents* fazem em um incessante embate aparentemente casual, assim como as conversas de *Como era gostoso meu cafuçu*. São situações distintas, perten-

centes a tempos distintos e que se encontram para transgredir. Forçam o enquadramento com ousadia para furar as próprias narrativas. Há sempre muita informação cruzando a tela, desde objetos de cena que comentam a ação até o uso dramático das cores, que vão do sóbrio em *The innocents* até o neon em *Cafuçu*. A proposta estética se firma não como um movimento artístico organizado, mas como um sentimento comum de ter muito o que dizer, mesmo com poucas palavras.

Trata-se de uma mostra de transgressões violentas, poéticas e bem-humoradas. Encaixes inusitados que por vezes se debatem e por vezes dançam, mas sempre nos tirando do conforto cotidiano. São três obras que sacodem, que abrem à força o campo do visível e do pulsar da vida. No constante processo de lutas e conquistas homoafetivas, Nova Dubai, The innocents e Como era gostoso meu cafuçu são também manifestos em forma de poesia e poesias em forma de manifesto. São mostras da capacidade do cinema em mostrar. São visualizações de lutas invisíveis. São evoluções do factual poético de Capote, formas pensantes que rompem a luz branca do projetor do cinema para fragmentá-la em outras sete tonalidades de cores.





FUTURO AGORA

DAPHNÉ HÉRÉTAKIS E KARISSA HAHN



CECI EST UNE BOBINE TEST

França/Grécia, 2008, 3', digital, p&b.

Em 8 de abril de 2010 saí nas principais ruas de Atenas para testar uma nova câmera Super 8. Eu pedi a estranhos que segurassem legendas que eu tinha preparado, fazendo, portanto, seus retratos curtos e transformando uma pequena bobina de Super 8 em um projeto coletivo. Esta foi minha maneira de reagir ao medo e à desilusão que tinham sido criados devido à "crise" que acabava de ser anunciada na Grécia. A câmera foi o meio sonhado, aquele que estava em oposição à TV, ao fluxo, e que permitiu criar um espaço para encontros, durante o tempo de uma bobina.

The 8th of April 2010 I went out in the main streets of Athens to test a new super 8 camera. I asked random strangers to hold captions I had prepared, therefore making their short portraits and transforming a small super 8 reel in a collective project. This was my own way of reacting to the fear and disappointment that had been created due to 'the crisis' that had just been announced in Greece. The camera was the dreamt medium, the one that was in opposition from TV, from the flux, and that allowed to create a space for encounters, just for a reel's time.

Diretor/Director: Daphné Hérétakis Fotografia/Photography: Daphné Hérétakis Contato/Contact: daphneheretakis@gmail.com



ICI RIEN

França/Grécia, 2011, 30', digital, cor.

Este filme começa em setembro de 2008, em Exarhia, principal centro de protesto social em Atenas. À medida que os meses se passaram e a situação política da Grécia evoluiu, o filme tornou-se a tela na qual testemunhos finalmente se colocaram, compondo, assim, a paisagem fragmentada de um país em crise.

This film begun in September 2008, in Exarhia, prime centre of social protest in Athens. As the months passed and the political situation of Greece evolved, the film became the canvas on which testimonies finally laid, thus composing the fragmented landscape of a country in crisis.

Diretor/Director: Daphné Hérétakis

Produção/Production: Université Paris 8 & LABA Laboratory Athens

Fotografia/Photography: Daphné Hérétakis & Vassily Bourikas

Montagem/Editing: Daphné Hérétakis Trilha Sonora/Soundtrack: The Boy

Contato/Contact: daphneheretakis@gmail.com



ARCHIPELAGOS, NAKED GRANITES

França/Grécia, 2014, 25', DCP, cor/p&b.

Atenas 2014. Entre desejos desolados e esperanças perdidas, um filmediário bate contra as paredes da cidade. O cotidiano de um país em crise, a inércia da revolução, as questões individuais que confrontam a política, questões de sobrevivência que confrontam ideais. Podemos ainda fazer as perguntas mais simples?

Athens 2014. Between bereaved desires and lost hopes, a film diary bangs against the walls of the city. The daily life of a country in crisis, the inertia of revolution, the individual issues that confront the political, questions of survival that confront ideals. Can we still ask the simplest questions?

Diretor/Director: Daphné Hérétakis

Produção/Production: Le Fresnoy e Studio National des Arts Contem-

porains.

Fotografia/Photography: Daphné Hérétakis Montagem/Editing: Daphné Hérétakis Som/Sound: las, Nikos Aggelis

Trilha Sonora/Soundtrack: Horis Peridereo

Contato/Contact: daphneheretakis@gmail.comon Theofanou, Simon

Apostolou



ASSUMPTIONS OF YOUR PHANTOM(SY)

EUA, 2012, 2', digital, cor.

A natureza gloriosa de uma entidade fantasmagórica em meio à vulnerabilidade. Um momento extraído de um filme narrativo mais longo, *Fervor Bruise*. Feito de amor e despeito, buscando a atenção de um membro da audiência. Originalmente filmado em Super 8.

The glorious nature of a phantom-like entity in the midst of vulnerability. A moment extracted from a longer narrative film, 'Fervor Bruise.' Made out of love and spite, for the attention of an audience member. Originally shot on Super 8.

Diretor/Director: Karissa Hahn

Contato/Contact: karissahahn@alum.calarts.edu



IN EFFLUENCE ACCORD; EMULSION

EUA, 2013, 3', digital, cor.

Reflexões de uma margem de manobra - uma figura ilusória emerge da emulsão. Uma tira de filme Super 8 é reconstruída, gravada em 16 mm e então refilmada na Impressora Ótica. A efluência de acordo com sua nova emulsão - tornando-se um reflexo de sua própria ação.

Musings of leeway - an illusive figure emerges from the emulsion. One strip of super 8 film is reconstructed, taped onto 16mm, and then re-filmed on the Optical Printer. The effluence according to its new emulsion - becoming a reflection of its own action.

Diretor/Director: Karissa Hahn

Contato/Contact: karissahahn@alum.calarts.edu



REVERIES

EUA, 2013, 3', digital, p&b.

Charlotte Pryce está ensinando à luz de velas. Estou cutucando minha cutícula debaixo da mesa. Ela está falando com suas cutículas perfeitas: "Nós não vemos um objeto, nós vemos a efluência desse objeto. Vemos uma luz que fica no nosso olho, porque assim funciona mais rápido do que o nosso cérebro. Isto implica que nós podemos inventar o que vemos." Ela agora está falando de Aristóteles, de como ele acreditava que os órgãos, não apenas o olho, retém a imagem. As sensações são retidas e voltam para assombrar o sono. "Corpos são recipientes que recebem imagens. Será que não podemos ver fantasmas por que nosso olho retarda a percepção e o perdemos? São fantasmas uma percepção de velocidade? [...] Estou cutucando minha cutícula até o osso por causa disto. Filmado originalmente em Super 8.

Charlotte Pryce is teaching by candlelight. I'm picking at my thumb under the table. She's speaking with thumbs unpicked: "We don't see an object, we see the effluence of that object. We see a light lingering in our eye because it works faster than our brain. This implies that we may invent what we see." She's now telling of Aristotle, of how he believed, the organs, not just the eye, retain the image. The sensations are retained and return to haunt the sleep. "Bodies are vessels that take in images. Can we not see ghosts because our eye lags perception and we miss it? Are ghosts a perception of speed? [...] I'm picking my thumb to the bone over this. Originally shot on Super 8.

Diretor/Director: Karissa Hahn

Contato/Contact: karissahahn@alum.calarts.edu



EFFIGY IN EMULSION

EUA, 2014, 3', digital, cor.

Uma filmagem de 8 mm é encontrada colada em 16 mm *clear leader* e então refilmada na impressora ótica. Um artefato de uma ocasião monumental é examinado. Um fotógrafo roubou um quadro de meu filme roubado! O que poderia ser descoberto neste quadro desbotado? Um estudo de exposição muda para descobrir/desrevelar uma memória.

8 mm found footage is taped to 16 mm clear leader and then re-filmed on the optical printer. An artifact from a monumental occasion is examined. A photographer stole a frame of my stolen film! What could be uncovered in this washed out frame? A study in exposure change to uncover/un-develop a memory.

Diretor/Director: Karissa Hahn

Contato/Contact: karissahahn@alum.calarts.edu



INKJET 3056A

EUA, 2014, 5', digital, cor.

Um mostruário de cores Cinegel é digitalizado em *clear leader* usando uma impressora doméstica HP-Deskjet. Uma exploração rítmica da cor pura, viajando através de um espaço digital... informações coloridas: traduzidas. 16 mm.

A cinegel swatchbook is scanned onto clear leader using an HP-Deskjet household printer. A rhythmic exploration of pure color traveling through a digital space....color information: translated. 16mm

Diretor/Director: Karissa Hahn

Contato/Contact: karissahahn@alum.calarts.edu

DAPHNÉ HERETAKIS

É principalmente sobre isso: eu tenho uma imagem na minha cabeça, algo que eu vi ou ouvi, e quero reproduzi-la em filme. Quero mantê-la para sempre capturada no pequeno visor de celuloide. Seja uma paisagem, um rosto ou uma palavra que me veio através de uma mensagem de texto ou facebook e eu não quero esquecer. Começa do simples desejo de guardar um momento ou um determinado período de tempo, mas daí eu me pergunto: como esta imagem pode tornar-se algo maior? O que está escondido nela? O que vem antes ou depois? É sobre reconstruir algo que emerge de um espaço muito pessoal e em seguida tende para um mais coletivo. Na esperança de que a soma destes fragmentos criará uma imagem maior, feita com ligações e cortes de salto. O filme é uma ponte para "o outro". Se eu me perguntar uma coisa, eu saio pelas ruas e faço a mesma pergunta aos meus amigos ou até mesmo a estranhos, assim eu não fico pensando sobre isso sozinha no meu guarto. Talvez o filme seja apenas uma desculpa para furtivamente conhecer e passar algum tempo juntos. Continuo voltando para a Grécia e é como se eu estivesse perguntando: como você está? Como tem passado?

It's mainly about this: I have an image in my head, something I have seen or heard, and I want to reproduce it in film. I want to keep it forever captured on the small gauge of celluloid. Be it a landscape, a face or a word that came through a text message or facebook and I don't want to forget. It starts from the simple desire to encapsule a moment or a certain period in time, but then I ask myself: how can this image become something more? What is hiding in it? What comes before or after? It's about reconstructing something that emerges from a very personal space and then tends towards a more collective one. Hoping that the addition of these fragments will create a bigger picture, made with bonds and jump cuts. The film is a bridge towards "the other". If I ask myself something, I'll go out in the streets and ask this same question to friends or even strangers so I'm not thinking about it alone in my room. Maybe the film is only an excuse to furtively meet and spend some time together. I keep going back to Greece and it's as if I was asking: how are you? how have you been? You know what, it's been hard for me too.

KARISSA HAHN

Meu trabalho muitas vezes é derivado de um texto, ou manifesta-se como uma reação a um evento – geralmente sobre o desejo. Todo meu trabalho foi criado em um estado hipomaníaco de experimentação. Eu me torno obcecada com um conceito ou frase e, em seguida, desenho uma longa narrativa que é meticulosamente pesquisada e planejada. É engraçado, porque esses filmes mais longos nunca vêm a se concretizar. Em vez disso, eu extraio uma cena ou momento de cada *storyboard*, que então atua como esta entidade emblemática para a narrativa invisível/desfeita. Agora eu tenho esse arquivo de crônicas de desenhos extensos e caóticos que atuam apenas como fonte de materiais para trabalhos mais curtos. Atualmente estou interessada em criar obras em celuloide que nasçam no mundo digital, assim como explorar o cinema, a escultura e a performance expandidos.

Karissa Hahn (1992) é uma artista visual sediada em Los Angeles, Califórnia. Ela é Bacharel de Artes da CalArts e expôs em vários locais internacionais e festivais *underground* de cinema. Karissa atualmente visa criar obras em celuloide que nasçam no mundo digital.

My work is quite often derived from a text, or it manifests as some reaction to an event – usually concerning desire. All of my work has been created in a hypomanic state of experimentation. I become obsessed with a concept or phrase and then draw out a long narrative that is meticulously researched and planned out. It's funny though, because these longer films never fully come to fruition. Instead, I extract one scene or moment from each 'storyboard' which then acts as this emblematic entity to the unseen/made narrative. So now I have this archive of chaotic and drawn out chronicles that act only as source material for shorter works. Currently I am interested in creating works on celluloid that are born in the digital world as well as exploring expanded cinema, sculpture, and performance."

Karissa Hahn (b.1992) is a visual artist based in Los Angeles, California. She holds a BFA degree from CalArts - and has exhibited in various international venues and underground film festivals. Karissa currently aims to create works on celluloid that are born in the digital world.





UNDERGROUND MINES:

TONS DO ESPECTRO SE ELEVAM PARA O OLHAR



21-87Canadá, 1964, 10', 16 mm, p&b.

"Em toda esta realidade psicofísica, eventos internos e externos se misturam e se fundem uns aos outros – eu não posso dizer se estou vendo ou ouvindo – eu sinto o gosto e cheiro o som – eu mesmo sou o tom." - Arthur Lispsett

"Throughout this psychophysical reality, inner and outer events intermingle and fuse with each other – I cannot tell whether I am seeing or hearing – I feel taste, and smell sound – it's all one – I myself am the tone." Arthur Lispsett

Direção/Director: Arthur Lipsett

Contato/Contact: mediacity@houseoftoast.ca



BROUILLARD - PASSAGE #14

Canadá, 2014, 10', 35 mm, cor.

Usando uma lente larga o suficiente para condensar o campo de visão do olho humano em relação de aspecto do quadro 1:33, Larose cria sobreposições espectrais infundidas com uma mistura de meteorologia e a delícia intensa da paisagem de Quebec" - Andréa Picard.

"Using a lens wide enough to condense the human eye's field of vision into the frame's 1.33 aspect ratio, Larose creates spectral superimpositions infused with a meteorological mix and the intense lusciousness of the Quebec landscape" - Andréa Picard.

Direção/Director: Alexandre Larose

Contato/Contact: mediacity@houseoftoast.ca



HANDTINTING

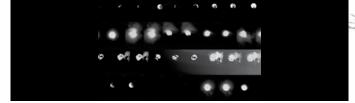
Canadá, 1967, 6', 16 mm, cor.

"Handtinting (tingir à mão) é o título perfeito para um filme feito de cenas não editadas de um documentário sobre o Job Corps que apresenta seções pintadas à mão. O filme é cheio de pequenos movimentos e ações, gestos começados e nunca terminados. Imagens repetidas, às vezes em cor, às vezes não. Um filme maravilhosamente realizado tipo de música de câmara, cujo sentimento no final das contas é ritualístico" - Robert Cowan.

"Handtinting is the apt title of a film made from outtakes from a Job Corps documentary which features hand-tinted sections. The film is full of small movements and actions, gestures begun and never completed. Repeated images, sometimes in colour, sometimes not. A beautifully realized type of chamber-music film whose sum-total feeling is ritualistic" - Robert Cowan.

Direção/Director: Joyce Wieland

Contato/Contact: mediacity@houseoftoast.ca



LUNAR ALMANAC

Canadá, 2013, 4', 16 mm, cor.

"Lunar Almanac inicia uma viagem através de esferas magnéticas com suas camadas staccato de quadros únicos, longas exposições de uma lua multiplicada. Filmado em 16 mm Ektachrome e processados a mão, os toques artesanais do filme estão imbuídos de um mistério noturno" - Andréa Picard.

"Lunar Almanac initiates a journey through magnetic spheres with its staccato layering of single-frame, long exposures of a multiplied moon. Shot in 16mm Ektachrome and hand processed, the film's artisanal touches are imbued with nocturnal mystery" - Andréa Picard.

Direção/Director: Malena Szlam

Contato/Contact: mediacity@houseoftoast.ca



SEA SERIES #8

Canadá, 2010, 3', 35 mm, p&b.

O litoral como uma aparição nublada.

The seaside as a cloudy apparition.

Direção/Director: John Price

Contato/Contact: mediacity@houseoftoast.ca



STANDARD TIME

Canadá, 1967, 8', 16 mm, cor.

"Um pequeno filme alegre e espiritual contém tanto o estoicismo singular de Snow e as ideias germinais de seus outros filmes, cada um como uma tese, propondo uma relação específica entre imagem, tempo e espaço. As características incluem edição rigorosa, atenção à luz minguante, fugazes aparições humanas (que sugerem uma declaração proibitiva e animista sobre a vida: que o indivíduo é um fenômeno insignificante de curta duração e que é a estabilidade do inanimado que não deixa a vida voar), uma cor rica e seca tão serena, tornando-se quase santa e uma batida condutora que é quase um Bach atualizado" - MannyFarber.

"A joyous-spiritual little film, it contains both Snow's singular stoicism and the germinal ideas of his other films, each one like a thesis, proposing a particular relationship between image, time, and space. The traits include rigorous editing, attention to waning light, fleeting human appearances (which suggest a forbidding, animistic statement about life: that the individual is a short-lived, negligible phenomenon and that it is the stability of the inanimate that keeps life from flying away), a rich-dry colour so serene as to be almost holy, and a driving beat that is like updated Bach" - MannyFarber.

Direcão/Director: Michael Snow

Contato/Contact: mediacity@houseoftoast.ca



THE ACROBAT

Canadá, 2007, 6', 16 mm, p&b.

"Inspirado em parte por um poema do poeta de Toronto Ryan Kamstra, *The acrobat* é uma consideração da relação da gravidade e da política - a beleza e a necessidade de subir, mas, também, talvez, a importância de permitir-se cair. Se a força da gravidade tem relação com a massa e a proximidade, como é que a força da política ressoa por todo espaço e tempo?" - Chris Kennedy.

"Inspired in part by a poem from Toronto poet Ryan Kamstra, The acrobat is a consideration of the relationship of gravity and politics - the beauty and necessity of rising up, but also, perhaps, the significance of allowing oneself to fall. If the force of gravity is in relation to both mass and proximity, how does the force of politics resonate across space and time?" - Chris Kennedy.

Direção/Director: Chris Kennedy

Contato/Contact: mediacity@houseoftoast.ca



TREES OF SYNTAX, LEAVES OF AXIS

Canadá, 2009, 10', 35 mm, cor.

Usando imagens de árvores de acer (*maple*) no parque Mount-Royal de Montreal como o principal motivo visual, Saito cria um filme em que as formações das árvores e sua inter-relação sutil com o espaço ao seu redor atuam como agentes transformadores da percepção sensorial do espectador do espaço retratado. Totalmente processado à mão, *Trees of Syntax, Leaves of Axis* é um poema de visão e sonoridade que busca certos *insights* perceptíveis e revelação através de uma estrutura sintática embasada em padrões, variações e repetições. O trabalho é uma colaboração com o pioneiro compositor e violinista Malcolm Goldstein, que executa sua obra original de improvisação estruturada, Huesofthe Spectrum.

Using images of maple trees in Montréal's Mount-Royal Park as the main visual motif, Saïto creates a film in which the formations of the trees and their subtle interrelation with the space around them act as an agent to transform the viewer's sensorial perception of the space portrayed. Entirely hand-processed, Trees of Syntax, Leaves of Axis is a poem of vision and sounding that seeks certain perceptual insight and revelation through a syntactical structure based on patterns, variations and repetition. The work is a collaboration with pioneering composer and violinist Malcolm Goldstein who performs his original structured improvisation score. Hues of the Spectrum.

Direção/Director: Daichi Saito

Contato/Contact: mediacity@houseoftoast.ca



VIEW OF THE FALLS FROM THE CANADIAN SIDE

Canadá, 2006, 7', 35mm, cor.

Em 1896 William Heise captou as primeiras imagens em filme de 35 mm das Cataratas do Niágara, no Canadá, conhecidas por sua beleza e como fonte valiosa de energia hidrelétrica. O sistema de câmera de quatro perfurações que ele usou foi projetado e construído por Thomas Edison e William K. Dickson, e o estoque foi fabricado por George Eastman de acordo às especificações de Edison. "John Price reconstruiu o primeiro filme canadense já feito com a vista das Cataratas do lado canadense, usando uma câmera construída com as mesmas especificações que aquela usada em 1896 por William Heise. O filme de Price parecia combinar a consciência daquela história com algo totalmente novo; a disposição única da câmera traz pulsações de luz, como ondulações na água, sobre um grupo de turistas que também estão posicionando suas câmeras para fotografar as Cataratas do Niágara [...]. Price capta algo do espanto original que Heise deve ter sentido ao maravilhar-se com o que a câmera pode revelar" - GenevieveYue.

In 1896, William Heise photographed the first 35mm motion picture images of Canada at Niagara Falls, known for their beauty and valuable source of hydroelectric power. The four-perforation camera system he used was designed and built by Thomas Edison and William K. Dickson, and the stock was manufactured by George Eastman to Edison's specifications. "John Price reconstructed the first Canadian film ever made in View of the Falls from the Canadian Side, using a camera built to the same specifications as the one used in 1896 by William Heise. Price's film seemed to combine the awareness of that history into something utterly new; the camera's unique disposition brings pulsations of light, like ripples of water, over a cluster of tourists who are also positioning their cameras to photograph Niagara Falls [...]. Price captures something of the original awe that Heise must have felt just to marvel at what the camera can reveal" - Genevieve Yue.

Direção/Director: John Price Contato/Contact: mediacity@houseoftoast.ca



WATCHING FOR THE QUEEN

Canadá, 1973, 11', 16 mm, p&b.

"É como se uma reinvenção do domínio da 'realidade' dos filmes estivesse sendo realizada. A transformação de um 'mar de rostos anônimos' em uma 'narrativa de personalidades' se torna uma possibilidade distinta, como movimento e ação reflexiva são consolidados. Em um sentido psicológico, quanto mais nos tornamos familiarizados com os detalhes da cena, nossa atenção se desloca para identificar os reflexos e as mudanças no meio da multidão" - Al Razutis.

"It is as if a re-invention of the motion- picture domain of 'reality' was being undertaken. The transformation of a 'sea of anonymous faces' into a 'narrative of personalities' becomes a distinct possibility as movement and reflexive action are consolidated. In a psychological sense, as we become more familiar with the details of the scene, our attention shifts to identifying reflex actions and changes in the crowd" - Al Razutis

Direção/Director: David Rimmer

Contato/Contact: mediacity@houseoftoast.ca

CINEMA DOS ARTISTAS CANADENSES NA AMÉRICA DO SUL

OONA MOSNA

Underground Mines: Cinema dos artistas canadenses na América do Sul é um tour em múltiplos locais, uma Comissão e um projeto de pesquisa projetado para comemorar o filme analógico na América do Sul. O projeto, organizado pelo Festival de Cinema Media City, irá fornecer uma plataforma para o intercâmbio entre cineastas e profissionais sul-americanos e canadenses e irá expor novas audiências a obras que representam a produção de filmes artísticos do Canadá desde o início dos anos 1960. Os participantes canadenses vão percorrer Argentina, Bolívia, Brasil e Chile durante o verão e outono de 2015. Grandes eventos estão previstos para ocorrer no Fronteira – Festival Internacional de Cinema Documentário e Experimental no Brasil, no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires e na 11ª Bienal de Artes Midiáticas para o Museu Nacional de Belas Artes em Santiago, Chile.

Media City é um festival internacional anual dedicado à apresentação de filmes artísticos, fundado em Windsor, Ontário, Canadá, em 1994. Ocorre tanto em Windsor e Detroit, Michigan, tornando-o a única organização no mundo para regularmente expor e promover filmes artísticos em ambos os lados de uma fronteira internacional. Ao longo dos anos, o festival ganhou uma reputação mundial como um dos principais locais para a apresentação e recepção de filmes artísticos e é elogiado por sua "pura excelência na programação", seus padrões impecáveis de apresentação técnica e sua atmosfera festiva e inclusiva.

Underground Mines é uma expansão da Mobile Frames Residency Series (Séries de Residência de Fotogramas) do Media City e o início de uma iniciativa em curso que visa estabelecer oportunidades da





O QUE É O REAL?







Brasil, 2015, 25', DCP, cor.

À noite eles se juntam em bando, como se fossem um pelotão que tivesse desertado de uma mesma parte, para este pedaço de bairro no subúrbio de Fortaleza.

At night they gather in packs, like a platoon that has defected from the same side to this part of the neighborhood in the outskirts of Fortaleza.

Diretor/Director: Leonardo Mouramateus Roteiro/Script: Leonardo Mouramateus

Produção/Production: Leonardo Mouramateus e Ticiana Augusto Lima.

Fotografia/Photography: Juliane Peixoto

Montagem/Editing: Luciana Vieira e Leonardo Mouramateus.

Som/Sound: Pedro Diógenes e Érico Paiva,

Elenco/Cast: Geane Albuquerque, Clara Monteiro, Kevin Balieiro,

Júnior Morais e Leonardo Mouramateus. Contato/Contact: lmouramateus@gmail.com



TERRITORY

Reino Unido, 2015, 16', digital, cor.

O Rochedo de Gibraltar é dividido por duas espécies de primatas. Os macacos têm vivido no alto do rochedo desde antes da chegada dos britânicos, mas agora as relações entre os dois estão se tornando tensas. Os macacos não respeitam os limites territoriais desenhados pelos seres humanos e acham nosso comportamento difícil de entender em geral.

The Rock of Gibraltar is shared by two species of primate. The monkeys have populated the upper rock since before the British arrived, but now relationships between the two are becoming tense. The monkeys have no respect for the territorial boundaries drawn by the humans, and find our behavior difficult to fathom in general.

Diretor/Director: Eleanor Mortimer Produção/Production: Eleanor Mortimer

Produção executiva/Executive Production: Dick Fontaine

Fotografia/Photography: Eleanor Mortimer

Montagem/Editing: Nina Rac

Som/Sound: Barry Coxhead, Florentin Tudor Trilha Sonora/Soundtrack: Fraya Thomsen Contato/Contact: eleamortimer@gmail.com



THE OLD JEWISH CEMETERY

Holanda/Letônia, 2014, 20', DCP, p&b.

Neste filme, dedicado à comunidade judaica de Riga, Loznitsa leva-nos a um dos bairros mais pobres da cidade e ao parque do Antigo Cemitério Judeu, onde um grupo de alcoólatras, jovens valentões e turistas americanos se sentem em casa. Há pouco para nos recordar do histórico de violência deste antigo cemitério judeu.

In this film, dedicated to Riga's Jewish community, Loznitsa takes us to one of the city's poorest districts and the Old Jewish Cemetery park where a group of alcoholics, young toughs and American tourists feel at home. There is little to remind us of this former Jewish cemetery's violent history.

Diretor/Director: Sergei Loznitsa Roteiro/Script: Sergei Loznitsa

Fotografia/Photography: Serhiy Stetsenko

Montagem/Editing: Sergei Loznitsa e Danielius Kokanausdis.

Som/Sound: Vladimir Golovnitski

Contato/Contact: atomypustota.info@gmail.com



UNE PARTIE DE NOUS S'EST ENDORMIE

França, 2015, 45', DCP, cor.

Pela cidade, túneis, ruas estreitas de Avignon, Djilali nos leva por um labirinto, o da sua vida. Ele e o diretor conversam, dia ou noite, ao ritmo de sua caminhada. Djilai, ao compartilhar suas histórias, suas experiências e seus sonhos, nos permite ver e pensar sobre outro lado de nossos tempos.

By city, tunnels, narrow streets of Avignon, Djilali takes us into a maze, that of his life. He and the director converse, day or night, to the rhythm of their walk. Djilai, by sharing his stories, his experiences and his dreams, allows us to see and think about another side of our times.

Diretor/Director: Marie Moreau Roteiro/Script: Marie Moreau

Produção/Production: The Kingdom

Produção executiva/Executive production: Marie Moreau e Odile

Gazin.

Fotografia/Photography: Marie Moreau Montagem/Editing: Françoise Tourmen

Som/Sound: Marie Moreau

Trilha Sonora/Soundtrack: Manuel Vidal

Elenco/Cast: Djilali

CINÉMA DU RÉEL

MARIA BONSANTI

Fundado em 1979, apoiado por órgãos como a Bibliotheque Publique d'Information e o Centro Nacional de Pesquisa Francês, o festival parisiense *Cinéma du Réel* vem balizando sua identidade ao criar pontes entre experiências passadas, presentes e futuras através do visível diálogo entre filmes que são exibidos dentro e fora das seleções para as mostras competitivas. Aqueles que competem parecem ter sido feitos a partir do arcabouço técnico e conceitual deixado pelos que não estão competindo. Esta troca e diálogo que parte do simples pressuposto da coexistência atemporal humana faz desse festival francês um dos mais importantes do mundo.

Explorando o real e suas reconstruções, releituras e reinterpretações, surge a *Mostra O Que é o Real?*, composta por quatro filmes exibidos na última edição do *Cinéma du Réel*, que refletem interferências do passado no presente, tratam de crescimento pessoal através de rememorações caleidoscópicas e alineares, passando por partilhas impossíveis e pouco óbvias, além de buscarem por si próprios as ruas da cidade. Trata-se uma parceria entre *Cinéma du Réel e Fronteira Festival*. A curadoria é de Toni D'Angela e Maria Bonsanti, diretora artística do *Cinéma du Réel*.





EXIBIÇÕES ESPECIAIS



OVER WATER

EUA, 2015, 47', digital, cor/p&b.

Uma jornada que une e conecta pedaços dispersos de uma arquitetura arcaica de infraestrutura relacionada à água no Nordeste, incluindo piers, pontes e eclusas. O filme foca nestas estruturas como projetos para o domínio sobre a água, que uma vez foi marco da construção civil em séculos passados, e apresenta sugestões de uma ideologia igualmente arcaica que impulsiona o comércio ocidental.

A journey that unites and connects scattered pieces of an archaic architecture of water-related infrastructure in the Northeast, including piers, bridges, and canal locks. The film centers on these structures as designs for mastery over water that was once a hallmark of civil construction in past centuries, and presents hints of an equally archaic ideology that drives Western commerce.

Diretor/Director: Robert Todd Roteiro/Script: Robert Todd

Produção/Production: Robert Todd

Produção executiva/Executive production: Robert Todd

Fotografia/Photography: Robert Todd Montagem/Editing: Robert Todd

Som/Sound: Robert Todd

Trilha Sonora/Soundtrack: Robert Todd Contato/Contact: robert_todd@emerson.edu



PHANTOM POWER

França/Portugal/Rússia/Bielorrússia/Espanha/Áustria, 2014, 75', DCP, cor/p&b.

Criada em intervalos irregulares, esta pequena obra de Pierre Léon oscila entre filme caseiro experimental e cenas teatrais de *mise-enscène*, filmes perdidos e assemblages documentais. *Phantom Power* é um tipo de soma destes ricos e luxuosos esforços, uma poética série de fragmentos cinematográficos, um inventário de sua produção cinematográfica. O que se desdobra entre canções folclóricas russas e o canto de Ingrid Caven, entre microdramas e filmes perdidos.

Created at irregular intervals, Pierre Léon's small oeuvre oscillates between experimental home movie and theatrical mise-en-scène, found footage and documentary assemblages. Phantom Power is a kind of sum of these rich and lavish efforts, a poetic series of cinematic fragments, an inventory of his cinematic output. What unfolds between Russian folk songs and Ingrid Caven's singing, between micro-dramas and found footage.

Diretor/Director: Pierre Léon Roteiro/Script: Pierre Léon

Produção/Production: Pierre Léon Montagem/Editing: Pierre Léon

Som/Sound: MaxenceDussère, Rosalie Revoyre Contato/Contact: pierreleon.pierreleon@gmail.com



PSYCHIC DRIVING

EUA, 2014, 14', digital, cor.

Psychic Driving lida com experimentos sujeitos involuntários envolvendo drogas alucinógenas e doses maciças de eletrochoque. Um dos sujeitos, a esposa de um membro do Parlamento canadense, fala em uma entrevista. O psiquiatra responsável, Dr. Ewen Cameron, tratou os pacientes em três fases – terapia do sono, condução psíquica e desconstrução de padrões – para destruir personalidades deprimidas e construí-las novamente. Seu financiamento veio da CIA. O material de origem de Psychic Driving é uma fita VHS gravada a partir de um programa televisivo de 1979, e é a única cópia existente nos Arquivos Nacionais dos Estados Unidos. A degradação da fita inspirou a animação quadro a quadro envolvendo centenas de passagens de filtros no Photoshop.

Psychic Driving deals with experiments on unwitting subjects involving hallucinogenic drugs and massive doses of electroshock. One of the subjects, the wife of a member of the Canadian Parliament, speaks out in an interview. The psychiatrist in charge, Dr. Ewen Cameron, treated patients in three stages – sleep therapy, psychic driving, and de-patterning – to destroy depressed personalities and then build them back up again. His funding came from the CIA. The source material of Psychic Driving is a VHS tape recorded from a 1979 television broadcast, and is the only existing copy in the National Archives of the United States. The tape's degradation inspired frame-by-frame animation involving hundreds of passes of filters in Photoshop.

Diretor/Director: William E. Jones Produção/Production: William E. Jones

Montagem/Editing: Paul Hill Som/Sound: Paul Hill

Contato/Contact: maisey@davidkordanskygallery.com



THE EXQUISITE CORPUS

Áustria, 2015, 18', DCP, cor.

The Exquisite Corpus baseia-se em vários filmes eróticos e corridas publicitárias. Eu brinco no "cadavreexquis", técnica usada pelos surrealistas, desenhando diferentes partes do corpo, constelando criaturas mágicas. Uma miríade de fragmentos é fundida em um único, sensual, bem-humorado, grotesco e estático sonho.

The Exquisite Corpus is based on various erotic films and advertising rushes. I play on the "cadavreexquis" technique used by the Surrealists, drawing disparate body parts constellating magical creatures. Myriad fragments are melted into a single sensuous, humorous, gruesome, and ecstatic dream

Diretor/Director: Peter Tscherkassky Produção/Production: Peter Tscherkassky Montagem/Editing: Peter Tscherkassky

Som/Sound: Dirk Schaefer

Trilha Sonora/Soundtrack: Dirk Schaefer Contato/Contact: gerald@sixpackfilm.com



THE THOUGHTS THAT ONCE WE HAD

EUA, 2014, 108', DCP, cor/p&b.

The thoughts that once we had é uma história pessoal de cinema, em parte inspirada por Gilles Deleuze, em "O movimento-imagem" e O tempo-imagem" (citações desses livros aparecem de forma intermitente), e por minha descoberta do clássico da comédia musical de Hollywood, ocasionada por um entretenimento no Turner Classic Movies na noite de 31 dezembro - 1 janeiro de 2014. Talvez pouco dessas inspirações permanecem no filme, mas é certamente uma história pessoal de cinema. Claro, muitos outras são possíveis, e a história de qualquer pessoa é tão válida quanto a minha.

The Thoughts That Once We Had is a personal history of cinema, partly inspired by Gilles Deleuze's The Movement-Image and The Time-Image (quotations from these books appear intermittently) and partly by my discovery of the classic Hollywood musical comedy, occasioned by a that's Entertainment marathon on Turner Classic Movies the night of December 31-January 1, 2014. Perhaps little of these inspirations remain in the film, but it is certainly a personal history of cinema. Of course, many others are possible, and anyone's history is as valid as mine.

Director/Director: Thom Andersen Produção/Production: Thom Andersen Montagem/Editing: Andrew Kim

Contato/Contact: icepickslim@gmail.com





MOSTRA EM TRÂNSITO

CRIXÁS - GO





AMEAÇADOS

Brasil, 2014, 22', digital, cor.

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

In the deep Brazil, where law and justice require first and last name, the struggle for a piece of land becomes a matter of life and death. "Threatened" shows small farmers in the south and southeast of Pará fighting for a piece of land to grow and live.

Diretor/Director: Júlia Mariano Roteiro/Script: Júlia Mariano

Produção/Production: CPT/Osmose Filmes Fotografia/Photography: Júlia Mariano Montagem/Editing: Julia Bernstein

Trilha Sonora/Soundtrack: Tuzé de Abreu e Ricardo Luedy.

Contato/Contact: camillafreitas@id.uff.br



CARRANCA

Brasil, 2014, 11', digital, cor.

Uma menina, uma carranca, o rio e o medo.

A girl, a frown, the river and fear.

Diretor/Director: Wallace Nogueira e Marcelo Matos de Oliveira. Roteiro/Script: Wallace Nogueira e Marcelo Matos de Oliveira. Produção/Production: Marcelo Matos de Oliveira Fotografia/Photography: Nicolas Hallet e Wallace Nogueira. Montagem/Editing: Wallace Nogueira e Marcelo Matos de Oliveira. Contato/Contact: celo.matos@gmail.com



ENSAIO SOBRE MINHA MÃE

Brasil, 2014, 20', digital, cor.

Minha mãe e seus muros sonoros. Prestes a desabar.

My mother and her sound walls. About to collapse.

Diretor/Director: Jocimar Dias Jr. Roteiro/Script: Jocimar Dias Jr. Produção/Production: Vitor Medeiros

Produção executiva/Executiveproduction: Vitor Medeiros Fotografia/Photography: Filipe Tomassini e Suelen Menezes.

Montagem/Editing: Vitor Medeiros

Som/Sound: Vitor Kruter e Matheus Tiengo.

Elenco/Cast: Marcia Menezes, Cláudio Handrey, Bruno Paiva, Ema-

nuelle Menezes, Callebe Menezes e Ana Cristina Menezes.

Contato/Contact: jocimardiasjr@gmail.com



FEBRE DA MADEIRA

Brasil, 2015, 16', digital, cor.

Vida e morte no interior de Goiás.

Life and death within Goiás.

Diretor/Director: Daniel Nolasco Roteiro/Script: Daniel Nolasco

Produção/Production: Matheus Peçanha

Produção executiva/Executive production: Renata Spitz

Fotografia/Photography: Felipe Quintelas

Montagem/Editing: Daniel Abib Som/Sound: Thiago Yamachita

Contato/Contact: contato@estudiogiz.com.br



QUINTAL

Brasil, 2015, 18', DCP, cor.

Mais um dia na vida de um casal de idosos da periferia.

Another day in the life of an elderly couple in the outskirts.

Diretor/Director: André Novais Oliveira Roteiro/Script: André Novais Oliveira

Produção/Production: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio

Martins e Thiago Macêdo Correia.

Produção Executiva/Executive production: Thiago Macêdo Correia

Fotografia/Photography: Gabriel Martins Montagem/Editing: Thiago Ricarte

Som/Sound: Daniel Mascarenhas, Maurilio Martins

Elenco/Cast: Maria José Novais Oliveira, Norberto Novais Oliveira

Contato/Contact: contato@filmesdeplastico.com.br



VIVA TODOS QUE PRESTARAM ATENÇÃO!

Brasil, 2002, 44', vídeo, cor.

Um registro da Festa do Divino Espírito Santo da cidade de Crixás, realizado no início dos anos 2000. A história do festejo em Crixás é rememorada pelos moradores mais velhos, que recordam com saudades da Casa Grande, edificação que abrigava a festa e que foi demolida em meados do século passado. O filme também propõe indagações sobre o destino desta tradição a partir da visão de mundo dos foliões e devotos crixaenses.

A record of the Feast of the Holy Ghost City Crixás, held in early 2000. The history of the celebration in Crixás is recollected by older residents who remember with nostalgia the Big House, the building that housed the party and that was demolished in the middle of last century. The film also proposes inquiries about the fate of this tradition from the worldview of revelers and crixaenses devotees.

Diretor/Director: Carlos Cipriano e Denise Clímaco. Roteiro/Script: Carlos Cipriano e Denise Clímaco. Producão/Production: Carlos Cipriano e Denise Clímaco.

Produção/Production: Carios Cipriano e Denise Climaco

Fotografia/Photography: Carlos Cipriano, Marcus Bessa, Sérgio Valério a Viriái ya Lamas

rio e Vinícius Lemes.

Montagem/Editing: Aline Nóbrega

Som/Sound: Marcus Bessa e Vinícius Lemes Contato/Contact: cipricipriano@gmail.com



CINEMA NA FRONTEIRA

HENRIQUE BORELA

A Mostra em Trânsito é uma ação do Fronteira – Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental que leva a experiência da exibição de filmes para lugares que consideramos estar na fronteira, entendendo esses espaços como locus de conflitos sociais e políticos, lugares sobre os quais o estado chega de maneira ineficiente e o capital e a concentração fundiária avançam. São eles, principalmente, assentamentos agrários, sítios quilombolas, aldeias indígenas, periferias urbanas e rurais, entre outros lugares marginais - territórios para os quais o festival avança para viver uma experiência de resistência juntos, através do cinema e da reflexão a partir dele.

A mostra, nesta 2ª edição, acontece em dois assentamentos agrários do município de Crixás-GO (onde também ocorreu a 1a edição). Como novidade, os filmes serão exibidos também na cidade de Crixás, que não possui espaços dedicados à exibição cinematográfica, assim como a maioria das cidades do interior de Goiás. Composta por cinco curtas-metragens nacionais independ-

entes, de novos diretores brasileiros e do média-metragem goiano, concretizados entre 2014 e 2015, a mostra apresenta *Viva todos que prestaram a atenção*, realizado com a Folia do Divino Espírito Santo de Crixás, e conta com a participação de um dos diretores do filme, Carlos Cipriano, em um debate público após a sessão.

Os curtas nacionais buscam dialogar com as realidades locais onde a mostra acontece através de obras como *Ameaçados*, de Julia Mariano, que discute a condição de trabalhadores sem-terra ameaçados de morte no sul do Pará. No filme, a diretora percorre acampamentos, assentamentos e cidades da região, que é considerada a mais violenta do Brasil, em busca dos resquícios de uma história de massacres e persequições no interior do país.

Em Febre da madeira, de Daniel Nolasco, e Carranca, de Wallace Nogueira e Marcelo Matos de Oliveira, o que está em jogo é o universo fantasmagórico e mítico das populações tradicionais. Nos filmes, esses universos se tornam imbricados na fabricação de um imaginário visível através do cinema, que é antes de tudo a razão pela qual Georges Méliès usou o cinema como mágico. Em Carranca a lenda do Nego d'Água se faz realidade em um diálogo com o universo tradicional da produção artesanal de carrancas por uma família negra do sertão baiano. Em Febre da madeira uma vaca é acometida por uma enfermidade misteriosa que a leva à morte.

Premiado em diversos festivais e selecionado para a Quinzena dos Realizadores em Cannes 2015, o curta Quintal, de André Novais, subverte todos os limites das convenções sociais e explora, na relação mais afetiva entre os personagens, pai e mãe do diretor, uma liberdade para a encenação e criação do filme. Na história, um casal de idosos experimentam situações extraordinárias no quintal de casa, como secar a roupa na ventania a mais de mais 100km/h, entrar em um grande portal vaginal e defender uma dissertação de mestrado sobre filmes pornôs americanos.

Por fim, o curta Ensaio sobre minha mãe, de Jocimar Dias Jr., encerra essa leva de filmes livres e inventivos. Uma mulher - sua mãe - evangélica, empregada doméstica, infeliz no casamento, decide fugir de casa. Mas antes disso, diante do espelho, ela demonstra toda sua sexualidade e feminilidade em um momento raro e belo de intimidade consigo mesma, uma espécie de presságio do que virá.

Mais do que eleger filmes que abordam temas relacionados ao universo do público, os filmes desta mostra guerem chamar atenção para uma outra forma de produção audiovisual. Querem ao mesmo tempo provocar através do cinema uma reflexão sobre a imagem e seus efeitos, possibilitando o amplo acesso ao cinema e aproximando a produção audiovisual brasileira contemporânea de novos espectadores. A Mostra em Trânsito acontecerá ao ar livre, nos assentamentos e na cidade de Crixás, e conta com debates sobre os filmes com os curadores após as sessões.



MASTER CLASS SYLVAIN GEORGE

MEMÓRIA QUE QUEÍMA

SYLVAIN GEORGE

A "crise" (sabemos em nosso tempo o que é realmente a crise? Uma crise faz sentido no espaço e no tempo? Poderíamos ainda falar em crise quando ela está no espaço e no tempo, tornando-se talvez um elemento estrutural de nossa era contemporânea e da ideologia dominante?); a "crise" política e econômica, atualmente, nos conduz mais do que nunca a repensar as formas de organização da sociedade, de forma a reconsiderar o processo de recessão (estrutural ou conjuntural), à luz de sua função no capitalismo avançado.

Ao mesmo tempo é, sem dúvida, uma necessidade urgente de questionar as manifestações estéticas da crise mundial e da ideologia que circula, analisar esses eventos como sintomas de um estado do mundo, de um prenúncio imaginário do futuro, de uma temporalidade aberta (Merleau Ponty), possíveis futuros. De maneira significativa, é assim que entendo o convite do *Fronteira* para participar desse encontro que interroga, no mesmo movimento, um número de categorias políticas e estéticas que podem ser consideradas admitidas, aprisionadas (Cinema Documental, Cinema de Ficção "," Cinema Político, Cinema Experimental), tudo vem interrogar os poderes ou as impotências do cinema.

A partir das obras de James Agee e Walker Evans, de Jacques Rancière, Walter Benjamin, ou Ken Jacobs, vamos esboçar a ideia de uma "beleza idílica", dotada de eficácia histórica, ou o modo como o cinema pode se comprometer a tomar de volta o que não está acontecendo, o que não pode ser prescrito, o "pequeno", "esquecido", o "desprezível", "improdutivo", num presente incendiário, num passado que não cessa em se consumir, na memória ardente e na sua risada mais cruel.

ESTADO CRÍTICO RESIDÊNCIA DE CRÍTICA DE CINEMA

COM AARON CUTLER E JULIANO GOMES

A experiência da fronteira não deve permanecer restrita à exibição dos filmes que compõem o *II Fronteira*. Considerando a crítica uma das formas mais importantes de prolongar a experiência cinematográfica, o festival abre as inscrições para sua residência, a *Estado Crítico*, que, nesta segunda edição, é coordenada pelo norte-americano Aaron Cutler e pelo brasileiro Juliano Gomes.

Entre os dias 24 a 28 de agosto, Aaron e Juliano são críticos-residentes no *II Fronteira* e convidam outros seis (6) críticos, pesquisadores, estudantes e professores a se inscreverem para o encontro, que tem como desdobramento a publicação de um E-book com os materiais produzidos durante o período de imersão da Residência.

A proposta é discutir problemas de crítica de cinema, de arte e de cultura visual – talvez seja preciso passar a dizer, em suma, de crítica da imagem. Na *Estado Crítico*, a experiência da fronteira se dará sob a forma de uma abertura imaginativa para a diversidade de formas e de temáticas do cinema contemporâneo. A ação é voltada a críticos, pesquisadores e outros interessados na prática de reflexão e escrita sobre obras cinematográficas.



AARON CUTLER

Crítico e programador de cinema, é Mestre em Escrita Criativa pela Columbia University em Nova Iorque. Seus textos críticos já foram publicados nas revistas internacionais *Cineaste, Cinema Scope, Film Comment, Sight & Sound* e *The Village Voice,* entre outros, e podem ser lidos em seu site pessoal *The Moviegoer* (http://aaroncutler.tumblr.com). Trabalhou para a *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo* como assistente de programação por três anos (2012-2014). Curou a retrospectiva do cineasta Lav Diaz (*Mostra Internacional de São Paulo, outubro de 2013*). Idealizou e curou a retrospectiva Arquitetura como Autobiografia: filmes de Heinz Emigholz (Centro Cultural São Paulo/Instituto Moreira Salles - RJ, agosto de 2015) com Mariana Shellard e Anamauê Artes Visuais.

JULIANO GOMES

É crítico de cinema, diretor e professor, Lecionou na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janerio (ECO-UFRJ), possui Pós-Graduação em Audiovisual pela Universidade Comunitária Regional de Chapecó (Unochapecó), além de cursos livres na Vila das Artes (Fortaleza-2014) e no Festival Fronteira (Goiania-2014). Também é graduado em Cinema, Jornalismo e Publicidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janerio (PUC-Rio) e doutorando em Tecnologias da Comunicação e Estética pela ECO-UFRJ, onde pesquisou sobre os filmes-diário de Jonas Mekas. Atua como redator da Revista Cinética e tem textos publicados em revistas como a Filme Cultura, e em livros e catálogos de mostras e festivais pelo Brasil. Dirigiu o curta "..." em 2007, exibido e premiado em alguns festivais. Programou a Sessão Cinética no Instututo Moreira Salles, no Rio de Janerio, entre 2010 e 2011. Em maio de 2005, cofundou o Cine PUC - cineclube da PUC-Rio, onde trabalhou na organização e na curadoria até o final de 2008. Atualmente, é sócio da produtora Fauna com o cineasta Léo Bittencourt desde 2014.

WORKSHOP DE MONTAGEM CINEMATOGRÁFICA

COM CRISTINA AMARAL

O desenvolvimento do cinema como uma linguagem narrativa própria a partir da montagem, os processos de ruptura e experimentação, a abertura para a liberdade de criação e o compromisso do cinema com a expressão humana serão tratados no *Workshop de Montagem Cinematográfica* realizado pelo *II Fronteira*. Sob perspectiva sensível e delicada de Cristina Amaral, uma das maiores montadoras do cinema brasileiro, serão apresentados os primórdios e a importância da montagem na história do cinema, passando pelas principais escolas e pensamentos que a desenvolveram como contribuição fundamental à narrativa cinematográfica.

A relação do cinema com a técnica e a tecnologia – a montagem digital, os procedimentos básicos do trabalho de montagem (da moviola à ilha de edição) estarão presentes na discussão. A partir do programa Final Cut, Cristina Amaral explicitará seu processo e metodologia de trabalho. Serão também realizadas reflexões sobre o papel da montagem no cinema nos dias de hoje, o papel do montador, suas responsabilidades e sua relação com o filme, com o diretor, com a produção do filme e, sobretudo, com a imagem que chega às telas.



CRISTINA AMARAL

É uma das mais importantes montadoras do cinema brasileiro, nasceu em São Paulo, formou-se em cinema pela Escola de Comunicação e Artes de São Paulo (ECA-USP) e começou seus trabalhos de montagem ainda na faculdade. Seu primeiro trabalho profissional foi em *Parada 88 - o limite de alerta* (1978), de José de Anchieta. Como montadora de cinema, sua estreia foi com o curta-metragem *Nós de valor, nós de fato*, marcando mais um importante encontro em sua carreira, dessa vez com o cineasta Denoy de Oliveira. Mas é no início da década de 1990 que acontecem os encontros fundamentais e definitivos de sua carreira: primeiro, com um dos maiores diretores do cinema brasileiro, Carlos Reichenbach, e, logo depois, com o cineasta Andrea Tonacci, um dos mais importantes realizadores audiovisuais vivos e um de seus ídolos.



CONVERSAS



CONVERSAS:

21/08 - SEXTA (CINE GOIÂNIA OURO)

21H - RETROSPECTIVA SYLVAIN GEORGE Sessão comentada com Sylvain George (FRA) .

Mediação de Belém de Oliveira (GO)

27/08 - QUINTA (CINE GOIÂNIA OURO)

21H - RETROSPECTIVA BRUCE BAILLIE E CANYON CINEMA Sessão comentada com Patrícia Mourão (SP)

Mediação de Rafael Parrode (GO)

22/08 - SÁBADO (CINE GOIÂNIA OURO)

18:30H - MOSTRA CADMUS E O DRAGÃO - MARTINS MUNIZ E O SISTEMA COOPERAÇÃO AMIGOS DO CINEMA

Debate com Martins Muniz (GO), Alice Fátima Martins (GO) e Eurípedes de Oliveira (GO)

Mediação de Carlos Cipriano (GO)

23/08 - DOMINGO (CINE GOIÂNIA OURO)

21:30H - MOSTRA CINEASTAS NA FRONTEIRA

Debate com Leo Pyrata (MG) e Marcelo Ribeiro (GO)

Mediação de Ewerton Belico (MG)

29/08 - SÁBADO (CINE CULTURA)

17:10H - MOSTRA UNDERGROUND MINES: TONS DO ESPECTRO SE ELEVAM PARA O OLHAR

Debate com Oona Mosna (CAN), Jeremy Rigsby(CAN) e Malena Szlam (CHL)

Mediação de Camilla Margarida (GO)

PROGRAMAÇÃO:

CINE OURO:

20/08 - QUINTA

19H | SESSÃO DE ABERTURA

Ragazzi (Argentina, 82')
Raul Perrone

21H | FORA DE COMPETIÇÃO

Hit 2 Pass (Canadá, 72') Kurt Walker 21/08 - SEXTA

15H | CINEASTAS NA FRONTEIRA

Su Tutte Le Vette è Pace (Itália, 72') Gianikian e Ricci Lucchi

17H | EXIBIÇÕES ESPECIAIS

Phantom Power (Áustria/França/Portugal/Rússia/, 75') Pierre Léon

19H | CINEASTAS NA FRONTEIRA

Lethe (EUA, 23')
Lewis Klahr

False Aging (EUA, 15')
Lewis Klahr

A Thousand Julys (EUA, 5'30')
Lewis Klahr

April Snow (EUA, 10') Lewis Klahr

The Rain Couplets (EUA, 14') Lewis Klahr

The Occidental Hotel (EUA, 26')
Lewis Klahr

21H | RETROSPECTIVA SYLVAIN GEORGE

Vers Madrid (França, 106') Sylvain George

Sessão comentada com Sylvain George (FRA).

Mediação de Belém de Oliveira (GO)

22/08 - SÁBADO

16H | CINEASTAS NA FRONTEIRA

Prigionieri della Guerra (Itália, 60') Gianikian e Ricci Lucchi

17H30 | EXIBIÇÕES ESPECIAIS

Over Water (EUA, 47')
Robert Todd

18H30 | CADMUS E O DRAGÃO: MARTINS MUNIZ E O SISTEMA COOPERAÇÃO AMIGOS DO CINEMA

Fragmentos (Brasil, 15)

Martins Muniz

Diabo Velho (Brasil, 61')

Martins Muniz

Debate com Martins Muniz, Alice Fátima Martins, Carlos Cipriano e Eurípedes de Oliveira (GO)

21H | RETROSPECTIVA SYLVAIN GEORGE

Qui'ils Reposent em Revolté (Des Figures de Guerres I) (França, 153') **Sylvain George**

23/08 - DOMINGO

15H | CINEASTAS NA FRONTEIRA

Oh! Uomo (Itália, 68)'
Gianikian e Ricci Lucchi

17H | CADMUS E O DRAGÃO: MARTINS MUNIZ E O SISTEMA COOPERAÇÃO AMIGOS DO CINEMA

O Matuto ou Dois dias e Meio (Brasil, 62') **Martins Muniz**

Nó na Tripa (Brasil, 24') **Martins Muniz**

19H | RETROSPECTIVA SYLVAIN GEORGE

No Border (Aspettavo Che Scendesse La Sera) (França, 23') **Sylvain George**

L'Impossible - Pages Arrachés (França, 95') **Sylvain George**

21:30H | CINEASTAS NA FRONTEIRA

Cuauhtémoc (Brasil, 10') **Leo Pyrata**

Élégie à Rimbaud (Brasil, 7') **Leo Pyrata**

Filme Pornografizme (Brasil, 9') **Leo Pyrata**

Curta dos Festivais (Brasil, 15') **Leo Pyrata**

Passagem: Dronelapse pra Walter Benjamin, (Brasil, 4') **Leo Pyrata**

Imhotep (Brasil, 12') **Leo Pyrata**

Debate com Leo Pyrata (MG), Ewerton Belico (MG) e Marcelo Ribeiro (GO)

CINE GOIÂNIA OURO:

24/08 - SEGUNDA - FEIRA

15H | RETROSPECTIVA SYLVAIN GEORGE

Les Éclats (Ma Gueule, Ma Revolte, Mon Nom (França, 84') **Sylvain George**

17H | COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS

Mais do Que Eu Possa me Reconhecer (Brasil, 72') **Allan Ribeiro**

19H | COMPETITIVA INTERNACIONAL DE CURTAS

Occidente (França, 15') **Ana Vaz**

O'Persecuted (Palestina/Reino Unido, 11') Basma Alsharif

Si Muero Lejos de Ti (México, 9') Miguel Labastida Gonzales

l Comme Iran (Bélgica, 50') **Sanaz Azari**

21H - COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS

Crónica de un Comité (Chile, 96') José Luis Sepulveda e Carolina Adriazola

25/08 - TERÇA

15H | O QUE É O REAL?

The Old Jewish Cemetery (Holanda Letônia, 20') **Sergei Losnitza**

A Festa e os Cães (Brasil, 25') Leonardo Mouramateus

Territory (França, 17') **Eleanor Mortimer**

Une Partie de Nous S'est Endormie (França, 46') Marie Moreau

17:30H | COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS

La Nuit et L'Enfant (França/Qatar, 60') **David Yon**

19H - COMPETITIVA INTERNACIONAL DE CURTAS

Calgon (EUA, 15') Stephanie Wuertz e Sasha Janerus

26/08 - QUARTA- FEIRA

Nelsa (Colômbia, 13') Felipe Guerrero

Pen Up the Pigs (EUA, 12') Kelly Ghallagher

A + B = C (Brasil, 21') **Steffi Braucks**

Dream Enclosure (China, 18') Xin Ding

Wayward Fronds (EUA, 13') **Fern Silva**

21H | COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS

Machine Gun or Typewriter (EUA, 73') **Travis Wilkerson**

15H | ESPLENDOR DO MUNDO OU A POLÍTICA DA BELEZA

Horizon (EUA, 2') **Stephanie Barber**

Movement and Stillness (Reino Unido, 9') James Edmonds

L (França, 16')

Jacques Perconte

Cross (França, 5')
Christophe Guerín

Sea of Vapors (Alemanha, 17') Sylvia Schedelbauer

Toré (Brasil/França 15') João Vieira Torres, Tanawi Xucuru Kariri

Night Noon (EUA/México, 12') **Shambhavi Kaul**

Prospector (EUA, 16') **Talena Sanders**

17H | COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS

Devil's Rope (Bélgica/França, 88') Sophie Bruneau

19H | COMPETITIVA INTERNACIONAL DE CURTAS

All That is Solid (Reino Unido, 15')
Louis Henderson

Quintal (Brasil, 18') **André Novais**

Hillbrow (França, 32') Nicholas Boone

Aluguel: O Filme (Brasil, 16') Lincoln Péricles

The Hummingbird Wars (EUA, 11')

Janie Geiser

21H COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS

Videofilia (Y Otros Sindromes Virales), (Peru, 112') Juan Daniel Molero

27/08 - QUINTA - FEIRA

15H | FUTURO AGORA

Ceci est Une Bobine Test (França, 3') **Daphné Heretakis**

Archipelagos, Naked Granites (França, 25') Daphné Heretakis

lci Rien (França, 30') **Daphné Heretakis**

Assumptions of your Phantom(sy) (EUA, 2')

Karissa Hahn

Reveries (EUA, 3') Karissa Hahn

In Effluence Accord; Emulsion (EUA, 3')

Karissa Hahn

Effigy in Emulsion (EUA, 3')
Karissa Hahn

Inkjet 3056A, (EUA 5') Karissa Hahn

17H | COMPETITIVA INTERNACIONAL DE CURTAS

Detour de Force (França, 29') **Rebecca Baron**

The Dragon is the Frame (EUA, 15')

Mary H. Clark

Värn (Suécia, 14') John Skoog

Under the Atmosphere (EUA, 14')

Mike Stoltz

Night Watch (Tailàndia, 9') **Danaya Chulphuthiphona**

Cyan (EUA, 7') **Julia Murray**

19H | COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS

Ruined Heart (Filipinas/Alemanha, 73') **Khavn de La Cruz**

21H | BRUCE BAILLIE & CANYON CINEMA

Tung (EUA, 5') **Bruce Baillie**

Quick Billy (EUA, 55')
Bruce Baillie

Sessão comentada com Patrícia Mourão (SP).

Mediação de Rafael Parrode (GO).

28/08 - SEXTA - FEIRA

15H | BRUCE BAILLIE & CANYON CINEMA

Valentin de las Sierras (EUA, 10') Bruce Baillie

Castro Street (EUA, 10')
Bruce Baillie

Here I am (EUA, 10')
Bruce Baillie

Mass for the Dakota Sioux (EUA, 24') **Bruce Baillie**

17H | EXIBIÇÕES ESPECIAIS

The Exquisite Corpus (Áustria, 19')
Peter Tscherkassky

Psychic Driving (EUA, 14')
William E. Jones

18H | COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS

Sueñan los Androides (Espanha, 61') **Ion de Sosa**

22H | TRANSGRESSÕES QUEER

The Innocents (Canadá, 13') Jean-Paul Kelly

Como era Gostoso meu Cafuçu (Brasil, 14') **Rodrigo de Almeida**

Nova Dubai (Brasil 53') Gustavo Vinagre

29/08 -SÁBADO

14H | BRUCE BAILLIE E A CANYON CINEMA

To Parsifal (EUA, 13') **Bruce Baillie**

Quixote (EUA, 43')
Bruce Baillie

16H | UNDERGROUND MINES: TONS DO ESPECTRO SE ELEVAM PARA O OLHAR (PARTE 1 - 16MM)

Lunar Almanac (Canadá, 4')

Malena Szlam

Handtinting (Canadá, 6') **Joyce Wieland**

The Acrobat (Canadá, 6') **Chris Kennedy**

21-87 (Canadá 10') Arthur Lipsett

Watching For The Queen (Canadá, 11') **David Rimmer**

Standard Time (Canadá, 8') Michael Snow

19H | SESSÃO DE ENCERRAMENTO

The Thoughts That Once We Had (EUA, 108')

Thom Andersen

21H | PREMIAÇÃO

TEATRO GOIÂNIA OURO:

22/08 - SÁBADO

14H MASTER CLASS COM SYLVAIN GEORGE (FRA) -

Memória que Queima

BECO DA CORDNA:

28/08 - SEXTA

20H- BRUCE BAILLIE E A CANYON CINEMA (EXIBIÇÃO AO AR LIVRE)

Mother's Day (EUA, 15) James Broughton

Thight Line Lyre Triangular (EUA, 5') **Stan Brakhage**

Oh Dem Watermelons (EUA, 11')
Robert Nelson

T,O,U,C,H,I,N,G (EUA, 12')

Paul Sharitis

Harmonica (EUA, 11') Larry Gottheim

TouchTone Phone Film (EUA, 8') **Bill Brand**

In Titan's Goblet (EUA, 10')
Peter Hutton

Ruby Skin (EUA, 4'30")

Eve Heller

Song (EUA, 18'30")

Nathaniel Dorsky

CINE CULTURA:

29/08 - SÁBADO

17:10H - UNDERGROUND MINES: TONS DO ESPECTRO SE ELEVAM PARA O OLHAR (PARTE 2 - 35MM)

View of The Falls From The Canadian Side (Canadá, 7') John Price

Trees of Syntax, Leaves of Axis (Canadá, 10') **Daichi Saito**

Brouillard - Passage #14 (Canadá, 10') Alexandre Larose

Sea Series #8 (Canadá, 3')

John Price

Debate com Oona Mosna (CAN), Jeremy Rigsby(CAN) e Malena Szlam (CHL) e Camilla Margarida (GO)

SESC CENTRO:

WORKSHOP DE MONTAGEM CINEMATOGRÁFICA

com Cristina Amaral (SP) 25 a 28 de agosto / 9h às 12h

ESTADO CRÍTICO - RESIDÊNCIA DE CRÍTICA DE CINEMA

com Aaron Cutler (EUA) e Juliano Gomes (RJ) 24 a 28 de agosto / 9h às 12h

LOCAIS DO EVENTO:

- CINE CULTURA (CENTRO CULTURAL MARIETA TELLES MACHADO, PRAÇA CÍVICA, Nº 2).
- CINE GOIÂNIA OURO (RUA 03, ESQUINA COM RUA 09, № 1.016, GALERIA OURO, CENTRO).
- SESC CENTRO (RUA 15, ESQUINA COM A RUA 19 CENTRO).

CRÉDITOS

EQUIPE

- Direção Geral BARROCA
- Direção Artística Henrique Borela, Marcela Borela e Rafael C. Parrode
- Coordenação de Programação Internacional Toni D'Angela e Rafael C. Parrode
- **Produção Executiva** Camilla Margarida, Luana Otto e Marcela Borela
- Assistente de Produção Executiva Gabriela Miranda
- Coordenação de Tráfego e Captação de Filmes Luis Fernando de Sousa
- Coordenação de Produção Claudia Melissa
- Produção Logística e Comercial Priscilla Loyola
- Produção da Programação Camilla Margarida
- Identidade Visual Marcelo Peralta
- Comunicação Visual e Design João Henrique Pacheco
- Coordenação de Comunicação Claudia Melissa e Marcela Borela
- Assessoria de Imprensa Alessandra

Alves - Arattu Comunicação

- Assessoria Jurídica C&P Assessoria Jurídica e Valério Luiz
- Assistentes de produção e comunicação

Lucas Silva e Sarah Marques

• Assistência de Produção Transfer :

Luis Fernando Neves dos Santos.

- Assistência de Produção Geral: Roberto Silva
- Website Carlos Filho
- GIF's: Sophia Pinheiro
- Projeto e Diagramação Catálogo Leonardo Martins
- Revisão Textual Catálogo Julieta Vilela Garcia
- Tradução Inglês Ana Luisa Machado, Camilla Margarida, Carinna Soares de Sousa, Carolline Soares de Sousa Carneiro, Daphne Aben-Athar Kipman, Lídia Freitas, Patrícia Porto, Mayra Guarabyra e Rafael Parrode
- Tradução Francês Marcelo Nunes Nascimento
- Tradução Italiano Lucas Silva e Sarah Marques
- · Legendagem Gabriel Serrato, Henrique Borela, Ricardo Roqueto
- Coordenação de Sessão Luis Fernando de Sousa
- Produção de Sessão Wertem Nunes Faleiro
- Coordenação de Projeção Belém de Oliveira e Henrique Borela
- Projeção 16mm Eudaldo Guimarães e Marcos Tomazett
- **Projeção 35mm** Divino Pereira Neves e Bartolomeu Marinho de Souza
- Projeção DCP Jean Carlos de Moraes Kinoland
- Operador de Legendas: Tulio Henrique
- Ambientação Desmatéria e Brotherwood
- · Café Fronteira Guilherme Wolgemutch Edelweiss Café
- Intérprete Master Class Tiana Ramaro Vahoaka
- Making Off Andréia Miklos e Sérgio Valério
- Fora da Lei Rádio e Cinema

- Registro Fotográfico Michelle Barzotto
- Produção Mostra em Trânsito Marcela Borela
- Curadorias:
 - Mostras Competitivas Internacionais de Curtas e Longas Ewerton Belico, Rafael C. Parrode e Toni D'Angela
 - Mostra Retrospectiva Bruce Bailiie e Canyon Cinema Toni D'Angela
 - Mostra Retrospectiva Sylvain George Rafael C. Parrode e Toni D'Angela
 - Curadoria Mostra Cineastas na Fronteira Marcela Borela, Rafael C. Parrode e Toni D'Angela
 - Mostra Cadmus e o Dragão Martins Muniz e o Sistema CooperAção Amigos do Cinema Carlos Cipriano e Marcela Borela
 - Mostra Trangressões Queer Ewerton Belico e Rafael C. Parrode
 - Mostras Futuro Agora e Esplendor do Mundo ou a Política da Beleza Toni D'Angela
 - Mostra Underground Mines Tons do Espectro se Elevam para o Olhar Oona Mosna
 - Mostra O que é o Real? Maria Bonsanti e Toni D'Angela
 - Monitorias: Edinaldo André dos Santos, José Alfredo Rosendo, Ana Luisa Machado de Araújo, Ana Carolina Rabelo, Pedro Augusto Lino Silva Costa e Vitória Cavalcante e Guilherme Nélio.

- Equipe Centro Cultural Goiânia Ouro Deryck Santana, Kaio Bruno Dias, Kleuber Garcês, Charles Stanley Inácio dos Santos, Joel Leonardo, LEO.
- Equipe Cine Cultura Cyntia Lorena Cintra, Divino Pereira Neves, Bartolomeu Marinho de Souza
- Equipe Sesc Centro Fernanda Lacerda, Josyane Queiroz, Cristiane Rodrigues, Lucília Silva, Nilmaria Santos
- Equipe SobreUrbana Carol Farias e André Gonçalves Equipe Universidade Federal de Goiás

• Equipe Universidade Federal de Goiás:

- Reitor Orlando Afonso Valle do Amaral
- Vice-Reitor Manoel Rodrigues Chaves
- Pró-reitor de Graduação Luiz Mello de Almeida Neto
- **Pró-reitora de Pesquisa e Inovação** Maria Clorinda Soares Fioravanti
- Pró-reitora de Extensão e Cultura Giselle Ferreira Ottoni Cândido
- Pró-reitora de Adjunta de Extensão e Cultura / Coordenação Geral de Cultura Flavia Maria Cruvinel
- Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas Ana Guiomar Rego Souza
- Coordenadora Geral de Extensão Claci Fátima Weirich Rosso
- Coordenador Programa Frestas e Coordenador Projeto Conexão Samambaia Kleber Damaso Bueno

- Coordenador Interno Projeto Fronteira Wolney Unes
- Coordenadora Externa Projeto Fronteira Marcela Borela
- Coordenadora Interna Projeto Música no Câmpus Flavia Maria Cruvinel

* O Frestas é um programa realizado com apoio do PROEXT – MEC/SESu. O *Il Fronteira* – Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental faz parte do Frestas.



AGRADECIMENTOS

ABD-GO

Adrianne G. Stolaruk

Aguinaldo Coelho

Alessandra Alves

Alexandre Ferreira

Alice Fátima Martins

Ambulatório do IHG

André Carneiro

André Rezende

Andrea Tonacci

Antonella Bonfanti

Antônio Arizona Costa Barros

Antônio Gomes

Antônio Guerino Ortence Filho

Antônio Segatti

Arattu Comunicação

Artur Dohy

Assentamento Alírio Corrêa

Assentamento Chico Mendes

Associação dos Grafiteiros de Goiânia - Beco da Codorna

Balaio Produções Culturais

Belém de Oliveira Neto

Brotherwood

Baillie e Lorie Baillie

Bruna Castanheira de Freitas

Bruno Garajau

C&P Assessoria Jurídica

CAMIRA - Cinema and Moving Image Research Assembly

Canyon Cinema Foundation

Carinna Soares de Sousa

Carlos Cipriano Gomes Junior

Carlos Filho

Carolline Soares de Sousa Carneiro

Cecília Gabrielan

Centro Cultural Goiânia Ouro

Cida Carneiro

Cine Cultura

CineFrance

Cineclube Antônio das Mortes

Claudia Melissa

Cynthia Lorena Cintra

Coletivo Cine Cultura - Associação do Amigos do Cine Cultura

Cristina Amaral

Centro Cultural Marieta Teles Machado

Cinema dú Réel

Conexão Samambaia

Confort Goiânia

DesMáteria

Daniela Cecchin

Daniela Fiuza

Daniella Barbosa

Fernando Pacheco

Dante Martani

Daphnè Heretakis

Denah Johnston

Deryck Santana

Dídimo Neto

Divânia de Melo Aguiar Borela (in memorian)

Doclisboa

EMAC/UFG - Escola de Música e Artes Cênicas

Eudaldo Guimarães Eurípedes de Oliveira

Edelwweis Café & Bar

F64 Filmes

Fernanda Fernandes

Fernanda Lacerda

Fernando Velázquez

Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo

Filipe Aguiar Borela

Filipe Furtado

Flavia Maria Cruvinel

Fondazione Museo Storico del Trentino

Fórum Goiano do Audiovisual

Francisco Carlos Borela

Francisco Lapetina

Frestas - Programa de Artes Integradas

Gabriel Bortzmeyer

Gabriela Miranda

Gabriel Serrato

Gerald Weber

Gilmar César de Sousa

Guilherme Wohlgemutch

Gustavo Vinagre

Guttemberg Gomes dos Santos

Hugo Cosac

Hostel 7

Ilva Damasio

Incinerrante

IndieLisboa

Ivanor Florêncio

ICUMAM Goiânia

Jean Carlos de Moraes

José Maria Bezerra

Janela – revista de cinema

Jean-Paul Kelly

Jeferson Rocha Jeremy Rigsby

João Batista da Silva João Henrique Pacheco

João Marcelo Teixeira de Holanda Castanheira Parrode

Juliana Wohlgemutch Julieta Vilela Garcia

Kinoland

Kaio Bruno Dias Klêuber Garcês

Luis Henrique Ciocler

Karissa Hahn

Keith Valéria Tito (MIS-GO)

Kleber Damaso Kurt Walker

La Bella Restaurante

La Furia Umana Larissa Bueno

Laura Spazian

Lei Goyazes

Leo Pyrata

Leonardo Martins

Lewis Klahr

Luana Otto

Lucas Silva

Luis Fernando de Sousa

Luis Sérgio Duarte

Luiz Antônio Ribeiro Parrode

Luiz Antônio Ribeiro Parrode Filho

Lux Moving Image

Maria Abdalla

Moony Foods and Drinks

Media City

Música no Câmpus

Malena Szlam

Marcelo Castanheira Parrode

Marcelo Peralta

Marcelo R. S. Ribeiro

Marcelo Ribeiro

Marci Dornelas

Maria Bonsanti

Maria Ilda da Costa Oliveira

Mário Rodrigues Martins Muniz

wartins wuniz

Milton Gonçalves Junior

Ministério da Educação do Brasil

Miriam De Rosa

Oona Mosna

Orlando Naziozeno

P di Pizza

Pablo Ratto

Patrícia Mourão

Peter Tscherkassky

Pierre León

Pola Ribeiro

Prefeitura de Crixás-GO

Prefeitura de Goiânia-GO

Priscilla Loyola

Raul Perrone

Raquel Teixeira

Renné França

Ricardo Roqueto

Ricci Lucchi

Robert Todd

Rodrigo de Almeida

Rubens Roberto

Rui Simões

Samantha Ciocler

Sandra das Graças Castanheira Parrode

Sarah Marques

Secretaria do Audiovisual / Ministério da Cultura

Seduce-GO Secult-Gvn

Sesc Centro

Sesc Goiás

Sistema CooperAção Amigos do Cinema

Sixpack Film

Sobreurbana

Sophia Pinheiro

Sylvain George

Terrários de Maitréya

Thom Andersen

Thomas Sparfel

Toni D'Angela

Trivial Media SRL

Universidade Federal de Goiás

Valério Luiz Filho

Vanda Pereira de Sousa

Wadih Elkadi

Wellington Dias

William E. Jones

Wilma Wohlgemutch

Wolney Unes

Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi

REALIZAÇÃO

CO-REALIZAÇÃO

ÃO APOIO INSTITUCIONAL













PATROCÍNIO







PARCERIA











COLABORAÇÃO



APOIO LOGÍSTICO



























APOIO CULTURAL









2 (C.S.) (MAN) (C.S.)





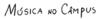


















ÍNDICE DE FILMES

21-87	178	DEVIL'S ROPE	2
A + B = C	38	DIABO VELHO, O ANHANGUERA	14
A FESTA E OS CÃES	188	DREAM ENCLOSURE	4
A THOUSAND JULYS	113	EFFIGY IN EMULSION	17
ALL THAT IS SOLID	38	ÉLÉGIE À RIMBAUD	10
ALUGUEL: O FILME	39	ENSAIO SOBRE MINHA MÃE	20
AMEAÇADOS	200	FALSE AGING	11.
APRIL SNOW	114	FEBRE DA MADEIRA	20
ARCHIPELAGOS, NAKED GRANITES	171	FILME PORNOGRAFIZME	10
ASSUMPTIONS OF YOUR PHANTOM (SY)	171	FRAGMENTOS	14
BROUILLARD - PASSAGE #14	178	HANDTINTING	17
CALGON	39	HARMONICA	6
CARRANCA	200	HERE I AM	6
CASTRO STREET	62	HILLBROW	4
CECI EST UNE BOBINE TEST	170	HIT 2 PASS	2
COMO ERA GOSTOSO MEU CAFUÇU	164	HORIZON	15
CRÓNICA DE UN COMITÉ	26	I COMME IRAN	4
CROSS	156	ICI RIEN	17
CUAUTÉMOC	109	IMHOTEP	11
CYAN	40	IN EFFLUENCE ACCORD; EMULSION	17.
DETOUR DE FORCE	40	IN TITAN'S GOBI FT	6

INKJET 3056A	173	PROSPECTOR	158
L'IMPOSSIBLE - PAGES ARRACHÉES	86	PSYCHIC DRIVING	195
LA NUIT ET L'ENFANT	27	QU'ILS REPOSENT EN REVOLTÉ	87
LES ÉCLATS	88	QUICK BILLY	63
LETHE	113	QUINTAL	45
LUNAR ALMANAC	179	QUIXOTE	6
MACHINE GUN OR TYPEWRITER	27	RAGAZZI	20
MAIS DO QUE EU POSSA ME RECONHECER	28	REVERIES	172
MASS FOR THE DAKOTA SIOUX	61	RUBY SKIN	68
MOTHER'S DAY	64	RUINED HEART	20
MOVEMENT AND STILLNESS	157	SEA OF VAPORS	159
NELSA	42	SEA SERIES #8	180
NIGHT NOON	158	SI MUERO LEJOS DE TI	43
NIGHT WATCH	43	SONG	69
NO BORDER (ASPETTAVO CHE SCENDESSE LA SERA)	86	STANDARD TIME	180
NÓ NA TRIPA	143	SU TUTTE LE VETTE È PACE	10
NOVA DUBAI	164	SUEÑAN LOS ANDROIDES	29
O CURTA DOS FESTIVAIS	111	T,O,U,C,H,I,N,G	63
O MATUTO OU DOIS DIAS E MEIO	142	TERRITORY	186
O' PERSECUTED	43	THE ACROBAT	18
OCCIDENTE	44	THE DRAGON IS THE FRAME	40
OH DEM WATERMELONS	65	THE EXQUISITE CORPUS	19:
OH! UOMO	107	THE HUMMINGBIRD WARS	40
OVER WATER	194	THE INNOCENTS	163
PASSAGEM: DRONELAPSE PRA WALTER BENJAMIN	110	THE OCCIDENTAL HOTEL	115
PEN UP THE PIGS	44	THE OLD JEWISH CEMETERY	190
PHANTOM POWER	194	THE RAIN COUPLETS	6-
PRIGIONIERI DELLA GLIERRA	106	THE THOUGHTS THAT ONCE IIIE HAD	60

THIGHT LINE LYRE TRIANGULAR	64
TO PARSIFAL	60
TORÉ	159
TOUCH TONE PHONE FILM	67
TREES OF SYNTAX, LEAVES OF AXIS	181
TUNG	62
UNDER THE ATMOSPHERE	47
UNE PARTIE DE NOUS S'EST ENDORMIE	189
VALENTIN DE LAS SIERRAS	63
VÄRN	47
VERS MADRID - THE BURNING BRIGHT	88
VIDEOFILIA (Y OTROS SINDROMES VIRALES)	29
VIEW OF THE FALLS FROM THE CANADIAN SIDE	182
VIVA TODOS QUE PRESTARAM ATENÇÃO	203
WATCHING FOR THE QUEEN	183
WAYWARD FRONDS	48



