





Título: Moça típica da região de Goiás (GO)
Acervo: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE
Série: Acervo dos trabalhos geográficos de campo
Autor: Desconhecido
Local: Goiânia
Ano: [195-]

**Camilla Margarida Maria Sores de Sousa Parrode, Rafael Castanheira Parrode et al.
(organizadores)**

1ª edição

IV FRONTEIRA

Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental

Goiânia – Goiás, 2018

BARROCA

@copyrights

Este festival é dedicado a João Henrique Pacheco
★ 21 de março de 1991 † 22 de setembro de 2017

“Não adianta tentar acabar com as minhas ideias, elas já estão pairando no ar. Quando eu parar de sonhar, eu sonharei pela cabeça de vocês. Não pararei porque não sou mais um ser humano, eu sou uma ideia. A morte de um combatente não para uma revolução”.

Luís Inácio Lula da Silva

São Bernardo do Campo - 7 de abril de 2018

SUMÁRIO:

15 APRESENTAÇÃO

- 17 RADICALIDADE E RISCO | Camilla Margarida
- 23 E NÓS? | Camilla Margarida, Henrique Borela, Marcela Borela e Rafael Parrode

29 SESSÃO DE ABERTURA

- 35 UM INCÔMODO FESTIM SOBRE O OLHAR | Lúcia Monteiro e Patrícia Mourão

43 COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS-METRAGENS

- 47 TIERRA SOLA E AS HISTÓRIAS DA ILHA DE PÁSCOA | Marcelo Ribeiro
- 53 EUFORIA | Dalila Camargo Martins
- 61 O TRAUMA DA HISTÓRIA E O CONTRAFOGO DO CINEMA | Marcelo Ribeiro
- 67 NENHUMA LUZ NO FIM DO TÚNEL | Rafael Parrode
- 75 OS MIL OLHOS DA LIBÉLULA | Rafael Parrode
- 85 QUEM SOU EU, PRA ONDE VOU, DE ONDE VIM? | Ricardo Roqueto
- 91 A TERRA É INAVEGÁVEL | Dalila Camargo Martins
- 97 OUROBOROS E O HORIZONTE DA BARBÁRIE | Marcelo Ribeiro

101 COMPETITIVA INTERNACIONAL DE CURTAS-METRAGENS

- 103 ESTADOS DE EMERGÊNCIA | Rafael Parrode
- 115 O MUNDO QUE FALTA | Camilla Margarida
- 131 PAISAGENS DA MEMÓRIA | Ricardo Roqueto

143 ATUALIDADE ROSSELLINI

- 145 APRESENTAÇÃO | Adriano Aprà
- 159 ENCICLOPÉDIA HISTÓRICA DE ROSSELLINI | Adriano Aprà
- 191 ROBERTO ROSSELLINI E A INVENÇÃO DO CINEMA MODERNO | Alain Bergala
- 213 ROBERTO ROSSELLINI: STROMBOLI | Éric Rohmer
- 219 CARTA ROSSELLINI | Jacques Rivette
- 235 DEFESA DE ROSSELLINI | André Bazin

245 CINEASTAS NA FRONTEIRA

- 273 A POÉTICA DOS ESPAÇOS-FANTASMAS: O CINEMA DE LEE ANNE SCHMITT | Mónica Delgado

279 LEE ANNE SCHMITT: UMA ENTREVISTA | Mónica Delgado
293 O OLHO QUE CONECTA: FILMES E VÍDEOS EXPERIMENTAIS DE STEPHEN BROOMER |
Cameron Moneo

305 CADMO E O DRAGÃO

307 URGÊNCIAS DO AGORA / Rafael Parrode

321 VISÕES DA DESTRUIÇÃO

323 APRESENTAÇÃO / Rafael Parrode

351 ÀS PRIMAVERAS QUE VIRÃO

353 APRESENTAÇÃO / Rafael Parrode

365 EXPERIMENTOS DA DIÁSPORA AFRICANA

367 APRESENTAÇÃO / Rafael Parrode

379 EXIBIÇÕES ESPECIAIS

385 HENGYORO, DE TAKAMINE GO: AS CICATRIZES DO FANTASMA / Luiz Soares Júnior

393 ONOMATORQUESTRA

401 SESSÃO DE ENCERRAMENTO

405 SESSÃO ACESSIBILIDADE

409 ESTADO CRÍTICO - RESIDÊNCIA DE CRÍTICA DE CINEMA

413 MASTERCLASSES

419 MESA MEMÓRIA E PRESERVAÇÃO

423 PROGRAMAÇÃO

437 ÍNDICE DE FILMES

443 CRÉDITOS

[APRESENTAÇÃO]

RADICALIDADE E RISCO

Camilla Margarida

Realizar o FRONTEIRA – FESTIVAL INTERNACIONAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E EXPERIMENTAL nesta quarta edição é criar acontecimento no mundo, recriar e partilhar mundos, transformando outros. Apresentamos estes 11 dias de festival com a paixão de todos os anos - eu, Rafael Parrode, Marcela Borela e Henrique Borela e uma equipe dos sonhos, grandes programadoras e programadores, produção, comunicação, tráfego de filmes, design, técnica, convidadas e convidados. Estamos mais convictos do que podemos fazer com o pouco que temos, com poucos recursos e com a radicalidade e o risco de sempre.

Buscamos, desde a primeira edição, pelas melhores projeções de cópias exibidas geralmente em seus formatos originais, respeitando as bitolas disponíveis, tanto analógicas como digitais. Entretanto, nesta quarta edição, todas as exhibições serão realizadas em formato digital DCP, indo contra as diretrizes de emancipação das formas cinematográficas hoje reivindicadas num panorama em que o analógico tem sido cada vez mais usado enquanto plataforma de captação e projeção de filmes.

É urgente, então, um debate em Goiânia que levante sobretudo questões relativas à memória e preservação do cinema e seus meios, ampliando os entendimentos atuais relativos à produção e exibição cinematográficas em tempos em que a desconfiança diante das tecnologias digitais ainda se faz necessária. É inadmissível que os espaços culturais da cidade de Goiânia permaneçam à margem dos debates que têm sido levantados sobre suportes do cinema, testemunhando o desaparecimento e a perda de toda uma história das imagens, e de toda uma comunidade do cinema analógico que vem sendo soterrada diariamente pela tecnologia a despeito de sua resistência global. É fundamental, neste momento, reivindicar espaços na cidade que se comprometam com a pluralidade técnica

e formal do cinema, possibilitando, a partir disso, o acesso mais amplo possível ao que de mais relevante se tem debatido sobre cinema e memória.

Ainda nesse sentido, enquanto testemunhamos não só o desaparecimento das imagens, mas também da própria paisagem da cidade, que é engolida pela especulação imobiliária e o avanço das empreiteiras, continuamos firmando o centro de Goiânia como o espaço de resistência e militância do Fronteira, reforçando o caráter efervescente e democrático desse lugar onde a cidade nasceu. Fazemos a ocupação da última sala de cinema do centro de Goiânia que ainda não havia sido vivida pelo festival desde sua primeira edição em 2014: o Cinema Lumière Banana Shopping, reduto cult-pop-kitsch-gay na avenida Araguaia, coração da metrópole viva, contraditória, popular.

É num certo apelo popular, sobretudo, que acontecem as mostras competitivas internacionais (8 longas e 18 curtas); exhibições especiais não competitivas; homenagem e mostra dedicadas a Roberto Rossellini; mostra Cadmo e o Dragão; mostra Visões da Destruição; mostra Experimentos da Diáspora Africana; e mostra Às Primaveras que Virão, somadas às ações de formação (residência de crítica de cinema e duas masterclass), formam a programação do festival de 12 a 21 de abril. Já em clima de encerramento, a projeção com sonorização ao vivo da Onomatorquestra faz valer o momento de expansão de sentidos no último dia.

Com a curadoria do pesquisador italiano Adriano Aprà, a mostra Atualidade Rossellini apresenta sete filmes do cineasta que foi o precursor do Neorealismo italiano e que redirecionou os debates sobre o próprio cinema e os limites da produção cinematográfica.

A mostra Cineastas na Fronteira convida o espectador a viagens memoráveis pela história do mundo através do espírito do cinema, pelo caminho da materialização experimental dos fantasmas das paisagens, da memória e do próprio cinema feito pela norte-americana Lee Ann Schmitt e pelo canadense Stephen Broomer. Transitando pela não-ficção e pelo filme ensaio em suportes que variam entre o 16mm e o digital, as obras de Lee Anne Schmitt, ao mesmo tempo que cartografam espaços e paisagens, captam também uma fantasmagoria inerente àqueles lugares, revelando fendas da história norte-americana. Stephen Broomer, herdeiro, por sua vez, de todo um legado do cinema experimental

canadense, entrelaça seu trabalho entre pesquisa e preservação da memória do cinema, ao mesmo tempo que opera entre o *found footage* e o cinema estrutural, percorrendo o cinema experimental.

No outro extremo, a *Cadmo e o Dragão* é a mostra permanente dedicada a filmes desobedientes, de temas urgentes e atuais, produzidos em Goiás. Esta mostra surge como o desenho de uma historiografia possível de um cinema experimental e inventivo produzido em nosso estado ao longo do tempo. Na busca por renovação, revelamos realizadores cujos olhares se destacam pelo frescor e rebeldia.

Além destas, há mostras especiais com recortes particulares e dialógicos. Em *Às Primaveras que Virão*, estreias mundiais dos dois novos curtas de Sylvain George (nome decisivo do cinema político francês atual, ao qual a segunda edição do Fronteira dedicou sua retrospectiva) estão programadas: *Um pouco da brasa que voa* (*Un Peau de Feu Que Volé*, França, 2017) e *Ainda maio* (*Joli Mai*, França, 2017). Compõem ainda a mostra o brasileiro *Secundas* (2017) dirigido por Cacá Nazário, sobre a primavera secundarista de 2016; *Panfletos da Nova Esquerda* (1974) dirigido por Saul Levine, *Lamentos da Destruição* (2017) de Guli Silberstein; *Blues do Deslocamento* (2017) do realizador norte americano Sky Hopinka e *O Manifestante Integral* (2017) do francês Léo Richard.

Na mostra Experimentos da Diáspora Africana – que traz um conjunto de poéticas pós-coloniais dos negros sobre si, suas imagens e o mundo – está programada a exibição da cópia restaurada de *O lamento do jazz* (*The cry of jazz*, EUA, 1959), clássico do cinema negro norte-americano dirigido por Ed Bland, acompanhado de filmes de Kevin Jerome Everson e Claudrena Harold – dois dos documentaristas mais importantes dos EUA hoje –; entre eles, *Como eu poderia me atrasar* (*How can I ever be late*, EUA, 2017), estreia no Brasil; a norte-americana de descendência nigeriana Akosua Adoma Owusu, e seu novo trabalho *Mahogany também* (*Mahogany too*, 2018); e Ephraim Asily, cujo filme anterior, *Kindah* (2016), esteve em competição na terceira edição do Fronteira, retornando agora com seu novo filme *Fluid frontiers* (2017), que encerra a sua “diáspora suite” composta por outros quatro filmes.

Saul Levine, um dos mais importantes realizadores da vanguarda norte-americana desde

os anos de 1970, faz estreia mundial de seu novo filme, *Luz vazada, mancha do amor* (Light lick, love stain, EUA, 2018) na mostra Visões da Destruição, que reúne olhares de reinvenção a partir da “morte” do cinema. Na mesma mostra, um dos grandes nomes do atual cinema independente francês, Jean Claude Rousseau, estreia no Brasil com seus curtas *Tão longe, tão perto* (Si loin si proche, França / Japão, 2016) e *A vila* (La villa, França, 2017). Completam a programação os novos trabalhos de Luís Macias, Carlos Adriano, Scott Barley (melhor longa-metragem na terceira edição do Fronteira), Helena Girón e Samuel Delgado, Anja Dornieden e Juan David González Monroy, Jacques Perconte, Nazli Dinçel, Ryan Ferko e os irmãos Anoushahpour, Fern Silva, Yuji Kodato, Luis López Carrasco e David Gómez Alzate.

O IV Fronteira também realiza exhibições especiais de longas-metragens de diferentes origens que dialogam com os demais filmes programados para o festival. Destaque para *Hengyoro – Caminhos estranhos* (Hengyoro, Japão, 2017), do lendário realizador de Okinawa, Takamine Go, ainda desconhecido no Brasil, cujo mais novo trabalho será exibido pela primeira vez no país. *Protótipo* (Prototype, Canadá, 2017), do canadense Blake Williams, destaca-se por ser, ao lado de Adeus à linguagem de Jean-Luc Godard, uma das experiências mais viscerais em 3D já realizadas no cinema. Serão exibidos ainda o *Diários de classe* (2017), da dupla baiana Maria Carolina e Igor Souza, imersão triste e assustadora na realidade do sistema carcerário brasileiro; e *Baixo centro* (2018), filme vencedor da Mostra Aurora na 21ª Mostra de Cinema de Tiradentes, dirigido pelos mineiros Ewerton Belico e Samuel Marotta.

A sessão de abertura, dia 12 de abril, às 20h, começa com a exibição de *165708*, curta de Josephine Massarella (Canadá, 2017) recém premiado como melhor curta-metragem no Ann Arbor Film Festival, o mais antigo e importante festival de cinema independente e de vanguarda dos Estados Unidos. Após o curta, será exibido o longa *Djamília*, de Aminatou Echard (França, 2018), que estreia na América Latina com a presença da realizadora francesa conhecida por filmar a vida de mulheres na América Latina e no Oriente Médio. O filme, atualmente em competição no Cinéma du Réel, recentemente esteve na seleção da prestigiada Seção Fórum no Festival de Berlim.

Por último, o Fronteira realiza em seu dia de encerramento uma sessão especial com a Onomatorquestra, grupo de sonorização e acompanhamento musical de filmes ao vivo

conduzido pelo *sound designer*, músico e professor de cinema do IFG, Guile Martins. O grupo acompanha os filmes *Em terra* (At land) e *Estudo em coreografia para a câmera* (A study in coreography for camera), filmes fundamentais de Maya Deren (EUA, 1946) e *Caminho dos gigantes*, de Alois di Leo (Brasil, 2016). O festival encerra com a estreia no Brasil do longa *Arruina teu reino* (Ruínas tu reino), de Pablo Escoto (México, 2016), obra mundialmente premiada sobre o cotidiano de um navio pesqueiro e seus tripulantes.

A seleção dos 8 longas e 18 curtas-metragens de 20 países para as mostras competitivas demonstra a diversidade de formas do cinema contemporâneo, inclinando-se para o risco e a experimentação que emergem de visões singulares e expressivas ao redor do mundo. Filmes cujas *premières* mundiais se deram nas últimas edições de festivais como FID Marseille, Locarno, Rotterdam e Berlinale têm, no IV Fronteira, suas estreias no Brasil e na América Latina.

O festival tem participação de um júri jovem, composto por quatro estudantes de cinema do IFG - Instituto Federal de Goiás e da UEG - Universidade Federal de Goiás, que escolherão – assim como o júri oficial composto pela professora e pesquisadora de cinema da UFRB – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Amaranta César, o cineasta canadense Stephen Broomer e o conservador-chefe da Cinemateca do MAM-RJ, Hernani Heffner – os melhores filmes desta edição.

O IV Fronteira realiza ainda ações de formação, como as masterclasses com o crítico italiano Adriano Aprà, pesquisador da obra de Rossellini, e com o cineasta canadense Stephen Broomer; a residência Estado Crítico, com a participação de 12 críticos de cinema orientados pelos programadores e críticos de reconhecimento internacional Ela Bittencourt e Victor Guimarães; e a mesa-redonda Memória e Preservação, com o brasileiro Hernani Heffner, o canadense Stephen Broomer e o realizador finlandês Sami van Ingen, com mediação do professor do IFG, Renato Naves Prado.

Após o festival, o filme *Diários de classe*, de Maria Carolina e Igor Sousa (Brasil, 2017), permanece em cartaz no domingo, 22 de abril, com sessões especiais às 15h (com legendas descritivas), 17h (com audiodescrição) e 19h (com libras).

Sejam bem-vindas e bem-vindos à 4ª edição do Fronteira Festival!

E NÓS?

Camilla Margarida, Henrique Borela, Marcela Borela e Rafael Parrode

“Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, que possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juro e com os juro dos juro.”

Walter Benjamin, 1933

O Ocidente chamou de *barbárie* a ação de povos em momentos em que o território incorporado ao Império Romano era invadido e saqueado por aqueles que resistiram à dominação desse império, ou seja, povos diferentes, que vinham do norte, do leste, do sul, do oeste, de todos os lados da Europa. Desde o alvorecer da era cristã na história antiga, essa é a narrativa que nos é apresentada: bárbaros são os outros.

A Igreja Católica Apostólica Romana chamou de *heresia* a ação de pessoas que discordavam das regras e das condições do servilismo, assim como as pessoas que optavam por outras práticas espirituais que não o cristianismo. Durante trezentos anos, o sistema feudal as perseguiu e as matou, entre elas, milhares de mulheres, sobretudo as que se recusavam a ser propriedade do marido e tinham controle de seu corpo, chamadas de bruxas.

Mais adiante na história moderna, Portugal, país da península ibérica, católico (inúmeras vezes invadido por povos árabes), investe em viagens em alto mar e é seguido

por outras marinhas europeias. Com uma tecnologia de navegação considerável, na intenção de chegar à Índia para negociar especiarias, acaba desembarcando em um novo mundo: a América do Sul. Na impossibilidade de definir o desconhecido, os povos encontrados pelos viajantes europeus nas Américas foram chamados de *índios*. A partir disso, uma diversidade incontável de povos, de diferentes etnias de toda a América, foi aniquilada e escravizada pelos sistemas coloniais que se instauraram. As etnias que sobreviveram, por sua vez, aos mais de cinco séculos de perseguição, resistem, por meio do enfrentamento contínuo e da resistência frente aos estados e aos grandes proprietários de terra, filhos das mesmas elites coloniais de outros tempos.

Com a expansão do capitalismo mercantilista europeu, foram reconhecidos negros, uma gama de povos encontrados pelos colonizadores no continente africano, em diferentes regiões, ainda na época das “grandes navegações”. Esses povos foram escravizados por diversos sistemas coloniais por assim serem reconhecidos negros, retirados de seus países e levados a condições desumanas de trabalho e de vida por muitos séculos. O último sistema jurídico escravocrata a cair por terra foi o brasileiro, em 1889, apenas por pressão internacional. Sabemos, o fim da escravidão do Brasil não significou a inserção das comunidades afro brasileiras em um sistema mínimo de direitos civis e trabalhistas. A população negra, maioria no Brasil, está em sua maior parte distante das principais oportunidades de desenvolvimento e sobrevivência. O racismo é presente no cotidiano da vida brasileira (e de tantos países) e as formas de exclusão social, econômica e política de pessoas negras continuam sendo elaboradas e praticadas pelas elites.

A história é uma questão de ponto de vista. Aqui poderíamos trazer à memória tantos outros da história ocidental, tantas narrativas de opressão, exploração, aniquilamento, preconceito. Estamos mesmo falando do modo como uma grande narrativa branca, de origem eurocêntrica, judaico-cristã, greco-Romana, montada por narradores e heróis masculinos, brancos, se colocam como referência para compreensão de toda a humanidade, ignorando outras culturas, lugares de fala, sentimentos, corpos, modos de vida. Claramente tal narrativa hegemônica é protagonista de um sistema de organização da propriedade capitalista que privilegia

o acúmulo de capital e de terras por homens. Ora, então não há como esses homens não participarem dessa narrativa e constantemente defendê-la e atualizá-la. E não há como negar o trabalho tão bem-sucedido quanto incansável do cinema norte-americano, estadunidense, hollywoodiano na composição das bases dessa cultura do heroísmo branco masculino ao longo de todo o século XX.

Mudar o ponto de vista é mudar a história. Estamos vivos, embora golpeados. Mas temos o direito à narrativa. Até quando?

A fronteira é nosso lugar de fala, nosso corpo marcado de sol e poeira do cerrado. Enquanto Michel Temer vende para a Coca-Cola ou para a Nestlé o Aquífero Guarani, nós escrevemos este texto. Enquanto lavamos nossos rostos num rio de sangue de boi, escrevemos este texto e fazemos este festival completamente certos e profundamente abalados por muitas mortes. Principalmente, a morte da democracia brasileira. Nós choramos a execução de Marielle Franco. Nós gritamos: não vão nos calar! A periferia vai continuar gritando sua condição, sua luta e expressão. Marielle vive. E Lula deveria estar livre.

Não importa o quanto o sangue lusitano nos tenha cumprido o ideal de existir nesse mundo. Não vale contar o quanto nos formaram tão bem tributários da casa grande, da escravidão à lava jato (para citar o título do novo livro de Jessé de Souza, atualíssimo a pensar a elite brasileira). Pois continuam tentando nos convencer de que o caminho mais seguro é o do “acordão”, esse “com o supremo, com tudo” (Jucá, 2017).

Então, vejamos com quem a democracia brasileira senta para negociar neste momento, depois que o trabalhador nordestino (Lula) e a mulher revolucionária (Dilma) foram tirados de cena e colocados pela mídia televisiva brasileira como inimigos do país. O caminho do “acordão” é esse conhecido caminho da humilhação e da miséria, o caminho dos homens ocidentais que acumulam tudo para si. Sim, esses que controlam com suas poucas famílias as elites de todos os países do mundo.

Por isso, a situação é grave. O sujeito que não está em crise na história neste momento, não está com o feminismo, e o feminismo é a primeira forma de organização política por meio da alteridade. Está no caminho do universal (aquele que não altera privilégios, que volta atrás em qualquer projeto de diminuição das desigualdades sociais, raciais e

de gênero), é aquele que mata o diferente, que aniquila o que não consegue dominar. Fascista.

Pois há uma nova forma de miséria no mundo e o cinema hegemônico judaico-cristão faz parte dela. Mas já havia uma nova forma de miséria advinda desse monstruoso desenvolvimento técnico que nos levou ao cinema judaico-cristão e além dele, já nos havia advertido Walter Benjamin. As sobreposições da máquina ao homem e à mulher, a alienação do trabalho, o recuo da experiência e a substituição pela representação (no cinema, na fotografia) são terrenos da fantasmagoria e inventário de restos do mundo, não nos trazem a experiência do mundo de volta.

Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado nos mostrou com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que hoje em dia é uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie.

Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. “Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco...” (BENJAMIN, 1933).

Diante disso que o cinema libertário, documentário, experimental, engajado, revolucionário, inquieto e desobediente, minoritário, militante, anárquico, bárbaro, feminista, gay, trans, lésbico, negro, indígena, periférico, das entranhas às extremidades do mundo capitalista no século XXI nos pague com juros o que o Ocidente patriarcal nos roubou em todos os séculos anteriores; que o cinema como “desilusão radical com o século e uma total fidelidade a esse século” positive ainda mais nossa barbárie, já que ela não viria de “nenhuma renovação técnica da língua, mas sua mobilização a serviço da luta ou do trabalho, e, em todo caso, a serviço da transformação da realidade e não de sua destruição”, segundo Benjamin (*Experiência e pobreza*, 1933).

Nos identificamos com isso e nos perguntamos que tipo de bárbaros somos nós. Os filmes nos perguntam isso nesta quarta edição do Fronteira. Rossellini nos pergunta isso. Os filmes vindos de todas as partes do mundo nos perguntam isso. Eles continuam a nos questionar: da nossa barbárie, o que vamos fazer? Poderíamos ser o desejo das consequências revolucionárias oriundas da pobreza de experiência? Poderíamos ser os juros dos juros com juros, intuído por Benjamin, antes de sucumbir ao nazismo?

[SESSÃO DE ABERTURA]



165708

Canadá, 2017, 6 min, 16mm, Cor/P&B

Filmado inteiramente em 16mm, preto e branco e usando um único fotograma, *165708* emprega técnicas de câmera e manipulação química de filme processado para produzir um estudo eidético da elasticidade temporal. As técnicas usadas incluem cintilação, *time-lapse*, *light painting*, *stop motion*, tingimento e tonificação. Combinados com ciclos alternados de exposição dos fotogramas, esses métodos impelem o trabalho com um magnetismo rítmico, aparente no tempo e na estética das imagens. Uma partitura original e dinâmica composta por Graham Stewart acompanha o filme.

Shot entirely in 16mm black and white film using single frame photography, 165708 employs in-camera techniques and chemical manipulation of processed film to produce an eidetic study of temporal elasticity. Techniques include flicker, time-lapse, light painting, stop motion, tinting, and toning. Combined with cycles of alternating exposed frames, these methods imbue the work with a rhythmic magnetism, apparent both in the tempo and the aesthetic of the images. A dynamic original score by the acclaimed composer Graham Stewart accompanies the film.

Direção/Director: Josephine Massarella

Roteiro/Script: Josephine Massarella

Elenco/Cast: Jasmine June Dong

Montagem/Editing: Boyd Bonitzke, Josephine Massarella

Trilha Sonora/Soundtrack: Graham Stewart

Contato/Contact: jmassarella2@gmail.com



DJAMILIA

França, 2018, 84 min, Super 8, Cor

Gravado no Quirguistão, o filme é uma busca por Djamilia, famosa heroína do clássico romance de Tchinguiz Aitmátov sobre uma jovem mulher que se rebela contra as tradições de sua sociedade. A partir dessa história encontramos com mulheres que, ao falarem sobre Djamilia, revelam segredos e desejos de suas vidas privadas, regras em que se encaixam e suas ideias de liberdade.

The film, set in Kirghizstan, is a search for Djamilia, the title character in the novella by Tchinguiz Aitmátov about a young woman who rebels against the rules of Kirghiz society. We will meet women who, in talking about Djamilia, reveal their own private lives and desires, the rules they chafe under and their ideas of freedom.

Direção/Director: Aminatou Echard

Fotografia/Photography: Aminatou Echard

Roteiro/Script: Aminatou Echard

Produção/Production: Laurence Rebouillon

Montagem/Editing: Aminatou Echard

Som/Sound: Gil Savoy

Contato/Contact: contact@529dragons.com

UM INCÔMODO FESTIM PARA O OLHAR

Lúcia Monteiro e Patrícia Mourão

“Djamília era inteligente e tinha a mente aberta”. “Ela tinha força de vontade”. “Ela fez a escolha certa”. “Djamília encorajou as mulheres a serem determinadas”. “Djamília obedeceu ao amor”. “Ela fez o que era certo para ela, mas não para os outros”. “Eu a imagino bonita, de cabelos longos, mas eu também acho que ela era estúpida, que ela não pensou antes de agir. Partir era errado, ela não poderia ter assumido seu amor”. “Hoje há muitas Djamílias, mas não são Djamílias de verdade, elas são superficiais”. “Eu sofri mais que Djamília, será que eu poderia ter sido ela?”. “Eu a respeito, e admiro seus sentimentos, mas eu não poderia ser ela. Se fosse, eu temeria Allah”.

No filme *Djamília*, da cineasta francesa Aminatou Echard, sobre imagens em Super 8 de mulheres que posam silenciosamente para a câmera, ouvimos vozes femininas a falar de Djamília, personagem do romance homônimo, publicado em 1958 no Quirguistão. Escrito por Tchinguiz Aitmátov (1928 - 2008), o livro ambienta-se numa então jovem república socialista integrada à União Soviética. A personagem-título é uma menina que se casou muito cedo com um homem que a havia sequestrado, como era costume no país, e, aceitando a situação, espera em vão que o marido retorne da guerra. Seit, o irmão dele, deve cuidar da cunhada, mas acaba apaixonando-se por ela. Djamília, por sua vez, encanta-se por Daniar, jovem órfão que retorna à aldeia depois de ter ele também participado de combates. O romance termina com Djamília e o amante fugindo da vila.

“Djamília era inteligente e tinha a mente aberta”. “Ela tinha força de vontade”. “Ela fez a escolha certa”. “Djamília encorajou as mulheres a serem determinadas”. “Djamília obedeceu ao amor”. “Ela fez o que era certo para ela, mas não para os outros”. “Eu a imagino bonita, de cabelos longos, mas eu também acho que ela era estúpida, que ela não pensou antes de agir. Partir era errado, ela não poderia ter assumido seu amor”. “Hoje há muitas Djamílias, mas não são Djamílias de verdade, elas são superficiais”. “Eu sofri mais que Djamília, será que eu poderia ter sido ela?”. “Eu a respeito, e admiro seus sentimentos, mas eu não poderia ser ela. Se fosse, eu temeria Allah”.

No filme *Djamília*, da cineasta francesa Aminatou Echard, sobre imagens em Super 8 de mulheres que posam silenciosamente para a câmera, ouvimos vozes femininas a falar de Djamília, personagem do romance homônimo, publicado em 1958 no Quirguistão. Escrito por Tchinguiz Aitmátov (1928 - 2008), o livro ambienta-se numa então jovem república socialista integrada à União Soviética. A personagem-título é uma menina que se casou muito cedo com um homem que a havia sequestrado, como era costume no país, e, aceitando a situação, espera em vão que o marido retorne da guerra. Seit, o irmão dele, deve cuidar da cunhada, mas acaba apaixonando-se por ela. Djamília, por sua vez, encanta-se por Daniar, jovem órfão que retorna à aldeia depois de ter ele também participado de combates. O romance termina com Djamília e o amante fugindo da vila.

Por causa e apesar (considerando-se que o livro é lançado em um momento em que o regime soviético controla todas as publicações) de sua transgressão, *Djamília* transforma-se rapidamente em um clássico da literatura do Quirguistão e hoje integra o currículo das escolas, ao lado de romances de Gustave Flaubert. Mas mais que um clássico ensinado e aprendido, *Djamília* é um ente vivo no imaginário quirguistanês, especialmente, claro, no feminino. No campo ou na cidade, nas classes altas ou baixas, jovens ou idosas, muçulmanas ou católicas, todas as mulheres leram o romance ou assistiram a uma adaptação cinematográfica de 1969, dirigida por Irina Poplavskaja.

Não raro, as mulheres do país veem em Djamília seu retrato refletido, sua existência

silenciosa tornada palavra que incomoda e liberta. De certo modo, a personagem define e personifica a existência feminina no Quirguistão: a opressão, a solidão, o silêncio, os sequestros – também o desejo quase sempre inconfesso de liberdade e autodeterminação num país em que ainda hoje 20% das mulheres casadas foram sequestradas por seus maridos. Ali, o sequestro só passou a ser considerado crime há poucos anos. Além de personificar a possibilidade de autoafirmação e aceitação dos desejos pessoais, Djamilia representa a violação das regras da comunidade, a ruptura com uma ordem social sustentada ao longo dos anos por homens e mulheres.

Se em muitos lugares vale a máxima “It’s a men’s world”, no Quirguistão a sentença ganha tonalidades próprias, bastante assustadoras. Cabe às mulheres cuidar e transmitir a tradição da própria subordinação. É parte do costume que as jovens raptadas, depois de retiradas de sua família, aceitem não só a autoridade do marido, mas a da sogra, que vive na mesma casa que o casal. Essa sogra, igualmente vítima de um sequestro no passado, impõe agora sua autoridade sobre uma jovem que quando tiver os filhos homens crescidos, irá vê-los transformados em novos sequestradores, perpetuando a tradição da violação.

Aminatou Echard conheceu o romance de Aitmatov em sua primeira viagem à Ásia Central, quando uma amiga a presenteou com uma tradução francesa do livro feita por Louis Aragon um ano após sua publicação no Quirguistão. Echard pretendia incluir algo da personagem em *Broadway* (2011), seu primeiro filme na região, mas o projeto tomou outros rumos. Da tentativa de adaptação restaram apenas algumas imagens de uma jovem andando por planícies, que retornam, modificadas, em seu filme mais recente.

Entre 2007 e 2016, a realizadora viajou diversas vezes ao Quirguistão, nelas acumulando material de pesquisa, encontrando suas personagens, fotografando e filmando. A espera e a maturação não fizeram mal ao novo projeto. Embora formando uma espécie de díptico com *Broadway*, Djamilia ganha dele em densidade, delicadeza e complexidade. O primeiro é um filme de exteriores. Nele, a realizadora indaga de modo ensaístico sobre os mecanismos do medo e do silêncio que se impõem em regimes ditatoriais. A figura humana é praticamente ausente: o medo de dizer o

que não se deve, e de ser punido não se sabe pelo quê, explica a presença de falas desencarnadas, vozes sem corpo que se projetam sobre imagens em planos abertos e distanciados de cidades que não identificamos bem quais são.

Como quase todos os filmes de Echard, *Broadway* foi rodado em Super 8. A cineasta usou rolos de 3 minutos, de modo que cada tomada requeria especial atenção e planejamento. Ela filma magistralmente em Super 8: em sua lentidão e cadência, em sua paciência, cada plano é um festim para o olhar.

O que significa escolher tal bitola hoje em dia? Torquato Neto, que morre em 1972, um ano antes de Aminatou Echard nascer, falava com empolgação do modismo envolvido na adoção do formato pelo cinema marginal brasileiro: “Bom e barato. Bom. O olho guardando: aperte da janela do ônibus (...) e depois veja. É bonito isso? Descubra: aperte e depois repare”¹. A cena atual revela-se radicalmente outra.

Aminatou Echard faz seus primeiros filmes no início dos anos 2000, um período já marcado pelo crescente domínio do vídeo digital no contexto de um cinema experimental ou diferente. Em seu trabalho, porém, se a imagem digital por vezes aparece, ela está quase sempre em contato com a textura granulosa do Super 8, seu formato de predileção. Para ela, o Super 8, em função do custo e da duração de cada rolo, impõe limites que requerem mais atenção: é necessário saber responder a cada mínimo evento.

¹ - Torquato Neto, “As travessuras de superoito”, In: Ítalo Moriconi (org.), *Torquato Neto - Essencial*. São Paulo: Autêntica, 2017.

² - Babette Mangolte, “A Matter of Time: Analog versus Digital, the perennial question of shifting technology and its implications for an experimental filmmaker’s odyssey”. In: *Camera Lucida, Camera Obscura, Essays for Annette Michelson*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2003. Traduzido para o francês em “Une histoire de temps. Analogique contre numérique, l’éternelle question du changement de technologie et de ses implications sur l’odyssée”. In: *Trafic* n. 50, 2004, p. 415-428.

³ - Christian Merlhiot, “Entretien avec Aminatou Echard”, disponível em: <http://www.pointligneplan.com/entretien-aminatou-echard/>

Trata-se, assim, de um gesto de resistência diante do filmar livre e improvisado a que o digital convida, como explicita Babette Mangolte em um ensaio de 2003. Cineasta e fotógrafa francesa radicada nos Estados Unidos e originalmente habituada a filmar em película, sobretudo de 16mm, Mangolte observa que o digital favorece uma mudança de postura por parte de quem está atrás da câmera: deixa-se de pensar em termos de “planos” e filma-se de maneira contínua, sem cortes. Cede-se ao desejo de manter a integridade do som. As limitações físicas do suporte são menores. Ela afirma:

A câmera digital (...) requer um tipo de concentração muito distinto por parte da pessoa que a manuseia. Você fica muito mais envolvido com o seguir do que com o olhar. A gravação do som precisa ser mantida, e por isso você evita pensar em planos. Você se recusa a desligar a câmera e pensa em termos de sequências de longa duração, de tempo ininterrupto e som contínuo. ²

As considerações de Mangolte iluminam, por contraste, a *démarche* de Aminatou Echard, que não busca qualquer continuidade sonora e tampouco um tempo ininterrupto de gravação. Seus planos são visualmente calculados, planejados, construídos, e a banda sonora corre de maneira completamente independente. O Super 8, que outrora encontrou sua razão de ser no baixo custo e na facilidade com que podia ser manipulado, tem, no atual contexto de domínio do digital, outras implicações. Há, em primeiro lugar, o risco do fetiche e o da nostalgia. Além disso, a complexidade da realidade pode ficar reduzida diante da sensualidade da imagem. *Broadway* evita a fetichização nostálgica, mas derrapa no segundo problema. Nele, as especificidades históricas e geopolíticas são, senão evitadas, distanciadas e encobertas por um véu fantasmático de texturas e cores moventes. É como se a limitação das tomadas, de apenas 3 minutos, compromettesse a capacidade da realizadora em lidar com o real. O filme protege-se em uma distância elegante e desengajada que não põe o real em causa – nem a si próprio.

O que falha em *Broadway* é redimido em *Djamília*. A opção por trazer relatos de mulheres de diferentes gerações montados separadamente das imagens contribui para instaurar uma atmosfera de intimidade e delicadeza. Estivessem apontados para elas câmera digital e microfone, numa gravação em som sincrônico, chegariam aquelas

mulheres a proferir palavras de tamanha preciosidade? Se a beleza quase maneirista do Super 8 de Echard de fato pode distrair e distanciar, a fugacidade dos planos reitera a brevidade dos encontros, a raridade das confissões. Em uma conversa com Christian Merlihot publicada no site Pointlignepan³, a cineasta explica:

O fato de filmar e gravar uma palavra que, todos sabem, pode causar problemas a quem fala condiciona fortemente o tempo da entrevista. Eu não podia voltar a encontrá-las: elas precisariam pedir autorização aos maridos, ou ao menos explicar o projeto do filme a eles, às sogras e aos sogros. E o tema transbordava evidentemente para a questão das mulheres. Para que o projeto se tornasse possível, era preciso que os relatos me fossem feitos no tempo de um encontro e que eu os levasse comigo, para longe, ainda que as mulheres quase sempre tenham autorizado que eu mantivesse seus nomes.

O partido adotado na montagem preserva, em certa medida, a privacidade e a intimidade das entrevistadas. Haveria, ainda, uma postura quase arqueológica de, através de uma bitola já praticamente em desuso, falar de tradições ancestrais que resistem a desaparecer. Nesse ponto, o gesto detido e analítico sobre a matéria fílmica lembra e homenageia aquele desenvolvido por Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian, que nos ensinam, de filme a filme, a considerar a espessura da imagem, a olhar e olhar de novo para suas múltiplas camadas. Escrevemos este texto na semana da morte de Ricci Lucchi e é impossível não lembrar de seu legado ao pensar nessas questões.

Se o projeto de Aminatou Echard emociona, no entanto, é sobretudo graças ao livro de Aitmatov, que funciona como uma ponte entre a realizadora e as mulheres com quem conversa. Em um texto de apresentação, a cineasta escreve:

“Porque eu trazia o livro comigo [nas viagens ao Quirguistão], elas queriam conversar. Todas as mulheres tinham uma relação quase sagrada com aquele texto; todas o conheciam. E porque Aragon o tinha traduzido para o francês, fazia sentido para as mulheres do Quirguistão que eu tivesse um exemplar do livro comigo. Ele me deu uma entrada ao mundo delas de dentro.”

É digna de nota a menção ao fato de que as mulheres não estranhavam que ela

tivesse uma cópia do livro porque Aragon o havia traduzido. Pois a história desse livro é também a de sua tradução por Aragon. Não se pode menosprezar o papel que o entusiasmo de um dos maiores poetas franceses do século XX para difusão de um autor desconhecido de uma pequena república soviética em plena Guerra Fria. Fato é que depois da tradução de Aragon, acompanhada de um altamente elogioso prefácio –Aragon o considerava nada menos que “a mais bela história de amor do mundo” –, o livro foi traduzido para mais de vinte línguas. Não seria de surpreender que certo orgulho identitário e empático seja acionado ao ver o outro amar o mesmo objeto que nós.

Sobretudo, a referência a Aragon deixa claro que, para uma francesa de nome africano e para uma quirguistanesa, os acessos a Djamília são distintos. Dissemos acima que o livro exerce a função de uma ponte. É importante lembrar que uma ponte conecta e aparta; há sempre dois lados separados por uma ponte: assim como há uma francesa, predestinada à descolonização de si própria desde o nome de batismo, para as mulheres do Quirguistão as ideias de liberdade e autodeterminação começam pelo direito de amar.

Readequados os termos do debate, o livro convidava às conversas e aos encontros. Das impressões iniciais sobre a Djamília que habita cada uma das mulheres encontradas, passava-se ao modo de confiança que permitia evocar histórias pessoais, experiências, frustrações e, inevitavelmente, o lugar da mulher na comunidade, as regras da comunidade. As pequenas histórias privadas levavam às públicas: o lugar da religião, o fim da era soviética, o sentido da “nova” democracia para aquelas que, com a mudança de regime, perderam os poucos privilégios que lhes permitiam alguma independência: creches públicas, educação obrigatória e gratuita, profissão, carreira.

Um dos aspectos mais interessantes do filme é a maneira como aborda a complexidade da relação entre as mulheres, em especial entre nora e sogra. As frustrações vividas pelas quirguistanesas não vêm apenas do lugar atribuído a elas pelo Estado e pelo patriarcado, mas também da relação com outras mulheres. No Quirguistão, uma vez casada, a jovem deve obediência a toda a família do marido, em especial à sogra. Casadas, as jovens precisam amar como a uma mãe aquela a quem conheceram

quando arrancadas, contra a vontade, do convívio com a mãe real. Ou seja, o amor materno da vida adulta é imposição que nasce da separação.

Nesse sentido, o filme abre uma ferida no narcisismo um tanto infantil com que nos apegamos a algumas bandeiras, que, na defesa de uma irmandade feminina, abafa singularidades e contradições. Ainda que, aqui e ali, o filme se deixe seduzir pelo exotismo dessas mulheres, em princípio tão distantes do universo da realizadora francesa, reforçando uma postura de viajante-exploradora, há que reconhecer sua ternura ao tentar formar, através de um belo conjunto, breves retratos estilhaçados e ambivalentes, uma constelação feminina peculiar.

[COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS-METRAGENS]



TERRA SOLITÁRIA / TIERRA SOLA

Chile, 2017, 107 min, HD/Super 8, Cor/P&B

Um pesquisador encontra 32 documentários filmados na Ilha de Páscoa, há quase um século. As imagens mostram as esculturas rochosas, conhecidas como Moais, e também os habitantes da ilha, que na época estavam sendo submetidos a uma colonização cruel, sendo tratados como escravos. Desesperados, muitos deles escaparam para o mar aberto em barcos improvisados. *Terra solitária* conta a história de como um dos destinos turísticos mais bonitos do mundo foi uma prisão, e mostra um registro da atual prisão da ilha: uma pequena comunidade protegida por guardas, onde nenhum preso jamais escapou. Para onde iria um fugitivo da ilha mais remota do planeta? *Terra solitária* é um documentário sobre o paradoxo da liberdade.

A researcher found 32 documentaries filmed on Easter Island almost a century ago. They contain images of the island's rock sculptures, the Moai, but they barely show the island's inhabitants, whom at the time were being subjected to a cruel colonization, being treated like slaves. Desperate, many of them escaped on makeshift boats, heading out for open sea. Tierra Sola tells the story of how one of the world's most beautiful tourist destinies was once a prison, together with a register of the island's current prison: a small community guarded by local and Chilean prison guards, from which no inmate has ever escaped. Where would a fugitive go on the planet's most remote island? Tierra Sola is a documentary about the paradox of freedom.

Direção/Direction: Tiziana Panizza

Produção/Producer: Macarena Fernández

Fotografia/Photography: Pablo Valdés

Som/Sound: Claudio Vargas

Montagem/Editing: Coti Donoso and Tiziana Panizza

Produção Local/Local Production: Mahatua Producciones, Leonardo Pakarati and Paula Rossetti

Contato/Contact: tpanizza@yahoo.com

TIERRA SOLA E AS HISTÓRIAS DA ILHA DE PÁSCOA

Marcelo Ribeiro

A Ilha de Páscoa é um dos espaços exóticos que habitam o imaginário ocidental de que somos herdeiros e, por isso, a ela tendem a ser negadas contemporaneidade e historicidade. Situada no meio do Oceano Pacífico e povoada por estátuas de pedra esculpidas em forma de rostos, conhecidas como moais, a ilha que seus nativos denominam Rapa Nui e que faz parte do território do Estado chileno aparece naquele imaginário como um significante flutuante, aberto a diversos investimentos de sentido, que antecedem para o olhar estrangeiro qualquer possibilidade de compreensão da experiência efetiva de suas paisagens naturais e humanas, de sua historicidade e de sua concretude sensível e atual.

Frequentemente, como nas viagens turísticas que tomam a ilha como destino, a experiência efetiva permanecerá assombrada pelo imaginário do exótico e por suas figuras arquetípicas, exteriores ao tempo partilhado da história e a suas manifestações contemporâneas. Eventualmente, como na relação do poeta Pablo Neruda com a ilha, a viagem imaginária a suas paisagens - em poemas, anteriores a qualquer visita à ilha, que fazem parte de seu enciclopédico *Canto general*, publicado em 1950 - será reinventada pela viagem real, que ocorre somente em 1971 e conduz à publicação de *La rosa separada*, no ano seguinte, atualizando poeticamente os termos do imaginário e codificando a historicidade da própria trajetória de Neruda, como perseguido político, na cifra atemporal das paisagens da ilha.

Em outros casos, como entre exploradores e cientistas, viajar à Ilha de Páscoa é buscar desfazer alguns dos mistérios que a povoam em nome de uma sensibilidade

moderna que se pretende esclarecida e que dificilmente se distancia do imaginário do exótico, apenas inscrevendo seus termos no vocabulário desencantado de alguma racionalidade técnica e instrumental, capaz de pretensamente explicar o mistério das estátuas e da ilha que as abriga como evidências de alguma primitiva engenhosidade de uma humanidade ancestral. Nesses casos, viajar no espaço, atravessando os milhares de quilômetros que separam a costa chilena no continente americano da Ilha de Páscoa, equivale a fazer uma viagem no tempo, na qual os nativos de Rapa Nui aparecem como descendentes de uma humanidade pré-moderna, conforme uma formulação científica e antropológica da relação de negação de contemporaneidade característica do imaginário do exótico.

Seja como for, a ilha permanece dividida entre o imaginário do exótico que captura suas paisagens, extraíndo-as do tecido complexo da história e da trama do contemporâneo, e a possibilidade de uma experiência efetivamente aberta a sua historicidade e a sua contemporaneidade. É no cerne dessa relação dividida com a Ilha de Páscoa que se deve situar *Tierra sola*, de Tiziana Panizza. Sua viagem se inicia com o acaso do encontro inquietante, num mercado de rua, com imagens alheias filmadas na ilha (o found footage como impulso criativo), desdobrando-se na exploração crítica de imagens de outros filmes e textos, em sentido amplo (o arquivo como reserva de sentido que assombra necessariamente qualquer experiência da ilha). Ao found footage e ao arquivo acrescenta-se o registro de novas imagens no presente (o trabalho de campo como modo de abordagem que envolve um convívio prolongado com os habitantes da ilha) e a elaboração autoconsciente de um discurso sobre as próprias condições de possibilidade das antigas imagens retomadas, das novas imagens criadas e dos discursos que acompanham umas e outras (a etnografia reflexiva de inspiração pós-moderna como modo de construção fílmica e textual).

Tierra sola reconhece e interroga o imaginário do exótico que habita e assombra a Ilha de Páscoa, em suas múltiplas instâncias (o turismo, Neruda, a ciência etc.), por meio da inscrição dos termos a-históricos que definem os marcos desse imaginário na trama do contemporâneo e no tecido histórico de modernidade e colonialismo a que está associada. O esforço de historicização e a pesquisa minuciosa que o fundamenta não excluem uma abertura sensível e até mesmo poética para a experiência da ilha em

sua atualidade, tornando possível a passagem incessante entre realidade e metáfora, entre história e alegoria, entre política e poética, em idas e vindas que dão ao filme seu instigante ritmo.

Se a distância oceânica que separa a ilha do continente parece transformá-la numa espécie de prisão, o filme desdobra esse sentido metafórico numa abordagem direta da prisão que existe no interior da ilha, entendida etnograficamente como espaço de interação social e cultural. O tema da prisão, por sua vez, está associado à história da colonização da ilha, que o filme explora por meio da retomada do arquivo e do registro direto de depoimentos, no tempo presente. De fato, a colonização da ilha dependeu da conversão de seus habitantes nativos, os *Rapanui*, em prisioneiros e em escravos, como eles mesmos dizem no filme, uma vez que se viram excluídos da condição de cidadãos e desterrados em sua própria terra, da qual estiveram proibidos de sair e na qual não puderam transitar livremente durante a maior parte do século XX. Com *Tierra sola*, a história da Ilha de Páscoa é recontada por meio de um olhar sensível que se situa no presente e reconhece suas condições de possibilidade, e o mistério exótico de suas paisagens se inscreve na esfera da política contemporânea, como parte da articulação histórica entre modernidade e colonialismo.



TREMOR - É SEMPRE GUERRA | TREMOR - ES IST IMMER KRIEG

Bélgica, 2017, 92 min, 16mm, P&B

Tremor é conduzido pelas vozes que o atravessam – as vozes de poetas e loucos, de uma mãe ou de uma criança. Do pensamento autorreflexivo aos relatos espontâneos, das declarações dos testemunhos à pura ficção, eles falam por sua experiência de violência e guerra. À medida que os escutamos, nosso olhar é levado a lugares e paisagens com cicatrizes impossíveis de localizar. Os ruídos do outro lado do filtro. A imagem fica distorcida e porosa. A música começa a tocar. O filme persiste na presença de um pianista, antes de difundir de novo... *Tremor* é uma jornada sensorial entre memória e pesadelo. Um ato de resistência.

Tremor is driven by the voices that run through it – the voices of poets and madmen, of a mother or a child. From self-reflexive thoughts to spontaneous accounts, from witness statements to pure fiction, they talk in turns about their experience of violence and war. As we listen to them, our gaze is taken to places and scarred landscapes impossible to locate. Noises from elsewhere filter through. The image becomes distorted and porous. Music starts to play. The film lingers over the presence of a pianist, before diffracting again... Tremor is a sensory journey between memory and nightmare. An act of resistance.

Direção/Direction: Annik Leroy

Produção/Production: Auguste Orts & Cobra Films

Montagem/Editing: Julie Morel & Annik Leroy

Montagem/Editing: Julie Morel & Annik Leroy

Som/Sound: Julie Morel & Annik Leroy

Mixagem/Sound Mixing: Frédéric Furnelle, A Sound studio

Contato/Contact: promo@cbadoc.be

EUFORIA

Dalila Martins

“A vontade só tem domínio sobre alguns movimentos de alguns músculos.”

Simone Weil, A gravidade e a graça

O conjunto de aspectos estilísticos de *Tremor* (2017), de Annik Leroy, parece representar o recobrimento de consciência de um corpo afetado por abalos sísmicos de alta magnitude. Horizontes postos na vertical, imagens de ponta-cabeça, ambientes sonoros com timbres impressionistas, stills e movimentos de câmera trêmulos, à deriva, tudo se organiza como uma experiência de desnorteamento. Trata-se da condição gerada por um estado ubíquo: “Es ist immer Krieg” (“é sempre guerra”), afirma o subtítulo. Não obstante sua universalidade, múltiplas vozes buscam singularizá-lo em histórias provenientes dos mais diversos gêneros. Conforme a narração costura excertos de entrevistas, cartas, romance, testemunho, mural, canção etc., elabora-se o trauma. Decerto, seria impossível tocar em assunto de gravidade assaz não fosse essa espiral de sentidos. O filme consiste em descaminhos, naquilo que ronda a interdição necessária para vislumbrar o horror sem o perigo de se incrustar e perecer.

Após o registro insondável do deslocamento de placas tectônicas, há a lucidez de uma interpretação que implica outro tipo de movimento, a dialética. Pier Paolo Pasolini profetiza uma mutação antropológica causada pelos desvarios do progresso técnico. O futuro próximo, diz, “será uma síntese entre aquilo que a burguesia é hoje e o que se manifesta nas comunidades subdesenvolvidas.” E, também, “a racionalidade

ocidental se modificará pela presença de outra visão de mundo expressa por esse povo.” O discurso fílmico, portanto, começa nomeando as circunstâncias da guerra e mesmo antevendo o potencial alternativo de seus efeitos. Só que os planos, por vezes invertidos, mostram paisagens italianas (Stromboli, Óstia, Roma, Volterra) quase inteiramente despovoadas, seja no campo ou na cidade, em periferias, praças, monumentos ou marcos centrais. Logo, porém, ouve-se o comovente pronunciamento de Alberto Moravia no velório de Pasolini. Ressalta-se, sobretudo, a perda do poeta. Como se a poesia só alcançasse sua plenitude perante o risco, sendo todo autor “uma contestação vivente” e a arte, inevitavelmente engajada. O poético seria, ainda, instância do miraculoso, cuja sacralidade — preservado o devido senso crítico “laico e marxista” — equivaleria a uma capacidade sensível inata a qualquer ser humano, porém usurpada pelo gozo utilitarista da sociedade de consumo.

Passa-se, então, da teoria à prosa. E as asserções pasolinianas dão lugar a uma fábula lúgubre sobre a crueldade do III Reich. Ingeborg Bachmann lê trechos de seu romance *Malina* (1971), enquanto se alternam imagens claustrofóbicas de Viena e de uma região montanhosa por onde passam dutos que aludem às referidas câmaras de gás. O texto em primeira pessoa expõe uma ferida primordial entre voz feminina e figura paterna, também evidente, em maior ou menor grau, nos seguimentos porvir de *Tremor*, mais precisamente nas palavras de Anna Freud a respeito do exílio de Sigmund e quando Barbara Suckfüll menciona o suicídio de seu pai ao retornar de uma guerra. Aqui, como um pesadelo inimaginável, é o próprio progenitor que conduz a filha à morte. Mas essa trágica sina familiar espelha um abuso de autoridade inerente aos regimes totalitários. Não bastasse a produção massiva de cadáveres, compele-se a extração dos últimos pensamentos dos indivíduos esfacelados em um exercício de controle absoluto. Interessante constatar o papel das pedras na prosa, amuletos mágicos a aconselhar uma vida e um ofício em maravilhamento e a assegurar que a subjetividade ultrapasse o domínio da razão. Esse símbolo é audiovisualmente traduzido nas recorrentes imagens magmáticas no decurso do filme, as quais funcionam como molduras dinâmicas ou mesmo suplementos, a propósito de Jacques Derrida.

Depois de um esclarecimento marginal e de um surrealismo intimista, a diegese se vale da loucura por duas vezes. Aliás, a cadência de Tremor é repetitiva. Seus móveis voltam e, ao se reinscreverem, liberam energia acumulada. Na primeira delas, ouve-se uma balbúcie lamuriosa junto ao arrasto de pés. A câmera persegue inquieta um rastro na neve até se ater às dependências de um hospício desativado, em cujos muros restam fragmentos das coordenadas intergaláticas meticulosamente entalhadas pelo paciente Oreste Fernando Nannetti. Na segunda, são lidos textos de Barbara Suckfüll, uma fazendeira que durante sua internação aos 50 anos no manicômio de Heidelberg produziu uma bonita série de desenhos com palavras e pequenas perfurações, versando sobre seu entorno, seus sonhos e as memórias de sua infância. Ambos diagnosticados doentes mentais, viriam a ser estimados mais tarde como artistas, fato relevante não por causa do rótulo adquirido e sim devido a um duplo apontamento: a inadequação de uma disciplina e apujança do que a ela não se limita. Aqui, o filme se aproxima e preenche algumas lacunas. Veem-se o retrato de Nannetti e as mãos de uma senhora a escrever tal qual Suckfüll fazia. Animais e plantas parecem também dotados de minúcias. Em seguida, montes de redes de pesca quedam portentosos, remetendo ao instante em que tudo ganha peso e toma forma quando surge já em demasia, prestes a desencadear outros eventos.

Chega-se, assim, à juventude. Crianças brincam em um parquinho enquanto se escuta um barulho ambíguo. Seriam bombas ou fogos de artifício? E a balbúrdia, de desespero ou alegria? Um gesto regular da montagem consiste na inserção de planos de diferentes pontos de vista e de escuta em que um pianista toca a suíte nº11 de Giacinto Scelsi. Esses interlúdios circunscrevem os segmentos do filme, modulando as emoções suscitadas a cada fase. Aqui, o comentário musical sustenta uma única nota como se nos convidasse a atentar para nossa própria capacidade perceptiva. A ambiguidade deve ser dissipada ou nos falta aprender a lidar com uma existência plural e profusa? Introduz-se, prontamente, o relato de um islandês que testemunhou uma violenta erupção vulcânica na adolescência, em 1973. Mesmo identificando o medo no semblante dos adultos, sua reação era de completo fascínio, pois ignorava a ameaça fatal. Essa excitação se replica com delicadeza na imagem de um bando de pré-adolescentes capturando uma ave com desajeito. Haveria certa sabedoria e zelo

na impulsividade. *Tremor* traz, então, um áudio no qual Sigmund Freud, aos 82 anos, exilado em Londres, lamenta a relutância dos médicos em relação à psicanálise. Ter se dedicado a pesquisar a influência cabal do inconsciente e dos instintos na psique foi decerto um ultraje para a pretensa clareza científica da maioridade.

Nesse limbo habitam enfim as utopias, imunes à vigilância comportamental. Películas queimam ao som do rol de recordações nervosas, convulsivas, de uma internação. Há uma entidade que escapa da tortura e se mantém firme como uma chama peremptória: o rosto de um homem negro a nos encarar. Tal átimo prolongado deveras impactante é uma baliza. A partir daí o filme suspende a flutuação de cariz esquizofrênico e se prontifica a reconhecer. Ou melhor, reivindica o reconhecimento do elã intrínseco a essa dada dissociação. E após a declamação de um poema que se reporta solenemente à travessia de refugiados, a instabilidade da câmera contrai leveza e nos alça a uma bem-aventurança rítmica, junto à canção africana de orgulho e resistência.



ELES AINDA QUEIMAM | ESSI BRUCIANO ANCORA

Itália/França, 2017, 93 min, HD, Cor

Na Itália, a história oficial afirma que a unificação do país em 1861 foi uma revolução vitoriosa em nome do progresso e da civilização. *Eles ainda queimam* fica à margem dessa narrativa; enraizada em uma memória popular e subterrânea, o filme questiona a unificação do país como uma forma de colonização, ainda em andamento, do sul da Itália.

In Italy, official history states that the country unification in 1861 was a victorious revolution in the name of progress and civilization. They Still Burn stands on the fringe of this narrative; rooted in a popular, underground memory the film questions the country's unification as a form of colonization, still in progress, of Southern Italy.

Direção/Direction: Felice D'Agostino & Arturo Lavorato

Contato/Contact: felidago@gmail.com

ESSI BRUCIANO ANCORA, O TRAUMA DA HISTÓRIA E O CONTRAFOGO DO CINEMA

Por Marcelo Ribeiro

As relações entre cinema e história constituem tema recorrente de debate crítico e teórico, assim como motivação frequente de filmes e de outras produções audiovisuais que representam ou abordam, de forma direta ou indireta, personagens, situações e eventos que marcaram época. Representar o tempo entrecortado e complexo das transformações pelas quais passa a vida humana é, efetivamente, apenas um dos modos como o cinema confere alguma legibilidade aos eventos pessoais, sociais e políticos que compõem o que denominamos história. Com frequência, em vez de representar a história, diferentes filmes *abordam - e tornam legíveis* - alguns de seus traços, sob a forma de alegorias, metáforas, parábolas, por meio de derivas poéticas, invenções ficcionais, fabulações documentais etc. Mais raramente, talvez, a representação da história se articula a procedimentos de abordagem de seus traços, conduzindo a modos contundentes de interrogação crítica e criativa de suas próprias condições de legibilidade, tal como estas se transformam ao longo da própria história de que pretendem dar conta. É o que faz *Essi bruciano ancora* em relação à história da Itália, desde sua chamada “unificação”, que decorre de um processo conflituoso no período entre 1815 e 1870, até os dias atuais.

O filme de Felice D’Agostino e Arturo Lavorato parte da perspectiva do sul da Itália e interroga a “unificação” como representação ideológica decorrente de um processo duradouro de colonialismo interno. Ao interrogar o mito de origem da identidade nacional italiana, o filme revela o sentido traumático dos eventos associados à “unificação”, contrapondo ao trauma o contrafogo do cinema. Ali onde

a “unificação” constitui um mito de origem e projeta, na narrativa oficial orquestrada pelos aparatos institucionais do Estado nacional, um sentido fechado do passado (associado a ideias de progresso e de civilização) sobre a abertura instável que articula o presente ao futuro, *Essi bruciano ancora* perturba a mitologia da origem por meio da exploração de instâncias de disjunção e da insinuação de horizontes de associação livre, que tornam possível transformar a instabilidade da relação com o futuro num impulso para a releitura do passado e para a reescrita da história a contrapelo. A disjunção da narrativa oficial da “unificação” depende da reivindicação da perspectiva da região da Calábria, ao sul do território italiano, contra o domínio que se estende, historicamente, a partir do Norte. A insinuação de horizontes associativos transborda o enquadramento histórico a partir da reivindicação de diálogos com experiências coloniais e projetos anticoloniais de outras partes do mundo, sugerindo possíveis aproximações entre as experiências históricas do sul da Itália e aquelas que marcam o sul planetário, tal como vividas e interpretadas por Frantz Fanon, Aimé Césaire ou Thomas Sankara, por exemplo, que são citados durante o filme. De fato, se pensadas com base na experiência latino-americana, as aproximações transversais entre as experiências do sul na Europa e na África que se insinuam em *Essi bruciano ancora* configuram uma contundente *experimentação sur-realista*, em que a associação livre da vanguarda histórica surrealista se articula com o deslocamento de coordenadas implicado na tentativa de imaginação do que seria um realismo do sul.

O recurso a efeitos de estranhamento e de distanciamento (*Verfremdungseffekt*) herdados do teatro épico de Bertolt Brecht permite introduzir uma complexa rede de personagens históricos individuais e coletivos e, ao mesmo tempo, questionar sua legibilidade divergente, por um lado, em relação à narrativa oficial e à mitologia da “unificação” e, por outro, em relação à contra-narrativa do sul que o filme busca construir. Se a narrativa oficial encobre o trauma persistente da violência colonial interna com o ilusionismo do mito da unidade, a contranarrativa do sul procura revelar o trauma, tornando legíveis suas instâncias disjuntivas, não apenas no período que conduziu à “unificação”, mas também depois dela: a violência colonial não se encerra no passado, e seus efeitos só se confirmam na medida em que continua a se realizar até os dias atuais. A revelação do trauma é fragmentária, e não seria possível

aspirar que fosse de outra forma, porque corresponde à pulsação subterrânea de uma história reprimida, que resta ilegível a não ser como vestígio inassimilável, como poeira nos olhos, como sintoma. Um dos procedimentos mais significativos de revelação do trauma consiste num deslocamento do sentido da quebra da quarta parede, característica de Brecht, pela adoção de formas de retrato cinematográfico nas quais a quebra do ilusionismo não enseja uma interrupção reflexiva da deriva do olhar. O retrato suplementa a relação marginal e sinuosa que o filme estabelece com a história com a reivindicação da frontalidade e da relação confrontativa que todo olhar frontal carrega, diante do *pathos* subterrâneo da história. Se os efeitos de estranhamento e de distanciamento revelam os fragmentos das instâncias disjuntivas do trauma histórico, o retrato e sua frontalidade revelam os rostos e os corpos que sobreviveram e que, assim como o trauma, ainda queimam.



ERA UMA VEZ BRASÍLIA

Brasil, 2017, 99 min, DCP, Cor

Em 1959, o agente intergaláctico WA4 é preso por fazer um loteamento ilegal e é lançado no espaço. Recebe uma missão: vir para a Terra e matar o presidente da República, Juscelino Kubitschek, no dia da inauguração de Brasília. A sua nave perde-se no tempo e aterra em 2016, em Ceilândia. Essa é a versão contada por Marquim do Tropa, ator e abduzido. Só Andreia, a rainha do pós-guerra, poderá ajudá-los a montar o exército para matar os monstros que habitam hoje o Congresso Nacional.

In 1959, the intergalactic agent WA4 is arrested for making an illegal allotment and launched into space. He receives a mission: to come to the Earth and kill the president, Juscelino Kubitschek, in the day of inauguration of Brasília. His ship is lost in time and lands in 2016 in Ceilândia. This is a version told by Marquim do Tropa, actor and abductee. Only Andreia, a post-war queen, helps a lot of the army to kill the monsters that inhabit the National Congress today.

Direção/Direction: Adirley Queirós

Produção/Production: Andreia Queiroz, Pablo Peixoto e Luana Otto

Montagem/Editing: Joana Pimenta

Roteiro/Script: Adirley Queirós

Montagem/Editing: Adirley Queirós, Fred Benevides

Som/Sound: Guile Martins, Daniel Turini e Fernando Henna Francisco Craesmeyer

Produção Executiva/Executive Production: Simone Queiroz

Direção de Arte/Art Direction: Denise Vieira

Elenco/Cast: Wellington Abreu, Andreia Vieira, Marquim do Tropa, Franflin Ferreira

Contato/Contact: cincodanorte@gmail.com

NENHUMA LUZ NO FIM DO TÚNEL

Rafael C. Parrode

O terceiro longa-metragem de Adirley Queirós, desde sua estreia no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 2017, percorreu diversos outros festivais importantes, ainda que recebido com certa frieza por sua radicalidade pessimista em torno da realidade política e social brasileira. Nenhum outro filme nacional conseguiu dar conta de um sentimento político como *Era uma vez Brasília* desde as manifestações de junho de 2013.

Para além de reafirmar Adirley Queirós como uma das grandes e mais importantes referências de cinema contemporâneo na periferia capitalista na América Latina, a seleção de *Era uma vez Brasília* atesta uma visão complexa, delirante e violenta do Brasil que precisa ser cada vez mais exibida e debatida diante das atrocidades do estado de exceção em que vivemos hoje no país.

As críticas têm lidado um tanto mal com uma certa inércia do filme, uma desorientação e apatia pessimista diante da realidade que nos cerca. Adirley não está mais lidando com uma situação na qual a crítica da periferia à esquerda e mais especificamente aos governos do Partido dos Trabalhadores ainda eram possíveis. Agora, ele explora uma terra arrasada, já completamente tomada pelas sombras, pelas ruínas de um passado-presente-futuro de barbárie permanente e ininterrupta. Opera a partir da memória da violência cotidiana e do olhar desencantado da periferia; incertezas e desorientações em um labirinto aberto no espaço-tempo pelo cinema.

Adirley continua interessado em processos semelhantes aos que motivaram

tanto *A cidade é uma só?* (2011) como *Branco sai, preto fica* (2014): os movimentos tectônicos da periferia diante da adoção do fascismo como arma para o extermínio de seus jovens e para o consequente avanço de um projeto oligárquico e higienista de sociedade. Entretanto, se nos dois primeiros filmes Adirley encontra brechas para um futuro possível, atestando seu gesto de resistência e implosão de códigos diante da realidade (especialmente a explosão do Congresso no final de *Branco sai, preto fica*), aqui, ele emerge numa escuridão sem rumos, assume-se perdido nos becos labirínticos de uma Brasília profunda. Sabemos agora que a bomba simbólica de Branco sai não explodiu e o Congresso foi completamente tomado pelos velhos monstros oligarcas ancestrais brasileiros. Não se trata, portanto, de uma postura de passividade diante de uma realidade que se impõe em seu mais absurdo rechaço. *Era uma vez Brasília* é um filme que persegue até o fim seus vilões simbólicos, onipresentes, ainda que eles nunca sejam enfrentados diretamente.

A missão era impedir a inauguração de Brasília, mas não deu certo e, no futuro, sabemos, as elites venceram e as classes menos privilegiadas da sociedade brasileira, grande parte dos trabalhadores e trabalhadoras, estão tendo seus direitos completamente retirados, tudo está sendo destruído. É o Brasil do Golpe de 2016. Imagina-se: a última solução possível para a resistência seria enviar um ex-prisioneiro de volta no tempo para aniquilar na raiz toda a fonte de expurgo e derramamento de sangue no Brasil-Central, assassinando Juscelino Kubitschek antes da inauguração da nova capital em 1959. O viajante WA4, entretanto, depois de uma tempestade cósmica, perde-se no espaço-tempo, sendo trazido para 2016, ano em que Dilma sofre o golpe e a velha direita militarizada retorna absoluta ao poder. O filme é a partir daí a gênese do encontro de três heróis da resistência: Marquim do Tropa, retornando e reforçando a ideia de continuísmo com *Branco sai*; Andreia, um ícone dos rebeldes e suas marcas e cicatrizes de guerra; e WA4, o viajante do futuro que é preso por invadir terras (versão futurista do Zé Antônio de *A cidade é uma só?*) e abandonado no espaço pela resistência em busca de redenção numa missão suicida.

Ainda que o filme assuma a princípio uma perspectiva de derrota, de um futuro em que não existe mais luta possível, é na possibilidade de encontro com o novo que ele

se ancora, a partir da gestação de uma nova revolução *cyber punk* terceiromundista construída na base da sucata, para confrontar os monstros que usurparam o poder. Em Adirley estamos falando de pura linguagem. De uma noção precisa da fabulação que ressalta e aprofunda questões impossíveis nos textões das redes sociais, ou mesmo nos discursos mais intelectualizados, revelando matizes e nuances de uma realidade negligenciada pelos grandes debates do Brasil pós-golpe.

O flerte com a ficção científica permite ao filme uma abstração dos personagens, espaços e objetos, com base em uma construção expressionista dos cenários e figurinos, na incidência rigorosa da luz sobre os corpos e sua pictorialidade, pintados magistralmente pela câmera de Joana Pimenta. Uma Ceilândia distópica, sombria, imantada pelos azuis, vermelhos e amarelos que recortam os semblantes dos personagens perdidos entre as fronteiras do espaço sideral, de Ceilândia e Brasília. Um gesto visionário entre um Paul Klee de *Junger proletarier* (Jovem proletário – 1919) e seu olhar distante e melancólico para um futuro incerto, e *Metrópolis* (1929) de Fritz Lang e sua engenhosidade na criação de uma alegoria proletária distópica e futurista. *Metrópolis* inclusive poderia muito bem ser o futuro perdido de onde vem WA4. Estamos lidando aqui com um Brasil em guerra, cada vez mais dividido e aprofundado em suas diferenças. Esse gesto de Adirley aproxima-o dos expressionistas do cinema alemão, do rompimento com os estatutos do real vigentes para pensar uma Alemanha também dividida e em crise no entreguerras dos anos 1920.

O rigor estético aqui permite que Adirley adense ainda mais seu procedimento com os personagens, intensificando as relações de fabulação e memória dos atores, mas ressaltando, porém, suas opacidades e esgotamentos. As memórias e diálogos contrastam com longos planos em que os atores, como modelos, posam diante de um pintor com seus olhares perdidos, enquanto fumam um cigarro, fitando um horizonte distante. Devaneios, imersão no tempo-espaço dos personagens que é decisiva no filme, pois propõe uma quebra com o universo das imagens instantâneas e fragmentadas da era pós-digital, construindo um ritmo de espera que exige do espectador um rompimento com o estatuto vigente das imagens dessensibilizadas.

Não é por outro motivo que *Era uma vez Brasília* é o mais radical filme de Adirley a não ser por não existir gesto político mais revelador senão o da exacerbação dos procedimentos de um artista na busca de uma distensão absoluta de seus métodos, produzindo uma série de distorções e deformações diante do mundo captado, e revelando suas mais obscuras fissuras. Se a reconfiguração política dos gêneros do cinema já era um tema formal importante nos filmes de Adirley, aqui ela ganha ainda mais camadas. Desde referências mais óbvias do cinema de ficção científica, da mitologia ciborgue de *Blade Runner* (1982) ao herói solitário de *Mad Max* (1979), a procedimentos do documentário de invenção e da relação com os personagens e suas memórias, que o aproximam de um Pedro Costa ou mesmo de um Andrea Tonacci nesse interesse pela fissura da linguagem e dos gêneros. São referências absolutamente antagônicas de modos de cinema, mas que para Adirley – como todo grande contrabandista – é apenas um portal para a reinvenção das narrativas, extraindo até das verves industriais do cinema de gênero seu potencial mais transgressor, incendiário e político, porque apropria-se do seu corpo para enxertar-lhe um novo espírito revolucionário.

Por mais que *Era uma vez Brasília* não avance rumo a uma conclusão propositiva e imediata; por mais que o filme nos faça rondar em círculos as ruas sem saída junto aos personagens, é nesse desnorteamento e deriva que Adirley encontra uma via possível para se manter firme diante de um país destruído como o Brasil. No encontro entre os três protagonistas, e mais adiante na antológica sequência de recrutamento de lutadores intergaláticos, uma versão subdesenvolvida dos *X-Men* (Marquim do Tropa em sua cadeira de rodas guiando seus guerreiros heróis em um túnel modernista) e a arena de combates de *Mad Max: além da cúpula do trovão* (1985), o filme amplia sua visão do corpo periférico (algo já atestado desde o início pela presença de Andreia), vislumbrando uma forma coletiva de resistência e construindo uma iconografia incendiária de uma possível revolução em andamento que não se sabe qual fim terá.

Para Adirley, não existe concessão possível para qualquer alternativa ou via que tenha como raiz a história de aniquilamento e escravidão vivida pelo Brasil nesses mais de 500 anos de colonização dos povos negros, indígenas e periféricos. Sabemos, como

diz Marquim do Tropa, “o inimigo tá solto, o monstro está em todo e qualquer lugar (...) ele nos olha e trama na escuridão, passa recados e remessas à noite” e devemos estar, sobretudo, vigilantes a cada um de seus passos. A cena final é simbólica nesse sentido: Marquim, WA4 e Andreia estão entrincheirados em uma ponte após um plano frustrado de investida contra o poder estabelecido. Em *off*, Michel Temer, depois do golpe, em seu discurso de posse, fala de sua tomada de poder aludindo à tétrica expressão da “ponte para o futuro” enquanto tiros são disparados ao fundo. Essa ponte para o futuro que virou trincheira, que virou zona de guerra, é o retrato mais justo, ainda que também mais cruel, do Brasil contemporâneo.



OS OLHOS DA LIBÉLULA / DRAGONFLY EYES

China, 2017, 81 min, DCP, Cor

Cada um de nós é capturado em câmeras de vigilância em média 300 vezes ao dia. Todos esses "olhos" que se veem também observam Qing Ting, uma jovem mulher, quando ela sai do templo budista onde tem treinado para se tornar uma freira. Ela retorna ao mundo secular onde trabalha em uma fazenda leiteira altamente mecanizada. Lá, Ke Fan, um técnico, se apaixona por ela, quebra a lei na tentativa de agradá-la e é enviado para a prisão. Quando solto, ele não consegue encontrar Qing Ting e a procura desesperadamente até descobrir que ela se reinventou como a celebridade online Xiao Xiao. Ke Fan decide se reparar.

Each of us is captured on surveillance cameras, on average, 300 times a day. These all-seeing "eyes" observe Qing Ting too, a young woman, as she leaves the Buddhist temple where she has been training to become a nun. She returns to the secular world, where she takes a job in a highly mechanized dairy farm. There, Ke Fan, a technician, falls in love with her, breaks the law in an attempt to please her and is sent to jail. On his release, he can't find Qing Ting and looks for her desperately until he figures out that she has reinvented herself as the online celebrity Xiao Xiao. Ke Fan decides to revamp himself.

Direção/Direction: Xu Bing

Produção Executiva/Executive Production: Xu Bing

Roteiro/Script: Zhai Yongming, Zhang Hanyi

Montagem/Editing: Matthieu Laclau, Zhang Wenchao

Contato/Contact: xubing@xubing.com

OS MIL OLHOS DA LIBÉLULA

Rafael Parrode

“Winston Smith: O Grande Irmão existe?”

O’Brien: Naturalmente ele existe.

O partido existe. O grande irmão é a sua corporificação.

Winston Smith: Mas ele existe da mesma maneira que eu existo?

O’Brien: Tu não existes.”

George Orwell, 1984

“Descobri como e porque a vida é gerada. Mais impressionante ainda: tornei-me capaz de dar vida à matéria inanimada – de transformar a morte em vida.”

Mary Shelley, *Frankenstein*

A câmera cinematográfica, desde os primeiros protótipos de Muybridge, Jules Marey e Le Prince, paralelamente ao kinetoscópio de Thomas Edison, passando pelo cinematógrafo dos Lumière, serviu a diversos fins que não apenas o de registrar e exibir imagens de cinema. Sua evolução enquanto invenção tecnológica tinha interesses diversos daquele de encontrar na imagem em movimento um novo e revolucionário suporte para a expressão artística. A câmera não deveria ser mera testemunha ocular, documento ou arquivo, devaneio ou expurgação, mas sobretudo agente dos governos e do poder, arma de vigilância e controle, algo que Orwell já

alertava em sua distopia futurista 1984, e que já começava a se concretizar com a chegada da televisão aos lares do mundo, dessacralizando a imagem inviolada do cinema. Naquele momento, a câmera já era importante arma de espionagem, deflagradora de guerras e conflitos, meio de propagandas ideológicas, olho guia de mísseis-bomba, e a chegada das televisões aos lares ocidentais apenas reforçou seu papel de ópio e controle das massas.

Essa disseminação da imagem enquanto estatuto-base das sociedades modernas e seus mecanismos totalitaristas reflete bem o papel da câmera e da imagem após o início do século XXI e a informatização e transmissão das informações no mundo a partir da rede mundial de computadores. As câmeras não só ocuparam todos os espaços físicos, como suas imagens erigiram um novo universo virtual, construindo um mundo espelhado no qual duas realidades convivem bifurcadas, interferindo uma na outra. Essa confusão colocada pela onipresença das câmeras diante da violação da individualidade e da privacidade hoje soam como atestados nostálgicos e ingênuos de um mundo antes imaculado pelo olho mecânico. As imagens hoje, habitantes de mundos paralelos e nuvens invisíveis, não respondem mais a princípios éticos ou morais. A humanidade vendeu sua imagem-alma aos seus deuses do capital em nome da segurança e do consumo.

REIVINDICAR AS IMAGENS

A China é um dos países que mais possuem vigilância por câmeras de segurança no mundo. Equipamentos espalhados por cada quarteirão de suas cidades registram ininterruptamente sua população, gerando diariamente uma imensa massa abjeta de imagens fugazes e vampirizadas. Desde 2015, essas imagens são disponibilizadas em nuvem pelo governo chinês, possibilitando o acesso um amplo banco de imagens, captadas por um incontável número de câmeras que registram o movimento das cidades durante 24 horas, todos os dias. Filmando sem a necessidade de controle humano, e gerenciadas por programas de computador, as câmeras obedecem a fórmulas e diretrizes pré-programadas por uma espécie de *metteur en scène* robótico criando suas próprias narrativas desumanizadas, mutiladas em fragmentos esvaziados de qualquer sentido humano. Daí o que se pergunta: qual o lugar e a

função que essas imagens mecanizadas e totalitárias ocupam na construção da história contemporânea? A quais narrativas elas servem?

Em *Dragonfly eyes*, o artista visual Xu Bing parte dessa nascente irrefreável de imagens automatizadas produzidas por essas câmeras de segurança na China para tentar devolver a elas algum traço de humanidade que ainda resta, mesmo que os postulados éticos da imagem sejam já de cara confrontados. Afinal como lidar com imagens subtraídas, sem autoria ou prévia autorização de milhares de pessoas que transitam por entre espaços diversos e têm suas imagens capturadas à sua revelia? Para tanto, Bing assume uma tarefa ambiciosa e movediça: desburocratizar e ressignificar a imagem totalitária, buscando, a partir da criação de um laço entre elas, recontextualizá-las, encontrando nelas novos problemas, signos, formas e sensibilidades, reinjetando sangue nas veias e reanimando seus impulsos seminais. Não se trata dos dilemas propostos pelo *found footage*, por exemplo, que se apropria de imagens perdidas, humanamente produzidas (quase sempre imagens caseiras e registros de família, ou documentos históricos perdidos) em outros tempos, recontextualizando-as. A resposta de Xu Bing então parece estar na própria concepção narrativa do cinema, de sua *mise en scène* e da possibilidade de encontrar um fluxo especialmente com base em seus gêneros já historicamente decodificados, restabelecendo uma conexão primordial da imagem e buscando sentidos outros que não os da automatização e da inteligência artificial para reivindicar à imagem o seu papel fundador.

Portanto *Os olhos da libélula* não poderia ser outra coisa senão um percurso entre o terror apocalíptico, o pastiche romântico, os filmes de máfia e a ficção científica distópica que amarra os milhares de fragmentos de imagens, costurando cada pedaço como Frankenstein remendou seu monstro retalhado e trazido de volta à vida. É nesse sentido um filme deformado, aberrante, uma anomalia gestada pela tecnologia cujas imagens recosturadas assombram e nos colocam impassíveis diante de sua violência usurpadora e libertadora. Xu Bing, provocador que é, está lidando sobretudo com a questão do “colocar em cena”, e de encontrar nas imagens abjetas uma *mise en scène* reconhecível como traço originário da imagem de cinema, respondendo aos paradigmas estéticos do cinema narrativo – dos personagens que

entram e saem do quadro, dos campos e contracampos inventados, dos movimentos de reenquadramento, dos zooms e da exploração pictórica do grão digital pixelizado. Um trabalho exaustivo de construir relações possíveis entre imagens dessignificadas e esvaziadas. Tudo em *Dragonfly eyes*, então, é uma busca incessante pelas formas de narrar, de construir histórias partindo de cacos do real, possibilitando encontros com personagens multifacetados, cujos corpos assumem outras feições possíveis; onde vários corpos podem ser um personagem, ao mesmo tempo que sua própria inexistência é também atestado de sua imanência.

No filme, “Dragonfly” é o sistema nervoso central que gerencia esses 28 mil olhos espalhados por uma China futurista quase pós-apocalíptica, assolada por tempestades de raios, furacões e deslizamentos, tomada pela violência e pelo caos urbano. Não à toa, na primeira cena do filme em uma loja de celulares, uma fenda para um mundo cibernético se abre em formato de maçã até ocupar toda a tela. Xun Bing reafirma aí seu rompimento com o estatuto do real absoluto, nos transportando para sua fantasia *cyborg*. Desses olhos multifacetados ele, como um *Mabuse* languiano, observa a vida de Quin Ting, uma jovem em conflito com as tradições e a modernidade da juventude chinesa e que deixa o mosteiro onde vive para tentar uma vida comum em Pequim. Lá, consegue emprego em um frigorífico e conhece o temperamental e violento Ke Fan, que logo se apaixona por ela.

O cotidiano do trabalho registrado pelas câmeras de segurança do frigorífico reforça o interesse pela distopia orwelliana, estabelecendo um paralelismo bastante evidente entre o confinamento de animais e humanos e suas condições de mercadorias em linha de produção. O universo do trabalho está representado em sua mais sublime frieza e crueldade segundo as imagens de vigilância de fábricas diversas, refeitórios e banheiros, anteriormente utilizadas para monitorar a conduta de funcionários durante o expediente. A fábrica, lugar inaugural do cinema com os Lumière e seu filme teste *A saída dos operários da fábrica*, é não por ironia esse lugar onde as vicissitudes da modernidade se revelam de maneira mais óbvia e aterrorizante.

Mas há uma outra constatação de Xu Bing ainda mais perturbadora diante desse oceano de imagens, talvez até mais aniquilante que essa constatação de que

permanecemos controlados e esvaziados de nossos impulsos por um sistema totalizante e mecanizado: o fato de que nossas imagens não pertencem mais a nós mesmos, de que caminhamos para uma padronização amorfa e opaca de nossas individualidades até nosso corpo se tornar mera cápsula engendrada entre a memória e a fantasia. Xu Bing nos interroga, questionando possíveis formas de resistir num mundo onde a imagem não é mais o que fazemos dela, mas o que ela faz de nós enquanto produtos dela própria. Ou como deixamos de ser objetos, ou números, ou meras inscrições genéricas (a identificação como objetos diversos, animal, homem, mulher, planta, automóvel, casa e os alvos em vermelho que detectam condutas suspeitas) identificadas por uma inteligência artificial criada para identificar e caçar humanos.

A história de Qin Ting e Ke Fan irá evoluir para uma tragédia existencial aos moldes do cinema asiático zen budista, terminando com um suicídio, a consequente possessão de um dos amantes no corpo do outro, a repatriação de sua memória preexistente e seu retorno às tradições espirituais. Xu Bing está, no entanto, menos interessado na densidade dramática dos personagens e numa humanização inocente deles do que no papel que cada um estabelece nesse jogo de espelhos proposto pelo realizador. Por isso seu trabalho como manipulador se evidencia tanto, na medida em que seja ele próprio o “Dragonfly”, o cérebro por trás do cérebro mecânico que opera todas as câmeras. Algo como o Fassbinder de *Roleta chinesa*, o Powell de *Peeping Tom* ou Lang e seus *Mabuses*: cineastas que se colocam como agentes dentro de uma estrutura que ultrapassa a própria noção da realidade, intervindo incisivamente nos processos e dispositivos que envolvem a narrativa do filme para extrair o máximo da purulência infecciosa que contamina e rechaça uma visão condescendente e apaziguadora do mundo.

Dragonfly eyes, na sua irônica ingenuidade existencial e romântica, na sua fantasia do real inoperável, contempla uma distopia complexa e assustadora que, ao mesmo tempo que constata e radiografa sintomas da contemporaneidade, propõe uma perspectiva desajustada do mundo automatizado e totalitário em que vivemos, escancarando para as moscas as feridas abertas pela arma-câmera-olho e seus projéteis afiados e imperceptíveis como os da metralhadora silenciosa usada pelo

assassino de *Os mil olhos do Dr. Mabuse*. Xu Bing de assalto retoma para si (e para nós) a alma da imagem sequestrada pelo mal absoluto. Liberta-a de um corpo cibernético e a devolve para sua carne retalhada e costurada, recobrando dela suas memórias mais longínquas e inalcançáveis, e, como Frankenstein, comemora extasiado: *It's alive! It's alive!*



EU SOU O RIO / I AM THE RIVER

Brasil, 2017, 78 min, DCP, P&B

Tantão é ícone do *underground* carioca desde os anos 1980, quando fundou a banda *Black Future*. O filme acompanha alguns de seus passos errantes pelos becos da velha cidade.

Tantão has been an icon of the underground in Rio since the 1980s, when he founded the Black Future band. The film follows some of his wandering paths in the alleys of the old town.

Direção/Direction: Anne e Gabraz

Montagem/Editing: Gabraz

Montagem/Editing: Gabraz **Som/Sound:** Anne

Trilha Sonora/Soundtrack: Tantão e os Fita, Black Future, DEDO

Contato/Contact: sannagabriel@gmail.com

QUEM SOU EU, PRA ONDE VOU, DE ONDE VIM?

Ricardo Roqueto

Eu sou o Rio inicia nas sombras, temos apenas o som a nos trilhar. O protagonista, o artista plástico e músico Tantão, dialoga com uma das realizadoras do filme, inclusive sobre a realização do mesmo. Como em grande parte do tempo em que está em cena ele mais fala do que ouve, Tantão é um discurso em fluxo constante, um turbilhão de pensamento e sentimento. É isso – e não uma narrativa de sua história – que o filme nos oferece. Temos poucas pistas de quem ele seja, mas sentimos toda sua intensidade, que se manifesta principalmente em suas palavras e na maneira com que as articula. Sabemos que ele é um homem negro, um artista periférico.

Algumas pistas nos são dadas, como o nome do filme, que é homônimo a uma canção que Tantão observa em um videoclipe em umas das sequências mais interessantes, quando ele próprio se vê aumentado por uma lupa, numa duplicidade de lentes a observar, aumentar. A banda no clipe se chama *Black Future* e, pelo que podemos ver, ele fez parte da mesma. Em seguida, vislumbramos em um vertiginoso monólogo que ele é também artista plástico, que realiza seu trabalho com materiais descartados. É notável que o filme consiga costurar esses elementos sem didatismo algum, mantendo na verdade um certo mistério, que prosseguirá até o fim.

O preto e branco das imagens é uma opção que busca o contraste entre as sombras e clarezas que o discurso e a arte de Tantão nos revelam. Seu pensamento é dinâmico e oscila momentos de grande lucidez e agressiva egolatria. A ida do artista a um leilão, as intervenções musicais e seus monólogos vão passando com certa aleatoriedade, costuradas sempre por sua forte presença em cena.

Os realizadores optam por observá-lo de forma crua, sem julgamentos. Tantão problematiza a relação frente às câmeras e, ao expor isso ao público, Gabraz e Anne, realizador e realizadora, problematizam sua obra. O filme opera nessa chave de conflito com seu protagonista, e aí reside sua força. As provocações que Tantão apresenta são fundamentais ao filme. Desde a primeira sequência ele evidencia a interlocução que está em curso, inclusive as relações de poder – “estou sendo validado pela Grande Arte”. O diálogo inicial é revelador nesse sentido e se desdobrará em outra sequência fundamental, a gravação com a banda.

Nesta sequência, acompanhamos uma banda gravando uma canção em estúdio. Tantão somente acompanha as gravações, sem participar. Porém, de maneira insistente, as interrompe com seu discurso virulento. Descobriremos que se trata da mesma banda do citado videoclipe, a Black Future. Isso fica evidenciado após uma discussão entre um dos músicos e Tantão. Este, ao ser questionado, mais uma vez expõe sua relação com o filme – “o documentário é meu, eu estou aqui” –, a cabo que seu interlocutor responde – “achei que era um filme sobre a Black Future”. Nesse momento não sabemos bem nos situar; afinal, havia ali dois filmes sendo feitos? Ou este filme era inicialmente pensado para retratar a banda Black Future e foi tragado pela eloquente figura de Tantão? Mais uma questão da qual não se exige resolução, mantendo a estrutura aberta do filme, que não procura responder perguntas. Uma frase de Tantão dita na mesma sequência ecoa: “me venderam esse filme”.

Provocação à parte, Tantão realmente compra o filme. *Eu sou o Rio*, eu sou o filme. Tantão toma conta da cena, como um caudaloso rio que inunda suas margens. Sua presença no campo é a razão de ser do filme e não sua história. Ele se coloca vivo e pulsante em cena e isso basta. Assim como não decifraremos Tantão, não decifraremos o filme. Desde a sinopse em forma de poema, o que importa mais é o fluxo da palavra, do pensamento e dos questionamentos de Tantão. “Quem sou eu, pra onde vou, de onde vim?”.

Isso se evidencia em diversos momentos em que mal vemos o que se passa, ou não vemos nada, mas a voz de Tantão está presente e pulsante, seja em seus

inflamados fluxos de pensamento ou nas guturais canções que vão pontuando o filme. Nesses momentos, ele revela sua condição de artista marginal, negro e consequentemente discriminado, em um mundo branco que o subestima. “Um artista negro e neoconcretista”, brada, questionador, aos que acham que isso é impossível. Ao mesmo tempo, os ambientes em que ele se encontra como artista no filme (com exceção de suas solitárias caminhadas pela cidade e seus momentos no ateliê) são majoritariamente brancos, como o leilão e a própria banda *Black Future*. Mais intrincamentos.

Neste ponto, o filme alcança não apenas a força de Tantão, mas também suas contradições que estão presentes em seu discurso e em sua realidade. Um artista negro da periferia que foge de estereótipos, um neoconcretista e músico peculiar, com suas intervenções guturais sobre bases rítmicas eletrônicas. Tantão é um artista marginal que não se define facilmente, não é de fácil deglutição para o gosto médio brasileiro, e ele sabe muito bem disso.

Eu sou o Rio opera numa chave observacional, acompanhando seu protagonista em momentos diversos, complexificando a relação de observador e observado graças principalmente a este último. Sua força reside nessa problematização e na recusa de um didatismo reverencial, o que é totalmente condizente com a figura de Tantão. De certa maneira, é notável que o filme assuma uma forma que está em sintonia com o espírito de seu protagonista, porém sem aderir totalmente a ele, não por uma recusa, mas, me parece, por uma condição da relação construída.



MARIANA

Colômbia, 2017, 64 min, DCP, Cor

Guajira é uma península fronteiriça entre a Colômbia e a Venezuela de nativos corajosos e aventureiros deserdados. Alguns deles aproveitam o território periférico para contrabando por portos isolados e sobre a paisagem acidentada. Eles escrevem sua proclamação rebelde nas areias de caminhos do deserto entrecruzados e seus motores enferrujados acompanham suas vozes solitárias com uma música pouco ortodoxa, animando sua indisciplina e adesão ao movimento puro.

The Guajira is a borderland peninsula between Colombia and Venezuela of resolute natives as well as disinherited adventurers. Some there take advantage of the peripheral territory to smuggle through isolated ports and over rugged landscape. They write their rebellious proclamation in the sands of crisscrossing desert paths and their rusted motors accompany their solitary voices with an unorthodox music, animating their indiscipline and adhesion to pure movement.

Direção/Director: Chris Gude

Elenco/Cast: Jorge Gaviria, Edward Duigenan, Mago Cayory, Marcos Maldonado, Yair Mejía

Montagem/Editing: Liberman Arango

Montagem/Editing: Felipe Guerrero

Produção/Production: Felipe Guerrero

Empresa Produtora/Production Company: mutokino

Contato/Contact: mutokino@gmail.com

A TERRA É INAVEGÁVEL

Por Dalila Martins

“O fim está no começo e, no entanto, continua-se.”

Samuel Beckett, *Fim de partida*

Nemésio, rebelde inveterado, nunca soube se submeter às leis e aos costumes da terra. Preferia o mar, mas foi alvo de um ataque de piratas. Seu barco se chamava Mariana e ficou à deriva. Nemésio morreu nas profundezas sem deixar nada. Gastara todos os bens em uma vida de melancolia. Esse é o episódio que dá título ao filme de Christopher Gude, mencionado rapidamente na segunda conversa em *over* entre os protagonistas durante um percurso de carro pela península desértica de La Guajira. Mariana não é apenas o nome da embarcação, mas sobretudo um símbolo feminino de alento para os transeuntes obrigados a subsistir em uma terra inavegável. É a moça com quem dançam para se alegrar diante da morte certa e também a senhora que canta ao limpar as escadas para abstrair a dor de seus joelhos. *Mariana ecoa*, sem dúvida, muitos motivos hawksianos. No cinema de Howard Hawks, a mulher ocupa um lugar símile, fatal. Interfere e dinamiza a ordem masculina para então libertá-la de suas limitações intrínsecas. Aqui, não obstante, há a iminência do naufrágio e, portanto, o risco da inércia precipitar ruínas — tais os destroços convertidos em cenário ao final.

Como nas longas cenas de caçada praticamente documentais em *Hatari!* (1962), o som monótono de motores embala o filme colombiano de diretor novaiorquino em sua quase totalidade: contrabandos soturnos, trocas vantajosas e falcatruas

químicas na fronteira com a Venezuela. Engendra-se, assim, o moto perpétuo de anônimos que chegam a essa zona petrolífera onde as leis estão suspensas, buscando algum serviço temporário. Não muito diferente do contingente internacional que se reúne na África com o intuito de capturar animais e enviá-los para zoológicos – meios de sobrevivência reprodutores da violência sistêmica nas periferias. Outro paralelo entre Gude e Hawks concerne ao estilo de filmagem. Ambos posicionam a câmera na altura dos olhos, conforme a estatura humana (seja sentada, deitada ou em pé), implicando o aparato cinematográfico na realidade efetiva. Ou seja, inexistem pontos de vista privilegiados, tudo se encontra igualmente vulnerável a acontecimentos fortuitos.

De *Mariana*, um dos planos-sequência mais evidentes a esse respeito, aquele no qual o protagonista caminha por uma rua repleta de estandes fechados de camelôs ao amanhecer, remete a *Lições de história* (1972), de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. Nessa adaptação do romance inacabado *Os negócios do senhor Júlio César* (1937-39), de Bertolt Brecht, o aspirante a biógrafo do imperador, à medida que coleta informações de um jurista, de um banqueiro, de um camponês ex-legionário e de um poeta coetâneos de César, desprende-se do papel de articulador da narrativa. Raramente se pronuncia. No mais das vezes, observa e escuta sem reação clara, ora austera. Em dado momento, cruza o quadro e passa ao fora-de-campo. Até que sua presença invisível se torna mera convenção. Aqui, inversamente, é a câmera que não hesita ao abandonar o protagonista. O veículo de onde ela opera vira à direita em uma viela para barganhar a venda de um galão de combustível. A voz over tão logo denuncia um homem disposto a qualquer coisa para sair de Maicao. Decerto, se tais filmes partilham do desejo de apreensão de movimentos históricos, em *Mariana* a história se define com uma boa dose de oportunismo e malandragem picaresca.

As cenas de mágica no teatro abandonado e do jogo de sinuca ao ar livre alegorizam essa condição de volubilidade. A primeira serve como metacomentário, explicitando a escatologia em que consiste o fundamento do filme. De acordo com o diálogo de cariz filosófico entre os homens na plateia, os eventos fugazes (“ato de cagar”) não gerariam perturbações, ao contrário das lembranças que deixam para trás (“o mau

cheiro”). Já a última alude ao azar, senhor absoluto do multiverso. Para ludibriá-lo, seria preciso um par de sapatos que permitisse ou mesmo facilitasse o deslize. Há, pois, uma autoconsciência dos entraves, manifesta na locução de rádio que rememora o legado de Simón Bolívar e lamenta seu falecimento em 1830. Sobre a *mise en scène*, paira um clima geral de distopia e retardo. Apesar da ironia sutil nas falas, muitos instantes são de espera, o que se configura em algo próximo da filmografia de Pedro Costa, inclusive com planos de natureza-morta. Em especial, nas externas noturnas, quando dos planos próximos de registro de rostos suados a carregar mercadorias escusas, o brilho da subexposição fotográfica sustenta uma aura de solenidade e virtude.

Ao término, porém, predomina o absurdo quixotesco de humor involuntário à la Samuel Beckett. No que restou de uma edificação térrea em meio a rochedos e vegetação árida, indivíduos espreitam. O suspense culmina e depois se esgota em uma espécie de duelo inanimado, performance na qual o protagonista, por debaixo de um chapéu de palha, perscruta atentamente as inutilidades de um balde, até descartá-lo com um chute. Não há expectativa possível, apenas uma lenta implosão nervosa barrada pelas águas claras do Caribe. Em Mariana, o horizonte é contenção. E colunas desgastadas sugerem um cercamento fantasmático que demarca a identidade do exílio.



OUROBOROS

França, Palestina, Bélgica, Catar, 2017, 77 min, DCP, Cor

Uma homenagem à Faixa de Gaza, *Ouroboros* segue um homem através de cinco paisagens diferentes, desafiando o esteticismo na representação do trauma. Uma jornada fora do tempo, marcando o fim como o início, explorando o assunto do eterno retorno e como avançamos quando tudo estiver perdido.

*An homage to the Gaza Strip, **Ouroboros** follows a man through five different landscapes, challenging aestheticism in the representation of trauma. A journey outside of time, marking the end as the beginning, exploring the subject of the eternal return and how we move forward when all is lost.*

Direção/Direction: Basma Alsharif

Elenco/Cast: Diego Marcon, Neemah Abu Ghenas, Jessica Bellinger, Coleman Collins, Bo Gallerito, Yann Goudron, Claire de Pimodan, Joseph Veldez, Laurent Strom-Berg

Montagem/Editing: Ben Russell

Som/Sound: Federico Chiari

Montagem/Editing: Basma Alsharif

Contato/Contact: contact@momento-films.com

O HORIZONTE DA BARBÁRIE

Marcelo Ribeiro

"Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda".

Walter Benjamin, "Experiência e pobreza"

Um dos gestos inaugurais da história do cinema e de suas fantasmagorias que *Ouroboros* atualiza é a reversão das imagens em movimento. Sua instância primordial terá sido acidental, segundo conta uma versão da anedota, numa das primeiras projeções da entrada de número 40 do catálogo de vistas cinematográficas dos irmãos Auguste e Louis Lumière, identificada como *Démolition d'un mur* e datada de 1896: em vez de rebobinar a película com a luz do projetor desligada, como seria o esperado, um operador do cinematógrafo teria se esquecido de apagá-la e, sem querer, projetado o filme ao contrário, para espanto e maravilhamento dos espectadores. Seja isso resultado de um acidente ou de uma exploração deliberada da fascinação que o novo meio era capaz de suscitar, é como uma sucessão entre a reprodução do registro do movimento e sua reversão que a entrada 40 continua a ser experimentada hoje. Em seu valor de face, o movimento do registro direto mostra um grupo de trabalhadores que derruba uma parede, sob orientação de um homem que sabemos ser Auguste Lumière, enquanto seu irmão Louis manjava o cinematógrafo que os filmou. Na

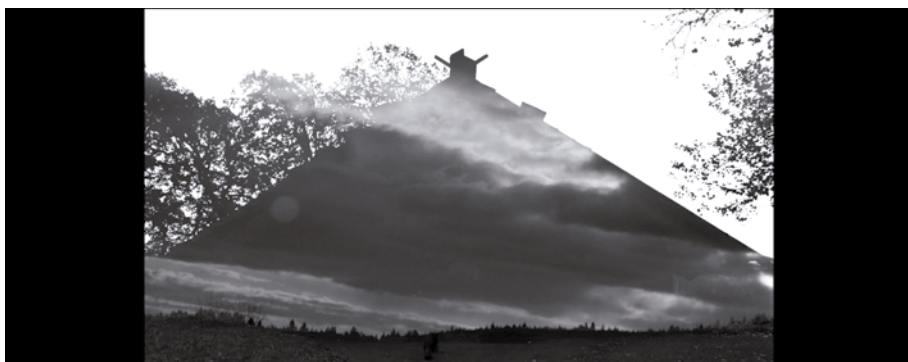
reversão das imagens, tudo se passa como se o tempo corresse ao contrário, e o que vemos é a reconstituição da parede a partir do pó em que ela tinha se transformado, em meio aos movimentos invertidos dos trabalhadores da fábrica dos Lumière. Conforme a anedota e a experiência usual da entrada 40, a reconstituição é posterior à demolição, como uma estranha ilusão que se acrescenta à familiaridade do real, e seu encanto é o de um truque de mágica ilusionista, cujo efeito é tão maravilhoso e fulgurante quanto efêmero e inconsequente – isto é, também, sem sequência que lhe seja comensurável e sem futuro, como pareceu ser o cinematógrafo ao próprio Louis.

A reversão do movimento da entrada 40 do catálogo Lumière se desdobrou, nos anos que se seguiram, em uma série de experimentos mais deliberados e auto-conscientes de trucagem cinematográfica, nos quais o ilusionismo encontrou diversas ocasiões em que fazer resplandecer seu encanto inconsequente, sua divertida impossibilidade, sua leveza de fantasma. Georges Méliès se tornaria um dos nomes mais conhecidos da tradição da trucagem, que o ultrapassa, e entre seus gestos ilusionistas estão procedimentos de alteração das imagens em movimento, inclusive a sua reversão. Ainda que o acidente anedótico dos Lumière e a experimentação dedicada de Méliès associem a reversão das imagens em movimento a um sentido de irrealidade e a uma irrupção da fantasia, nada nos autoriza a reduzir as possibilidades e os sentidos de sua fantasmagoria apenas a modalidades ilusionistas de articulação da experiência do cinema, e mesmo nesse caso o ilusionismo talvez não esgote os sentidos da reversibilidade da imagem. Efetivamente, naquilo que ela tem de mais contundente, a reversibilidade das imagens em movimento configura um dos recursos mais instigantes do realismo cinematográfico, ao menos do que se poderia denominar um realismo da experiência sensível, que deve ser diferenciado de modalidades de realismo que investem na representação naturalista das aparências (o cinema clássico de Hollywood e seus herdeiros em diferentes contextos, por exemplo), na decifração conceitual ou perceptiva do mundo (o cinema da montagem soviética ou de uma certa vanguarda americana) ou mesmo na revelação fenomenológica da duração (o neo-realismo, os chamados cinemas modernos e os herdeiros mais ou menos fiéis da fenomenologia espiritualizada de André Bazin e de seu elogio do plano-sequência).

É ao realismo da experiência sensível que parece ser possível associar a exploração da reversibilidade das imagens em movimento em *Ouroboros*, de Basma Alsharif. Nos planos-sequência em que o filme nos oferece uma experiência invertida da duração de um movimento que não vimos antes, cujos sentidos não acompanhamos nem conseguimos rememorar, o que está em jogo é uma intervenção na imagem que perturba, mesmo que sutilmente, qualquer naturalismo, e rompe a ordem de toda inscrição fenomenológica da duração, permanecendo, ao mesmo tempo, opaca em seus possíveis sentidos conceituais. Essa intervenção converte o conteúdo dos longos planos que visualizamos ao contrário em pessoas, objetos e situações estranhamente familiares, mas irredutivelmente absurdos, dos quais nos escapa a memória. A sensação do que Freud denominou, em algum momento, *unheimlich* e o que poderíamos descrever como *estranhamento sem distanciamento*, para insinuar a cifra brechtiana que o filme desvia e recria, conferem a tais pessoas, objetos e situações uma consistência fantasmagórica que, no entanto, está dissociada de qualquer aspiração ilusionista. O que a reversão do movimento comunica, em *Ouroboros*, é a própria experiência sensível do desterro, condição que define, por sua vez, o lugar comum em que as trajetórias das personagens do filme tomam forma, numa narrativa disjuntiva em que a barbárie e o esquecimento operam como coordenadas de um horizonte imaginativo abrangente, ao qual se destinam a distopia da destruição e de sua barbárie, na Faixa de Gaza e na Palestina Ocupada, em primeiro lugar, mas também em outras partes do mundo; a heterotopia do deslocamento, implicada na experiência do desterro e do exílio; e também a utopia do retorno que, paradoxalmente, pode assumir a barbárie e o esquecimento como ponto de partida e como impulso para alguma renovação, ainda por vir, ainda por inventar, ainda por fazer.

[COMPETITIVA INTERNACIONAL DE CURTAS-METRAGENS]

PROGRAMA 1 - ESTADOS DE EMERGÊNCIA



ANTI OBJETOS, OU LUGAR SEM TRAJETO OU FRONTEIRA **/ ANTI-OBJECTS, OR SPACE WITHOUT PATH OR BOUNDARY**

EUA, 2017, 13 min, DCP, Cor

O título deste vídeo, retirado dos textos do arquiteto Kengo Kuma, sugere uma maneira de ver tudo como “interconectado e entrelaçado” – como o histórico e o presente e a ferramenta e o artefato. Imagens e representações de duas estruturas na Área Metropolitana de Portland que têm conexões diretas e complicadas com o povo Chinookan que habita a terra são tecidas com fitas de áudio de um dos últimos falantes de chinuk wawa, o Chinookan crioulo, chinuk wawa. Essas localidades da matéria resistem à sua redução em objetos, e chamam novamente o espaço e o tempo dados a vagar como um ato deliberado e o empoderamento da utilidade compartilhada.

The title of this video, taken from the texts of the architect Kengo Kuma, suggests a way of looking at everything as “interconnected and intertwined” - such as the historical and the present and the tool and the artifact. Images and representations of two structures in the Portland Metropolitan Area that have direct and complicated connections to the Chinookan people who inhabit(ed) the land are woven with audio tapes of one of the last speakers of chinuk wawa, the Chinookan creole, chinuk wawa. These localities of matter resist their reduction into objects, and call anew for space and time given to wandering as a deliberate act, and the empowerment of shared utility.

Direção/Direction: Sky Hopinka

Contato/Contact: skyhopinka@gmail.com



WISHING WELL

Alemanha, 2018, 13 min, 16mm/HD Vídeo, Cor

Cores jorrando. Um tempo deslocado, porém, síncrono. Um desvio transcendente, uma busca pela ação, uma reunião com o curso da floresta.

Gushing colors. A time disjointed, yet synchronous. A transcendent turn, a quest for agency, a reunion with currents of the forest.

Direção/Direction: Sylvia Schedelbauer

Montagem/Editing: Sylvia Schedelbauer

Mixagem de som/Sound Mix: Philipp Bitter

Contato/Contact: sylvia.schedelbauer@gmail.com



MIRAGEM MEUS PUTOS

Portugal, 2017, 24 min, DCP, Cor

Uma aula da escola primária sem professor, a assinatura de um contrato com um grande time de futebol e uma festa de Ano Novo. Três contos tingidos pela aspiração e desejo de escape expressam um olhar sobre uma juventude absorvida pelo poder dos sonhos e pelo rigor da realidade. Uma geração que enfrenta o crescimento em tensão com o futuro.

An elementary school class without a teacher, a contract signing with a giant football club and a New Year's eve Party. Three tales tinged with aspiration and the desire to escape express a look into a youth absorbed by the power of dreams and the harshness of reality. A generation facing growth in tension with the future.

Direção/Direction: Diogo Baldaia

Montagem/Editing: Leonardo Simões

Som/Sound: Nuno Henrique

Montagem/Editing: Diogo Baldaia

Produção/Production: Diogo Baldaia, Maura Carneiro, Manuel Rocha da Silva

Elenco/Cast: Luis Maza, João Marcelo, Maura Carneiro, Duarte Águas, Ricardo Alves **Contato/**

Contact: portugalfilm@indielisboa.com



BABILÔNIA / BABYLON

Filipinas, 2017, 20 min, DCP, Cor

Duas jovens viajam através do tempo para assassinar um ditador de uma pequena cidade e rever a história junto com os membros locais da resistência: Jay, que aspira a se tornar uma jogadora de Jai Alai, e Irma, que acabou de se tornar piloto. Enquanto isso, uma viúva está planejando sua própria vingança contra o mesmo homem. Todos entram em uma estranha aventura misturada com um frango falante, uma máquina de videokê do futuro, um conjunto de trigêmeos violentos e trotes dos anos 1990. Bem-vindo a Barangay Babylonia!

Two young girls travel through time to assassinate a small town dictator to revise history along with local members of the resistance: Jay, who aspires to become a Jai Alai player, and Irma, who just became a pilot. All the while a widower is plotting her own revenge against the same man. They all get into a weird mixed-up adventure with a talking chicken, a videoke machine from the future, a set of violent triplets and prank calls from the 90s. Welcome to Barangay Babylonia!

Direção/Direction: Keith Deligero

Produção/Production: Gale Osorio

Roteiro/Script: Gale Osorio

Montagem/Editing: Lawrence Ang

Som/Sound: Keith Deligero

Contato/Contact: galeosorio.ph@gmail.com



FILME DE RUA

Brasil, 2017, 24 min, DCP, Cor

Nas ruas de Belo Horizonte, um grupo de adolescentes faz um filme.

In the streets of Belo Horizonte, a group of teenagers make a movie.

Direção/Direction: Joanna Ladeira, Paula Kimo, Zi Reis, Ed Marte, Guilherme Fernandes, Daniel Carneiro

Roteiro/Script: Joanna Ladeira, Paula Kimo, Zi Reis, Ed Marte, Guilherme Fernandes, Daniel Carneiro

Produção/Production: Paula Kimo, Joanna Ladeira, Ed Marte, Evelin Karla das Mercês

Som/Sound: Gabriel Murilo e Samuel Sousa

Montagem/Editing: Lorin, Hélio André Cândido, Igor Ricardo de Souza, Paula Kimo, Zi Reis, Guilherme Fernandes

Montagem/Editing: Hugo Graciano da Silva, Evelin Karla das Mercês, Zi Reis, Daniel Carneiro

Contato/Contact: deruafilme@gmail.com

ESTADOS DE EMERGÊNCIA

Rafael Parrode

“A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘Estado de Exceção’, no qual nós vivemos, é a regra. Precisamos atingir um conceito de história que corresponda a isto. Então teremos diante de nós como nossa tarefa provocar o efetivo Estado de Exceção; e deste modo melhorará a nossa posição na luta contra o fascismo. A sorte deste depende, não em última instância, que seus opositores lutem contra ele em nome do progresso como uma norma histórica. – A admiração de que as coisas que nós vivenciamos ‘ainda’ são possíveis no século XX não é filosófica. Ela não está no início de um conhecimento, a não ser de que a ideia de história, de onde ela provém, não pode mais ser sustentada.”

Walter Benjamin, *Sobre o conceito de história*.

“É da própria natureza de todo novo início o irromper no mundo como uma ‘improbabilidade infinita’, e é, contudo, justamente esse infinitamente improvável que constitui de fato a verdadeira trama de tudo que denominamos real.”

Hannah Arendt, *Entre o passado e o futuro*.

As tradições dos povos originários ao redor do mundo permaneceram por muito tempo interditadas diante da massificação da cultura ocidental e de todo o processo de invisibilização e opressão exercida na expansão do colonialismo. Numa reação pelo cinema, especialmente os povos indígenas norte-americanos realizaram seus primeiros filmes ainda em 1968 com o apoio da National Film Board do Canadá, iniciando um percurso contínuo de inventividade, no início ainda muito mediado pela cultura, pelo olhar e modos de produção ocidental. Hoje, esses povos (mais povos,

em mais lugares, mas falamos especialmente dos americanos) são autônomos na produção de seus próprios filmes e imprimem na história do cinema o surgimento de novos modos de ver. Ao reafirmar sua identidade, perseguem uma estética que está em confluência com sua cosmologia e modos de percepção do mundo.

Anti-objects, de Sky Hopinka, é uma espécie de estatuto pela construção de uma nova linguagem, um olhar que tateia um universo ancestral e genuíno, com formas e relevos diferentes dos que a visão ocidental impôs aos povos tradicionais ao longo dos séculos. Hopinka inspira-se livremente na obra de mesmo nome do arquiteto japonês Kengo Kuma, crítico à objetificação do mundo pela arquitetura e possível saída para uma maior integração do homem com a natureza. Hopinka transplanta o espírito da ideia de Kuma tateando no universo das imagens, arqueologias de visões, memórias e contemplações de um povo completamente ligado à natureza, indissociável dela, que resiste e se inscreve na história.

Sylvia Schedelbauer aspira a algo semelhante com *Wishing well*. Ali existe o desejo de descobrimento de um mundo fabular, pictórico, em que a relação entre a infância e a natureza se entrelaçam na busca de formas peculiares de expressão da imagem em movimento. Uma criança se perde na floresta buscando um poço de desejos. Antes de mais nada, desejo por uma imagem que se rebele, que se sobreponha numa busca pelo desvelar de um novo mundo possível. *Wishing well* é esse líbello à beleza de um cinema livre que nos estimula a enxergar e desbravar lugares recônditos, só possível nos sonhos, ou no cinema.

A infância remete a esse lugar da liberdade e da rebeldia, um desbravamento do mundo e uma aversão às normas e padrões morais que derivam sobretudo dos primeiros anos da educação escolar. *Miragem meus putos*, de João Baldaia, é um atestado de inconformismo, deslumbramento e curiosidade de crianças e jovens das quais uma energia explode dentro de um sistema escolar em crise. Desde seu primeiro segmento numa turma do jardim de infância cuja professora abandona a sala, ecos de *Zero de conduta* (1933) de Jean Vigo se expandem diante de novas visualidades e contestações, com as plumas dos travesseiros do filme de Vigo dando lugar a imagens impossíveis criadas pela imaginação das crianças. Adiante, os sonhos e os gozos da

juventude colidem com uma realidade da mercantilização dos corpos e dos afetos pela indústria do futebol. A liberdade da brincadeira da bola no pé converte-se em uma assinatura de contrato. Os sonhos se sobrepõem à crueldade da realidade, são engolidos ao mesmo tempo em que abrem brechas. Como todo *coming of age*, o baile de fim de ano irrompe ao final como o lugar da deriva, espécie de túnel para a idade adulta no qual a descoberta dos corpos, dos desejos e das percepções conduz aqueles jovens para um futuro em que a normatização dos indivíduos e a frustração de seus desejos se impõem.

Nesse sentido, *Babylon*, do filipino Keith Deligero, dá continuidade a essa insurgência das novas gerações diante de governos autoritários e a instrumentalização do estado de exceção. Sabemos que as Filipinas vivem tempos de intensa barbárie, capitaneado por um governo moralista e conservador e que financia o genocídio das populações mais pobres e que contestam o poder estabelecido – nada muito diferente do que vivemos no Brasil. Deligero, herdeiro desse cinema de implosão e inventividade terceiro-mundista filipino (algo próximo de um Adirley Queirós no Brasil ou mesmo de um Khavn De La Cruz nas Filipinas), cria uma ficção científica sobre viagens no tempo para um acerto de contas histórico e político entre os rebeldes e uma elite cínica e eleitoreira, abrindo brechas para uma revolução popular mediada pela própria tecnologia e suas ondas e frequências invisíveis.

Essa revolução produzida pelas novas gerações, já percebidas no Brasil especialmente durante a primavera secundarista de 2016, revela a tomada de consciência e o engajamento dos jovens para a construção de suas próprias subjetividades e anseios. Em *Filme de rua*, trabalho coletivo dirigido por Joanna Ladeira, Paula Kimo, Zi Reis, Ed Marte, Guilherme Fernandes e Daniel Carneiro, a insurgência da periferia implode a cena, reivindicando seu desajuste e inconformismo diante das opressões impostas a eles. É um filme indomável, que adere ao próprio instinto dos personagens/realizadores, buscando neles sua liberdade mais primitiva, simples e poética. Um filme sobre a rua enquanto escola da vida, desapegado de regras, confrontador de visões de mundo e detentor da potência transformadora que faz da subversão sua arma mais eficaz diante do avanço do fascismo.

[COMPETITIVA INTERNACIONAL DE CURTAS-METRAGENS]

PROGRAMA 2 - MUNDO QUE FALTA



CHAMA / POLTE

Finlândia, 2018, 15 min, DCP, Cor/P&B

Um melodrama fragmentado, baseado em quadros danificados dos últimos minutos do único rolo de nitrato restante do filme perdido *Silja – Fallen asleep when young* (1937), dirigido por Teuvo Tulio. Todas as impressões de seleção e o negativo do filme foram destruídos em um incêndio no estúdio acontecido em 1959. Uma sequência do meio do filme foi encontrada na Cinemateca Francesa em 2015, em Paris.

A fractured melodrama, based on damaged frames from the last minutes of the only remaining nitrate reel of the lost feature film Silja – Fallen Asleep When Young (1937), directed by Teuvo Tulio. All screening prints and the negative of the film were destroyed in a 1959 studio fire. A sequence from the middle of the film was found at La Cinémathèque Française in Paris in 2015

Direção/Direction: Sami van Ingen

Produção/Production: Mika Taanila, Jussi Eerola

Material de Arquivo/Archive Material: Tommi Partanen, National Audiovisual Institute

Música/Music: Henri Lindström

Design Gráfico/Graphic Design: Patrik Söderlund

Elenco/Cast: Regina Linnanheimo, Kille Oksanen, Kaarlo Veres, Rakel Leino

Contato/Contact: mika@testifilmi.fi



ENCONTRAR O 21º DIA / TO FIND THE DAY OF 21

Japão, 2017, 13 min, DCP, Cor/P&B

O ato de tirar uma foto é como cortar uma fatia da realidade, e preservar esse momento como um espécime. Um dia uma mulher que viveu se apegando à certeza dos espécimes e não à incerteza da realidade perde um dia de fotos. As lembranças de sua mãe e suas lembranças. Realidade e ficção. Essas memórias se misturam intrincadamente em fotos e vídeos particulares, fazendo com que apareça uma imagem completa das fracas lembranças. Realidade e ficção. Essas memórias se misturam intrincadamente em fotos e vídeos particulares, fazendo com que apareça uma imagem completa das fracas lembranças. Este filme examina como as imagens gravadas podem se tornar mais vivas do que nossas memórias originais.

The act of taking a photo is like cutting out a slice of reality, and also like preserving that moment as a specimen. One day, a woman who has been living by clinging to the certainty of the specimens rather than the uncertainty of reality loses one day's worth of photos. Her mother's memories and her memories. Reality and fiction. These memories intricately blend together within private photos and videos, causing a complete picture of the faint memories to emerge. This film examines how recorded images can become more vivid than our original memories.

Direção/Direction: Kieko Ikehata

Produção/Production: F. Nomura

Som/Sound: Kazuyuki Shimada

Contato/Contact: info.ikehata@gmail.com



FRASES FANTÁSTICAS / PHANTASIESÄTZE

Alemanha/Dinamarca, 2017, 17 min, DCP, Cor

Muitos anos atrás, as cidades pelo rio foram agarradas por um contágio. As coisas começaram a mudar e tudo lentamente se tornou outra coisa. Não estava claro se a transformação era um sintoma da doença ou uma maneira de escapar dela. O contágio tocou tudo e todos: animais e plantas, pedras e solo, homens, mulheres e crianças, seus pensamentos, seus sonhos, suas lembranças. Uma velha disse uma vez que todas as lembranças se transformaram em árvores e dificilmente consegui entender o que estava falando. Ela disse que podia ouvir as árvores cantando: ser um corpo, ser qualquer corpo. Após os anos de contágio terem terminado, as cidades pareciam intactas. Era preciso olhar para ver os traços do tempo anterior. Se alguém pudesse ouvir as árvores, o que eles diriam? Uma saída, uma saída?

Many years ago, the cities by the river were gripped by a contagion. Things started to change and everything slowly became something else. It was not clear if transformation was a symptom of the disease or a way to escape it. The contagion touched everything and everyone: animals and plants, stones and soil, men, women and children, their thoughts, their dreams, their memories. An old woman once told me how all memories turn into trees, I could hardly make out what she was saying. She said she could hear the trees singing: To be a body, to be any body. After the years of contagion ended, the cities appeared untouched. One had to look hard to see the traces of the previous time. If one could listen to the trees, what would they say? A way out, a way out?

Direção/Direction: Dane Komljen

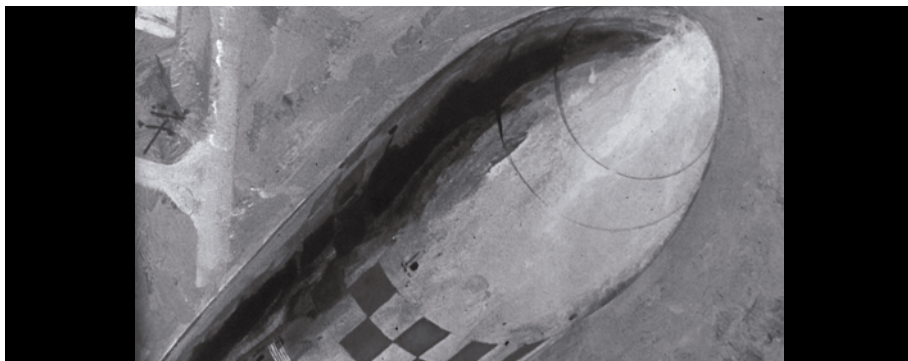
Montagem/Editing: Dane Komljen

Produção/Production: Zsuzsanna Király

Som/Sound: Simon Apostolou

Música/Music: Aaron Hemphill

Contato/Contact: hello@flaneur-films.com



MONDO LXXV

Brasil, 2017, 7 min, DCP, Cor

Mundo reinventado a partir da conjunção de sons e imagens extraídas de revistas *National Geographic* dos anos 1970.

World reinvented from the conjunction of sounds and images extracted from National Geographic magazines of the 1970s.

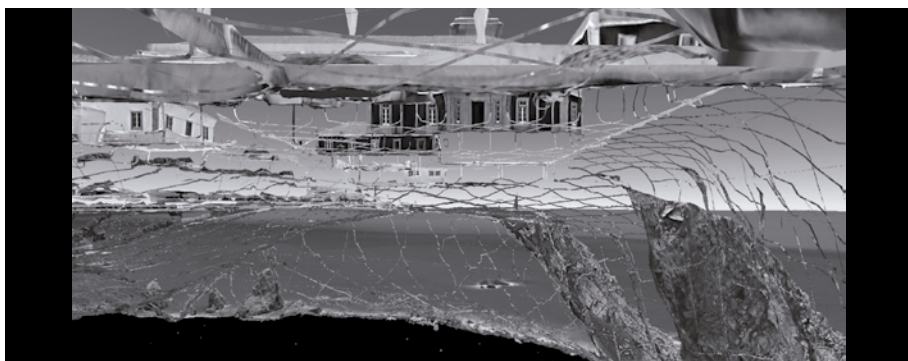
Direção/Direction: Rei Souza

Roteiro/Script: Rei Souza

Montagem/Editing: Rei Souza

Som/Sound: Rei Souza

Contato/Contact: reinvldx@gmail.com



PEDRA DO SOL / SUNSTONE

França/Portugal, 2018, 34 min, Super 16mm/HD, Cor

O filme rastreia as lentes de Fresnel do seu local de produção até sua exposição em um museu de faróis e dispositivos de navegação. Ele também examina os diversos contextos sociais em que as ópticas estão implicadas, contrastando o sistema de comércio triangular que seguiu as primeiras chegadas europeias no "Novo Mundo" com o potencial político visto na Op art na Cuba pós-revolucionária. Incorporando imagens de celuloide de 16mm, capturas de *desktop* digitais e CGI 3D, o filme também mapeia uma trajetória tecnológica: de métodos históricos de navegação óptica para novos algoritmos de localização, desde projeções singulares até visões "satelitárias" multiperspectivais. Registrando esses avanços técnicos progressivamente através dos materiais do filme e meios de produção, a Sunstone cria "um cinema de afeto, um cinema de experiência - um Op-Film".

The film tracks Fresnel lenses from their site of production to their exhibition in a museum of lighthouses and navigational devices. It also examines the diverse social contexts in which optics are implicated, contrasting the system of triangular trade that followed the first European arrivals in the 'New World' with the political potential seen in Op art in post-revolutionary Cuba. Incorporating 16mm celluloid images, digital desktop captures and 3D CGI, the film also maps a technological trajectory: from historical methods of optical navigation to new algorithms of locating, from singular projection to multi-perspectival satellitic visions. Registering these technical advances progressively through the film's materials and means of production, Sunstone creates "a cinema of affect, a cinema of experience - an Op- Film."

Direção/Direction: Filipa César, Louis Henderson
Fotografia/Photography: Filipa César, Louis Henderson
Montagem/Editing: Filipa César, Louis Henderson
Contato/Contact: diff@lafabrique-phantom.org



TERRA ARRASADA NO. 1: ARDENTE, VERDEJANTE / WASTELAND NO. 1: ARDENT, VERDANT

EUA, 2017, 4 min, 16mm, Cor

Um louvor ao potencial desperdiçado envia o fora de validade para o fora do corpo: lixo para o tesouro. Um apetite por destruição mostra o ciclo de vida do produto, interrompendo o horizonte através de uma interseção de perspectivas.

An eulogy for wasted potential sends the out of date to the out of body: trash to treasure. An appetite for destruction charts the product life cycle, interrupting the horizon through an intersection of perspectives.

Direção/Direction: Jodie Mack

Contato/Contact: jodienmack@gmail.com

O MUNDO QUE FALTA

Camilla Margarida

A construção do mundo por meio de registros sofre constante mudança. Desde 1888, com o surgimento da primeira câmera doméstica – propaganda Kodak: “você pressiona o botão, nós fazemos o resto” –, novas possibilidades de representação foram estabelecidas. Lidar com as imagens produzidas de forma artesanal, lenta, especializada e cara, exigia seletividade no momento de escolher o que iria se registrar. Sempre algum ponto de vista ou gosto pessoal era priorizado. No entanto, a compulsão por registrar, facilitada pela tecnologia, aumentou a capacidade de registro e armazenamento dessa memória artificial, nos conduzindo para o caos que vivemos hoje.

A compulsão pela autorrepresentação e o registro descontrolado e incessante de tudo e de todos se tornou uma falsa evolução dos mecanismos facilitadores da memória pessoal e da história em si. No entanto, o que se observa é a real impossibilidade de representar a ausência (seja ela a morte ou não); a impossibilidade de reaccessar lembranças partindo de registros aleatórios e a dificuldade em aceitar e lidar com imagens de arquivo geradas pelas limitações observadas nas neuroses comportamentais e no consumo irresponsável da tecnologia.

O mundo que falta é um programa de curtas que busca tornar visível a falsa impressão de que tudo que a nossa memória não é capaz de captar, pode de alguma forma ser acessado por meio de inúmeros possíveis registros, e que essa compulsão provém basicamente da falta de tempo que nos distancia cada vez mais da realidade, da experiência. As lacunas existentes no tempo, no sentimento e no espaço não podem ser preenchidas apenas com registros. A memória humana precisa de vivência,

experiência, permanência, sentimento e narrativa para poder ser ativada e acessada. *Polte*, do diretor Sami van Ingen, é o resultado da montagem de *frames* do longa-metragem finlandês *Silja – Fallen asleep when young*, dirigido por Tuevo Tulio em 1937. Em 1959, Tuevo teve seu filme e todas as cópias existentes queimados em um incêndio, e em 2015 uma sequência do meio da obra foi encontrada na Cinemateca Francesa. Nesse filme, a memória histórica da Finlândia é resgatada e ressignificada mediante o desgaste e os efeitos da combustão da película, somados ainda à montagem em câmera lenta. Os *frames* danificados, além de serem um belo registro da memória de um tempo que estava “perdido”, são um meio para ressignificar as imagens complacentes do filme original, atribuindo a elas um elemento combustivo e transformador.

Kieko Ikehata, com seu *To find the day 21st*, faz uso do típico registro de memórias pessoais por intermédio de dispositivos amadores para perguntar-se sobre o que esses registros significam e para que eles servem. Uma mulher, suas lembranças e a memória que tem sobre momentos com sua mãe, bem como a ausência dessa memória, são o gatilho para uma experiência de busca e arqueologia. O filme é um vestígio fantasmagórico dessa crise e da falta gerada pelo desaparecimento de uma imagem: “Quando eu olho as fotos, eu lembro de coisas, mas essas coisas não são minhas memórias”. Até que ponto somos beneficiados com essa compulsão em registrar, em se autorrepresentar? O que disso tudo realmente é nosso? O que disso tudo realmente são memórias?

Dane Komljen, com *Phantasiesätze*, responde a certos questionamentos feitos por Kieko Ikehata, e ao contrário de *To find the day 21st*, provoca uma sensação de estranhamento diante da falta de registros de uma catástrofe histórica. A radiação e seus efeitos nas cidades que beiram um rio contaminado abrem uma lacuna no tempo em que contágio se alastrou e atingiu pessoas, animais e plantas. O vazio de uma cidade que existia juntamente com suas memórias, mas que quase instantaneamente deixou de existir. Apesar de intactas, as cidades reocupadas transparecem os rastros provocados pela natureza perpétua que segue seu curso apesar de tudo. Dane recobra registros e lembranças de antes e depois do contágio e tenta sugerir por meio do filme memórias que não são apenas humanas, mas sobretudo memórias de um todo que compõem o mundo, seja da menor partícula possível que ali coexista.

Mundo LXXV, de Rei Souza, busca uma reapreensão de uma realidade do mundo através de recortes de revistas *National Geographic* dos anos 1970. Rei lança mão de um trabalho de edição e sonorização das imagens que reinventa para elas toda uma intuição do mundo negada pela abordagem fotodocumental plana utilizada pela revista, ressaltando os relevos, ecos e potências oferecidas pela descontextualização dessas cenas. Mas seria possível recriar um mundo a partir de uma matéria morta, peça simplificante de jornalismo? Para Rei, é a possibilidade de animar imagens e conferir a elas uma narrativa ancestral, ruidosa e transfigurada de sentido, que retira da técnica alguma pulsão de vida, potência ainda primitiva e fundamental de intervenção visual.

Sunstone, dirigido por Filipa César e Louis Henderson, consegue olhar para o mundo e refletir o cinema de forma singular, incorporando registros em 16mm, capturas de *desktop*, animações em 3D e *found footage*. Os elementos tecnológicos dão força e estimulam a reflexão partindo de contextos históricos sociais e políticos. Mas *Sunstone* é principalmente um filme sobre a luz e seu comportamento: como incide, como reflete. Seu trabalho é exatamente o de filtrar, de reorientar e refratar a luz, apontando variações internas que perpassam não só pela interação fotoquímica, mas pela extensão de observação do mundo. O farol e toda sua mitologia se converte numa metáfora na qual o cinema e a história se interpelam, pressionando novas formas e possibilidades de apreensão do mundo.

A compulsão pela autorrepresentação faz do ser humano um escravo da tecnologia e o distancia da realidade. Jodie Mack e seu *Wasteland n.1* questiona a todo tempo a tecnologia em oposição à natureza, construindo um acúmulo de imagens que se intercalam entre a memória imanente do mundo e a memória física e obsoleta dos computadores. A memória artificial seria capaz de sobrepor a memória natural, à memória que se recusa em materializar? Jodie não nos oferece respostas, mas antes nos coloca entre as forças antagônicas da natureza e do homem, que se degladiam pela conquista do inconsciente, disputa de imaginários no mundo. Entretanto, enquanto a memória física se verte em lixo, em sua incapacidade de se perpetuar no tempo, a memória da natureza, invisível, inscreve rotineiramente na paisagem seus rastros, vestígios de uma memória constante que nunca cessa em elaborar-se e nunca chega a fixar-se completamente.

[COMPETITIVA INTERNACIONAL DE CURTAS-METRAGENS]

PROGRAMA 3 - PAISAGEM DA MEMÓRIA

PAISAGENS DA MEMÓRIA

Ricardo Roqueto

Os curtas reunidos nesta sessão têm abordagens diversas, mas se aproximam por olhar de alguma forma para questões relacionadas a memória, identidade, alteridade e conflitos sociais. De diferentes lugares e contextos, com diferentes abordagens e usos da linguagem cinematográfica, emerge uma sessão com poderosa carga afetiva e política.

Iniciamos com *O turista no espelho*. Lourival Belém Jr. revisita imagens de uma viagem em família à Amazônia, intercaladas por cenas seminais de dois clássicos da cinematografia brasileira, *Iracema* e *Serras da desordem*, construindo um mosaico de memória que evoca, a partir de sua experiência individual, o imaginário coletivo da luta social brasileira. Belém evidencia suas influências estéticas e políticas, ao mesmo tempo em que busca valorizar uma identidade lutadora de parcelas excluídas do povo brasileiro, como os povos indígenas e os trabalhadores sem-terra. Um filme que olha para si e o mundo de maneira crítica e delicada, alcançando uma complexidade notável, sem com isso ser hermético ou pretensioso.

Nesse caminho entre afeto e luta social está também *Travessia*. A diretora Safira Moreira vai em busca da memória fotográfica de sua família, uma família negra, para construir uma ode à história de seus antepassados. Buscando as raras fotos de família - pois, como é dito no filme, esse era um privilégio branco - ela cria retratos em movimento, celebrando de forma singela a identidade do povo negro.

Já *Armadilha*, de Alee Peoples, escava os significados presentes em imagens de arquivo, fotos e outras filmagens, explorando as oposições e atrações entre pontes

e muros, suas intersecções e seus significados de conexão e ruptura. A intrincada construção conceitual que o filme empreende pode levar a várias leituras, desde uma crítica à hipocrisia política – “something pretending to be something else” – a discursos inócuos de união e igualdade. “Os muros viraram nossas pontes”, diz a voz de um homem citando a filósofa socialista e integrante dos Panteras Negras, Angela Davis. As questões levantadas por *Armadilha* o aproximam dos demais filmes da sessão ao suscitar interpretações que podem ir da questão das fronteiras, da alteridade com o outro a outras querelas sociais e políticas de nosso tempo. Um filme carregado de significado, uma obra a ser decifrada.

Já os três filmes seguintes compartilham o tema da migração forçada pela violência, mas cada um de uma forma diferente, particular. *Homem negro sem identificação*, de Javier Extremera Rodriguez, é a melancólica jornada de um imigrante africano em busca de seus companheiros de viagem mortos na travessia para a Espanha. É na sua memória e em seu esforço de buscá-los que eles viverão e terão sua dignidade final para além dos números que se tornaram. Um filme duro e comovente em sua atualidade.

A busca pela memória das pessoas queridas está também em *Rosa*, de Saif Alsaegh, mas por outros caminhos, configurando-se como um ensaio, em que as lembranças da terra natal, o Iraque, se misturam às impressões sobre a nova vida em Montana, nos Estados Unidos. Ferrugem, poeira, violência e esquecimento trabalham para nos fazer mudar ou apagar o vivido, nossa identidade, porém o afeto parece ter forças para resistir. Usando de imagens de arquivos familiares a intervenções em fotos e pinturas, o filme constrói uma delicada recordação sem abrir mão de um olhar crítico sobre sua terra natal, sua nova casa, e os conflitos que viveram e vivem. Uma obra que alcança momentos de inspiradora delicadeza, sem nunca deixar de ser forte e contundente.

Nu Dem, de Jennifer Saporzadeh, aborda a questão da migração confrontando a busca por paz e liberdade empreendida pelos migrantes com a dura realidade que encontram nas fronteiras europeias. Sua abordagem é mais direta, trazendo imagens de migrantes vivendo em um acampamento na fronteira da Grécia com a Macedônia.

O filme se equilibra entre a observação documental e abstrações mais próximas de um cinema ensaístico, principalmente no trabalho com a voz *off*. Em alguns pontos, som e imagem se contrapõem, como quando observamos bucólicas imagens da região confrontadas por depoimentos de pessoas desiludidas com a realidade da vida na fronteira. Rupturas enfatizadas pela fragmentada edição. Uma inscrição em um muro nos lembra que aqui também tratamos de memória e dignidade: “Não esqueçam de mim.” No entanto, o plano inesquecível do filme parece resumi-lo de forma amarga, mas, por que não, até mesmo esperançosa, sob certo olhar: em meio a uma agressiva cerca de arame farpado crescem belas flores rubras no campo.

Por fim, *Rua dos construtores Nº 3*, de Pim Zwier, é um filme que observa de forma detida a paisagem e os seres que a habitam. No caso, uma paisagem urbana padronizada, blocos de prédios cercados por bosques em uma cidade na Rússia. Tais habitações foram, segundo a sinopse do filme, projetadas na União Soviética dos anos 1960. Trazem consigo os resquícios de um tempo de utopia e sonhos de grandeza e, ao menos retoricamente, igualdade. Hoje, os anseios daquele tempo parecem persistir, apesar da penúria aparente, em um contexto capitalista. A técnica usada de divisão e sobreposição de cores acaba por criar uma fantasmagoria, um mundo espectral que resiste ao passar do tempo, como uma energia humana a impregnar aquele lugar.

Paisagens diversas que revelam nossa busca por humanidade, seja na luta pela memória, na perseverança em reconhecer o outro ou afirmar identidades, para além dos discursos demagógicos do poder. Enfim, me parece que o sentimento que emana com mais força de todos esses filmes e desta sessão é a dignidade humana.



O TURISTA NO ESPELHO

Brasil, 2018, 26 min, DCP, Cor

Documentário experimental sobre as condições da dignidade humana num contexto de degradação socioambiental, desterritorialização e espetacularização dos povos e da cultura indígena.

Experimental documentary on the humankind dignity condition in a social environmental degradation context, and on the deterritorialization and spectacularization of Brazilian natives and their culture as well.

Direção/Direction: Lourival Belém Jr.

Roteiro/Script: Luiz Alfredo Lopes Baptista

Montagem/Editing: Luiz Alfredo Lopes Baptista, Sara Vitória

Montagem/Editing: Guaralice Paulista Belém, Lourival Belém Jr

Trilha Sonora/Soundtrack: Raphael Teixeira e Luiz Alfredo Lopes Baptista

Mixagem/Mixing: Belém de Oliveira

Design: Ysnay Silva Santos

Contato/Contact: belemzeira@hotmail.com



TRAVESSIA

Brasil, 2017, 5 min, DCP, Cor/P&B

Utilizando uma linguagem poética, *Travessia* parte da busca pela memória fotográfica das famílias negras e assume uma postura crítica e afirmativa diante da quase ausência e da estigmatização da representação do negro.

With a poetic language, Travessia searches for the photographic memory of black families. The film adopts a critical stand in the face of the stigmatization and the near absence regarding the portray of black people.

Direção/Direction: Safira Moreira

Montagem/Editing: Safira Moreira

Som/Sound: Safira Moreira

Montagem/Editing: Caíque Mello

Contato/Contact: safiramoreia1@gmail.com



ARMADILHA / DECOY

EUA, 2017, 10 min, 16mm, P&B

EUA, 2017, 10 min, 16mm, P&B

Armadilha vê pontes e paredes como opostos binários e as relaciona com impostores neste mundo. Seres humanos ambicionam precisão. Você nem sempre consegue o que deseja.

Decoy sees bridges and walls as binary opposites and relates them to impostors in this world. Humans strive for accuracy. You don't always get what you wish for.

Direção/Direction: Alee Peoples

Contato/Contact: aleepeoples@gmail.com



HOMEM NEGRO SEM IDENTIFICAÇÃO / HOMBRE NEGRO SIN IDENTIFICAR

Espanha, 2017, 16 min, DCP, Cor

Adoum reside no centro de permanência temporária para imigrantes de Ceuta. Esperando para ser enviado para a península, decide procurar os corpos de dois colegas viajantes que morreram no salto até a cerca da fronteira meses antes. Logo você descobrirá que quem perde sua vida do outro lado do estreito desaparece completamente.

Adoum resides in the temporary residence center for immigrants from Ceuta. Waiting to be sent to the peninsula, he decides to search for the bodies of two fellow travelers who died on the jump to the border fence months before. Soon you will find that who loses his life on the other side of the strait disappears completely

Direção/Direction: Javier Extremera

Roteiro/Script: Javier Extremera

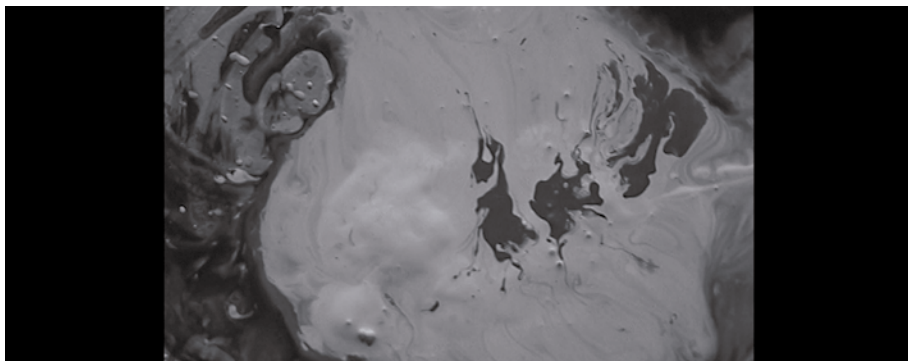
Montagem/Editing: Javier Extremera

Som/Sound: Mateo Menendez, Javier Extremera

Montagem/Editing: Javier Extremera

Produção/Production: ECAM

Contato/Contact: distribucion@ecam.es



ROSA

EUA, 2018, 17 min, DCP, Cor

Rosa é um documentário experimental que justapõe a vida do cineasta em dois locais extremos (Bagdá, no Iraque, e Montana, nos EUA) através de três elementos da natureza: poeira, ferrugem e vento. O cineasta usa esses elementos como uma introdução poética para navegar as memórias de seu passado e compará-las ao presente de Montana. Narrado em árabe com conversas distintas em inglês, *Rosa* faz o caos extremo de Bagdá, especialmente durante a guerra, e a paz do Estado vazio e isolado de Montana destacarem-se vividamente.

Rosa is an experimental essay documentary film that juxtaposes the life of the filmmaker in two extreme locations (Baghdad, Iraq and Montana, US) through three elements of nature: dust, rust and wind. The filmmaker uses these elements as a poetic introduction to navigate memories of his past and to compare them to his Montana present. Narrated in Arabic with distinct conversations in English, Rosa makes the extreme chaos of Baghdad, especially during the war, and the peace of the empty and isolated State of Montana stand out vividly.

Direção/Direction: Saif Alsaegh

Contato/Contact: saif.alsaigh@gmail.com



NU DEM

Áustria / EUA / Grécia, 2017, 9 min, 16mm, Cor

Nu Dem mostra as fronteiras fechadas da Europa na primavera de 2016, chegando à fronteira norte da Grécia. Ali, milhares de pessoas que procuram refúgio esperam em condições terríveis, enfrentando a dissonância entre uma visão de liberdade e o fato de sua negação.

Nu Dem traces Europe's closed borders in the Spring of 2016, arriving to Greece's northern border. There, thousands of people seeking refuge wait in dire conditions, confronting the dissonance between a vision of freedom and the fact of its denial.

Direção/Direction: Jennifer Saparzadeh

Produção/Production: Jennifer Saparzadeh

Contato/Contact: ryojzadeh@gmail.com



RUA DOS CONSTRUTORES Nº 3 / 3RD BUILDERS' STREET

Países Baixos, 2018, 13 min, DCP, Cor

Rua dos Construtores Nº 3 tem foco nas casas de baixo custo construídas com painéis de concreto que surgiram em toda a União Soviética desde a década de 1960. As gerações mais antigas na Rússia ainda se lembram de como essas casas melhoraram suas condições de vida. Nos primeiros anos, os Khrushchovka (depois nomeados de Khrushchev) eram a casa dos sonhos para muitos e ofereceram uma primeira casa para milhões de pessoas. Apesar do fato de que a maioria das Khrushchovka, e as seguintes gerações de casas de painéis, se encontrarem em condições precárias, a ideologia do passado "orientada para o futuro" ainda é tangível. Simultaneamente, o estado atual revela que esse potencial utópico nunca foi cumprido. Esta imagem dialética está sendo acentuada pelo uso da separação de cores.

3rd Builders' Street focuses on the concrete panel houses which appeared throughout the Soviet Union since the 1960s. Older generations in Russia still remembers how these houses improved their living conditions. In the early years the Khrushchovka (named Khrushchev afterwards) were dream homes for many and offered a first home to millions of people. Despite the fact that most Khrushchovka, and following generations of panel houses, are nowadays in a poor condition, the past 'future-oriented' ideology is still tangible. Simultaneously the current state reveals that this utopian potential was never fulfilled. This dialectical image is being accentuated by the use of colour separation.

Direção/Direction: Pim Zwier

Montagem/Editing: Pim Zwier

Empresa Produtora/Production Company: Fictievevrijheid

Contato/Contact: experimental@eyefilm.nl

**[MOSTRA RETROSPECTIVA
ATUALIDADE ROSSELLINI]**

APRESENTAÇÃO

Adriano Aprà

A bibliografia sobre Roberto Rossellini foi recentemente enriquecida por alguns livros focados principalmente em sua atividade na televisão que, não nos esqueçamos, é o que ele mais possuiu, o que ele considerou a coroação de todo o seu trabalho. E, estimulados por ele, na verdade, podemos lê-lo hoje como uma grande enciclopédia histórica, cobrindo o início de sua carreira, nos anos que foram mais comentados e que lhe deram fama mundial, isto é, filmes sobre guerra e período de pós-guerra, e aqueles do "período Bergman", também do século XX.

Estes livros são: Ángel Quintana, Jos Oliver, Settimio Presutto (eds.), *Roberto Rossellini. La herencia de un maestro*, Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay)-Filmoteca de Catalunya-Filmoteca Española, Valencia-Barcelona-Madrid 2005; Pasquale Iaccio (ed.), *Rossellini dal neorealismo alla diffusione della conoscenza*, Liguori, Napoli 2006; Luis Miguel Oliveira, Neva Cerantola (eds.), *Roberto Rossellini e o cinema revelador*, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Lisboa 2007; Hélène Frappat, Roberto Rossellini, Cahiers du Cinéma-Le Monde, Paris 2007; Patrick Werly, *Roberto Rossellini, une poétique de la conversion*, Cerf-Corlet, Paris-Condé-sur-Noireau (Normandia, França) 2010; Patrick Werly (ed.), Roberto Rossellini. 1. *De la fiction à l'histoire*, Le Borde de l'Eau, Lormont (Gironde, França) 2013 ; Robert Bonamy (ed.), *Itinéraires de Roberto Rossellini*, Ellug, Grenoble 2014; Paolo Licheri, *Rossellini dal grande al piccolo schermo*, Liguori, Napoli 2014; Aurore Renaut, *Roberto Rossellini. 2. De l'histoire à la télévision*, Le Borde de l'Eau, Lormont 2016.

Há outros livros dedicados a filmes ou períodos específicos: Sidney Gottlieb (ed.),

Roberto Rossellini's "Rome Open City", Cambridge University Press, Cambridge 2004; Stefania Parigi (ed.), *"Paisà". Analisi del film*, Marsilio, Venezia 2005; Stefano Roncoroni, *La storia di "Roma città aperta"*, Cineteca di Bologna-Le Mani, Bologna-Recco (Genova) 2006; David Bruni, *Roberto Rossellini. "Roma città aperta"*, Lindau, Torino 2006; Dileep Padgaonkar, *Under her spell. Roberto Rossellini in India*, Penguin Books India, New Delhi 2007; Ulrich Döge, *Barbaren mit humanen Zügen. Bilder des Deutschen in Filmen Roberto Rossellinis*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2009 ; Barnaba Maj, *Rossellini e l'impresa dei Mille*, Clueb, Bologna 2009 (su Viva l'Italia); Tomaso Subini, *La doppia vita di "Francesco giullare di Dio"*. Giulio Andreotti, Félix Morlion e Roberto Rossellini, Libraccio-Lampi di Stampa, Milano 2011; Luca Caminati, *Roberto Rossellini documentarista. Una cultura della realtà*, MiBAC-Centro Sperimentale di Cinematografia-Carocci, Roma 2012; Flaminio Di Biagi, *La Roma di "Roma città aperta"*, Palombi, Roma 2014; Simonetta Ramogida, *"Roma città aperta" a 70 anni dall'uscita del film*, Gangemi, Roma 2015; Maria Carla Cassarini, *Miraggio di un film*. Carteggio De Castro-Rossellini-Zavattini, Erasmo, Livorno 2017 [no projeto não realizado de um filme tirado da *Geopolítica da fome*, de Josué De Castro].

É esse o sinal de um interesse renovado pelo nosso autor, sobretudo por novos nomes em comparação à doxa crítica de Rossellini? Parece que sim, como se uma nova geração sentisse a necessidade de repropor esse nome que arrisca, especialmente na Itália, a sofrer um esquecimento (enquanto outras estrelas parecem precedê-lo em glorificação póstuma: Fellini, Antonioni, talvez até Visconti). Acredito também, no entanto, que o acesso a alguns filmes feitos para televisão, graças à publicação de DVDs na Itália, na França, nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, levantou um véu sobre essa produção, de outra forma inacessível até alguns anos atrás.

Ao propor agora ao público brasileiro uma antologia dos ensaios mais significativos que foram publicados ao longo do tempo, tive que limitar o campo – apenas por razões de espaço – para selecionar e focar o mais antigo, pertencendo à doxa que mencionei. Também tive que desistir de extrair textos de alguns livros fundamentais, começando com o de *Tag Gallagher, The adventures of Roberto Rossellini – His life and films*, Da Capo, New York 1998, e da *quelli di Peter Brunette, Roberto Rossellini*, Oxford University Press, New York-Oxford 1987, o de Gianni Rondolino, *Roberto*

Rossellini, UTET, Torino 1989, o de Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, LED, Milano 2005 (primeira edição de 2005).

Quanto à presença de três ensaios meus entre os oito propostos, pensei que era apropriado fornecer ao leitor uma breve visão geral de todo o trabalho de Rossellini, que era a premissa de outros que se aprofundavam em aspectos específicos.

Rossellini continua a ser o cineasta italiano mais importante. A amplitude do seu campo de investigação é incomparável. E o arco estilístico que passa do neorrealismo para a didática, como se quisesse tentar uma abordagem formal diferente dependendo dos filmes e dos temas tratados – uma forma que se estabiliza no período da televisão – é impressionante. Nesse sentido, acredito que Rossellini continua a influenciar o cinema moderno e contemporâneo, direta ou indiretamente; e não me surpreende, apenas para dar um exemplo, que o recente interesse internacional pelo filme ensaio - filmes não-narrativos em que a ficção e o documentário se aproximam para um uso "intelectual" do cinema – encontra um antecipador na televisão, Rossellini.

A América Latina, e o Brasil em particular, é um dos lugares do mundo que atraiu Rossellini em vários momentos, começando pelo projeto citado de um ensaio de filme sobre fome, um em Brasília e, depois, o de *La civiltà dei conquistadores* (por volta de 1970). Espero que este catálogo e a curta seleção de seus filmes propostos para o Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental em Goiânia tragam Rossellini mais perto do Brasil.



STROMBOLI

Itália, 1950, 107 min, DCP, P&B

Karen é uma refugiada. Para conseguir permanecer na Itália, ela se casa com um marinheiro da ilha Stromboli, na Sicília. Pouco tempo depois, as diferentes mentalidades e o duro estilo de vida da ilha começam a prejudicar o casal. Odiada pelos moradores locais e praticamente indiferente ao marido, Karen foge e chega ao topo do vulcão, onde pede a Deus força para sobreviver.

Karen is a refugee. In order to remain in Italy, she marries a sailor from the Stromboli Island of Sicily. Soon, their different mentalities and the harsh lifestyle on the island strain the couple. Hated by the townfolk and practically indifferent to her husband, Karen runs away and reaches the peak of the volcano, where she asks God the strength to survive.

Direção/Direction: Roberto Rossellini

Roteiro/Script: Roberto Rossellini, Sergio Amidei, Gian Paolo Callegari, Art Cohn, Renzo Cesana

Fotografia/Photography: Otello Martelli

Montagem/Editing: Roland Gross

Música/Music: Renzo Rossellini

Som/Sound: Eraldo Giordani, Terry Kellum

Elenco/Cast: Ingrid Bergman, Mario Vitale, Renzo Cesana, Mario Sponzo



ROMA, CIDADE ABERTA

Itália, 1945, 100 min, DCP, P&B

Histórias de vida se cruzam enquanto Roma é ocupada pelos nazistas. Pina ama Francesco, um tipógrafo ilegal. Manfredi é o líder do movimento de resistência romano. O padre Pietro, um pároco, ajuda a resistência através da transmissão de mensagens e dinheiro. O comandante da Gestapo na cidade, com a ajuda do comissário de polícia italiano, captura Giorgio e o padre e interroga, violentamente, Giorgio. Eles tentam usar as crenças religiosas de Pietro para convencê-lo a trair sua causa, insinuando que ele se alinha com ateus. Pietro responde que alguém que se esforça para ajudar os outros está no caminho de Deus, quer acreditem n'Ele ou não. Quando Don Pietro ainda se recusa a ceder, ele é executado.

Life stories cross, while Rome is occupied by the Nazis. Pina loves Francesco, an illegal printer. Manfredi is the leader of the Roman resistance movement. Father Pietro, a Parish priest, helps the resistance by transmitting messages and money. The Gestapo commander in the city, with the help of the Italian police commissioner, captures Giorgio and the priest, and interrogates Giorgio violently. They attempt to use Pietro's religious beliefs to convince him to betray his cause, implying that he allies himself with atheists. Pietro responds that anyone who strives to help others is on the path of God, whether they believe in Him or not. When Don Pietro still refuses to crack, he is executed.

Direção/Direction: Roberto Rossellini

Roteiro/Script: Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini

Produção/Production: Giuseppe Amato, Ferruccio De Martino, Roberto Rossellini, Rod E. Geiger

Fotografia/Photography: Ubaldo Arata

Montagem/Editing: Eraldo Da Roma

Música/Music: Renzo Rossellini

Elenco/Cast: Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Marcello Pagliero



PAISÀ

Itália, 1946, 126 min, DCP, P&B

Paisà é o segundo filme da trilogia neorealista. Está dividido em seis episódios que se passam durante a Campanha da Itália na Segunda Guerra Mundial. 1º episódio: uma menina siciliana faz amizade com um soldado americano. Quando os dois são mortos, os soldados estadunidenses acreditam que ela o traiu. 2º episódio: um patife napolitano rouba as botas de um soldado americano negro. Mas quando o soldado descobre onde o jovem italiano vive, ele se apieda e parte, deixando os sapatos para trás. 3º episódio: uma menina romana forçada a se prostituir encontra um soldado que conheceu no dia da libertação. Mas ele já não quer ter mais nada com ela. 4º episódio: uma enfermeira inglesa inutilmente vaga em torno de Florença procurando por um guerrilheiro por quem ela se apaixonou. 5º episódio: três capelães americanos de confissões diferentes são convidados para passar a noite em um mosteiro católico romano recém-liberado. Quando se sentam à ceia, eles entendem que os monges decidiram converter os dois hereges, um protestante e, o outro, um judeu, na esperança de ganhar o favor do Céu. 6º episódio: guerrilheiros e paraquedistas estadunidenses são vítimas da ferocidade dos nazistas alemães.

Paisan is the second film of the Neorealist Trilogy. It is divided into six episodes set in the Italian Campaign during World War II. 1st episode. A Sicilian girl befriends an American soldier. When the two are killed, the US soldiers believe she has betrayed him. 2nd episode. A Napolitan rascal steals the boots from a black American soldier. But when the soldier discovers where the young Italian lives, he is moved with pity and leaves the shoes behind him. 3rd episode. A Roman girl forced to prostitution encounters a soldier she had met on liberation day. But he does not want to have anything to do with her anymore. 4th episode. An English nurse uselessly wanders around Florence looking for a partisan she has fallen in love with. 5th episode. Three American chaplains of different confessions are welcomed to stay the night at a newly-liberated Roman Catholic monastery. When they sit down to supper, they understand that the monks have decided to convert the two heretics, one protestant, one jewish, in hopes of gaining the favor of Heaven. 6th episode. Partisans and US paratroops are the victims of the ferocity of German Nazis.



ALEMANHA, ANO ZERO

Itália, 1948, 75 min, DCP, P&B

A história segue Edmund, um jovem que mora na Berlim destruída após a Segunda Guerra Mundial. Ele tem que fazer todos os tipos de trabalhos e truques para ajudar sua família a obter comida e sobreviver precariamente. Um dia, ele reencontra um homem que costumava ser seu professor na escola e espera obter apoio dele. Todavia, as ideias deste novo guia não levam Edmund a um futuro mais claro ou mais seguro.

The story follows Edmund, a young boy who lives in destructed Berlin after the World War II. He has to do all kinds of works and tricks to help his family in getting food and barely survive. One day, he meets a man who used to be his teacher at school, and hopes to get support from him. But the ideas of this new guide do not lead Edmund to a clearer or safer future.

Direção/Direction: Roberto Rossellini

Música/Music: Renzo Rossellini

Montagem/Editing: Eraldo Da Roma

Fotografia/Photography: Robert Juillard

Elenco/Cast: Edmund Moeschke, Ernst Pittschau, Ingetraud Hinze, Franz-Otto Kruger, Erich Guhne



ROSSELLINI VISTO POR ROSSELLINI

Itália, 1993, 62 min, DCP, Cor, P&B

Este é um filme ensaio que cobre toda a carreira de Rossellini, desde os primeiros curtas até a sua última enciclopédia histórica. Não há voz, mas apenas a de Rossellini, tomada de muitas entrevistas em áudio e cinema. Trechos de muitos de seus filmes, juntamente com fotos de filmes e pôsteres, dão a *Rossellini visto por Rossellini* seu estilo ensaístico.

This is an essay film covering the whole of Rossellini's career, from the first shorts up to his final historical encyclopedia. There is no voice over but only Rossellini's, taken from many film and audio interviews. Excerpts from many of his films, together with stills of films and posters, give to "Rossellini visto da Rossellini" his essayistic style.

Direção/Direction: Adriano Aprà

Montagem/Editing: Gabriella Brunamonti



O MEDO

Itália/Alemanha, 1954, 83 min, DCP, P&B

Irene Wagner (Ingrid Bergman) é casada com um famoso cientista alemão, o professor Albert Wagner (Mathias Wieman), mas mantém um relacionamento amoroso com Erich Baumann (Kurt Kreuger). Ela esconde a verdade do marido, tentando preservar a imagem de seu “casamento perfeito”, apesar da culpa que sente. Quando uma namorada ciumenta de Erich descobre o caso dos dois, ela começa a chantagear Irene, aterrorizando sua vida. Ao descobrir que a extorsão era, na verdade, um experimento, Irene tem um ataque de raiva.

Irene Wagner (Ingrid Bergman), the wife of the prominent German scientist Professor Albert Wagner (Mathias Wieman), had been having an affair with Erich Baumann (Kurt Kreuger). She does not disclose this to her husband, hoping to preserve his innocence and their “perfect marriage”. This fills her with anxiety and guilt. However, Johann Schultze, Erich’s jealous ex-girlfriend, learns about the affair and begins to blackmail Irene, turning Irene’s psychological torture into a harsh reality. When Irene finds out that the extortion plot is truly an experiment in fear, she is driven into a homicidal/suicidal rage

Direção/Direction: Roberto Rossellini

Roteiro/Script: Sergio Amida, Roberto Rossellini

Produção/Production: Herman Millakowsky

Fotografia/Photography: Carlo Carlini, Heinz Schnackertz

Montagem/Editing: Jolanda Benvenuti, Walter Boos

Música/Music: Renzo Rossellini

Elenco/Cast: Ingrid Bergman, Mathias Wieman, Renate Mannhardt, Kurt Kreuger



INDIA: MATRI BUHMI

Itália, 1959, 94 min, DCP, Cor

Uma viagem à Índia, desde o caos metropolitano de Benares até as pequenas aldeias espalhadas pelo interior. *India: Matri Buhmi* entrelaça sequências documentais e contos de ficção curtos que representam vários personagens masculinos em diferentes estágios de suas vidas: um guia de elefantes que se casou, um técnico que trabalhou na construção da barragem de Irakud por sete anos, um velho agricultor que vive uma vida de contemplação e salvação de um tigre e, finalmente, um homem com um pequeno macaco que morre no calor seco do deserto.

A journey to India, from the metropolitan chaos of Benares to the small villages scattered around the inland. India: Matri Buhmi is intertwining documentary sequences and short fiction tales depicting several male characters in different stages of their lives: an elephant guide getting married, a technician who worked on the construction of the Irakud dam for seven years, an old farmer living a life of contemplation and saving a tiger, and lastly a man with a little monkey who dies in the dry heat of the desert

Direção/Direction: Roberto Rossellini

Roteiro/Script: Fereydoun Hoveyda, Roberto Rossellini, Sonali Senroy Dasgupta

Fotografia/Photography: Aldo Tonti

Montagem/Editing: Cesare Cavagna

Música/Music: Giovanni Bross, Philippe Arthuys



DESCARTES | CARTESIUS

Itália, 1974, 162 min, DCP, Cor

Descartes (1974), filósofo antecessor de Blaise Pascal na afirmação da racionalidade e do método científico. Rossellini extrai trechos inteiros de algumas das obras fundamentais do pensador, como *O discurso do método* (1637) e as *Meditações metafísicas* (1641), para compor as ações “dramáticas” do personagem. São procedimentos teóricos de Descartes, cuja função seria fundar a autonomia do pensamento racional diante da fé.

Descartes (1974), Blaise Pascal's predecessor philosopher in the affirmation of rationality and the scientific method. Rossellini extracts entire passages from some of the fundamental works of the thinker, such as The Method Discourse (1637) and the Metaphysical Meditations (1641), to compose the “dramatic” actions of the character. These are theoretical procedures of Descartes, whose function would be to ground the autonomy of rational thought before faith.

Direção/Direction: Roberto Rossellini

Produção/Production: Renzo Rossellini

Montagem/Editing: Mario Montuori

Música/Music: Mario Nascimbene

Elenco/Cast: Ugo Cardea, Anne Pouchie, Claude Berthy, Gabriele Banchemo, Charles Borromel, Kenneth Belton

ENCICLOPÉDIA HISTÓRICA DE ROSSELLINI

Adriano Aprà

Tradução: Paolo Balirano

A AVENTURA DIDÁTICA

De 1962 a 1977, Rossellini esteve muito ativo não só na realização de filmes, mas também na elaboração de projetos (muitos dos quais sobreviveram nos respectivos argumentos) e na escrita de ensaios e livros (alguns dos quais ainda inéditos).

A maior parte dos filmes realizados neste período, de *A idade do ferro* (1963) a *Descartes* (1974), é produzida para a televisão e tem como objeto de pesquisa a história. Se levar em consideração a duração destes e de outros filmes ambientados no passado (até ao século XIX, inclusive), deduz-se que metade da obra de Rossellini é de caráter histórico. No entanto, esta fase da sua atividade tem sido muito pouco discutida, e menos ainda na Itália do que no estrangeiro: porque ainda é difícil ter acesso às cópias dos filmes; porque muitos críticos cinematográficos continuam a ter preconceitos em relação à televisão; mas acima de tudo porque a evidente mudança de registo estilístico desconcertou a crítica, com exceção do único filme televisivo distribuído também em cinemas, *A tomada de poder por Louis XIV*.¹

¹ - Entre os livros que abrangem amplamente o período televisivo de Rossellini, refiro: José-Luis Guarne, Roberto Rossellini, Fundación Municipal de Cine-Mostra de Valência, 1996 (primeira edição limitada a de Sócrates: Studio Vista, Londres, 1970); Pio Baldelli, Roberto Rossellini, Samon e Savelli, Roma, 1972 (muito crítico); Sérgio Trasatti, Rossellini e la televisione, La Rassegna Editrice, Roma, 1978 (contém uma antologia de escritos e entrevistas); Peter Brunett, Roberto Rossellini, Oxford University Press, Nova-Iorque-Oxford, 1987; Gianni Rondolino, Rossellini, UTET, Turim, 1989; Àngel Quitana, Roberto Rossellini, Cátedra, Madrid, 1995; Tag Gallagher, The adventures of Roberto Rossellini, Da Capo Press, Nova Iorque, 1998 (o melhor).

Rossellini explicou amplamente o seu afastamento do cinema, inclusive dos filmes que realizou. Na citação com que começa *Illibatezza*, o seu contributo para o filme de episódios *RoGoPag* (1962), cita uma frase do psicanalista austríaco Alfred Adler. O homem de hoje é frequentemente oprimido por uma angústia indefinível, e na labuta cotidiana o inconsciente sugere-lhe um refúgio que o proteja e o alimente: o colo materno, para este homem privado até de si próprio, até mesmo o amor se torna uma choramingona procura do protetor colo materno. Vendo o filme, é evidente que o ventre materno protetor é o aparelho do cinema, com todo o seu poder emotivo e ilusório, os seus processos de identificação e projeção, a sua linguagem “alusiva”.

A viagem à Índia, de dezembro de 1956 a setembro de 1957, é sem dúvida, para Rossellini, uma mudança na procura de um outro tipo de cinema. O seu filme precedente, *O medo* (1954), por outro lado, pode ser considerado o ponto extremo de pesquisa numa direção oposta, exatamente a que *Illibatezza* reflete criticamente: um cinema de “ilusão” e de “alusão”, no qual vemos o tema do casal transportado para o estilo ensaístico de *Viagem à Itália* a um estilo que nos remete a Lang ou Hitchcock.

Na Índia, Rossellini roda duas obras complementares: uma longa-metragem em quatro episódios, em 35mm a cores, de tipo etnográfico, um pouco documentário e um pouco ficção (*India: Matri Bhumi*, 1959), e uma série televisiva de dez episódios de cerca de meia-hora cada, transmitidos pela televisão francesa e italiana (*J'ai fait un beau voyage/ L'India Vista da Rossellini*, 1959): notas de viagem, diário filmado e comentários do realizador – interrogado por dois interlocutores diferentes nas duas edições – enquanto passam em uma tela imagens de 16 mm de tipo documental originalmente a cores (mas transmitidas, e infelizmente conservadas em preto e branco).

Logo depois, em 1958, Rossellini pensa prosseguir a experiência documental-geográfica indiana com um filme tirado de Geografia da fome, do etnógrafo brasileiro Josué de Castro, e em agosto vai até ao Rio de Janeiro na tentativa de realizá-lo. Não consegue; mas este projeto está na origem – como testemunha o seu filho Renzo – do projeto que se segue, *La straordinaria storia della nostra alimentazione* (ca. 1964), do qual se conserva uma encenação, que por sua vez confluirá na série televisiva, de 12 episódios de cerca de uma hora, *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (1967-71).²

O projeto enciclopédico e histórico no qual se concentram as energias de Rossellini nos anos 1960 e 1970 é, pois, precedido por um projeto geográfico. Mas na Índia ele já tinha intuído o núcleo essencial do projeto histórico, como testemunha uma carta apaixonada e reveladora (que publiquei em *Trafic*, 1, inverno 1991, e depois em italiano, e também em *Il mio metodo*, 1997, II ed., pp, 479 – 490). Nesta carta, Rossellini, aproveitando algumas considerações sobre a cozinha indiana, entrega-se a uma longa fantasia que o leva até a Roma Antiga, e daí a um confronto entre civilizações meridionais, que denomina “remendadas”, e civilizações nórdicas, ou “costuradas”, para depois regressar aos nossos dias. As bases dos filmes sucessivos estão já delineadas: revisitar o passado por meio de elementos cotidianos (a cozinha, o guarda-roupa) para retirar lições para o presente.

Entre 1959 e 1961 Rossellini realiza quatro filmes sobre o passado italiano recente (*Il generale della rovere*, 1959; *Era notte a Roma*, 1960) e menos recente (*Viva Italia*, 1960; *Vanina Vanini*, 1961), que podem ser considerados como prova geral da sua passagem definitiva para um cinema histórico de tipo didático, e para as técnicas (zoom, maquiagem) que serão necessárias para realizá-lo. Nesses filmes encontramos elementos do seu cinema do passado (até a exasperação romanesca de *Vanina Vanini*) e elementos que antecipam seu projeto iminente (*Viva L'Italia*).

IDEIAS PARA UM NOVO CINEMA

Do início dos anos 1960 e até sua morte, Rossellini acompanhou filmes e projetos com ensaios e livros nos quais, com uma insistência insólita e substancial coerência, tornou explícitas as linhas gerais do próprio projeto histórico (apesar de, como foi sempre seu hábito, se ter demonstrado avarento, até mesmo nas entrevistas, e nos comentários específicos sobre cada obra)³. Tentarei fazer uma síntese, necessariamente esquemática.

² - Entre os ensaios menciono: John Hughes, “Recent Rossellini”, *Film Comment*, Julho-Agosto 1974; Louis Norman, “Rossellini’s and Leon Battista Alberti: the Centring Power of Perspective”, *Yale Italian Studies*, 1, 1977; Nuccio Lodato, “Rossellini: cinepalinodia o telelingenesi?”, *Cinema & Cinema*, 15 Abril-Junho 1978; Harry Lawton, “Rossellini’s didactic Cinema”, *Sight & Sound*, Outono 1978; Virgílio Fantuzzi, sete ensaios reunidos no seu *Cinema sacro e profano*, *La Civiltà Cattolica*, Roma, 1983, pp. 11-103; Roger McNiven, “Rossellini’s Alberti: Architecture and the Prespective System Versus Invention of the Cinema”, *Iris* nº 12, Dezembro 1991 (o melhor); Nicole Brenez, “L’être humaine dans son intégrité” (1990), agora no seu *De la figure en général et du corps en particulier. L’invention fugurative au cinéma*, de Boeck Université, Paris – Bruxelles, 1998, pp. 407-413; Raymond Bellour, *Le cinema, au delà* (1989), agora no seu *L’entre-images 2. Mots, Images*, P. O. L, Paris, 1999, pp. 103-112.

A história é para Rossellini, como para Vico e Croce, professora da vida. Nós, em tudo e para tudo, somos o produto da nossa história. Para que tenhamos consciência do que nos tornamos, temos então que conhecê-la na sua arquitetura, e não nas datas, nos nomes, nas alianças, nas traições, nas guerras, nas conquistas, mas seguindo o fio das transformações do pensamento. (*Perché faccio film storici*, La Stampa, 6 de Maio de 1971).

“A história deverá servir-nos não para celebrar o passado, mas para julgar-nos e guiar-nos melhor em direção ao futuro.” (*Utopia autopsia* 10º, p.14).

Em que nos tornamos? O que é que nos espera no futuro? O diagnóstico de Rossellini é implacável: “A nossa civilização precipita-se num abismo, como foi para a Roma Antiga e para as outras grandes civilizações.” (*Utopia*, p.21). Por que aconteceu isso? Segundo Rossellini, perante o desafio dessa época marcada pela extraordinária evolução dos últimos séculos – da civilização científica à civilização eletrônica, estágio avançado da revolução insdustrial –, o homem precisa se servir cada vez mais e sempre melhor da sua própria inteligência (propriedade que vem da parte cortical do cérebro) para poder compreender o que se passa à sua volta e para orientar-se. Pelo contrário, é subjugado pelo medo e foge das próprias responsabilidades de ser pensante e racional, refugiando-se na parte subcortical do cérebro, a original, instintiva e animal.

Não somente os comportamentos, mas também as expressões artísticas e em geral os meios de comunicação, revelam essa regressão do homem para a animalidade, entendida como triunfo da propaganda e da persuasão na consciência, da retórica no diálogo, do entretenimento e da sedução sobre a razão. A arte, que interessa cada vez menos a Rossellini, e os meios de comunicação, que pelo contrário, lhe interessam cada vez mais, tornam-se os principais veículos de infecção da nossa civilização, a celebração da patologia dos nossos comportamentos.

³ - Um apêndice para o projeto geográfico pode ser *A question of people*, documentário em 16mm a cores de 125' realizado em 1974 por conta da ONU, por ocasião do World Population Year. Alternam-se entrevistas de Rossellini a especialistas e material documentário (com voz off) filmado por colaboradores no Brasil e na África, e por ele mesmo, em 1957, na Índia, mas também materiais de arquivos da NASA e soviéticos. Podem, por outro lado, entrar num discurso sobre o Rossellini histórico alguns dos seus documentários: *Torino nei Cent'anni* (1961), uma espécie de apêndice de *Viva l'Italia*; *The Sicily of Roberto Rossellini/Idea di un'Isola* (1967-68); *Concerto per Michelangelo* (1977).

As poderosas vozes das rádios, da televisão, do cinema e da imprensa deveriam, de acordo com os meus sonhos, se transformar em meios que, além dos passatempos, difundissem também o conhecimento, e poderiam servir, inventando fórmulas novas, para restabelecer o diálogo de cada um com os outros.

“Se tal acontecesse, seria entusiasmante participar neste novo e vastíssimo diálogo.” (*Utopia*, p.16.)

É por meio da televisão que Rossellini pensa poder realizar a “inebriante aventura do pensar” e instaurar uma relação de diálogo entre os homens, porque esta é uma arte nos seus primórdios, não condicionada como o cinema por uma linguagem codificada e por um público de massa, mas direcionada a milhões de espectadores que são milhões de indivíduos. A televisão que ele pensa é uma televisão didática. “O fim principal do ensino, da educação e da escola foi sempre (ou quase) a manutenção do status quo” (*Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave*, p.77). Esse sistema impede o desenvolvimento das potenciais capacidades de cada indivíduo. “Para que nos salvemos, para que recuperemos a razão e para que nos melhoremos, precisamos inventar um novo métodos de educação livre e fácil, agradável e integral” (*Un esprit*, p.111), ao qual dedicaremos uma parte, sempre e cada vez maior do nosso tempo livre. Este novo método de educação tem de ser permanente, não limitado ao período escolar; dirigido a todos, sejam crianças ou adultos, e capaz de receber o conjunto das consciências acumuladas através dos séculos para poder fazer uma síntese. Rossellini tem como exemplo o grande pedagogo morávio do século XVII, Comenius (Jan Ámos Komansky), e o seu conceito de pansofia: uma ciência que englobe todas as ciências para ensinar tudo a todos. Mas não basta encontrar o método com base em uma linguagem audiovisual e realizar obras que o metam em prática; “o problema que se coloca agora é político, porque diz respeito ao medo de desenvolver e divulgar este método de educação integral” (*Un esprit*, pp. 10-111).

De Comenius, Rossellini vai buscar também os conceitos de “visão direta” (ou autopsia, que significa originalmente “ver com os próprios olhos”) e de “imagem essencial”. Grande parte da dificuldade de aprendizagem – diz Comenius, citado por Rossellini, em *Il prodomo della pansofia* (1637) – consiste no fato de que as coisas não se ensinam aos

alunos por uma visão direta, mas sim com monótonas descrições pelas quais dificilmente as imagens das coisas se gravam no intelecto; e obscurecem tão fracamente na memória, a desaparecer facilmente ou a confundir-se de vários modos. (*Un esprit*, p.101)⁴

O caráter simbólico da palavra gerou o seu poder demonstrativo, transformou as probabilidades em certezas, engrandeceu desacordos e suspeitas, desorientando-nos. Dado que os nossos processos mentais são por hábito verbais, até as imagens que produzimos acabam por ser subsídio da palavra: são ilustrações. Se pudéssemos voltar ao que era a imagem antes do desenvolvimento da linguagem verbal, essa assumiria um outro valor. A ilustração *demonstra*, a “visão direta” *mostra*. Temos de redescobrir a capacidade de mostrar, de constatar, temos de redescobrir a imagem pura:

A imagem essencial, fundamental, na qual sabemos condensar toda a informação necessária. Quando chegarmos a este ponto não se precisará de proceder por argumentações, mas proceder-se-á por indicações, ou seja, por provas essenciais e completas das coisas assim como elas são. Quando se terá redescoberto a imagem, poderemos acumular nessa, contextualmente, um enorme número de informações. (*Utopia*, pp. 207-208). O alvo deste novo processo educativo pelos meios audiovisuais é a remoção da crise que nos ameaça.

Quando a criação e a nossa vida possam aparecer-nos em perspectivas mais justas, teremos completado um passo decisivo para um equilíbrio maior, para a harmonia. Saber que todos participamos na aventura do saber dar-nos-á consolação e coragem. Estar sempre mais orientados dá-nos tranquilidade, pacatez. Deste modo adquirimos a base essencial para uma via humanamente construtiva. (*Un Esprit*, pp.105).

⁴ - Ver: *Utopia Autopsia 1010*, Armando, Roma 1974; *Un esprit libéré ne doit rien apprendre en esclave*, Fayard, Paris, 1977; *Fragments d'une autobiographie*, Ramsay, Paris, 1987 (trad. Italiana *Quasi un'autobiografia*, Mondadori, Milão, 1987); escritos e entrevistas reunidas em S. Trasatti, *Rossellini e la televisione*, cit.; R.R. Roberto Rossellini, de Edoardo Bruno, Bulzoni, Roma, 1979 (edição aumentada, com o título *Roberto Rossellini, Il mio cinema*, Istituzione Roberto Rossellini, Roma, 2001); *Il mio metodo*, organizado por Adirano Aprà, Marsilio, Venezia, 1987 (segunda edição, 1997); *La télévision comme utopie*, organizado por A. Aprà, Auditorium du Louvre/Cahiers du Cinéma, Paris 2001. Entre os apontamentos de Rossellini, agora comprados pela Scuola Nazionale Cinema-Cineteca Nazionale, encontra-se, entre outros, a escrita datilografada de um livro que permanece inédito, provavelmente escrito antes dos publicados: *La comunicazione dell' Anno Uno all' Anno Zero*.

O projeto de Rossellini é declaradamente utópico. Parte da constatação, amplamente partilhada, da crise da nossa civilização que perdeu o sentido de valores humanos fundamentais em nome de uma mercantilização embruteada de tudo e de uma obnubilação da razão propagada exatamente pelos meios nos quais Rossellini, nos anos 1960 e 1970, vê ainda uma possibilidade de salvação. Nunca como hoje, de resto, a coragem com que ele passou das palavras aos atos nos indica uma via sobre a qual valha a pena refletir para contrastar com o predomínio de um cinema e de uma televisão que celebrem a devolução incondicionada à mercantilização e que sejam apologistas da destruição.

UMA CRONOLOGIA

Para começar, pode ser útil resumir o quanto realizou Rossellini no campo histórico, ampliando o esquema cronológico esboçado por ele próprio com mais material, para incluir não só os filmes realizados para a televisão, mas também os precedentes e os seguintes, e também os projetos em que trabalhou mais a fundo (referidos em itálico, com datas da possível redação)⁵. Segmentei os vários episódios e cada capítulo de *A idade do ferro* e *La lotta dell'uomo per la sopravvivenza*, que ele próprio define como a “espinha dorsal” do projeto, evidenciando graficamente os pontos nos quais os outros filmes se inserem. Excluí os filmes ambientados no nosso século, que poderiam também ser vistos a posteriori como parte do projeto enciclopédico, em que se cruzam uma perspectiva histórica (em particular sobre a II Guerra Mundial) e geográfica (de Itália, à Europa e à Índia) não só sobre os “sentimentos” ou a “moral” (nesse sentido, alguns títulos são emblemáticos: *Desiderio*, *L'amore*, *L'invidia*, *Dov'è la libertà...?*, *La paura*, *Anima Nera*, *Illibatezza*).

⁵ - Ressalta a semelhança entre o programa de Comenius (e de Rossellini) e o do pioneiro da teoria cinematográfica Boleslaw Matuszewski, mesmo se este último se refere ao caráter documental do cinema: “A fotografia animada deixará de ser um passatempo para se tornar um agradável método de investigação do passado, e sobretudo, propondo uma visão direta, eliminará – pelo menos em alguns casos não desprovidos de importância – a necessidade de estudos exaustivos. Poderia também tornar-se um método educativo particularmente eficaz. Quantas descrições ambíguas poderiam vir a ser eliminadas dos livros para jovens, no momento em que fosse possível, com a ajuda das imagens animadas, mostrar aos estudantes [os verdadeiros documentos dos acontecimentos]” (*A new source of history*, publicado originalmente em francês em 1898; agora em B. M., *A new source of history, Animated Photography. What it is? What it Should Be*, FilMOTEKA Narodowa, Varsóvia, 1999).

Os episódios III, IV e V de *A idade do ferro* e os X, XI e XII de *La lotta* abrangem o século XX (no XI, em parte também a pintura do século XIX); esses são à base de material do repertório (exceto o IV e início do V de *A idade do ferro*, que narram o episódio de um operário de uma fábrica de aço da ILVA, em Piombino, que se esforçou para salvar as máquinas das requisições alemãs e para recuperá-las logo após a guerra).

Outros projetos dos quais existem materiais de encenação, e que podem ser considerados como sendo “espinha dorsal” de modo a abranger diversos períodos históricos, são o já citado *La straordinaria storia della nostra alimentazione*, prevista em duas partes: da pré-história até ao século XIX e “Oggi e domani”; *Islam* (ca. 1973), de Maomé (séc. VII) até aos nossos dias; *La civiltà dei conquistadores* (ca.1970), ambientado nas Américas de 1498 a 1826; *La involuzione industriale* (ca.1965), em três partes (12 horas): do séc. XVIII a 1859, de 1860 a 1939, de 1940 até o presente; *Scienza* (ca.1970; 10 horas), que diz especialmente respeito ao estado atual das várias disciplinas e às perspectivas futuras. Diversas horas de material (vistorias, notas, filmagens documentais) foram rodadas para *Alimentazione* e para *Scienza*.

Lotta (I.A)	ca. 7000 a.C.	Neolítico (Idade da Pedra)
		Nascimento da sociedade matriarcal
Lotta (II)	ca. 2600-2500	Egito. IV Dinastia
		Construção das pirâmides
Lotta (Ib)	ca. 2100	Idade do Bronze. Chegada dos helênicos ao Mediterrâneo
		Passagem para uma sociedade patriarcal
Lotta (III a)	ca. 1500-1300	Egito. Dinastia do período de Tebas
Messia (prólogo)	1150 - 1050	Chegada de Samuel a Canaã. Eleição do Rei Saúl
Ferro (I a)	séc. VII-VII	Os Etruscos

Socrate	404-300	Atenas: processo e morte
Lotta (III b)	ca. 370	Grécia, a medicina de Hipócrates
Ferro (I b)	séc. III	Conquista romana da Etrúria. Cipião, o Africano, e a batalha de Zama (202, de <i>Scipione l' Africano</i> de Gallone, 1937)
Lotta (III c)	ca. 20 a.C. 14 d.C	Roma Augusta. O persistir de rituais e Mitos antigos
Messia	1-33 d.C	Nascimento e morte de Jesus
Caligola (ca. 1970)	31-41	Roma
Lotta (III d)	30-40	Jerusalém
Atti (I-V)	31-60	Pedro e Paulo: Palestina, Síria, Psídia (atual Turquia), Grécia, Roma
Agostino	395-413	Hipona, Calama, Cartago na Numídia (atual Argélia)
Lotta (III e)	ca. 410	Roma durante a ocupação bárbara
Lotta (IV a)	ca.500 ca.529 751 ca.786	Posteriores invasões bárbaras de Itália Obra dos monges Beneditinos Os árabes inventam o papel O mundo árabe no tempo de Harum al-Rashid
Lotta (V)	séc. XI	A primeira cruzada (1096) O movimento dos trovadores

Lotta (VI)	séc. XI-XII	Utilização dos moinhos de água A terceira cruzada Fundação da Universidade de Bolonha
Francesco	1210-1218	Itália (Umbria)
Catarina de Siena (anos 60)	séc XIV	
Ferro (I c)	séc XIV	Invenção da pólvora (ca.1380)
Cosimo (I)	1429-1433	Cosimo I de Medicis (o Velho): Florença, Londres e Veneza
Giovanna	1431	Rouen: processo e morte de Joana D'Arc
Cosimo (II)	1434-35	Cosimo e Leon Battista Alberti: Veneza e Florença
Cosimo (III)	1435-1471	Cosimo e Alberti: Florença, Rimini, Roma
Ferro (I d)	1471	Alberti: Florença
Lotta (IV b)	séc. XV	O monge Basílio Valentino experimenta, com insucesso, os poderes do atimônio ⁶ .
Lotta (VII)	séc. XV	Fabricação de velas Trabalho do cobre e do ferro As fábricas de papel de Mangonza (Maiz, Alemanha, 1447) Gutemberg (1455) Cristóvão Colombo (1485-1492)

Ferro (II a)	séc. XVI	Fabricação de armas e de armaduras Encontro entre o matemático Niccolò Tartaglia e o Duque de Urbino
	séc XVII	Arcabuzes. Uso de sal nitro para a pólvora
Lotta (VIII)	séc. XVI e XVII	Os alquimistas A medicina: Paracelso (ca. 1527) e Rabelais (ca. 1534) Galileu (ca. 1609 -10) Apologistas das novas teorias anatômicas de William Harvey (ca. 1651)
Comenius (anos 70)	séc. XVII	
Cartesius	1613-1641	França, Holanda
Pascal	1639-1662	Rouen, Paris
Pulcinella (ca. 1962/1974)	1647-1697	Michelangelo Fracanzani: Nápoles, Roma, viagem de Roma a França, Lion e Paris
Louis XIV	1661-1682	Paris, Versailles
Ferro (II b)	1742 séc. XVIII	O relojoeiro inglês Benjamin Huntsman descobre um novo tipo de aço, outras utilizações do metal na medicina e na guerra

Lotta (IX a)	séc. XVII	Os progressos na química (Lavoisier) e da Electricidade (demonstração do abade Mollet nos salões parisienses)
	1752	Experiências de Benjamin Franklin
	1765	Experiências de James Watt com a máquina a vapor
	1780	Experiências eléctricas de Luigi Galvani em rãs
Diderot ca. 1972)	1751-1772	L'Encyclopédie
Rivoluzione Americana (ca. 1970)	1775-1787	Thomas Jefferson e George Washington
Lotta (IX b)	1800	Demonstração eléctrica de Alexandre Volta
Fero (II c)	séc. XVIII- XIX	Fabricação de espadas Batalha de Austerlitz (1805, <i>Austerlitz</i> de Ganze, 1960)
Niépce e Daguerre (ca. 1972)	1822-1839	A fotografia
Vanina Vanini	1823-24	Roma e os estados pontífices
Lavorare per l'umanità (1976)	1835-1848	Karl Marx e Friedrich Engels
Lotta (IX)	1829	A locomotiva de George Stephenson
	1845	Primeiras utilizações do telégrafo
	1857	Experiências de Louis Pasteur

Viva Italia	1860	Giuseppe Garibaldi e a prosa dos "camisas vermelhas"
Lotta (IX d)	1895	O telégrafo sem fio de Guilherme Marconi
Ferro (II d)	finais séc. XIX inícios séc. XX	Os rápidos progressos das telecomunicações (repertório)

UMA NOVA LINGUAGEM

No abandono, ou até mesmo na recusa, do cinema de ficção – ainda muito vinculado aos processos de fascinação e de ilusão próprios da sala escura e também aos imperativos dos produtores – e a favor de um cinema televisivo e didático, Rossellini aventura-se à procura não só de novos conteúdos, mas também de novos meios de expressão, que inicia entre 1957 e 1962 e que conclui no período televisivo.

Em *Viva L'Italia*, que é o filme mais didático deste período intermediário, pode-se ainda perceber o gosto pela realidade ao vivo, pela crônica de um acontecimento bélico, que o torna quase um País despojado. Desde *A idade do ferro*, estes resíduos de um realismo imediato, esta possibilidade do espectador se identificar com os eventos narrados, desaparecem ou sobrevivem episodicamente. O realismo dos fatos (que, aliás, gerou muitos equívocos, sobretudo na Itália, na interpretação “neorrealista” de Rossellini) dá lugar a um realismo de documentos, ou seja, a uma autenticidade das fontes históricas em que Rossellini se baseia, ou pretende se basear, para a reconstrução dos acontecimentos representados. O espectador não se encontra perante uma realidade verossímil como perante uma janela sobre o mundo (caso isso fosse verdade nos seus filmes precedentes), mas de um modo muito mais imediato, perante uma tela ou um televisor no qual, por assim dizer, exhibe-se a moldura, e dentro desta moldura, imagem e sons mostram-se em toda a sua artificialidade, desprovidos de consistência, exaltados pelo seu poder de abstração. Pode-se afirmar com maior razão para os filmes televisivos o que Godard havia dito para *India*: “*L'image n'est que le complément de l'idée qui la provoque.*”

Rossellini chega a esses resultados pondo a nu a própria linguagem de tudo o que ainda havia de tipicamente cinematográfico. Entregando a realização de *A idade do ferro* e de *La lotta* ao seu filho Renzo, não delega a criatividade nem renuncia a todas as tentações de criatividade, a todas as pretensões artísticas. A sua *arte* é a do otimismo artesanal, que conhece na perfeição os instrumentos do próprio ofício e sabe como usá-los no modo mais econômico (também no sentido financeiro) e mais eficaz. Quem lhe censura o *desalinhamento* dos filmes televisivos, mas também dos precedentes, não se deu conta não só do grande conhecimento técnico de Rossellini, mas também da sua constante tensão em poupar, e resolvendo assim, a seu favor, a contradição do cinema enquanto

meio de expressão e meio industrial. Fazer com que um filme custe menos, graças ao uso de técnica inteligente, significa conquistar para si a possibilidade de exprimir-se livremente. O fato de o seu projeto de enciclopédia histórica comportar inevitavelmente custos adicionais em relação aos filmes precedentes (guarda-roupa, decoração, cenografia, mas também durações mais longas que os canônicos 90 minutos) estimula-o ao aperfeiçoamento ou à invenção de novos procedimentos técnicos, entre os quais, e em parte, os do *zoom* e da ilusão ótica. Mas também as filmagens em plano-sequência, o uso de atores pouco conhecidos ou amadores, que são incapazes de memorizar os longos textos e que podem lê-los nos telepontos fora de campo, o fato de filmar não mais que dois ou três *takes* para cada plano, a habilidosa transformação de ambientes reais em lugares históricos credíveis, tudo isso faz parte da bagagem técnico-econômica de Rossellini e identifica-se ao mesmo tempo, e de modo inseparável, com a forma da sua expressão.

“Mostrar e não demonstrar”: foi assim que Rossellini definiu várias vezes o que pretendia obter do seu cinema didático. “Demonstrar” para ele significa enfatizar o que se quer dizer e por isso enganar o espectador, iludindo-o, servindo-se de todos os instrumentos que o cinema criou no decorrer da sua própria história, e que já se tornaram a linguagem *normal* da ficção. Rossellini quer limitar-se a “mostrar” porque acredita que só assim a imagem pode exprimir a verdade, ou, melhor dizendo, a ideia de verdade. Esta concepção de um cinema *mostrativo* tem curiosas analogias com as teorias elaboradas por Noël Burch e por outros sobre o cinema das origens. Talvez até mesmo porque a televisão é um meio ainda jovem (as transmissões na Itália começaram em janeiro de 1954), Rossellini a encara como se esta não tivesse às suas costas toda a história do cinema, e ainda menos uma própria especificidade linguística (o “direct”, por exemplo). Realizando os próprios filmes para a televisão, Rossellini pensa dirigir-se a um público cujo olhar não se encontra ainda contaminado pelos *estetismos* do cinema, ou que pelo menos mantém em frente ao televisor um distanciamento que lhe permite aceitar com naturalidade a procura de simplicidade, e de essencialidade linguística, e, digamos, até o “primitivismo” que ele persegue. Como no caso do cinema das origens, também o cinema didático de Rossellini redescobre os valores e os poderes de uma concepção *teatral*, pré-cinematográfica (ou pelo menos precedente ao Modo de Representação Institucional, usando a definição de Burch), da linguagem audiovisual. A renúncia de uma dramaturgia baseada no *suspense* no sentido lato, a ausência de verdadeiras ações, a redução ao mínimo das relações de causa-efeito entre as diversas cenas, a favor de uma sucessão de *quadros*

tendencialmente autônomos, se não mesmo autossuficientes, reforça esta ideia de um cinema *expositivo, apresentativo e teatral*.

A REPRESENTAÇÃO

Há outros elementos que contribuem com este regresso às origens da linguagem rosselliniana. Já mencionei o uso dos pontos para ajudar a memória dos atores (além disso, salvo no caso de *A tomada de poder*, são sempre dobrados). É um recurso típico, quer no teatro (o ponto), quer na televisão (usa-se regularmente com os pivôs dos telejornais). Rossellini utiliza-o não só por motivos práticos, mas também para impedir os atores de “representar”, ou seja, de se identificar com o seu papel, de serem naturais e verossímeis. De fato, muitas vezes os atores leem as suas deixas fora de campo, ou em folhas deixadas habilmente em campo, não podem olhar nos olhos dos próprios interlocutores, e disso resulta a fixação, quase como um manequim, que ele impõe perante a máquina de filmar. Eles realmente não representam, mas “citam”, leem, falam como um livro impresso, não são vozes individualizadas, mas porta-vozes, não nos iludem ao encarnar Luís XIV, Pascal ou Descartes, mas *fazem* essas personagens, como se exibissem constantemente um cartaz com o seu nome escrito. Mostram-se para comunicar informações ao espectador mediante monólogos ou diálogos não naturais nos quais os interlocutores mal dizem uma deixa, já que a sua verdadeira função é a de substituição do espectador.

Outro procedimento “teatral” típico de Rossellini é o dos “apartes”, ou seja, das cenas em que algumas personagens secundárias introduzem ou comentam a cena principal, com uma função análoga à da voz *off* dos tradicionais documentários televisivos. Exemplar, apesar de anômalo pela sua longa duração, é o início de *Atos dos apóstolos*, ou os mais breves de *Agostino d’Ippona* e de *L’età di Cosimo de’ Medici*. Em teatro, e em situações do gênero, dirigimo-nos diretamente ao espectador; nos filmes de Rossellini, as personagens dialogam entre si mas com a clara intenção de fornecer sucintamente informações ao espectador. Seus olhares são camuflados pela máquina de filmar.

Essa descarnação do ator, esse processo de abstração que o afasta da função “mostrativa” de comunicador de informações, sem emoções, é aperfeiçoada na dobra que o conduz à própria voz natural e o desindividualiza definitivamente. Acontece às vezes, mas muito

menos do que possam fazer pensar os rápidos métodos de filmagem de Rossellini que saltem à vista “erros” nas representações dos figurantes ou até mesmo alguns dos atores principais.

“Nunca olho para os *rushes* porque me recuso a ser perfeito, a limar as asperezas. A imperfeição e o acaso são partes vitais da formação da História e negligenciando-as aumentamos a nossa alienação, a nossa incapacidade de penetrar as coisas. E também por isso que uso atores amadores; muitos deles estão demasiadamente aterrorizados em frente à máquina de filmar, por isso me dão o que quero: não a criação de um papel, mas a recriação de uma personagem histórica, com todas as excrescências e fraquezas” (citado em John Hughes, *In search of the “essential image”*. The Village Voice. 10 de maio de 1973). “Imperfeição e acaso” são aqui os do *set*, não o da realidade representada, como, pelo contrário, acontece em *Paisà* ou em *Viva l’Italia*, ou no cinema direto. Em última análise, isso também favorece a impossibilidade de o espectador se identificar: ele só pode *ver à distância* (é o significado etimológico de “televisão”, algo evidentemente artificial, encenado, “falso”).

Menos justificáveis aparecem, porém, os momentos, também esses raros, nos quais alguns atores se abandonam numa representação “expressiva”. É o caso, por exemplo, de Anne Caprile, que imita Anna Magnani no papel de Santippe em *Socrates* (e no da bruxa em *Blaise Pascal*). Pode-se, talvez, dizer que assim ela se opõe ao sóbrio Sócrates (“Santippe representa o demônio”, declarou sublinamente Rossellini numa velha entrevista de 1952; mas parece-me indubitável que eventuais soluções expressivas pertençam aos preciosismos estéticos que agora Rossellini recusa. Pelo contrário, é muito mais interessante como ele inverte a seu favor, reprimindo-as às pretensões representativas de certos atores que acabam por evidenciar uma certa antipatia da personagem em caso de Hugo Cardea no papel de Descartes, um pouco como foi o de George Sanders em *Viagem à Itália*). Pode-se pensar que Rossellini não se interessa pela representação. Não é verdade. Basta pensar no inquérito sobre o dilema verdadeiro-falso próprio do ator, feito com dois “monstros sagrados”: Anna Magnani e Vittorio De Sica, que são *Una voce umana* e *De crápula a herói*. Pelo contrário, é verdade que o que interessa a Rossellini geralmente não é a performance do ator, mas o “estar no mundo” da pessoa humana, ou, ao contrário, numa época televisiva, uma representação opaca, obtusa, diria talvez Barthes.

A MISE EN SCÈNE

O enquadramento “didático” de Rossellini é, em tendência, um enquadramento frontal, à altura do olho, que filma as personagens em corpo inteiro. Os elementos bidimensionais prevalecem sobre os tridimensionais. Geralmente um ou dois atores estão em cena, como de frente para o público, mesmo não olhando para ele, e o ambiente está atrás deles como um pano de fundo. Também neste caso emerge a relação com o cinema das origens. O fora-de-campo está ausente. A superfície do enquadramento absorve o interesse da máquina de filmar e do espectador. Jogos de perspectiva e de profundidade de campo têm um papel insuficiente. Pode-se dizer que o modelo de Rossellini é a pintura medieval, não a de Masaccio e dos inventores da perspectiva. A *geometria* que lhe interessa não é a técnica ilusionista da representação visível, mas a ordem a ser imposta ao caos do mundo representável.

Os movimentos da câmara servem para seguir as personagens nos seus deslocamentos ou, em alguns casos, para garantir a continuidade do plano-sequência. São movimentos “invisíveis”, ainda que por vezes refinados. Os *travellings* que andam para a frente e para trás na cena do jantar de *A tomada de poder* (aliás, realizado por Renzo) são uma rara exceção, ainda que contribuam a decompor o caráter cerimonial deste filme sobre o espetáculo do poder. Diferente é o uso do *zoom*. Como se sabe, Rossellini inventou um aparelho para poder comandar à distância, sem ter de olhar para a máquina (como demonstração do seu domínio das técnicas cinematográficas). O *zoom*, que na maioria das vezes, como as panorâmicas e os *travellings*, serve para seguir esses deslocamentos dos atores ou para arranjar com movimentos mínimos o campo de enquadramento, é utilizado raramente, mas de um modo muito expressivo, como movimento para trás e para frente, como se o olho selecionasse uma parte do campo, geralmente um primeiro plano, ou o absorvesse no total inicial, para uma momentânea ascensão de interesse. O efeito é muito diferente do de um *dolly* para trás e para a frente, seja porque o movimento óptico não contradiz a bidimensionalidade tendencial da imagem, enquanto o *dolly* acentua, geralmente, a tridimensionalidade, seja porque esse movimento é quase como um prolongamento natural da atenção do espectador.

A tendência de filmar em plano-sequência, ou, todavia, de segmentar o mínimo possível cada cena, é uma constante em Rossellini, que se torna sistemática nos filmes televisivos.

O uso do *zoom*, insinuado em *De crápula a herói* e explícito em *Era noite em Roma* não é só um modo para facilitar tecnicamente a realização de enquadramentos longos, mas representa também um novo modo de ver. No passado, o campo/contra-campo, e particularmente a alternância de enquadramentos subjetivos e objetivos, evidenciava em Rossellini uma oposição, um conflito, uma “ferida” no olho. A realidade era uma realidade de atuação, capturada no seu fazer-se e na sua globalidade, na sua duração, à espera de um acontecimento que a transformasse, ou seja, segmentada para incidir sobre os pontos de conflito. O Rossellini televisivo tem uma relação muito mais harmônica com o que vê: o olho do *zoom* desloca-se harmoniosamente ou penetra com interesse positivo numa representação idealmente unitária. A duração dos enquadramentos não causa uma tensão, nem exige uma performance técnica, mas transmite uma respiração calma. Já aconteceu tudo, assistimos a uma réplica, a uma representação na qual o tempo real se encontra suspenso. Limitando-se a mostrar, Rossellini convida-nos a ter um olhar distante, contemplativo e meditativo.

O caráter sistemático do plano-sequência não é obsessivo. Os cortes numa continuidade espaço-temporal podem ser resultado de uma mudança de ambiente ou da necessidade de inserir um pormenor necessário para clarificar a exposição. Os ditos “planos de escuta”, se às vezes dão a ideia de servir para tapar uma imperfeição ou para montar dois *takes* diferentes do mesmo enquadramento, assinalam – pelo menos parece-me – um contraste; e então ampliam-se numa alternância de campos, mas que nunca assume a clareza opositora dos filmes precedentes de Rossellini. O contraste está, pois, sempre no interior de uma dialética de pontos de vista, e torna-se menos violento devido à distância histórica.

O espaço representado é um espaço homogêneo, que pode ser capturado por inteiro pela máquina de filmar. A intervenção da montagem segue princípios quase elementares, mantendo também neste caso um eco de cinema das origens. O mesmo mecanismo de oposição, que distribui alternadamente campos separados a duas personagens que exprimem opiniões diferentes, parece-me uma figura retórica de cinema mudo, e que o cinema sonoro, mais tarde, reduziu a clichê, mas que ganha em Rossellini um valor expressivo próprio por ter usado com discrição.

Cenografias, decoração e guarda-roupa vivem neste espaço sem que se notem. Não se

infringe a verosimilhança, mas, seja como for, é o oposto das reconstruções obsessivas à Visconti. Só quando se trata de objetos e máquinas que servem diretamente para o objetivo didático de Rossellini é que a reconstrução se torna impecável e a sua presença carregada de solidez. Penso nas armaduras de *A idade do ferro* e de *La lotta*, no guarda-roupa de *A tomada de poder*, nos instrumentos de trabalho cotidiano de *Atos*, e sobretudo em muitas outras, extraordinárias máquinas de *A luta*, de Blaise Pascal, de *A era de Cosme de Médici*. Num cinema pobre em ações, no sentido tradicional, são essas ações de trabalho cotidiano que fascinam o realizador: o momento em que o concreto intervém para aquecer a abstração dominante.

Rossellini tende a filmar tudo o real: é o que lhe chega para garantir uma verossimilhança sem por isso deixar-se seduzir pelo fascínio dos lugares antigos. São poucas as vezes que filma em estúdio, mas quando o faz denota, a meu ver, uma impaciência que se reflete naquilo que filma. Muitas cenas de *Sócrates* e todas as cenas com os dois Herodes no *O messias* estão entre as suas coisas menos conseguidas, talvez os únicos casos em que não consegue desfrutar a seu favor de certos limites produtivos.

É diferente o caso do “truque do espelho”, uma variante por ele elaborada, por um truque usado desde os tempos do cinema mudo, mas adaptado para poder executar de um modo muito simples movimentos da câmara e de *zoom* sem que a parte real e a refletida, e pintada, da cenografia, saiam do registro. Rossellini já tinha experimentado esse tipo de truque em *Joana d’Arc*. Há já uma primeira alteração em *Vanina Vanini* e, depois, na forma definitiva, o “truque do espelho” é utilizado nos filmes televisivos: especialmente em alguns enquadramentos de *A tomada de poder*, de *A luta*, de *Atos*, de *Sócrates*, de *Santo Agostinho* e de *A era de Cosme de Médici*. É um truque “que se vê”, mas que exatamente por isso contribui para o efeito *disbelief* que prevalece no cinema histórico de Rossellini. Não é a ilusão da realidade que o interessa, mas sim a ideia que está por trás da realidade.

O SOM

À exceção de *A tomada de poder*, filmado na França, todos os filmes televisivos de Rossellini são dublados, quase sempre por vozes diferente das intérpretes. Essa é uma prática normal na Itália, pelo menos desde o pós-guerra aos anos 1970 (é um mérito de Rossellini ter filmado em som direto parte de *Paisà* e da versão integral em inglês de

Stromboli, das versões alemãs de *Alemanha, Ano Zero* e de *O medo*, Uma voz humana e *Joana d'Arc*). Já mencionei que a dublagem contribui a tornar as personagens em porta-vozes e não em indivíduos. A abstração é acentuada também pela dedução ao mínimo dos ruídos de ambiente. Estamos como dentro de aquários.

O uso da música é radicalmente distinto dos filmes de cinema. Mario Nascimbene sucede ao irmão Renzo (com a exceção de *A era de Cosme de Médici*, onde Manuel De Sica parece não se afastar da linha traçada pelo seu predecessor). Renzo Rossellini compõe uma música em contraste, direi mesmo em contraponto, com imagens. À sobriedade visual se opõe uma ênfase musical. O que as imagens sugerem encontra na música a própria exibição. Não acredito que Rossellini desse carta branca ao irmão sem que se percebesse que esse contraste era uma maneira de relacionar a própria modernidade com modelos clássicos, de reencontrar no clichê o arquétipo. Em última análise, a música de Renzo serve para sugerir que o estilo novo de Roberto é um modo de “pôr no lugar”, diria Straub, “coisas muito antigas, mas esquecidas”. No momento em que, com os filmes televisivos, Rossellini se afasta da modernidade para se identificar com o classicismo, com a ideia de homem total cujos modelos são para ele a Grécia de Sócrates e o Renascimento de Alberti, a música pode até ser “moderna”, e funcionar uma vez mais como contraponto das imagens. A música de Nascimbene é reduzida ao essencial, não comenta a ação, tende a confundir-se com uma sonoridade evocativa quase imperceptível, de origem eletrônica, sem “motivos”. Em *Atti*, introduz uma flauta e a voz de Sonali, a mulher indiana de Rossellini. É um modo para sublinhar com discrição o calor deste filme, o menos “frio” dos televisivos, e para retirá-lo um pouco do contexto histórico – judaico, grego, romano – e abri-lo a uma dimensão mais universal.

TIPOLOGIAS NARRATIVAS

É o próprio Rossellini que distingue *A idade do ferro* e *A luta de um homem* pela sobrevivência dos outros filmes da sua enciclopédia histórica, e não somente porque deu a realização ao filho Renzo. Define-os como “espinha dorsal” porque abrangem sinteticamente um amplo período de tempo e porque neles pode inserir os filmes (ou os projetos) nos quais analisa momentos específicos (como tentei evidenciar no prospecto cronológico). Essas duas obras diferenciam-se das outras especialmente pelas suas

modalidades narrativas. Em ambas, Rossellini aparece como pessoa, no início e às vezes também no decorrer do episódio para introduzir, em termos gerais, o que se segue. Dá depois o seu lugar a uma voz *off* que fornece informações mais circunstanciais sobre alguns episódios narrados, mas não sobre todos. Esta voz reduz-se ao mínimo essencial, salvo quando os episódios são à base de material de repertório. A decomposição episódica não segue um único modelo: há episódios que se desgastam praticamente numa sequência e episódios com uma maior abertura narrativa. Entre estes recordemos *A idade do ferro*, o capítulo etrusco (episódio I) e o do operário da ILVA, que é quase, por si só, um filme (episódio IV e início do episódio V); em *A luta*, os episódios sobre os homens primitivos (episódio I), sobre os egípcios (episódio II e início do episódio III), sobre os monges (episódio IV) e sobre Colombo (episódio VII)⁷.

Em ambas as séries esta alternância de episódios de duração diferente dá flexibilidade ao discurso didático. Tem-se a mesma sensação de um conto oral devido ao tom antiacadêmico, com suas pausas, as rápidas sínteses e os momentos de aprofundamento. Até parece que Rossellini põe à disposição do espectador o seu caderno de notas incitando-o a desenvolvê-las por si mesmo. O fato de que nem tudo seja ficção, mas que existam também momentos reconstruídos através de imagens de arquivo (documentários, cinejornais, filmes industriais, filmes sobre a arte e também breves excertos de filmes de ficção dele e de outros usados como se fossem documentos) faz com que essas séries se tornem livres dos modelos de tipo escolar. Uma vez que a cronologia está garantida, deslocamo-nos no seu interior com um desembaraço salutar, deixando o espectador à vontade com uma respiração narrativa distendida.

A escolha dos episódios a ser narrados é muitas vezes surpreendente. Parece que Rossellini privilegia propositadamente, mesmo na presença de personagens famosas, momentos aparentemente secundários mais reveladores. Penso em *A idade do ferro*, no uso da urina para temperar o aço e para trabalhar o salitre. Em *A luta* assistimos às tentativas de Colombo para convencer os seus financiadores da consistência do seu próprio projeto, mas não do seu êxito; Rabelais aparece como médico, não como escritor: Volta mostra

⁷ - Apesar de colocada corretamente a voice over do séc. XV, esta cena liga-se sem continuidade com as outras sobre os monges beneditinos do episódio IV de *A luta*.

o funcionamento da pilha, inventada por si, a uma curioso guarda-fiscal que encontrou por acaso, em vez dos colegas. É surpreendente também o modo como se fala da Roma Augusta por meio de episódios obscuros que revelam a continuidade de ritos e mitos ancestrais, sem dedicar qualquer tipo de atenção ao desenvolvimento cultural desse período (de resto também nos outros onde aparece, a Roma antiga – *Atti e Agostino*, e também o projeto *Caligola* – é especialmente retratada como uma civilização decadente, um lugar de barbárie).

Ao reconstruir o projeto da enciclopédia não se deve tomar só em consideração o vazio das séries preenchidas pelos vários filmes (ou projetos) mas também das notas e filme para filme: a referência a Jerusalém em *A luta* (em que se utilizam alguns enquadramentos de *Atos*) insere-se entre *O messias* e *Atos*; os monges beneditinos são uma continuação dos de *Francisco, arauto de Deus*; os monólogos de Alberti em *A idade do ferro* são os mesmos dos do episódio III de *A era de Cosme de Médici*; fala-se de Joana d'Arc no início de *A era de Cosme de Médici* e de Galileu no início de *Descartes*; Descartes já tinha aparecido em *Blaise Pascal*, e nos dois filmes regressa à personagem do pai Mersenne; Pulcinella vai à corte de Luís XIV; Niépce e Daguerre são mencionados no episódio XI de *A luta*. Os outros filmes podem ser subdivididos em duas tipologias narrativas: os “retratos de personagens” (*A tomada de poder, Sócrates, Blaise Pascal, Santo Agostinho, Descartes, O Messias*) e os “retratos de época” (*Atti e A era de Cosme de Médici*). Estes dois últimos são diferentes dos outros não só pela duração (340’ e 246’) e pela divisão de episódios (5 e 3), mas porque exploram com muito mais extensão a época na qual os protagonistas se encontram envolvidos. Ambos têm duas personagens principais – Pedro e Paulo; Cosimo I de’ Medicis (Cosimo, o Velho) e Leon Battisti Alberti – que, por assim dizer, revezam-se como protagonistas, cruzando-se nos episódios intermédios. Os dois filmes são, por outros aspectos, diferentes um do outro, como duas faces da mesma moeda: *Atos* é um filme de movimento e de disseminação de uma ideia, através de um percurso de procura religiosa e espiritual num contexto político conflituoso (judaico, grego, romano); *A era de Cosme de Médici* é um filme mais estático, que grava a afirmação, quase incontestável de uma nova ideia política e artística. Em *Atos* há um domínio do diálogo; em *A era de Cosme de Médici*, o monólogo.

Os “retratos de personagens” não são propriamente filmes biográficos: mais que o percurso de uma vida, seguem o de uma ideia. É significativo, nesse sentido, que sejam

escassos ou inexistentes os sinais de envelhecimento dos protagonistas. À exceção de Sócrates e em parte de Cosme, cujas vicissitudes se esgotam em poucos anos, para as outras personagens o percurso biográfico vai do 20 aos 30 anos sensivelmente. Mas mesmo se aqui e ali há sinais cronológicos (que me ajudaram a colocar datas no esquema que propus), a impressão que nos dá é a de uma imobilidade do tempo e, com exceção de *Atos* e de *O messias*, também do espaço. Não faz, então, muito sentido censurar Rossellini por não nos ter contado este ou aquele episódio do período por ele examinado. A fidelidade aos documentos que ele reclama é entendida como fidelidade a uma interpretação sua da ideia dominante de um pensamento filosófico ou de um período histórico. O que lhe interessa do passado não é o que realmente aconteceu, mas uma nova proposta de ideia que possa nos servir hoje e nos orientar novamente. Como para Croce, a história só pode ser “história contemporânea”.

EM DIREÇÃO A UM CINEMA ENSAÍSTICO

“Havia *O rio sagrado* (Renoir, 1951), primeiro poema didático – agora há *Viagem à Itália*, que, com uma clareza perfeita, oferece finalmente ao cinema, até agora restringido ao conto, a possibilidade do ensaio”, diz Jacques Rivette na *Lettre sur Rossellini* (Cahiers du Cinéma, 46, abril de 1955). É uma afirmação muito profunda referida a um filme de ficção, que pode abranger, ainda mais logicamente, não só *India* e *J'ai fait un beau voyage*, *A idade do ferro* e *A luta*, onde se entrelaçam ficção e documentário, mas também toda a produção televisiva, que é de ficção mas que, além das intenções didáticas, é formalmente concebida como transposição de ilusão ficcional para favorecer o ajuste audiovisual de uma ideia abstrata.

Uma concepção moderna de cinema ensaístico também não deve confundir-se com o documentário tradicional, embora seja fora da ficção que habitualmente encontra os seus modelos. Um cinema ensaístico-conceitual é o de Vertov, de Hurwitz, de Jannings, de Marker, de Debord, de Godard, cineastas preocupados em ultrapassar os limites entre ficção e documentário. Rossellini não faz parte de uma tradição desse tipo, contudo pode ser útil fazer comparações com estas e com outras propostas de cinema que ponham em crise a noção dominante, quer da ficção como do documentário. Penso sobretudo em Griffith, Marker, Godard e Straub, mas também, talvez por motivos menos evidentes, em Guitry e Warhol (para não falar das formas específicas de enciclopédia que são as produções de séries classificáveis hoje sobre a forma de catálogo: penso então nos

“catálogos de vistas” dos Lumière ou de Albert Kahn e nos “catálogos de truques” de Méliès ou de Segundo de Chomón).

É certo que nem Godard nem Warhol fizeram filmes históricos, e Marker os fez – mas com espírito rosselliano – só na série televisiva *A herança da coruja* (1989); o rigor formal de Godard e Straub parece o oposto das simplificações de Rossellini; o problema dos atores é abordado por Griffith e por Guitry de um modo radicalmente diferente do dele. Mas há algumas semelhanças com Rossellini no “primitivismo” de Straub e de Warhol, mais que o primeiro Griffith, ou na “bidimensionalidade” teatral de Guitry, para não falar do desembaraço didático de filmes como *As pérolas da coroa* (1937) e *Vamos subir a Champs-Élysées* (1938); há qualquer coisa de Griffith até mesmo na intenção pedagógica, e qualquer coisa de Marker e do último Godard na vontade de retirar o cinema da ficção e de o associar, nomeadamente através da televisão, ao ensaio (e se Rossellini fosse vivo, teria ficado entusiasmado, tal como Marker, com as possibilidades do DVD). O cinema televisivo de Rossellini não tem aspectos de modernidade, contudo creio que com a sua ideia de uma enciclopédia histórica que vai mais além da tradição narrativa e documental dos cinema ele “já partiu do ponto ao que os outros chegarão talvez daqui a 20 anos”, como dizia Godard de *Índia*.⁸

QUALQUER COISA SOBRE OS FILMES

No período cinematográfico da sua atividade, Rossellini, apesar de manter uma substancial coerência temática, variou as soluções estilísticas em quase todos os filmes: parte-se da estrutura romanescas de *Roma, cidade aberta* ao “documentário” de *Paisà*, do “microscópio” de *Uma voz humana* ao destaque ascético de *Francisco*, do ensaio em forma de ficção de *Viagem à Itália* ao “expressionismo” de *O medo*. Nos filmes televisivos, pelo contrário, a coerência do projeto enciclopédico reflete-se também numa coerência de estilo, quase como se os vários filmes não fossem nada mais que momentos

⁸ - A maior duração de alguns episódios de *A luta explica-se também*, com o fato de – como me disse Renzo – se ter posto a hipótese de primeiro poder distribuí-los como filmes autônomos, filmando, fosse esse o caso, outras cenas posteriormente.

de uma obra única. Isso não significa que o método que procurei evidenciar não sofra de obra em obra matizes, exceções e desvios, e que sobretudo não se possa perceber um progressivo aperfeiçoamento deste método, cujos pontos de chegada podem ser individuados, segundo as várias tipologias narrativas, em *A luta*, em *A idade de Cosme de Médici* e em *Descartes*.

A idade do ferro é, nesse sentido, um filme experimental, onde Rossellini ensaia várias soluções que em parte se entrelaçam com experiências precedentes e em parte são desenvolvidas nas obras sucessivas. O longo episódio do operário da ILVA é como a última parte de uma trilogia de revisitação da Segunda Guerra mundial precedida com *De crápula a herói* e *Era noite em Roma*; a cena do cavaleiro que vai fazer compras em uma loja de armadura antecipa o guarda-roupa de *A tomada de poder*; a cena com Leon Battisti Alberti é um “ensaio” da cena do episódio III de *A era de Cosme de Médici*; o uso de material de arquivo é aperfeiçoado nos últimos episódios de *A luta*. O fascínio desta obra está também na sua natureza de esboço, de sinopsia preparatória de sucessivos frescos.

A luta de um homem pela sua sobrevivência – o menos conhecido dos poucos conhecidos filmes televisivos de Rossellini – tem já uma estrutura mais coerente e compacta, que infelizmente não terá modo de ser aperfeiçoada posteriormente. Permanece fascinante a alternância de cenas breves e de episódios mais compridos, a capacidade de síntese e de análise, o modo desembaraçado com que se deduzem ensinamentos exemplares de situações aparentemente marginais. Os episódios dos egípcios, dos monges beneditinos e de Colombo (apesar de grande parte ter sido filmada por Renzo) podem fazer parte de uma antologia ideal de Rossellini.

A tomada de poder por Luís XIV teve sucesso crítico, não só porque foi o único filme televisivo distribuído nos cinemas, mas também porque, para visualizar a ideia de poder, adota uma solução tipicamente cinematográfica, e neste sentido tradicional: a da cerimônia, do ritual, ou seja, da *mise en scène*, do espetáculo; e porque, mais que nas obras sucessivas, pode ser facilmente assimilado para pesquisas, correntes na historiografia contemporânea (por exemplo, na escola francesa dos “Annales”),

na “vida cotidiana”. A ausência ou a redução destes elementos nos filmes sucessivos explica em parte a reticência que caracterizou a abordagem crítica.

Atos dos apóstolos é, a meu ver, juntamente com *A era de Cosme de Médici* e com *Descartes*, o melhor filme televisivo de Rossellini. É também o mais “quente”, aquele em que nos apercebemos largamente de uma participação emotiva a que ele nos outros renuncia. A respiração é ampla: parte-se de um centro, Jerusalém, e de uma comunidade de irmãos, os apóstolos; o cerco expande-se gradualmente, os apóstolos metem-se a caminho (como os frades no final de *Francisco*); o conflito entre judeus, gregos e romanos, inicialmente confinado à cidade, ecoa ao longo do percurso que leva os apóstolos e depois Paulo à Palestina, à Síria, a Psídia, a Atenas e a Roma, onde a última cena do filme começa com a mesma invocação da primeira cena (“Jerusalém! Jerusalém!”): e o círculo se fecha. Os *Atos* são o filme da totalidade harmoniosa. O itinerário da ideia abstrata é um caminho concreto onde as personagens são envolvidas pelo espaço circunvizinho; a comunidade masculina de irmãos aquecida pela presença muda e ativa das mulheres, que é frequentemente evidenciada pelo *zoom*; o diálogo, mais que nos outros filmes, faz o contato entre as pessoas e procura a transposição das diversidades.

Em relação ao texto do apóstolo Lucas, Rossellini toma a liberdade de sintetizar, ampliar, eliminar e inventar com uma felicidade de soluções ausentes, por exemplo, em *O messias*, onde o texto evangélico parece muitas vezes intimidá-lo e detê-lo.

Sócrates é contrariamente e, na minha opinião, como *Santo Agostinho* e *O messias*, o filme menos conseguido deste período. Um motivo exterior pode ser a dificuldade produtiva (conflitos com a RAI, imposições da coprodução espanhola). Mas acho que um motivo mais profundo reside no fato de se tratar de um projeto sonhado por Rossellini ao longo de muitos anos (refere-o inclusive numa entrevista de 1952). Só que no momento efetivo da realização é já um Rossellini desmotivado. Especialmente na primeira parte, as cenas parecem filmadas às pressas, só para que forneçam um contexto à personagem, que pena para estabelecer um diálogo convincente quer com os discípulos, quer com os antagonistas. Só no final, quando Sócrates se prepara para morrer, é que a respiração é mais extensa. E ainda assim ele é, com Alberti, a personagem histórica com que Rossellini mais facilmente se identifica, e certas fórmulas do pensamento socrático (“Sei que nada sei”, “À minha maneira, ou seja, sem pesquisas formais, procuro somente a verdade”, a

maieutica como arte de fazer nascer o pensamento nos outros sem o impôr) continua a obcecá-lo até mesmo nos escritos desse período.

Blaise Pascal (do qual existe também uma edição dobrada em francês, mais convincente que a italiana) move-se de cena em cena com uma extraordinária fluidez. O método do plano-sequência, que neste filme começa a ser sistemático, parece transformá-lo num plano-sequência único e ideal, que dá ao pensamento do filósofo uma consistência para além das dúvidas momentâneas. Em relação à personagem, Rossellini sabe manter sempre a distância certa, conseguindo por em evidência o pensamento sem apagar o indivíduo.

Santo Agostinho é provavelmente um filme preparado com demasiada pressa. A estrutura narrativa itinerante parece associá-lo a *Atos* e a *O messias* (também em *Descartes* se viaja, mas como se voltasse sempre ao mesmo lugar); o progresso das cenas não corresponde, porém, a um progresso das ideias. Não se percebe bem qual é o centro de interesse de Rossellini. A sua atenção passa um pouco desordenadamente de Santo Agostinho às personagens secundárias, do conflito entre cristão e donatistas ao conflito entre cristãos fiéis à ideia de Roma e cristãos que proclamam a sua decadência. Ao lado de cenas belas mais isoladas (as termas, a estalagem, os encontros com Marcellino), há muitas outras nas quais o realizador parece desajeitado.

A era de Cosme de Médici – dividido em três episódios: *O exílio de Cosme*, *O poder de Cosme*, *Leon Battista Alberti: o humanismo* – é um filme no qual o plano-sequência se estabiliza em “quadro”, onde as cenas se sucedem mantendo a sua autonomia. É significativo que aqui, como nas obras sucessivas, Rossellini renuncie às dissoluções (cruzadas, no fecho, na abertura) que nos filmes precedentes, mas já com menos regularidade em *Santo Agostinho*, decompunham os blocos de sequência acentuando a fulidez. As personagens se impõem como portadoras de ideias, sacrificando a sua individualidade (note-se o escasso papel da mulher de *Cosme* ou do irmão de Alberti). O ideal de harmonia, o modelo de orientação no mundo contemporâneo que Rossellini persegue, e que nos *Atos* encontra a sua solução espiritual, neste filme assume a perfeição na sua forma laica.

Descartes é o filme mais purificador e despojado do período, aquele em que Rossellini leva a extremas consequências o próprio método. Nada se intromete na exposição do pensamento do filósofo, nem mesmo a presença anômala de uma linda personagem feminina (Helena), introduzida talvez para equilibrar com o seu calor a frieza dominante de outras sequências. É aqui que Rossellini demonstra estilisticamente a importância fundamental da racionalidade depurada de todos os vestígios de irracionalidade sobre a qual insiste tanto em textos e entrevistas. O seu olhar controla com implacável rigor uma personagem que na realidade hesita em ascender à maturidade, inclinada a deixar-se levar pela preguiça, pelo sono e pelo sonho, que prefere pensar em vez de escrever, e que só aceita no final a idade adulta escrevendo e publicando, casando-se e tendo um filho.

O messias, depois deste filme “absoluto”, tenta um caminho diferente. Talvez porque o realiza para o cinema, Rossellini renuncia ao rigor dos planos-sequência e dos *zooms* harmoniosos a favor de uma decupagem mais despedaçada, como se se preocupasse em dar ao filme um ritmo mais rápido, assustado com a lentidão majestosa de *Descartes*, que só em alguns momentos e na parte final é reencotrada. Sente-se a vontade um pouco externa de evitar o lugar comum. De dessacralizar, mesmo sem exagero, uma vicissitude que todos os espectadores conhecem de cor, de restituí-lo a uma matriz cotidiana, quase fazendo dele uma crônica (é sintomática, nesse sentido, a ausência não tanto dos milagres, mas sim da *Via Crúcis*). O ritmo da fala, que nos filmes precedentes ocupa sem receio todo o tempo necessário, é aqui artificialmente acelerado, como se Rossellini recasse a retórica de discursos demasiado conhecidos e quisesse despachadamente se livrar deles.

Neste ensaio⁹, ao propor algumas reflexões gerais, quer sobre o complexo projeto histórico-enciclopédico de Rossellini, quer sobre cada filme, tentei contribuir para retirar esta parte fundamental da sua atividade da sombra que injustamente a cobre. Espero que tais reflexões possam estimular pesquisas *a posteriori*, particularmente nos seguintes campos: a relação entre o projeto histórico de Rossellini e projetos análogos, recentes ou menos recentes, no cinema, na televisão ou em outras disciplinas; a validade desse

projeto em relação com as teorias filosóficas, históricas e pedagógicas modernas; a função prática dos filmes de Rossellini com fins didáticos, fora dos circuitos cinematográficos e televisivos tradicionais; a ligação entre fontes históricas e documentais que estão na base dos filmes e do uso que delas fez Rossellini; análise pormenorizada do estilo e do conteúdo de cada filme; a relação de continuidade ou de ruptura dos filmes com a atividade precedente do autor.

⁹ - Jay Leyda, na sua *Storia del Cinema Russo e Soviético, Il Saggitatore*, Milão, 1964 (cap. VII, pp. 205), fala de um projeto didático utópico de Máximo Gorki; segundo o relatório de uma jornalista norte-americana que o entrevistou, Gorki trabalhou desde 1919 numa “série de roteiros cinematográficos na qual, com grande exatidão histórica, traça-se a história do homem, da idade da pedra, passando pela idade medieval e pela revolução francesa até ao nosso dias”. É evidente a semelhança com a enciclopédia de Rossellini.

¹⁰ - Este ensaio, aqui revisto e corrigido, além de estar na base da intervenção no *Convegno dell’Auditorium du Louvre* (15-16 Junho, 2001), foi publicado em inglês em David Forgacs, Sarah Lutton, Geoffrey Mowell-Smith (organização de), *Roberto Rossellini: magician of the real*, BFI Publishing, Londres, 2000; e em francês em *La Télévision Comme Utopie*, cit. Adriano Aprà, *L’Enciclopedia storica di Rossellini* in *Bianco & Nero* nº 5, Setembro-Outubro de 2001, pp. 23-50.

Adriano Aprà, “L’Enciclopedia storica di Rossellini” in *Bianco & Nero* nº 5, Setembro-Outubro de 2001, pp. 23-50.

ROBERTO ROSSELLINI E A INVENÇÃO DO CINEMA MODERNO

Alain Bergala

Tradução Bárbara V. de A.

Nos caminhos bem alinhados das histórias do cinema, Roberto Rossellini repousa sob um epitáfio inabalável: pai do neorrealismo. Imagino a surpresa de um espectador, hoje em dia, que de Rossellini apenas conhecesse essa etiqueta intimidadora e que, respeitosamente, entrasse, como se entra num museu, em Stromboli, *Viagem à Itália*, *Europa 51* ou ainda *O Medo*. De súbito, ver-se-ia envolvido numa obra abrasadora, direta como uma bala, devastadora, em resumo: uma obra viva e moderna, o oposto de uma peça de museu. Por pouco que aprecie os filmes de Eric Rohmer, de Jacques Rivette, de François Truffaut, de Luc Moullet, de Maurice Pialat, o espectador experimentaria, mais do que uma vez, uma estranha sensação de *déjà vu*. Quando Ingrid Bergman, no final de *O medo*, se prepara para morrer e por uma última vez chama os filhos, vir-lhe-ia certamente à memória o telefonema final de *O demônio das onze horas*, antes do seu suicídio. O espectador descobriria que *O desprezo* deve mais a Rossellini que a Fritz Lang, e que, de alguma maneira, é um remake de *Viagem à Itália*. Veria sem dúvida no dispositivo cruel de *O medo* uma prefiguração do momento da reviravolta final, quando tudo se transforma, para a personagem rosselliniana, numa fração de segundo, pensaria infalivelmente na revelação final do narrador nos *Contes Moraux* de Eric Rohmer.

Em resumo, ao mesmo tempo que a evidência do gênio rosselliniano se imporia aos seus sentidos e aos seus olhos, descobriria que o pai histórico do neorrealismo estava a inventar, dez anos depois de *Roma, cidade aberta*, nada menos do que o cinema moderno.

Em 1956, Jacques Rivette, saindo em defesa do cineasta italiano contra os seus detratores, que o acusavam precisamente de trair o neorealismo, escrevia na célebre *Carta sobre Rossellini* (Cahiers du Cinéma nº 46): “Se existe um cinema moderno, aqui está ele... parece-me impossível ver *Viagem à Itália* sem esbarrar com a evidência de que esse filme abre uma brecha, e que todo cinema deverá passar por esse processo sob pena de morte (sim, doravante não há outra hipótese de salvação para o nosso miserável cinema do que uma boa transfusão de sangue novo)... Com o surgimento de *Viagem à Itália*, subitamente, todos os filmes envelheceram dez anos; não há nada de mais impiedoso do que a juventude, do que essa intrusão categórica do cinema moderno, em que podemos, por fim, reconhecer aquilo que confusamente esperávamos... Eis o nosso cinema, nós que agora nos preparamos para fazer filmes...”.

Qual é a situação um quarto de século depois? Roberto Rossellini morreu, o panorama do cinema mudou bastante, mas se fizermos o balanço do que aconteceu de importante no cinema francês entre o início dos anos 1960 (quando os jovens críticos franceses reunidos em torno de André Bazin, tinham tomado a defesa de Rossellini e que assim tinham feito dele um dos seus mestres pensadores sobre o cinema do futuro, começaram a rodar os seus primeiros filmes) e nesse início dos anos 80, em que se começa a sair dessa modernidade, apercebemo-nos que a profecia de Jacques Rivette estava correta. Roberto Rossellini, por um estranho caminho, que tanto deve aos acasos biográficos quanto à necessidade pessoal, é incontestavelmente, a par de Jean Renoir, um dos grandes inventores do cinema moderno.

O CINEMA, A REALIDADE, A VERDADE

Como pode verdade emergir nos filmes? Essa terá sido a grande questão do cinema moderno. Era uma questão nova porque o problema, no cinema clássico, nunca tinha sido o de que a verdade emergisse no cinema. O filme podia proferir uma verdade, mas essa era-lhe anterior: no conteúdo do roteiro, na definição psicológica das personagens, nos pressupostos filosóficos do enredo, que era sua função traduzir em imagens. Pela primeira vez, com a modernidade, o cinema toma consciência que não está condenado a traduzir uma verdade que lhe é exterior, mas que ele pode, porventura, ser o instrumento de revelação ou de captação de uma verdade que só a ele cabe desvendar.

André Bazin, que nunca gostou de forçar as coisas, preferia teorizar a capacidade ontológica do cinema a *revelar* a verdade das coisas. De entre os cineastas modernos cujo traço comum foi a obstinada crença que a verdade deveria emergir nos seus filmes através de meios cinematográficos e apenas através deles, alguns iriam tender para o lado de um método suave, propício à revelação da verdade (Rivette, Garrel, Duras, Wenders, Rohmer), outros iriam dar preferência a um método mais duro, que consiste em perseguir ou forçar essa verdade que comumente se dissimula (Bresson, Straub, Pialat, o Bergman moderno). Por fim, outros, Godard e Eustache, por exemplo, oscilam sem cessar (e por vezes num mesmo filme) de um polo a outro.

Contrariamente ao cinema de Renoir, no qual a verdade quase nunca é forçada, o cinema de Rossellini inaugura este duplo método da verdade revelada (*Viagem à Itália*) e da perseguida (*O medo*). Eis-nos, em qualquer dos casos, perante o cerne da grande questão rosselliniana: como, e a partir de que imagem da realidade, se pode fazer emergir a verdade?

Para começar, Rossellini descobre que, se a verdade no cinema é uma questão de ontologia e não de linguagem, é a realidade mais literal, a menos reelaborada que ele deve voltar a colocar em ação. É uma convicção que Rossellini nunca renegará. Em todas as suas palavras, não cessará de invocar essa necessidade de sempre repor as “coisas na sua realidade”, as “coisas tais como são”, o “verdadeiro sentido das coisas”.

Independentemente do que o próprio Rossellini tenha dito (Cf. Table Ronde), as contingências da História tiveram sem dúvida um papel biográfico decisivo nessa descoberta do poder de revelação que têm as coisas filmadas, na sua literalidade, na sua nudez. No momento em que filmava a “trilogia neorrealista” – *Roma, cidade aberta*, *Paisà* e *Alemanha, ano zero*, a guerra, momentaneamente, tinha destruído na Itália até a mesma possibilidade, para um cineasta, de filmar a partir de uma realidade já reelaborada. Já não há estúdios, já não há cenários, já não existe nada daquilo que possibilitava a reconstrução de uma realidade cinematográfica ao abrigo da realidade nua. Apenas havia o mínimo (a câmara, alguns pedaços heterogêneos de película) e Rossellini não terá tido outra hipótese senão recomençar, a partir dessa tábua rasa, a confrontar o cinema com essa realidade de ruínas, de caos e de decadência moral dos

tempos imediatos a seguir à guerra.

Com base nessa descoberta, Rossellini vai adquirir uma convicção inabalável: o cinema tem a vocação ontológica de se ligar à literalidade das coisas e somente a ela, e essa é, de fato, a via para a emergência (ou reforço) de uma verdade que é apenas devedora dos poderes do cinema. Essa foi a convicção de todo o cinema moderno, que sempre foi um cinema do primeiro grau, da denotação, das coisas na sua nudez.

Na definição de modernidade em Roland Barthes, entrava uma componente essencial: essa “conformidade plana da representação à coisa representada”. O cinema moderno, herdeiro de Rossellini, teve sempre um santo horror a sobressignificações de símbolos, ao enchimento, já gordura, ao ligamento, ao tecido conjuntivo.

O cinema de Rossellini teve inicialmente essa função abrasiva. De André Bazin a Jacques Rivette, todos os críticos dos anos 1950 ficaram impressionados com essa arte do esboço, do traço, da literalidade das coisas, por este cinema despojado de qualquer efeito literário ou artístico. Rossellini filmava as coisas da forma mais direita e direta, recusando ao seu cinema tudo aquilo que pudesse derivar de uma retórica exterior (a dramaturgia clássica, entre outras, provinda do teatro e do *Romance*) e todas as figuras comuns da sedução por meio do enchimento, do decorativo, do ornamental.

Numa entrevista de 1969 (*Cahiers du Cinéma* nº 216), dez anos após o delatar da *nouvelle vague*, Luc Moullet tentou definir as principais linhas da modernidade cinematográfica, segundo ele, três: a repetição, ablação e o holocausto. As duas últimas dizem diretamente respeito ao gesto rosselliniano. Aquilo que ele definiu como *ablação* nada mais é do que essa preocupação com a literalidade das coisas: “Denomino de *ablação* a busca do grau zero... Quando anteriormente estávamos na vida da acumulação, vamos procurar agora reduzir o mais possível.”

A propósito da dimensão de *holocausto* que entrevê em todos os filmes modernos, Moullet afirma: “Diria que o filme se oferece em holocausto ao espectador para poder dar a obra de arte. O filme é somente um primeiro esboço da operação, e o triunfo dessa operação constitui-se pelos filmes mais o espectador... Quanto aos filmes em

si, no qual víamos antigamente um fim, e que constituía o conjunto da obra de arte, doravante não é mais do que um meio.”

Para Rossellini, o filme nunca foi um fim em si e dá-se – sem ceder minimamente às exigências que fariam dele um objeto de arte, fechado sobre si próprio – ao advento de uma verdade que só pode ser processada pelo espectador, na experiência necessariamente solitária que é a sua travessia no filme. O espectador ideal de Rossellini é aquele que pode dizer, como Eric Rohmer: “A meio dos filmes (referia-se a *Stromboli*) converti-me, mudei de ponto de vista.” A ruptura estética que se manifesta nos filmes de Rossellini é induzida quase naturalmente por essa diferença, radical, entre uma concepção clássica do filme como “visão do mundo”, visão fechada no filme-totalidade (o filme como obra), e a concepção rosselliniana de um filme oferecendo-se em holocausto ao espectador, convidando-o ao milagre da revelação da verdade (o filme como esboço). Compreende-se que num cinema assim “um só plano não tem que ser necessariamente belo”, e que mesmo pouco importam as proporções objetivas do edifício, tudo se passa nos movimentos subterrâneos e conjuntos, da alma do protagonista e da alma do espectador.

A revelação em Rossellini não é nunca uma verdade consistente, não mais na imagem do que no tempo, nunca toma a forma de uma estase, mas sempre de um afloramento, de uma passagem, de uma viragem. O seu cinema nunca é verdadeiramente um cinema da contemplação, ainda menos da consistência. O que interessa a Rossellini é o movimento subterrâneo, secreto, imprevisível (nada pode fazer dos pesados cordelinhos da dramaturgia clássica), que trabalha de forma latente as suas personagens em contato com a realidade das “coisas tais como elas são” até ao momento em que, quando eles menos esperam, bruscamente vão mudar para uma verdade subitamente revelada, mas que nunca, num qualquer instante dos filmes, teve verdadeira consistência. “Não descrevo o instante, dizia Rossellini, mas a espera.”

A CONFISSÃO, O ESCÂNDALO, O MILAGRE

As direções de Rossellini giram obsessivamente em torno de três figuras que jamais deixaram de o atormentar: a confissão, o escândalo, o milagre, e que são três figuras

singulares pela forma como a verdade pode emergir da superfície lisa da realidade, da crosta das ideologias e dos hábitos morais, do não-dito que assegura a possibilidade mesma do laço social. A verdade pode ser extorquida, forçada (a confissão), revelada (o milagre) ou chegar após um violento abalo (o escândalo).

Cinematograficamente, não se filma da mesma maneira a confissão (*O medo*), o milagre (*Viagem à Itália* ou *Stromboli*), ou o escândalo (*Europa 51, Alemanha, ano zero*): cada uma destas figuras de emergência da verdade vai, pois, engendrar na obra rosselliniana configurações cinematográficas que lhe são próprias.

O milagre (ou a conversão) apela a um cinema da latência, a confissão a um cinema da crueza e o escândalo a um cinema da confrontação.

A figura da confissão, cuja importância no catolicismo conhecemos bem, é literalmente uma obsessão na obra de Rossellini. Para Serge Daney: “O cinema moderno nasce com a cena de tortura frente a um terço em *Roma, cidade aberta*”.

Em *Europa 51*, o marido tenta arrancar da mulher a confissão de que ama outro homem, o que o tranquilizaria em relação à forma, incompreensível a seus olhos – como ele se comporta –, fazendo entrar esse incompreensível a seus olhos, como ela se comporta, fazendo entrar esse comportamento numa categoria socialmente codificada: a mulher apaixonada por um outro homem. Num plano-sequência aterrador em *Vanina Vanini*, Sandra Milo está presa, durante uns intermináveis minutos, entre o jovem confessor que, nas suas costas, descreve círculos de ave de rapina, e a câmera cujo zoom inquisidor lhe perscruta o rosto apossado.

Mas é *O medo* que ficará na obra de Rossellini como o grande filme da tortura e da confissão impossível. *O medo* pode ser considerado como uma extensão, em toda a duração de um filme, da cena de tortura inicial em *Roma, cidade aberta*, exceto que aqui se trata de tortura moral. Na quase totalidade das cenas de *O medo*, construídas sobre uma única situação, que se repete de forma idêntica ao longo de todo o filme; tortura-se alguém – a personagem Irene que a atriz Ingrid Bergman, mulher do cineasta, encarna – sob o duplo olhar simétrico, tenaz, do marido de Irene, que está

quase nas suas costas, e a câmera (o olhar do cineasta) para a qual Ingrid Bergman está de frente, que capta no seu rosto os efeitos dessa tortura. O quadro é carcerário, impiedoso, e centra-se no rosto de Ingrid Bergman, faça ela o que fizer, para onde quer que se mova.

A filmagem confunde-se com o dispositivo de tortura: coloca-se uma atriz em estado de sofrimento sob o olhar impassível da câmara e, no seu rosto, filmam-se as marcas e os efeitos desse sofrimento, de onde a verdade – uma verdade extorquida, forçada – deve surgir. O lugar do espectador não pode mais ser esse lugar protegido e confortável que lhe assegurava o cinema clássico e o filme-totalidade; essa tortura lhe é destinada, um sofrimento oferecido em holocausto. É o poder da inquisição e do terror do seu próprio olhar que lhe reenvia o rosto acossado e devastado de Ingrid Bergman. Todo um grupo do cinema moderno – Bresson, Bergman, Godard, Straub, Eustache, Pialat – se apoiará durante algum tempo nesta concepção do cinema segundo a qual a câmera tem como função extorquir do ator a confissão mais ou menos controlada da sua verdade, registrando para o espectador os efeitos da sua própria violência.

A finalidade desta concepção do cinema como fórceps de extração da verdade mistifica, aos olhos do cineasta moderno, o terror e a crueldade da filmagem: a câmera e o megafone não estão lá para traduzir uma verdade mimada, são antes o estilete que a inscreve, a frio, no ator como superfície sensível e incisiva, a pele da realidade. A filmagem moderna (com o seu fetichismo do som síncrono e do plano-sequência) tem mais a ver com esse dispositivo de tortura do que com uma pura representação.

Encontramos duas figuras maiores do escândalo nos filmes de Rossellini: o escândalo social, vulgar, externo, e aquele que provém do interior, da consciência que a personagem tem do mundo e de si própria.

Europa 51, que é o filme do escândalo, é construído em torno dessa dupla figura da qual a personagem Irene é o pivô. O comportamento de Irene é um escândalo social porque ameaça a coerência ideológica do grupo social ao qual ela pertence. A sua

mãe, o seu marido, mas também todos aqueles que falam em nome das instituições (o juiz, o padre, o médico), não conseguem compreender, ou seja, classificar no seu código, os atos de Irene: ela se relaciona com gente exterior ao seu meio (gente do povo, uma prostituta), já não respeita as regras de conveniência no mundo burguês, que é o seu. Pagará um preço elevado pela compaixão que a impele a ver o que se passa no exterior do seu universo burguês: os guardiões desse mundo decretarão a sua demência e a sua hospitalização. Para os do exterior, os pobres e os humildes que socorreu, Irene torna-se santa.

Em Rossellini, não há maniqueísmo social. Não é apenas a burguesia, mas cada grupo social homogêneo que julga escandalosos os comportamentos que não pode assimilar porque poriam em perigo a coerência interna do seu código e dos seus valores. Esse reflexo é, assim, tão válido na micro-sociedade arcaica da ilha de *Stromboli*, onde a estrangeira vai provocar escândalo pela sua ignorância e pelo seu não-respeito às leis tácitas que regem a pequena comunidade, como para a burguesia citadina em *Europa 51*.

Mas uma primeira e longa sequência nos mostrou uma Irene perfeitamente integrada ao seu meio social, completamente à vontade com os rituais e as regras mais fúteis. Se o seu comportamento se torna de súbito escandaloso aos olhos do seus é porque, no entanto, um fato brutal aconteceu: a morte do filho, que escandalizou a consciência dela.

A segunda forma de escândalo para o herói rosselliniano é desencadeada por um acontecimento que a consciência não tem meios ou capacidade de assimilar e que age sobre ele como um enigma (ou como um abalo), fazendo-o sair das suas certezas e do seu conforto moral. Em *Europa 51*, a morte do filho vai ser o início, para Irene, de um período de solidão moral e de sofrimento durante o qual o mundo e as ideologias que a orientam vão parecer-lhe algo de opaco, de desconcertante, de incompreensível. No termo desse período de latência em que os antigos valores já não lhe fazem sentido, quando se vê confrontada com as coisas tal como elas são, na sua heterogeneidade fundamental que é um verdadeiro desafio à sua consciência, vai surgir um dia, de imprevisto, uma nova verdade, uma verdade revelada mais do que conquistada por um esforço da razão.

O escândalo, para o herói rosselliniano, é também esse confronto entre uma realidade de tal forma enigmática na sua diferença (a ilha de *Stromboli*, as gentes do povo em *Europa 51*, Nápoles em *Viagem à Itália*) que escandaliza a consciência, incapaz que é de assimilar, de no seu código lhe atribuir um sentido, de anular a distância que os separa. Rossellini tem particular predileção por esses planos ontologicamente “escandalosos” nos quais pode pôr em presença, num mesmo quadro, seres de gêneros, de meios ou de culturas radicalmente heterogêneas, absolutamente opacos e enigmáticos uns perante os outros. Estou a pensar nesse plano sublime em *Stromboli* em que Ingrid Bergman, desesperada de solidão, tenta falar com o rapazinho da ilha, com o qual não tem nada em comum, e que começa a chorar como se tivesse visto um ser assustador de uma espécie desconhecida. Toda a obra de Rossellini está polvilhada de planos desse, tipo nos quais uma personagem é confrontada com o mistério de uma outra espécie, de uma outra cultura, de uma realidade que não consegue apreender.

Essa realidade que se lhe apresenta como heterogênea, inassimilável, o homem não a encontra apenas no mundo exterior, também a traz em si próprio sob a forma daquilo que se repete, inconscientemente, no seu destino, dessa coisa aterradora, escandalosa, que não cessa de voltar “ao mesmo sítio”, esse núcleo duro que ele não reconhece como seu, esse retorno do sintoma na realidade com a qual está condenado a esbarrar.

Deste modo, Irene, em *Europa 51*, vai esbarrar três vezes com uma cena que para ela se repete de forma absolutamente idêntica: alguém que morre nos seus braços e cuja morte apesar de todo o seu amor ela não consegue evitar. O retorno dessa cena na realidade, de acordo com as mesmas modalidades cenográficas, vem arruinar de cada vez os pequenos progressos que ela acreditava ter feito na consciência que tinha do mundo e dos outros. Essa repetição obstinada do escândalo condena-a a uma imobilidade da consciência, em luta com esse núcleo duro, inassimilável. Mas o que Irene ignora, tal como os outros heróis de Rossellini, é que esse confronto doloroso e esse arrastamento impotente da consciência preparam, efetivamente, de forma subterrânea e invisível, o lampejo imprevisível da revelação.

A presença dessa figura chave do escândalo manifesta-se no cinema de Rossellini

pela incapacidade que ele teve em recorrer às regras comprovadas da dramaturgia clássica. O escândalo, sob as duas formas que acabo de referir, é uma figura da heterogeneidade, do hiato, do confronto, da ruptura, do impasse, da repetição. Todas as regras da dramaturgia e da cenografia clássicas fundam-se no postulado inverso de um universo ficcional homogêneo, fechado sobre si próprio, obedecendo ao princípio de ligação e de progressão dinâmica dos acontecimentos, repousando sobre uma relação de integração entre a figura e o fundo. O cinema clássico é, sem dúvida, a forma de arte na qual a obsessão da homogeneidade foi mais marcante, e isto em todas as etapas da concepção, da preparação e da fabricação do filme. As 99% das pretensas “regras” estéticas e técnicas do cinema – desde a elaboração do roteiro à escolha do elenco, da *découpage à étalonnage* e a mistura – têm somente como finalidade assegurar, tanto conceitualmente como tecnicamente, a homogeneidade sem falhas desse universo autossuficiente e fechado da narrativa clássica, “criando ele próprio as suas dimensões e limites, e aí dispondo o seu tempo, o seu espaço, a sua população, a sua coleção e objetos e de mitos” (Roland Barthes)

O cineasta clássico apenas coloca no círculo do seu filme uma coleção de personagens e de objetos já desligados da heterogeneidade e do caos do mundo real, já conciliados. Rossellini pega numa vendeta provida do cinema de Hollywood e coloca-a no meio dos pescadores de *Stromboli* para ver o que pode acontecer a um cinema que se confronta com este desfasamento, à força da revelação, desse pôr em presença elementos que supostamente nunca se encontrariam num mesmo filme.

Qualquer falha na homogeneidade constitutiva do cinema clássico é tida como um escândalo da representação. Rossellini não cessou de estigmatizar ao longo de toda sua carreira a “mania” custosa que, segundo ele, era resultado dessa obsessão pela homogeneidade. Mas não era apenas por desenvoltura ou por preguiça. Rossellini experimenta por necessidade uma outra forma de fazer cinema porque literalmente nada pode fazer com as regras da dramaturgia e da representação clássicas que possam dar a ver a relação das personagens com o mundo e com os outros, na sua dimensão de escândalo ontológico. Rossellini é forçado a engendrar, com os seus próprios meios, um cinema do choque, do confronto, da heterogeneidade, do hiato entre a figura e o fundo, um cinema do impasse e da repetição aparentes, uma nova

dramaturgia subterrânea da latência.

Abrindo essa brecha no cinema, até aí concebido de forma obsessiva como uma arte que só podia trabalhar um material já afastado da heterogeneidade do mundo fundamentalmente escandalosa para a consciência, Rossellini, impelido mais pela necessidade dos seus temas do que pela vontade de mudar o cinema, ignorava sem dúvida que o seu gesto se assemelharia àqueles dos grandes inventores da modernidade em literatura, nas artes plásticas ou na música, cujo papel histórico foi também o de abrir as suas artes à heterogeneidade. Por essa brecha iria entrar, em seguida, todo um grupo do cinema moderno, esse que atribuiu a si próprio como tarefa explorar o hiato entre o homem e o mundo, entre a figura e o fundo, entre o homem e a mulher, entre a consciência e o caos das coisas. Mas foi incontestavelmente Jean-Luc Godard aquele que prolongou mais amplamente e com mais riscos esse gesto inaugural de Rossellini. Se o projeto cinematográfico de Godard é atualmente um dos mais amplos que jamais o cinema teve, é porque ele elabora mais do que nunca os seus filmes a partir de um afastamento máximo entre o mundo como ruído e o caos, como coleção de objetos escandalosamente heterogênea, e a pureza absoluta do mundo ideal o mais codificado e o mais homogêneo jamais construído pelos homens, referimo-nos ao mundo da música clássica.

No cinema de Rossellini se vai do escândalo ao milagre em apenas um passo. Mas esse passo leva por vezes o tempo de um filme. Falo dos filmes de Rossellini que começam com o escândalo e que acabam num milagre. A passagem da consciência, posta à prova pelo escândalo (ou perturbada pela heterogeneidade do mundo), à consciência tocada pela graça da verdade revelada é aí também tão fulgurante quanto imprevisível. Ele não poderia obedecer a nenhuma linha de progressão ditada pela dramaturgia clássica: o herói rosselliniano progride em direção à verdade de uma maneira bem mais subterrânea e invisível. Essa passagem não corresponde a nenhum processo de “tomada de consciência”: Rossellini não acredita numa pedagogia da verdade.

O advento da verdade não deve aparecer como fim previsível para o qual o filme ou o seu herói tendem. A personagem rosselliniana é tocada pela graça no momento em que menos espera. Ela irrompe de imprevisto e às cegas. A prova evidente disso é a

reviravolta final de *Viagem à Itália*: o homem e a mulher estão como que salpicados, por um puro acaso de contiguidade, pelo milagre que aconteceu ao lado deles e que eles nem chegaram a ver, aliás não mais do que o espectador. O milagre opera-se por contágio: as personagens são tocadas por uma graça que não os visava diretamente, se posso ousar dizê-lo. Da mesma maneira, o espectador na sala será tocado (ou não, é esse o risco de Rossellini) num momento em que o filme se recusa a obedecer a um programa, por esse contágio da graça. Se essa “conversão” ou “essa mudança de ótica” de que fala Eric Rohmer ocorre, ela acontecerá sem que o filme tenha tido a deselegância de a impor ao espectador visando-o diretamente. Da mesma maneira, é completamente vão tentar convencer alguém que não tenha sido atingido por esse contágio que *Viagem à Itália* não é uma fotonovela fundada numa psicologia de pacotilha. Talvez nunca tanto como nos filmes de Rossellini, em que se mede a cada visionamento a fragilidade e a vulnerabilidade, a obra-prima terá estado tão próxima do fracasso e do desastre. Os grandes filmes de Rossellini estão sempre a ponto de se desfazer. E o tempo nada apagou dessa fragilidade, antes pelo contrário: trinta anos depois, *Viagem à Itália* não se tornou uma obra, e oferece-se modestamente em holocausto a um espectador que nunca é diretamente responsabilizado pelo filme. O espectador de Rossellini é abandonado à sua sorte e, se não é tocado pelo contágio da graça que acontece no ecrã, de frente dele, mas que não lhe é destinada, arrisca-se a passar completamente ao lado do filme, sem ir ao seu encontro.

Contudo, em *Stromboli* existem diversos momentos em que o espectador está à espera de que alguma coisa mude para Ingrid Bergman e que altere a relação infeliz que mantém com a pequena comunidade da ilha. O momento da pesca do atum, por exemplo, no qual ela é de súbito confrontada com uma espécie de ritual sagrado de morte. Ou ainda o momento paroxístico da erupção do vulcão, quando ela se encontra em pleno mar, criatura miserável entre criaturas miseráveis, com todos os habitantes da ilha agrupados em alguns barcos perdidos no meio da noite, na expectativa do que lhes reserva o vulcão. Nesse momento, o espectador é tentado a acreditar que uma tal experiência, pelo seu caráter de grandiosa exceção, é suscetível de transformar a personagem de Ingrid Bergman e dar-lhe o sentimento de que ela pertence – queira ou não, e apesar de toda a diferença objetiva – a essa comunidade em perigo, nas mãos de Deus. Mas nada disso acontece, e o espectador descobre com espanto na

sequência seguinte, que antes pelo contrário, ela tomou a firme decisão de fugir, a qualquer preço, a essa ilha e a essa comunidade. O momento do milagre que chegará mais tarde não poderia corresponder ao momento de maior probabilidade do milagre. Mas não se deverá ver aí qualquer vulgar desejo de surpreender. Trata-se de outra coisa, algo bem mais importante: o verdadeiro milagre para Rossellini é aquele que acontece necessariamente fora de uma escolha deliberada do pensamento consciente e mesmo da fé. Ao contrário do que acontece em Dreyer, não é preciso acreditar para se ser tocada pelo milagre. A reviravolta da revelação chega no término de um longo período de latência subterrânea quase, diríamos, de incubação não é mais arbitrária do que previsível: lhe é necessária a lenta acumulação de uma tensão subterrânea e o encontro ocasional (uma procissão passa) que vai provocar o choque.

Não nos surpreendemos assim com a ausência neste cinema da figura cinematográfica da revelação. A revelação dá-se entre dois planos, no momento de suspensão que é o *raccord*. É uma viragem que não poderia ser mostrada porque isso seria atribuir-lhe uma consistência contraditória com a concepção que Rossellini tem dela: “não mostro o instante, mas a espera”. Não pode haver aí mais do que um antes e um depois da revelação, mas é uma perturbação misteriosa da consciência que não tem duração nem consistência, literalmente infilmável. Não se filma essa passagem. Mesmo tendo tido o papel que sabemos na defesa e na ilustração do plano-sequência, Rossellini nunca praticou um cinema da contemplação no qual a viragem poderia resultar da duração do olhar sobre as coisas, como mais tarde acontecerá em filmes de Antonioni, de Wenders ou de Chantal Akerman. Não há qualquer metafísica baziniana da duração no cinema de Rossellini, aliás não mais do que uma metafísica da coisa em si. A revelação, uma vez que não deve consistir, não poderia nascer da contemplação das coisas e dos seres (no seu cinema não há nunca um plano que se prolongue para além do tempo estritamente necessário àquilo que é preciso mostrar), ela é antes preparada, secretamente, em todos os planos do filmes mas em nenhum em particular e quando acontece, sempre inesperadamente, apenas nos resta constatar a evidência da viragem que se operou. Então o filme acaba, mas o mistério fundamental mantém-se.

Se esta concepção da verdade revelada tem consequências imensas no cinema de Rossellini, não é no plano ou na figura cinematográfica localizada que as devemos

buscar, mas antes na dramaturgia e na concepção do tempo nos seus filmes. Funcionam em conjunto. Se considerarmos num filme de Rossellini a gestão dramatúrgica do tempo manifesto, ela parece francamente deficiente: o tempo aparente de um filme como *Viagem à Itália* não parece francamente deficiente: o tempo aparente de um filme *Viagem à Itália* não parece obedecer a nenhuma dinâmica, a nenhum princípio de alternância entre tempos fortes e tempos fracos; parece desenrolar-se com uma indiferença insolente em relação à exigência da responsabilidade do espectador. Mas sob essa indiferença aparente do enredo rosselliniano atua, numa espécie de pré-consciência, num tempo abstrato cujos nós, tensões, tempos mortos e abalos constituem uma dramaturgia da latência em relação a qual a revelação final é uma conclusão lógica. Trata-se de um outro tempo e de uma outra lógica, que podemos testemunhar um processo no cinema moderno que se lhe seguiria, em alguns filmes de Eric Rohmer, de Jacques Rivette e de Wim Wenders.

O ENXERTO IMPOSSÍVEL

A vida de Rossellini está cheia dessas convulsões e desses escândalos que marcam os seus filmes. No início, há experiência da guerra, a um tempo escândalo da morte de inocentes e revelação da inutilidade de toda a organização dramática dos acontecimentos: na guerra, a morte surge de imprevistos, sem aviso e “os grandes gestos ou os grandes acontecimentos, pequenos fatos da vida”. Para Rossellini, a guerra é também o primeiro encontro com o estrangeiro, com o heterogêneo, quer se trate do alemão ou ainda do mais estranho libertador, o americano (*Paisà*).

Segue-se a morte de um filho de nove anos, em 1946, que sabemos por diversos testemunhos, o quanto o afetou, e que se refletirá nos seus filmes (*Alemanha, ano zero*, *Europa 51*) sob a forma do escândalo maior da morte das crianças, escândalo tanto mais revelador quanto Rossellini transpõe essa morte acidental (provocada por uma apendicite aguda) em morte voluntária, em suicídio infantil.

Haverá também a viagem às Índias (onde a relação com a mulher do seu produtor indiano vai constituir tal que será expulso do país) de onde trará Índia e diversas séries de televisão. Nesta viagem, Rossellini será confrontado com a civilização indiana, dez anos depois da experiência similar de Jean Renoir (*O rio sagrado*), outro grande

inventor da modernidade no cinema, coincidência essa que parece comprovar a tese de Lévi-Strauss segundo a qual a inovação artística passa frequentemente por um cruzamento de culturas heterogêneas.

Mas no que diz respeito à descoberta ou invenção do cinema moderno, o acontecimento mais importante na vida e no cinema de Rossellini terá sido o encontro altamente improvável entre o “pai do neorealismo italiano”, cujo desprezo pelos atores célebres que então bem conhecemos, e uma das grandes estrelas da atualidade, Ingrid Bergman, provinda de uma outra galáxia cinematográfica (Hollywood), da qual ele nada quer saber, e que está objetivamente a anos-luz das suas preocupações de cineasta italiano do pós-guerra.

Quando recebe a famosa carta de Ingrid Bergman: “Vi os seus filmes *Roma, cidade aberta* e *Paisà*, de que muito gostei. Caso precise de uma atriz sueca que fala inglês muito bem, que não esqueceu a língua alemã, que não é fluente em francês e que em italiano só sabe dizer ‘Ti amo’, estou pronta a fazer um filme contigo”, Roberto Rossellini não se lembra de alguma vez ter visto um filme interpretado por aquela que, ao deixar os Estados Unidos para ser sua atriz, e em breve sua mulher, vai provocar um escândalo mundial na imprensa e na opinião pública.

Há uma grande ironia do destino na forma da chegada de Ingrid Bergman à vida e ao cinema de Rossellini. Esta vai arruinar o seu sucesso junto da crítica – é acusado de trair o neorealismo – e vai fazer descarrilhar a sua carreira. O público, tanto aquele que gostava de Ingrid Bergman nos filmes americanos, como aquele que se tinha reconhecido nos primeiros filmes de Rossellini do pós-guerra, não apreciaria os filmes que iriam nascer desse encontro. Até o fim da vida – até o momento em que escreve as suas memórias¹ -, Ingrid Bergman manteve a convicção de ter destruído a carreira de Rossellini e que “para trabalhar com ela, ele foi contra os seus princípios, introduzindo nos seus documentários uma vedeta de Hollywood, e a combinação não resultou”. Escreve também: “Roberto era incapaz de trabalhar com atrizes, exceto

¹ *Ingrid Bergman. M avie. E. Fayard.*

Anna Magnani. Talvez por serem da mesma raça, faziam uma boa parilha. Mas nós dois, não fazíamos uma boa parilha. O público não gostava nada da imagem que Rossellini apresentava de mim, e nada resultava. Ele não sabia o que fazer comigo, uma vez que nada podia fazer de uma vedeta internacional. Para mim, ele não sabia o que escrever.” Sabemos que a história da arte está cheia de enganos e mal-entendidos, mas este é de envergadura: Ingrid Bergman morre sem nunca ter posto de lado essa convicção. Porque para nós é manifesto que a aventura cinematográfica deste enxerto impossível – uma estrela americana na realidade italiana do pós-guerra – era o encetar de uma via que iria ser explorada ao longo de mais de vinte anos sob o nome de cinema moderno. A grande sorte de Rossellini aos olhos da história do cinema (não aos olhos da sua carreira) terá sido, precisamente, “não ter sabido o que fazer”, fazendo uso das palavras de Ingrid Bergman, com uma atriz com a qual aparentemente o seu cinema nada tinha a ver. Neste ponto, a vida de Rossellini começa a se assemelhar a um filme de Rossellini: a revelação (do cinema moderno) nasce da súbita junção de uma longa caminhada interior e subterrânea do cinema rosselliniano com um acontecimento exterior, altamente improvável: a chegada de Ingrid Bergman. Tanto mais que, quando a improbabilidade se torna necessária a este ponto, somos impelidos a falar de milagre, no sentido rosselliniano do termo, mais do que de vicissitude ou acaso.

Porque, de fato, tudo acontece como se o cinema de Rossellini, aquele que ele praticou até *Stromboli*, apenas esperasse sem o saber desse imprevisível aparecimento de Ingrid Bergman para ir ao fundo dessa descoberta do cinema moderno como cinema do heterogêneo. Pode-se dizer hoje em dia, ao rever os filmes da “primeira fase” do cinema do Rossellini, que essa obsessão pela heterogeneidade sempre o perseguiu, mesmo nos filmes ditos “neorrealistas”. Desde *Paisà*, o “lugar” de Ingrid Bergman (de corpo estrangeiro, deslocado) estava, se assim o posso dizer, marcado no cinema de Rossellini. Lembro-me do encontro da jovem italiana no primeiro episódio, ou ainda daquele encontro do soldado negro americano e do garoto napolitano: todos esses episódios de *Paisà* são praticamente concebidos a partir desse confronto de um corpo estrangeiro com uma realidade italiana abalada pelo escândalo da guerra. Mais tarde, tendo Ingrid Bergman abandonado o cinema e a vida de Rossellini, subsistem de longe em longe na obra do cineasta vestígios dessa obsessão pela heterogeneidade.

Lembro-me da italiana, do russo, do inglês e do americano de *Era Noite em Roma*, ou ainda do “carbonaro” refugiado no palácio do príncipe Vanini.

Mas é essencialmente nos quatro grandes filmes-Bergman (*Stromboli*, *Europa 51*, *Viagem à Itália*, *O medo*) que se pode assistir vivo e direto ao nascimento do cinema moderno, que se confunde com a tentativa insana, desesperada, de forçar esse enxerto, a priori, impossível.

Se os tomamos à letra, esses quatro filmes-Bergman giram em torno de um mesmo tema: a cena conjugal, cuja filmografia exaustiva no cinema moderno seria extremamente difícil de elaborar; de Godard (*O desprezo*) a Pialat (*Nós não envelheceremos juntos*), passando por Bergman (*Cenas de um casamento*) e Antonioni, citando apenas os mais evidentes.

Certo dia, Eric Rohmer terá dito a Truffaut, e este reproduziu numa entrevista: “O gênio de Rossellini reside na sua falta de imaginação”. De fato, assim que cinematograficamente “não sabe o que fazer” com Ingrid Bergman, Rossellini não procura muito longe o tema dos quatro filmes que com ela vai fazer, contentando-se em pôr em cena a situação de ambos, a história do casal heterogêneo.

Rossellini foi, sem dúvida, o primeiro cineasta convencido que o que quer que façamos, qualquer que seja a vontade de inventar uma ficção, um filme é sempre o documentário da sua própria filmagem. Essa convicção, que será a de numerosos cineastas modernos, de Rivette (“é sempre o método com o qual rodamos o filme o verdadeiro tema”) a Wenders (o ambiente claustrofóbico de muitos dos filmes negros resulta das condições de filmagem). Relativamente a essa convicção, como escreveria, alguns anos mais tarde, Claude Chabrol: “Não há grandes nem pequenos temas. Na verdade, só há a verdade.” Enquanto que a crítica italiana o acusava de, com o abandono de temas históricos, trair o neorrealismo, Rossellini se preparava para descobrir que “o cinema é também um microscópio”: qualquer que seja a aparente pequenez do tema, um filme que convictamente procura desvendar uma pequena ponta de verdade – ainda que seja a verdade – ainda que seja a verdade estreitamente autobiográfica de uma relação conjugal –, captará mais seguramente a verdade desse

pequeno momento da grande história, dentro da qual se desenvolve, mais do que um filme com grandes pretensões a tratar um tema ambicioso que supostamente condensa as grandes questões da época.

Desta convicção que convém a sua preguiça, Rossellini vai tirar todas as consequências, como nunca ninguém o tinha feito antes. Não lhe foi necessário inventar o roteiro de *Stromboli* porque o roteiro está presente na própria equação das suas condições de rodagem: uma estrela americana mais a Itália do pós- guerra. Quando Ingrid Bergman escreve “Para mim, ele não sabia o que escrever”, está a falar certo, mas não diz tudo. O gênio de Rossellini terá sido precisamente convencer-se que, face às circunstâncias que eram as suas, já não havia nada que escrever, que pôr em cena, que antes pelo contrário era necessário que ele experimentasse até o limite as consequências cinematográficas deste confronto: Ingrid Bergman mais a ilha de *Stromboli*; o mesmo é dizer a contradição (escandalosa à época) do casal. Assim, Rossellini vai se concentrar – mas que risco! Nem o público nem a crítica o iriam acompanhar – em desenvolver logicamente essa equação de partida.

Serão necessários a Rossellini quatro filmes para levar essa descoberta do cinema moderno a bom ponto, para experimentar até o limite essa heterogeneidade, quatro fracassos comerciais, quatro histórias de cenas de um casal em que podemos seguir a par e passo a evolução conjugal e cinematográfica de Ingrid Bergman e Roberto Rossellini, tal como podemos seguir a par e passo, alguns anos mais tarde, por meio dos seus filmes, as relações de Jean-Luc Godard e Anna Karina, de Antonioni e Monica Vitti, de Ingmar Bergman e as suas atrizes preferidas.

Antes de Rossellini, existia uma dramaturgia e uma cenografia clássicas da cena conjugal, digamos aquela do campo-contracampo e do confronto. O toque de gênio de Rossellini terá sido a necessidade que ele teve, nos filmes-Bergman, de introduzir entre o homem e a mulher dos seus casais esse terceiro termo que muda tudo e que lhe permite passar do argumento mais gasto do mundo (um homem, uma mulher, uma terceira personagem) do cinema moderno. Porque este terceiro termo, nos seus filmes, não será mais o bom velho rival do triângulo clássico, mas um elemento que aparentemente não tem qualquer relação com o argumento do casal em crise, um elemento fundamentalmente heterogêneo, irredutível a toda a psicologia. A ilha vulcânica de *Stromboli* como determinação absoluta

do sentido, a imagem solidificada do caso primordial, a coisa-em-si menos assimilável pela consciência. As estátuas e monumentos napolitanos de *Viagem à Itália*, isto é, o passado e as culturas solidificadas, tornadas restos, detritos, estereótipos. As ideologias em *Europa 51*, também em vias de solidificação.

Mas este terceiro termo na cena conjugal rosselliniana não funciona mais como o rival do triângulo clássico, isto é, como um bom condutor de tensões e de conflitos no seio do casal. Funciona antes como um isolante. Longe de ser um traço de união – ou de desunião – que é o papel do outro, do semelhante na cena conjugal clássica, o terceiro termo rosselliniano isola o homem e a mulher na sua solidão moral, e por vezes metafísica, perante o mundo, face a uma realidade que se torna estranha e não é a mesma para cada um deles, que estão condenados a enfrentar “cada um por si”.

Na cena conjugal rosselliniana o problema já não é o casal, é a cena em si, o cenário, o fundo. Não pode aí existir o confronto propriamente dito porque para haver um confronto há que estar no mesmo ringue, é necessário haver uma definição prévia sobre o espaço de combate. Ora, tanto em *Viagem à Itália*, como em *Europa 51*, ou em *Stromboli*, o homem e a mulher não estão no mesmo cenário. *Viagem à Itália* é a história de um casal que, durante uma hora e trinta minutos de projeção, não consegue inscrever-se no mesmo ambiente, no mesmo fundo. É um casal deslocado, estão numa cidade estrangeira, Nápoles, a cidade dos estereótipos turísticos, o “fundo” e o cenário ideal dos romances, mas não conseguem encontrar-se na mesma imagem, nem que seja para se confrontar, não encontrar um cenário comum em que a cena conjugal poderia acontecer e que poderiam descarregar a tensão acumulada.

Se conseguem ainda ter uma discussão é por causa do automóvel, que permite a cada um deles, alternadamente, fazer a sua descoberta da cidade, traçar o seu próprio percurso e buscar aí o seu cenário. Quando por fim se encontram, no final do filme, no mesmo lugar (no campo arqueológico), perante as mesmas coisas estranhas, esses lugares e essas coisas permanecem entre eles opacas, enigmáticas, como o aflorar incompreensível de uma veia subterrânea da sua própria deambulação inconsciente, cujo surgimento os desestabiliza, mas que eles não chegam a identificar como tais. O terceiro termo rosselliniano nunca é uma metáfora, isto é, o suporte de uma transação do sentido, mas pelo contrário, designa o lugar de base na consciência da personagem.

O abalo provocado por esse surgimento não deixará de os afetar, mas esse efeito se fará sentir num outro ponto do filme, com a ironia do desfasamento que caracteriza esses caminhos subterrâneos na sequência final, quando eles vão se encontrar pela primeira vez perante um mesmo fundo de cena, o fundo confuso da cena do milagre.

Se, para terminar, pudesse escolher uma frase de Rossellini que melhor ilustrasse a sua obra no que ela tem de radicalmente inovador, escolheria esta na qual ele fala precisamente sobre a sua concepção da personagem: “é um ser muito pequeno sob algo que o domina e que, de súbito, o atingirá de uma forma terrível no momento preciso em que se encontra livremente no mundo, sem esperar o que quer que seja.”

Para Rossellini, nunca houve contradição entre a liberdade do homem (“encontra-se livremente no mundo”) e o seu desconhecimento de uma verdade (e a sua inocência) que só o pode atingir de uma forma brutal e de surpresa. A verdade nunca é objeto de uma demanda da consciência. A verdade assenta na personagem, no momento em que essa menos espera, com a mesma velocidade da bala que mata o soldado americano no primeiro episódio de *Paisà*. Mas o faz no termo de um período de latência, mais ou menos longo, mais ou menos doloroso, vivido em total desconhecimento de causa, em que estava como que suspensa. Durante esse período de latência, a personagem rosselliniana encontra-se confrontada com aquilo que designei por heterogêneo, o terceiro termo. “O cinema” – dizia ainda Rossellini – “que função pode ter? A de colocar os homens perante as coisas, as realidades tais como são.” Mas nesse confronto, no qual não deixou de sentir as consequências cinematográficas, o que fascina realmente Rossellini é a espera desse instante milagroso em que “a partir da matéria inanimada, de súbito, misteriosamente, nasce a consciência.” É na obstinação de filmar esse confronto e essa espera, contraventos e marés, que o cinema moderno se revelou.

[Alain Bergala, “Roberto Rossellini et l’invention du cinema modern”, in Roberto Rossellini. Le Cinéma Révélé, organizado por Alain Bergala, Cahier du Cinéma – Editions de l’Etoile, Paris, 1984. Pp.5-18]

Traduzido por Bárbara V. de A.]

ROBERTO ROSSELLINI: STROMBOLI

Éric Rohmer¹

Tradução: Maria Chiareti

Stromboli é a história de uma pecadora tocada pela graça. Mas o que Rossellini nos propõe definitivamente não é a odisseia de uma conversão com o que ela comporta de hesitações, de remorsos, de esperanças, de lentas e contínuas vitórias sobre si mesma. A majestade de Deus fulgura aqui de um brilho tão duro e tão terrível que nenhuma consciência humana poderia carregar nem mesmo o mais pálido reflexo. Este grande filme católico desenvolve solenemente suas pompas, completamente exteriores, e só concede a vida interior ao que ele deixa supor da monstruosidade nos móveis de uma alma dócil às solicitações do mundo. Conduzida a uma ilha selvagem por um homem com o qual ela se casou por cálculo e que a obriga a compartilhar sua vida austera de pescador, a heroína de *Stromboli* não nos poupa nenhum de seus lamentáveis sobressaltos de fera capturada. Nós contemplamos enojados, sem nenhuma compaixão. Os movimentos mais desinteressados deste ser fraco, que pareciam feitos apenas para nos tocar, seus desgostos, suas delicadezas de mulher frágil e mimada, não passam aqui de uma marca de algum sórdido apetite de vida confortável e nos persuadem ainda mais de sua essencial abjeção. Era preciso que a infinidade da misericórdia de Deus se medisse pelo absurdo do perdão, como o mistério da reprovação a incomensurabilidade entre a pena e o crime. Ele perdoa no momento em que o homem, se erigindo em justiceiro, da insensibilidade pretende fazer um dever.

Assim eu comentaria a passagem da Bíblia que Rossellini dá como epígrafe de sua

¹ - *Gazette du Cinéma* nº 5, novembro de 1950. Assinado como Maurice Scherer.

obra: “Tornei-me acessível àqueles que não perguntavam por mim; deixei-me achar por aqueles que não me procuravam” (Isaías 65 – citado por São Pedro). Livre a cada um de encontrar neste, outros rostos. Para mim, só vejo poucas obras que, de nosso tempo, tenham tão magnificamente diretamente exaltado a ideia cristã da graça, que sem retórica, pela única evidência daquilo que nos é dado a ver, proclamam mais altamente a miséria do homem sem Deus. Talvez até, dentre todas as artes, o cinema seja a única que sabe, hoje, com toda a magnificência necessária, andar sem tropeçar nos ápices, a única que pode ainda abrigar esta categoria estética do *sublime*, que um pudor compreensível nos faz, ainda, descartar. Desde que Victor Hugo se calou, qual escritor ousaria recorrer às palavras magnífico, terrível ou grandioso? A beleza poética de *Stromboli*, não emprestando nada aos esplendores do verbo ou da metáfora, não deve temer alguns abusos de seu poder. Ideia e símbolo aparecem neste ponto indissociáveis, que nós não podemos mais questionar o artifício daquele que os teria, para nós, reunido. A grandeza de Deus jorra, não da boca daquele que a comenta, mas da presença mesma deste vulcão, destas lavas, destas ondas, desta costa italiana, que a bela estrangeira em trajes de praia profana sua graça desajeitada de garota nórdica. Talvez até Rossellini, por escrúpulo de cineasta, tenha sido conduzido desta vez para além de suas intenções de autor. Não o sentimos sem alguma piedade pela criatura cuja decadência ele nos pinta, e acreditamos frequentemente vê-la escorregar para esta fragilização de pacotilha que fez outrora o sucesso de alguns dos filmes italianos. Seria desconhecer o sentido profundo da arte moderna atribuir o embaraço que ele sofre a uma preocupação exacerbada de pesquisa formal. A literatura americana atual, que sabemos ter sido influenciada pelos cineastas italianos do pós-guerra, é uma das mais brilhantes ilustrações do mito nietzschiano da *Morte de Deus*: cada ser, cada acontecimento é decorado apenas com o prestígio da sua própria existência: é o que deve ser, num mundo onde toda hierarquia de valores religiosos ou morais está deliberadamente distante. Nós concebemos qual tentação representa para o cineasta uma filosofia que parece pronta para usá-la. Cedê-lo seria ignorar que pintura do pequeno fato verdadeiro, o realismo, é a condição de uma arte cuja existência mesma é um paradoxo, mas a poesia, o canto, seu fim. E qual outro assunto se pretenderia mais imediatamente poético? Nossa única objeção a Rossellini seria de ceder a suas admirações literárias, e aos falsos seus de Caldwell sacrificado um pouco pela tradição de Gance e de Eisenstein.

Nascemos cineastas. O autor de *Stromboli*, *Paisà* e *Alemanha, ano zero* não desconhece a importância de que sua arte pode revestir os objetos, o lugar, os elementos naturais do cenário. Mestre do poder que lhes dá, ele os torna instrumentos primeiros de sua expressão, o molde em que os gestos dos atores, de sua própria impulsão, virão escorrer: quarto de paredes grossas, pátio estreito, encostas abruptas/íngremes, costas escarpadas, nos dizem a mesma obsessão de um mundo fechado, delimitando em uma gangue sempre mais estreita o grande corpo delicado da imprudente que desejou tralhá-los à sua medida. E assim como ele faz as coisas atuarem, em suas personagens também, ele só quer ver as coisas. A arte de Rossellini é uma das mais impróprias à expressão da vida interior. Os choramingos, os soluços e os gemidos com os quais Ingrid Bergman preenche muralhas e costas não significam nada mais do que sobressaltos, do pequeno coelho estrangulado pela doninha ou do atum perfurado pelos arpões dos pescadores. Eles *são* ela mesma e, despindo-a de todo mistério, revelam apenas seu vazio interior. Nesse sentido, é significativo comparar *Stromboli* com *Sob o signo de capricórnio* (Under Capricorn, Alfred Hitchcock, 1949)], obra de inspiração protestante, em que vemos a mesma atriz percorrer igualmente o longo caminho que separa o desgosto de si mesma e o desespero da paz de uma boa consciência reencontrada. Se o cinema fosse apenas a arte de sondar o interior das almas, eu estaria pronto para trocar *Stromboli* inteiro por um único plano de Hitchcock, em que o rosto de Ingrid Bergman, caído na quina da cama, lábio pesado, pálpebra semicerrada, revela num átimo um luxo tal de sentimentos diversos (medo e domínio de si, candura e cálculo, raiva e resignação) que a pluma mais concisa não conseguiria exprimir em várias páginas. Mas o desenho de Rossellini é outro, e nós nos arrependeríamos de culpá-lo de nos frustrar onde alguns colocam tanta ciência para descobrir. Nele, cada coisa é presente, aparência, forma palpável, e não admite outra que não a mão divina que presidirá a sua gênese. O que ele perde em profundidade moral, o universo deste filme o encontra em grandeza religiosa. Uma espécie de horror trágico prende nosso olhar e lhe impõe sobre o mundo uma vista que não é nem integralmente à do homem, nem integralmente à de Deus, porque ela inspira ainda terror. No momento em que quase todas as artes fundam a hierarquia de seus valores numa ideia de revolta e de blasfêmia, eu gosto que entre elas a mais jovem e

de aparência mais vil, durante um de seus esforços mais contestáveis, o realismo, de repente se ponha apesar dela, a redescobrir o sentido desta virtude do *respeito* do qual outrora a arte fez seu emblema.

Nós procuraríamos em vão neste filme o eco de uma aventura escandalosa, e um cineasta nunca tratou seu intérprete com menos amor e consideração. Se durante a projeção nosso olhar distraído deixa a personagem para se concentrar naquela que a encarna, não é o destino da mulher que o solicita, mas da atriz que, dócil à palmatória de um mestre implacável, aprende pacientemente a quebrar, sobre uma pilha de pedras e seixos, seu aspecto real de grande atriz trágica.

(Gazette du cinéma nº 5, novembro de 1950)

CARTA SOBRE ROSSELLINI ¹

Jacques Rivette

Tradução: Maria Chiareti

“A ordenação encobre. A ordem reina.” ²

Vocês não gostam muito de Rossellini. Dizem que vocês não gostam de *Viagem à Itália*³. Até aí, tudo bem. Mas não; sua recusa não é tão segura para que não procurem saber a opinião dos rossellinianos; estes lhes irritam, lhes inquietam, como se vocês não tivessem boa consciência de seu gosto. Estranho comportamento!

Mas abandonemos este tom jocoso. Sim, admiro especialmente o último filme de Rossellini (pelo menos o último que vimos). Por quais motivos? Ah, aí fica mais difícil dizer; não posso invocar diante de vocês o enlevo, a emoção, a alegria: é uma linguagem que vocês não admitem muito como prova; espero que ao menos a compreendam. (E, se não, que Deus lhes ajude).

Mudemos de tom mais uma vez para lhes agradar. A maestria, a liberdade, eis palavras que vocês podem entender, pois este é o filme em que Rossellini melhor afirma sua maestria, e, como em qualquer arte, pelo exercício mais livre dos seus meios, ao qual voltarei. Antes,

1 - “Lettre sur Rossellini”, *Cahiers du Cinéma*, n. 46, abril de 1955, pp. 14-24. Traduzido do francês por Maria Chiaretti e Mateus Araújo.

2 - Charles Péguy, Victor-Marie, Comte Hugo, § 48. In: *Oeuvres de Prose*, Paris: La Nouvelle Revue Française, 1916, p.444. [N.d.T.]

3 - *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954).

tenho mais a dizer, e que deve lhes interessar mais: se existe um cinema moderno, ei-lo. Mas vocês ainda precisam de provas.

1. Se considero Rossellini o cineasta mais moderno, não é sem razão; mas tampouco pela razão. Parece-me impossível ver *Viagem à Itália* sem experimentar brutalmente a evidência de que este filme abre uma brecha, pela qual o cinema inteiro deve passar se não quiser morrer. (Sim, não há hoje outra salvação para o nosso miserável cinema francês do que uma boa transfusão deste sangue novo). Vê-se que é só um sentimento pessoal. E eu gostaria de evitar desde já um mal-entendido: há outras obras, outros autores, que provavelmente não são menores do que este, mas são, como direi, menos exemplares; no ponto a que chegaram de sua carreira, sua criação parece fechar-se sobre si mesma, o que fazem vale por ela e nas suas perspectivas. Eis certamente a culminância da arte, que só deve contas a si própria e, passados os tateios e as pesquisas, desencoraja os discípulos, isolando os mestres: seu domínio morre com eles, assim como as leis e os métodos a que recorreram. Vocês reconhecem aqui Renoir, Hawks, Lang e, de uma certa maneira, Hitchcock. *A carruagem de ouro* ⁴ poderá provocar cópias confusas, mas não pode fazer escola; as cópias só são possíveis por presunção e ignorância, e os verdadeiros segredos estão tão bem escondidos sob o jogo das caixas sucessivas que, para descobri-los, seriam provavelmente necessários tantos anos quanto os que a carreira de Renoir tem hoje; há trinta anos eles se confundem com os avatares e os progressos de uma inteligência criadora excepcionalmente curiosa e exigente. A obra de juventude, ou da primeira maturidade, guarda em seu entusiasmo, em seus saltos, a imagem dos movimentos da vida cotidiana; atravessada por um outro impulso, ela está ligada a seu tempo e dele se afasta com dificuldade. Mas, o segredo de *A Carruagem de Ouro* é o da criação, e dos problemas, das dificuldades, dos desafios que se impõe para arrematar um objeto e lhe dar a autonomia e o refinamento de um mundo ainda desconhecido. Qual exemplo, senão o do trabalho obstinado e discreto que apaga por fim todo rastro de sua passagem? Mas, o que pintores ou músicos poderão reter das últimas obras de Poussin ou Picasso, de Mozart ou Stravinsky, senão um desespero salutar?

Podemos pensar que Rossellini também chegará a este ponto de pureza (e a ele se habituará) em cinco ou dez anos; ele ainda não o alcançou, ousemos dizer, felizmente; ainda é tempo de segui-lo, antes da eternidade nele mesmo, enquanto o homem de ação ainda vive no artista.

2. Moderno, afirmava eu; é assim que desde os primeiros minutos de projeção de *Viagem à Itália* um nome que parece não ter nada a fazer aqui não cessou de martelar meu espírito: Matisse. Cada imagem, cada movimento confirmava para mim o secreto parentesco entre o pintor e o cineasta. Isso é algo mais fácil de enunciar do que de demonstrar. Arriscarei-me, porém, a fazê-lo, receando que minhas razões iniciais lhes pareçam bem frívolas, e as seguintes, obscuras ou ilusórias.

De início, basta ver: ao longo de toda a primeira parte, constatem o gosto pelas amplas superfícies brancas, realçadas por um traço claro, por um detalhe quase decorativo; se a casa é nova e de aspecto inteiramente moderno, é obviamente porque Rossellini se apegou primeiro às coisas contemporâneas, à forma mais recente de nosso contexto e de nossos costumes; é também por simples prazer visual. Isto pode surpreender em um *realista* (e mesmo neorrealista); por que, meu Deus? Que eu saiba, Matisse também é realista: a economia de uma matéria ágil, a atração pela página branca e carregada de um só signo, pela superfície virgem ⁵ aberta à invenção do traço exato, tudo isso me parece de um realismo de melhor qualidade do que os excessos, as caretas, a grandiloquência pseudorrussa de *Milagre em Milão* ⁶; tudo isso, longe de prejudicar o propósito do cineasta, lhe dá um acento novo, atual, que nos atinge em nossa sensibilidade mais recente e mais viva; tudo isso toca o homem moderno que há em nós, e já exprime a nossa época tão precisamente quanto a narrativa; tudo isso já trata do homem de bem de 1953 ou 1954, e já é o assunto.

3. No quadro, uma curva voluntária circunda, sem aprisioná-la, a cor mais viva; uma linha quebrada, mas única, cerca uma matéria milagrosamente viva, como que apreendida, intacta, na sua origem. Na tela [do cinema], uma longa parábola, suave e precisa, guia e retém cada sequência, depois se fecha em si mesma com exatidão. Pensem em qualquer filme de Rossellini: cada cena, cada episódio retornará à sua memória não como uma sucessão de planos e enquadramentos, uma cadeia mais ou menos harmoniosa de imagens mais ou menos impressionantes, mas como uma longa frase melódica, um arabesco contínuo, um único traço implacável que conduz firmemente os seres em direção àquilo que ainda ignoram, e delimita na sua trajetória um universo *agitado e definitivo*; seja num fragmento de *Paisà* (1946), num *fioretto* de *Francisco, arauto de Deus* (Francesco, Giuiare di Dio, 1950), num "passo" [do Calvário] de *Europa 51* (1952), ou no conjunto mesmo de seus

filmes, na sinfonia em três movimentos de *Alemanha, Ano Zero* (Germania Anno Zero, 1948), na linha ascendente obstinada de *O Milagre* (li Miracoio, 1948) ou de *Stromboli* (1950) (as metáforas musicais surgem tão espontaneamente quanto as pictóricas) – o olhar incansável da câmera cumpre sempre o papel do lápis, um desenho temporal avança diante dos nossos olhos (e, estejamos tranquilos, sem câmera lenta que pretenda nos instruir decompondo expressamente para nós a inspiração do mestre); seguimos seu progresso até o desfecho, até que ele se perca na duração assim como surgira da brancura da tela. Pois há filmes que começam e terminam, que têm um início e um fim, que conduzem uma narrativa desde seu primeiro termo até que tudo se ordene e se acalme, mesmo que haja mortos, um casamento ou uma verdade. São os de Hawks, Hitchcock, Murnau, Ray, Griffith. Mas há filmes que não possuem nada disso, e retornam ao tempo como os rios ao mar; e que nos propõem ao final apenas as imagens mais banais: rios que correm, multidões, exércitos, sombras que passam, cortinas que caem ao infinito, uma menina que dança até o fim dos tempos. São os de Renoir e Rossellini. Cabe a nós prolongar depois, em silêncio, este movimento novamente secreto, esta curva dissimulada, retornada à terra: ela ainda não terminou.

(É claro que tudo isso é arbitrário e vocês têm razão: os primeiros também se prolongam, mas me parece que não exatamente da mesma maneira; eles satisfazem o espírito, suas agitações nos acalmam, enquanto os outros nos incumbem e nos pesam. Eis o que eu queria dizer).

E há os filmes que alcançam o tempo numa imobilidade dolorosamente mantida; que chegam a seu termo sem fraquejar na etapa perigosa de um ápice irrespirável⁷: este é o caso de *O Milagre, de Europa 51*.

4. É cedo demais para tais entusiasmos? Receio que um pouco; voltemos então à Terra, e já que vocês o desejam, falemos de enquadramentos: mas permitam-me ainda encontrar neste desequilíbrio, nesta distância dos centros de gravidade habituais e nesta aparente incerteza que tanto lhes choca secretamente a mesma marca, a assimetria de Matisse: a “falsidade” magistral da composição, calmamente descentrada, que choca também ao primeiro olhar e só depois revela seu equilíbrio secreto, em que os valores contam tanto quanto as linhas, e que dá a cada tela este movimento discreto, como aqui a cada

momento esse dinamismo contido, a inclinação profunda de todos os elementos, todas as curvas e todos os volumes do instante, rumo ao novo equilíbrio, e ao novo desequilíbrio do próximo segundo rumo ao seguinte; poderíamos chamar isso, pomposamente, de uma arte do sucessivo na composição (ou então, da composição sucessiva) que, ao contrário de todas as pesquisas estáticas que sufocam o cinema há mais de 30 anos, me parece, com todo o bom senso, a única invenção plástica permitida ao cineasta.

5. Não insisto mais: todo paralelo se torna logo tedioso, e temo que este já tenha durado muito; de resto, quem pode convencer alguém senão aquele que já o verificou assim que o formulou? Permitam-me apenas uma última observação, sobre o traço: a graça e o desajeito intimamente ligados. Saúdem aqui e ali uma graça jovem, brusca e rígida, desajeitada, mas cuja fluidez desconcerta: a meu ver, a mesma graça da adolescência, idade ingrata em que os gestos mais perturbadores e os mais bem *sucedidos* nascem assim, “no susto”, de um corpo sustentado por um grande embaraço. Matisse e Rossellini afirmam a liberdade do artista, mas não se enganem: trata-se de uma liberdade vigiada, construída, em que a arquitetura primeira se dissipa no esboço.

Pois é preciso acrescentar este aspecto, que resumirá todos os outros: o senso do esboço, comum aos dois artistas. O esboço mais verdadeiro, mais detalhado que o detalhe e a cópia mais minuciosa, a preparação mais verdadeira que a composição, eis os milagres em que irrompe a verdade soberana da invenção, da ideia mãe que só aparece para reinar, sumariamente desenhada por grandes traços essenciais, desajeitados e apressados, mas que resumem vinte estudos aprofundados. Pois é precisamente nestes filmes rápidos, improvisados com elementos do acaso e filmados aos solavancos que a imagem deixa amiúde adivinhar, que se encontra a única pintura real do nosso tempo; e este tempo também é um esboço; como não reconhecer de pronto a aparência fundamentalmente esboçada, mal composta, inacabada da nossa existência cotidiana; estes grupos arbitrários, estas reuniões completamente teóricas de seres atormentados pelo tédio e pelo cansaço, nós os reconhecemos, eles são a imagem irrefutável, acusadora, das nossas sociedades heteróclitas, sem harmonia, desacordes. *Europa 51, Alemanha, Ano Zero*, e este filme que poderá se intitular *Itália 53*, como *Paisà* já era *Itália 44*, eis o nosso espelho, que não nos lisonjeia muito: esperemos ainda que este tempo, fiel, por sua vez, à imagem destes filmes fraternais, se oriente em segredo para uma ordem profunda, para uma verdade que lhe dará sentido e justificará, *no fim*, tanta desordem e tanta afobação confusa.

6. Ah, vocês começam a se inquietar: o autor se revela; já os ouço murmurar: panelinha, fanatismo, intolerância. Mas essa famosa e tão invocada liberdade de expressão, em primeiro lugar liberdade de tudo exprimir de si, quem a leva mais longe? Até ao impudor, se acrescenta então; pois o mais estranho é que ainda se proteste, e justamente aqueles que a reivindicam mais alto (para quais fins? Libertação do homem? Seja, mas de quais amarras? Que o homem é livre, é o que aprendemos no catecismo, é o que simplesmente mostra Rossellini; e seu *cinismo* é aquele da grande arte), Nosso amigo M. diz com elegância: “*Viagem à Itália* é como os ensaios de Montaigne”, e não parece estar elogiando; permitam-me julgar de outro modo, e me admirar que em nosso século, que nada mais poderia chocar, alguém finja se scandalizar com o fato de um cineasta ousar falar de si sem restrição; é verdade que os filmes de Rossellini são cada vez mais, no seu conjunto, filmes de amator; filmes familiares: *Joana D’Arc* (Giovanna d’Arco al Rogo, 1954) não é uma transposição cinematográfica do célebre oratório, mas um simples filme-lembrança de uma representação deste por sua esposa, assim como *A voz humana* (La voce umana, 1948) era, de início, o registro de uma *performance* de Anna Magnani (o mais estranho é que, como *A voz humana*, *Joana D’Arc* é um filme verdadeiro, em que a emoção nada tem de teatral, mas isso nos levaria longe). Assim, o episódio de *Nós, as mulheres* (Siamo donne, 1953) é apenas o relato de um dia da mãe Ingrid Bergman; assim, *Viagem à Itália* oferece uma fábula transparente, e George Sanders, um rosto que não dissimula muito aquele do cineasta (um pouco pálido, talvez, mas por humildade), Eis que ele já não se limita a filmar suas ideias, como em *Stromboli* ou *Europa 51*, e passa a abordar também sua vida mais cotidiana. Esta vida, porém, é “exemplar” na acepção mais goethiana: tudo nela é ensinamento, e, ao mesmo tempo, erro; e o relato de uma tarde movimentada da Madame Rossellini não é mais frívolo neste conjunto do que o longo relato por Eckermann daquele belo dia do 1º de maio de 1825, em que Goethe e ele próprio praticaram arco e flecha. E eis o seu país, a sua cidade; mas um país privilegiado, uma cidade excepcional, mantendo intactas a inocência e a fé, vivendo inteiramente na eternidade; uma cidade *providencial*; e eis assim o segredo de Rossellini, o de se mover com uma liberdade contínua e num mesmo e simples movimento, no eterno visível: o mundo da encarnação; mas que o gênio de Rossellini só seja possível no cristianismo é um ponto sobre o qual não insistirei, já que Maurice Schérer já o desenvolveu, melhor do que eu saberia fazer, numa revista, se me lembro bem, os *Cahiers du Cinéma*.⁸

* - Maurice Schérer, “Génie du christianisme” [sobre *Europa 51*], *Cahiers du Cinéma*, n.25, julho de 1953, pp.44-46. [N.d.T.]

7. Uma tal liberdade, completa, extravagante, em que a extrema licença nunca se exerce em detrimento do rigor interior, é uma liberdade conquistada; ou melhor, merecida. Esta ideia de mérito é bem nova, receio eu, e surpreendente para ser clara; e merecida como? Pela meditação, pelo aprofundamento de um pensamento ou de um acordo central; pelo enraizamento deste germe predestinado na terra concreta que é também a terra intelectual (“que é a mesma que a terra espiritual”); pela obstinação, que autoriza todo abandono aos acasos da criação, e impele mesmo a ela nosso infeliz autor. Mais uma vez, a ideia se fez carne; a obra e a verdade por vir se transformaram na própria vida do artista, que não pode então fazer nada que fuja deste polo, deste ponto magnético. E receio que nós também, de agora em diante, já não possamos sair muito deste círculo central, deste refrão fundamental retomado em coro; que o corpo é alma, o outro eu, o objeto verdade e mensagem; eis-nos presos também a este lugar, em que a passagem de um plano a outro é perpétua e infinitamente recíproca; em que os arabescos de Matisse não estão apenas invisivelmente ligados ao seu fogo, não só o figuram, mas são este fogo.

8. Essa posição tem estranhas recompensas; mas permitam-me ainda um desvio que, como todos os desvios, terá a vantagem de nos trazer mais rápido para onde quero lhes conduzir (está claro, de resto, que não procuro traçar um raciocínio concatenado, mas que me obstino antes a repetir a mesma coisa de diferentes maneiras: a afirmá-la em tons diversos). Já falei há pouco do olhar de Rossellini; cheguei mesmo, creio eu, a compará-lo um pouco apressadamente ao lápis obstinado de Matisse; não importa, não podemos insistir demais no olho do cineasta (e quem duvida que não resida aí o seu gênio?), e sobretudo na sua singularidade; ah, não se trata tanto de cine-olho, de objetividade documental e de outras banalidades; gostaria de fazê-los tocar (com o dedo) os verdadeiros *poderes* deste olhar; que talvez não seja o mais sutil, como o de Renoir, nem o mais agudo, como o de Hitchcock, mas o mais ativo; e não é tampouco que ele se prenda a alguma transfiguração das aparências, como Welles, nem à sua condensação, como Murnau, mas à sua captura: uma caça de cada instante, a cada instante *perigosa*, uma busca corporal (e, portanto, espiritual; uma busca do espírito pelo corpo), um movimento incessante de conquista e de perseguição que confere à imagem um não sei quê de vitorioso e de inquietante ao mesmo tempo: o próprio tom da conquista. (Mas sintam, por favor, o que há nela de diferente; não se trata de alguma conquista pagã, de proezas de algum general incrédulo; vocês sentem o que há de fraterno nesta palavra, e de qual conquista se trata? O que entra nela de humildade, de caridade?).

9. Porque "fiz uma descoberta": há uma estética da televisão; não riam, pois é claro que não está aí a minha descoberta; e o que é essa estética (o que ela começa a ser), aprendi recentemente num artigo de André Bazin, que vocês leram, assim como eu, no número colorido dos *Cahiers du Cinéma*⁹ (excelente revista, decididamente); mas eis o que vi: os filmes de Rossellini, embora em película, também estão submetidos a esta estética do *direto*, com tudo o que isso comporta de desafio, de tensão, de acaso e de providência (e isso já é uma primeira explicação do mistério de *Joana d'Arc*, em que cada mudança de plano parece correr os mesmos riscos e provocar a mesma angústia do que cada movimento de câmera), E eis-nos, desta vez pelo filme, escondidos na sombra, prendendo o fôlego, o olhar suspenso na tela que nos concede, enfim, tais privilégios: espiar nosso próximo com a indiscrição mais chocante, violar impunemente a intimidade física dos seres, submetidos, sem saber, ao nosso olhar apaixonado; e, ao mesmo tempo, [incorrer na] violação imediata da alma. É preciso, porém, punição justa, viver logo a angústia da espera, a ideia fixa daquilo que deve vir *depois*; que peso de tempo conferido subitamente a cada gesto; não sabemos o que vai acontecer, quando e como; pressentimos o acontecimento, mas sem vê-lo progredir; tudo aí é acidente, imediatamente inevitável; o sentimento mesmo do *futuro*, na trama impassível daquilo que dura. Eis aí, dizem vocês, filmes de "voyeur"? – ou de vidente.

10. Eis uma palavra perigosa, em torno da qual tolices foram ditas, e que não me agrada muito escrever; vocês precisam ainda de uma definição. Mas como nomear de outra maneira essa faculdade de ver através dos seres e das coisas a alma e a ideia que elas carregam, este privilégio de atingir pelas aparências o duplo que as suscita? (Seria Rossellini platônico? Por que não? Ele bem que pensava em filmar Sócrates.)

Pois, à medida que a projeção avançava, não é mais em Matisse que eu pensava após uma hora, mas, me perdoem, em Goethe: a arte de unir primeiro em pensamento a ideia à matéria, de confundi-la com seu objeto pelas virtudes da meditação; mas quem descreve o *objeto* em voz alta nomeia logo a ideia através dele. É preciso aí, evidentemente, várias condições – e não apenas esta concentração primeira, esta íntima maceração do real –, que são o segredo do artista e às quais não temos acesso; de resto, elas não são da nossa

⁹ - Referência provável ao artigo de Bazin "Pour contribuer à une érotologie de la télévision", *Cahiers du Cinéma*, n.42, dezembro de 1954, pp.23-26 e 74-76. [N.d.T.]

conta. Em seguida, a clareza na apresentação deste objeto, secretamente enriquecido; a lucidez e a franqueza (a famosa "descrição objetiva" de Goethe), isto ainda não basta; é aqui que entra em jogo a ordenação, ou melhor, a própria ordem, coração da criação, desenho do criador; o que chamamos modestamente, em termos de ofício, construção (e que não tem nada a ver com o *assemblage em voga*, e obedece a outras leis); a ordem, enfim, que, conferindo valor segundo seus méritos a cada aparência, na ilusão de sua simples sucessão, obriga o espírito a conceber uma lei outra que a do acaso para sua sábia aparição.

Filme ou romance, a narrativa, se for grande, já sabe disso; os romancistas, os cineastas de longa data, Stendhal e Renoir, Hawks e Balzac, sabem fazer da construção a parte secreta de sua obra. O cinema esnobava, porém, o ensaio (retomo a expressão de A. M.) e renegava seus infelizes franco-atiradores: *Intolerância*¹⁰, *A Regra do jogo*⁸, *Cidadão Kane*⁹. Havia *O Rio Sagrado*¹⁰, primeiro poema didático; há agora *Viagem à Itália*, que, com uma clareza perfeita, oferece enfim ao cinema (até então obrigado a narrar) a possibilidade do ensaio.

11. Ensaio, há mais de 50 anos, é a língua mesma da arte moderna; é a liberdade, a inquietude, a busca, a espontaneidade; pouco a pouco, ele - Gide, Proust, Valéry, Chardonne, Audiberti – matou sob si mesmo o romance; desde Manet e Degas, ele reina na pintura e lhe confere seu modo apaixonado de proceder, sua maneira de pesquisar e de abordar [seus objetos]. Mas vocês se lembram daquele grupo bem simpático que, há alguns anos, assumiu como objetivo não sei mais qual número, e não se cansava de defender a "libertação" do cinema; fiquem tranquilos, não se tratava, ali, do progresso do *homem*; simplesmente se desejava para a sétima arte um pouco deste ar mais leve em que florescem suas irmãs mais velhas; tudo vinha de um bom sentimento. No entanto, consta que alguns dos sobreviventes não gostam nada de *Viagem à Itália*, por incrível que pareça. Pois eis um filme que é ao mesmo tempo quase tudo o que eles defendiam: ensaio

10 - *Intolerance* (David W. Griffith, 1916). [N.d.T.]

11 - *La Règle du Jeu* (Jean Renoir, 1939). [N.d.T.]

12 - *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941). [N.d.T.]

13 - *Le Fleuve* (Jean Renoir, 1953). [N.d.T.]

14 - F. W. Murnau, 1931. [N.d.T.]

metafísico, confissão, diário de bordo, diário íntimo – e eles não o reconheceram. É uma história moral que eu fazia questão de lhes contar em detalhes.

12. Para isso, só encontro um motivo, e temo pecar por maldade (mas ela parece estar em alta): é o medo doentio do gênio que reina em nossos dias. A moda prefere a sutileza, os refinamentos, os jogos da aristocracia espiritual; Rossellini não é sutil, mas prodigiosamente simples. Ela prefere ainda a literatura: quem sabe fazer pastiche de Moravia é um gênio; e cada um se extasia com os rascunhos de um Soldati, de um Wheeler, de um Fellini (falaremos noutra ocasião do senhor Zavattini); a repetição e o tédio fazem figura de espessura romanesca ou de senso da duração; a inércia e a moleza são o fino da sutileza psicológica. Rossellini cai neste pântano como a pedra do urso¹⁴; desvia-se com expressão reprovadora deste camponês do Danúbio. Com efeito, nada de menos literário ou romanesco: Rossellini não gosta muito de narrar, e menos ainda de demonstrar; o que tem ele a ver com as desonestidades da argumentação? A dialética é uma moça que se deita com qualquer pensamento que chega, e se entrega a todos os sofismas; e os dialéticos são uns canalhas. Os personagens de Rossellini não provam nada, agem: para São Francisco de Assis, a santidade não é um belo pensamento. Se ocorre a Rossellini querer defender uma ideia, ele não tem outro meio de nos convencer senão agir também, criar, filmar; a tese de *Europa 51*, absurda a cada novo episódio, nos maravilha cinco minutos depois, e cada sequência é, antes de tudo, o Mistério da encarnação deste pensamento; nós recusamos o desenvolvimento temático da intriga, capitulamos diante das lágrimas de Bergman, diante da *evidência* de seus atos e de seu sofrimento; a cada cena, o cineasta completa o teórico, multiplicando-o pela maior variável. Mas, aqui, não há o menor entrave: Rossellini não demonstra, ele mostra.

E nós *vimos* que tudo na Itália carrega um sentido, que a Itália inteira é uma lição e participa de um *dogmatismo* profundo, que nos encontramos aí, de repente, no domínio do espírito e da alma; eis o que talvez não pertença ao reino das verdades puras, mas, pelo filme, certamente pertence ao das verdades sensíveis, ainda mais verdadeiras. Não se trata de símbolos, e já estamos a caminho da grande alegoria cristã. Tudo o que o olhar desta mulher errante, perdida no reino da graça, encontra agora, estas estátuas, estes amantes, estas mulheres gordas que em toda parte lhe fazem um cortejo obsessivo, e depois estas estátuas funerárias [gzsants], estes crânios, estas bandeiras, esta procissão de

12 - Respectivamente, *Under Capricorn* (1949) e *I Confess* (1953), ambos de Alfred Hitchcock. [N.d.T.]

um culto quase bárbaro, tudo irradia agora com uma outra luz, tudo se afirma como outra coisa; eis visivelmente sob nossos olhos a beleza, o amor, a maternidade, a morte, Deus.

13. Todas estas noções estão fora de moda; ei-las, porém, visíveis. Só nos resta esconder o rosto ou nos ajoelhar.

Há um instante em Mozart no qual a música não parece mais se nutrir senão dela mesma, da obsessão de um acorde puro, todo o resto ficando relegado a aproximações, aprofundamentos sucessivos, e retornos deste lugar supremo onde o tempo é abolido. Toda a arte talvez só atinja sua plenitude na destruição passageira dos seus meios, e o cinema nunca é maior do que em certos instantes que ultrapassam e suprimem bruscamente o drama: penso nos rodopios ardentes de Lillian Gish, na imobilidade prodigiosa de [Emil] Jannings, nos admiráveis repousos do *Rio sagrado*, na cena noturna, nos despertares e nos adormecimentos de *Tabu*¹¹; em todos aqueles planos que os maiores cineastas sabem inserir no meio de um western, de um filme policial, de uma comédia, em que o breve olhar sobre si mesmo do protagonista abole bruscamente o gênero (e, sobretudo, nas duas confissões de [Ingrid] Bergman e Anne Baxter, estes dois longos retornos a si das personagens que são o centro exato e o núcleo de *Sob o signo de capricórnio* e *A tortura do silêncio*¹²). Aonde quero chegar com tudo isso? Ao fato de que nada revela melhor o grande cineasta em Rossellini do que estes largos acordes que são, no meio de seus filmes, todos os planos de olhares, sejam eles os do jovem garoto para as ruínas de Berlim, os de [Anna] Magnani para a montanha de O Milagre, os de [Ingrid] Bergman para a periferia de Roma ou para a ilha de Stromboli, para toda a Itália, enfim (e, a cada vez, os dois planos, o da mulher que olha, depois o do seu olhar e, às vezes, os dois fundidos); uma nota alta e bruscamente alcançada, que resta manter por ínfimas modulações e retornos perpétuos à dominante (vocês conhecem a *Cantata 1952* de Stravinsky?); assim as estrofes sucessivas dos *Fioretti* (Francisco, arauto de Deus) se encadeiam sob o baixo (decifrável) da caridade. Ou é no coração do filme, este momento em que os personagens vivem contra o seu fundo e se procuram sem sucesso visível; essa vertigem de si que os domina, como no centro da sinfonia o próprio deleite por si mesmo da nota fundamental; de onde vem a grandeza de *Roma, cidade aberta* (Roma, Città Aperta, 1945) ou de *Paisà*, senão deste brusco repouso dos seres, destes ensaios imóveis diante da fraternidade impossível; desta súbita lassidão,

13 - No original, “reniflements”. [N.d.T.]

que os paralisa um segundo no seio mesmo da ação. A solidão de [Ingrid] Bergman está no centro de *Stromboli* como no de *Europa 51*; ela gira em vão, sem progresso aparente; ela avança, porém, sem saber, pelo próprio desgaste do tédio e do tempo, que não poderão resistir a um esforço tão prolongado, a um retorno tão obstinado sobre a sua queda, uma fadiga tão pouco cansada, tão ativa, tão impaciente, que acabará por vencer o muro da inércia e do abandono, esse exílio do verdadeiro reino.

14. A obra de Rossellini "não é alegre"; ela é mesmo profundamente séria e recusa totalmente a comédia; imagino que Rossellini condenaria o riso com a mesma virulência católica que Baudelaire; (e o catolicismo também não é alegre, apesar dos bons apóstolos; *Onde está a liberdade?* [Dov'è la Libertà?, 1954] deve ser, deste ponto de vista, curioso de se ver). O que ele diz incansavelmente? Que os seres estão sozinhos e numa solidão irredutível, que só temos do outro uma ignorância total, salvo milagre ou santidade; que só a vida em Deus, em seu amor e seus sacramentos, só a comunhão dos santos, podem nos permitir encontrar, conhecer, possuir um outro ser além de nós mesmos; e que não nos conhecemos nem nos possuímos senão em Deus. Através de todos estes filmes, os destinos humanos traçam curvas separadas que só se cruzam por acidente; face a face, homens e mulheres se fecham em si mesmos e prosseguem seu monólogo obsessivo, relação do "universo concentracionário" dos homens sem Deus.

No entanto, Rossellini não é apenas cristão, mas *católico*; ou seja, carnal até o escândalo; nos lembramos do escândalo de *O Miliagre*; mas o catolicismo é por vocação uma religião escandalosa; que o *nosso corpo* também participe do mistério divino, à imagem do corpo de Cristo, não é do gosto de todo mundo, e há decididamente neste culto, que faz da presença carnal um dos seus dogmas, um sentido concreto, pesado, quase sensual, da matéria e da carne, que repugna fortemente os puros espíritos: sua "evolução intelectual" não lhes permite mais participar de mistérios tão grosseiros. E, além disso, o protestantismo está mais na moda, particularmente entre os cétricos e os libertinos; eis uma religião mais intelectual, um pouco abstrata, que lhes apresenta logo seu homem; as ascendências huguenotes douram certamente um brasão. Não esquecerei tão cedo as caras desgostosas com que alguns falavam, não há muito, dos choros e das fungadas¹³

14 - Alusão a um dos personagens de *La Philosophie dans le boudoir* (1795), de Sade. [N.d.T.]

de [Ingrid] Bergman em *Stromboli*. E é preciso reconhecer, eles vão (Rossellini vai frequentemente) até os limites do suportável, do que se pode decentemente admitir, até a beira do despudor. No filme, a direção de Bergman por Rossellini é toda conjugal, e baseia-se mais no conhecimento íntimo da mulher do que no da atriz; digamos também que nosso pequeno mundo do cinema admite mal uma tal ideia do amor (que nada tem de louco ou alegre), uma concepção tão séria e verdadeiramente carnal (não temos repetir esta palavra) de um sentimento hoje disputado pelo angelismo e pelo erotismo, quando eles não se associam; que os nossos Dolmancés¹⁴ se choquem com sua representação (ou mesmo só com sua imagem em filigrana, através do rosto da esposa submissa), como de alguma obscenidade estranha aos seus agradáveis, ligeiros – e tão modernos – caprichos.

15. Paremos aqui; mas vocês compreendem agora o que é esta liberdade: a da alma ardente, no seio da providência e da graça, que nunca a abandonam em suas tribulações, salvando-a dos perigos e dos erros e usando todas as *provações* em proveito da sua glória. Rossellini tem o olho de um moderno, mas o espírito também: ele é o mais moderno de nós todos. E o catolicismo ainda é o que ele tem de mais moderno.

Vocês estão cansados de me ler; eu começo a ficar cansado de escrever, minha mão, ao menos, está cansada; pois teria gostado de lhes dizer ainda várias coisas. Uma bastará: a novidade impressionante das atuações, que parecem apagadas, mortas pouco a pouco por uma exigência mais alta; todos os gestos, os impulsos, as exuberâncias devem ceder a esta restrição íntima que os obriga a se apagar e a escoar na mesma humildade apressada, como se corresse para chegar ao fim. Esta maneira de esvaziar os atores deve revoltá-los frequentemente, mas há um tempo para escutá-los e outro para fazê-los calar. Se vocês querem minha opinião, creio que esta é a verdadeira atuação do cinema de amanhã. E, no entanto, quanto amor tivemos pela comédia americana e por tantos filminhos cujo charme estava quase todo na invenção impetuosa dos movimentos e das atitudes, nos achados espontâneos de um ator, nas caretas gentis, no piscar de olhos de uma atriz ágil e agradável... Se até ontem era verdade que um dos objetivos do cinema é esta busca deliciosa do gesto, se isto ainda era verdade até dois minutos atrás, talvez tenha deixado de sê-lo depois deste filme; há nele uma ausência de busca superior a todo sucesso, um abandono mais belo que todo entusiasmo, um desfecho mais inspirado do que a *performance* mais sensacional de qualquer diva. Este aspecto cansado, este hábito de todos os gestos, tão profundo que o corpo já não os realça mais, mas os retém e guarda em si,

eis a única atuação que poderemos saborear em muito tempo ¹⁹; depois deste sabor amargo, toda gentileza perde a graça e a memória.

16. Depois do aparecimento de *Viagem à Itália*, todos os filmes subitamente envelheceram dez anos; nada mais implacável do que a juventude, do que esta intrusão categórica do cinema moderno, em que podemos enfim reconhecer o que esperávamos de maneira confusa. Com o perdão dos espíritos desgostosos, *é isso* que os choca e os importuna, *é isso* que procede hoje, e que é verdadeiro em 1955. Eis nosso cinema, a nós que nos preparamos, por nossa parte, para fazer filmes (já lhes disse, talvez seja para daqui a pouco); já fiz, para começar, uma alusão a ele que lhes intrigou: haverá uma escola Rossellini? E quais serão seus dogmas? Não sei se há escola, mas sei o que é preciso: trata-se, em primeiro lugar, de nos entendermos sobre o sentido da palavra *realismo*, que não é uma simples técnica de roteiro, nem um estilo de *mise en scène*, mas um estado de espírito: *que a linha reta é o caminho mais curto de um ponto a outro* (julguem desta perspectiva vossos De Sica, Lattuada, Visconti). Em segundo lugar: malditos sejam os céticos, os lúcidos, os circunspectos; a ironia e o sarcasmo já tiveram seu tempo; trata-se enfim de amar o cinema com força bastante para não saborear muito aquilo que atende hoje por este nome, e para querer dar dele uma ideia um pouco mais exigente. Vocês veem que isso não constitui um programa, mas pode bastar para estimular a agir.

Eis uma carta bem longa. É preciso desculpar os solitários; o que eles escrevem se parece com cartas de amor que se enganaram de endereço. E, além disso, creio não existir hoje assunto mais premente.

Uma última palavra: comecei com uma frase de Péguy; eis aqui uma outra que lhes ofereço para concluir: “O kantismo tem as mãos puras (Kant e Lutero, e você também, Jansen, deem as mãos), mas ele não tem mãos”.

Creiam-me sempre devotado a vocês, Jacques Rivette.

DEFESA DE ROSSELLINI

André Bazin

Tradução: Eloísa Araújo

*Carta a Aristarco, redator-chefe de Cinema nuovo*¹

Meu caro Aristarco,

Há muito tempo quero escrever este artigo e recuo meses a fio diante da importância do problema e de suas múltiplas implicações. Tenho também consciência de meu despreparo teórico em relação à seriedade e à perseverança com as quais a crítica italiana de esquerda estuda e aprofunda o neorrealismo. Embora eu tenha aclamado o neorrealismo italiano desde que ele chegou à França, e nunca deixado, desde então, de acreditar nele, de lhe dedicar o melhor de minha atenção de crítico, não posso pretender opor à sua uma teoria coerente e situar o fenômeno neorrealista na história da cultura italiana de modo tão completo como você o faz. Acrescente a isso o fato de sempre haver algum risco de ridículo em parecer querer dar lição aos italianos sobre seu próprio cinema e você terá as principais razões que me fizeram tardar em responder mais cedo à sua proposta de discutir, no seio de *Cinema nuovo*, as posições críticas de sua equipe e as suas próprias sobre algumas obras recentes.

Gostaria ainda de lhe lembrar, antes de entrar no vivo do debate, que as divergências

1 - Texto publicado originalmente em *Cinema Nuovo*, n. 63, 25/08/1955 (A presente tradução foi feita a partir de sua versão francesa. [n. t.]).

Meu caro Aristarco,

Há muito tempo quero escrever este artigo e recuo meses a fio diante da importância do problema e de suas múltiplas implicações. Tenho também consciência de meu despreparo teórico em relação à seriedade e à perseverança com as quais a crítica italiana de esquerda estuda e aprofunda o neorrealismo. Embora eu tenha aclamado o neorrealismo italiano desde que ele chegou à França, e nunca deixado, desde então, de acreditar nele, de lhe dedicar o melhor de minha atenção de crítico, não posso pretender opor à sua uma teoria coerente e situar o fenômeno neorrealista na história da cultura italiana de modo tão completo como você o faz. Acrescente a isso o fato de sempre haver algum risco de ridículo em parecer querer dar lição aos italianos sobre seu próprio cinema e você terá as principais razões que me fizeram tardar em responder mais cedo à sua proposta de discutir, no seio de *Cinema Nuovo*, as posições críticas de sua equipe e as suas próprias sobre algumas obras recentes.

Gostaria ainda de lhe lembrar, antes de entrar no vivo do debate, que as divergências internacionais são frequentes, até mesmo entre críticos de uma mesma geração, que, aliás, tudo parece aproximar. Tivemos a experiência disso, por exemplo, nos *Cahiers du cinéma*, com a equipe de *Sight and sound*, e confesso, sem pudor, que foi em parte a grande estima que Lindsay Anderson tinha por *Amores de apache* (Casque d'or, 1952), de Jacques Becker, filme que foi um fracasso na França, que me levou a reconsiderar minha própria opinião e a descobrir no filme virtudes secretas que haviam me escapado. É verdade que a opinião estrangeira às vezes também se engana por desconhecimento do contexto da produção. Por exemplo, o sucesso fora da França de alguns filmes de Duvivier ou de Pagnol está fundado evidentemente sobre um mal-entendido. Admiram neles uma determinada interpretação da França que parece, no exterior, maravilhosamente exemplar, e confundem esse exotismo com o valor puramente cinematográfico do filme. Reconheço que tais divergências não são de modo algum fecundas e presumo que o sucesso no exterior de certos filmes italianos que vocês têm razão de desprezar se deve ao mesmo mal-entendido. Não creio, entretanto, que, no essencial, seja o caso dos filmes que nos opõem, tampouco do neorrealismo em geral. Antes de tudo, você reconheceria que a crítica francesa não estava errada quando, no início, se entusiasmou mais do que a crítica italiana com os

filmes que são hoje a glória incontestável de ambos os lados dos Alpes. No que me diz respeito, orgulho-me de ser um dos raros críticos franceses que sempre identificaram o renascimento do cinema italiano com o “neorrealismo”, mesmo na época em que era de bom-tom proclamar que essa expressão não significava nada, e continuo ainda hoje pensando que essa palavra ainda é a mais apropriada para designar o que há de melhor e de mais fecundo na escola italiana.

Mas é também por isso que me inquieto com a maneira pela qual você o defende. Será que me atreverei a lhe dizer, caro Aristarco, que a severidade de *Cinema nuovo* em relação a certas tendências consideradas por vocês como involuções no neorrealismo me faz recear que vocês estejam cerceando, sem o saber, a matéria mais viva e mais rica de seu cinema? Embora minha admiração pelo cinema italiano seja bastante eclética, concordo com algumas críticas bem severas feitas por vocês. Que o sucesso, na França, de *Pão, amor e ciúme* (*Pane, amore e gelosia*, de Luigi Comencini, 1954) os irrite, eu posso compreender, a reação de vocês é parecida com a minha em relação ao sucesso dos filmes de Duvivier sobre Paris. Em contrapartida, quando os vejo criar caso com o cabelo desgrehado de Gelsomina ou tratar como abaixo da crítica o último filme de Rossellini, sou forçado a achar que, sob pretexto de integridade teórica, vocês contribuem para esterilizar certos ramos mais vivos e mais promissores do que insisto em chamar de neorrealismo.

Vocês me falam de sua surpresa diante do sucesso relativo de *Viagem à Itália* (*Viaggio in Italia*, de Roberto Rossellini, 1954) em Paris, e principalmente diante do entusiasmo quase unânime da crítica francesa. Quanto ao *A estrada da vida*, você conhece bem seu sucesso. Esses dois filmes vêm relançar oportunamente, não apenas no interesse do público, mas também na estima dos intelectuais, o cinema italiano que já vinha perdendo velocidade há um ou dois anos. O caso dos dois filmes é, por diversas razões, diferente. Penso, no entanto, que, longe de terem sido sentidos aqui como uma ruptura com o neorrealismo, e menos ainda como uma involução, eles nos deram a sensação de invenção criativa, mas continuando na linha direta da genialidade da escola italiana. Vou tentar explicar por quê.

Antes, porém, confesso que me repugna a ideia de um neorrealismo definido

exclusivamente em relação a um único de seus aspectos presentes e que limita *a priori* as virtualidades de suas evoluções futuras. Talvez seja porque eu tenha uma cabeça muito teórica. Mas acredito, antes, que seja por minha preocupação em deixar à arte sua liberdade natural. Nos períodos de esterilidade, a teoria é fecunda para analisar as causas da seca e organizar as condições do renascimento, mas quando se tem a sorte de assistir à admirável floração do cinema italiano há dez anos, não seria mais perigoso do que vantajoso lançar exclusões teóricas? Não que não se deva ser severo; ao contrário, a exigência e o rigor crítico me parecem muito necessários, porém, mais do que querer impor quadros estéticos *a priori* aos criadores, eles deveriam denunciar os compromissos comerciais, a demagogia e a queda de nível das ambições. Em minha opinião, um diretor cujo ideal estético está próximo das concepções de vocês, mas que só admite, no princípio de seu trabalho, introduzir 10% ou 20% delas nos roteiros comerciais que ele pode filmar, tem menos mérito do que aquele que, mal ou bem, faz filmes que estão conformes a seu ideal, mesmo se sua concepção do neorrealismo seja diferente da de vocês. Ora, em relação ao primeiro, vocês se contentam com a objetividade de registrar a parte que escapa ao compromisso, concedendo-lhe apenas duas estrelas em suas críticas, enquanto repelem o segundo para seu inferno estético, não lhe cabendo recurso.

Rossellini seria sem dúvida menos culpado, para vocês, se tivesse filmado o equivalente de *Quando a mulher erra* (Stazione termini, de Vittorio De Sica, 1953) ou de *Passado que condena* (La spiaggia, de Alberto Lattuada, 1954), em vez de *Joana d'Arc* de Rossellini (Giovanna d'Arco al rogo, de Roberto Rossellini, 1954) ou *O medo* (Non credo più all'amore [La paura], de Roberto Rossellini, 1954). Não é meu propósito defender o autor de *Europa 51* [de Roberto Rossellini, 1952], em detrimento de Lattuada ou de De Sica; a política do compromisso pode ser defendida até certo ponto; não vou tentar determinar isso aqui, mas me parece que a independência de Rossellini dá à sua obra, o que quer que se pense por outro lado, uma integridade de estilo, uma unidade moral raras no cinema, e nos levam a estimá-lo, antes mesmo de admirá-lo.

Mas não é no terreno metodológico que espero defendê-lo. Minha defesa terá por objeto o próprio fundo dos debates. Será que Rossellini foi realmente e ainda é

neorrealista? Parece-me que vocês admitem que ele tenha sido. Como contestar, com efeito, o papel desempenhado por *Roma, cidade aberta* e *Paisà* na instauração e no desenvolvimento do neorrealismo? Mas vocês falam de sua “involução”, já sensível em *Alemanha, ano zero*, decisiva, a partir de *Stromboli* (1950) e de *Francisco, arauto de Deus* (Francesco, giullare di Dio, 1950); catastrófica com *Europa 51* e *Viagem à Itália*. Ora, de que acusam essencialmente esse itinerário estético? De abandonar de modo cada vez mais aparente a preocupação com o realismo social, com a crônica da atualidade em prol, é verdade, de uma mensagem moral cada vez mais sensível, mensagem moral que podemos, conforme o grau de malevolência, solidarizar com uma das duas grandes tendências políticas italianas. Não quero de modo algum que o debate caia para esse terreno por demais contingente. Mesmo se Rossellini fosse simpático aos democratas cristãos (e, que eu saiba, não há nenhuma prova pública ou privada disso), isso não seria suficiente para excluí-lo a *priori* como artista de qualquer possibilidade neorrealista. Deixemos isso de lado. É verdade, no entanto, que se tem o direito de recusar o postulado moral ou espiritual, cada vez mais claro em sua obra, mas essa recusa não implicaria a recusa da estética na qual se realiza a mensagem, a não ser que os filmes de Rossellini fossem filmes de tese, ou seja, que se reduzissem a dar uma forma dramática a ideias a *priori*. Ora, não há diretor italiano cujas intenções possam ser menos dissociadas da forma, e é justamente a partir daí que eu gostaria de caracterizar seu neorrealismo.

Se a palavra tem algum sentido, quaisquer que sejam as divergências que possam surgir sobre minha interpretação a partir de um determinado acordo mínimo, me parece que o neorrealismo se opõe, em princípio, essencialmente, não apenas aos sistemas dramáticos tradicionais, mas também aos diversos aspectos conhecidos do realismo – tanto em literatura quanto no cinema – pela afirmação de certa globalidade do real. Tomo emprestado essa definição, que me parece justa e cômoda, de Amédée Ayfre². O neorrealismo é uma descrição global da realidade feita por uma consciência global. Entendo com isso que o neorrealismo se opõe às estéticas realistas que o precederam, e notadamente ao naturalismo e ao verismo, na medida em que seu realismo não recai tanto sobre a escolha dos temas, e sim sobre a tomada de consciência. Se quiserem, o que é realidade em *Paisà* é a resistência italiana, mas o que é neorrealista é a *mise en scène* de Rossellini, sua apresentação a um só tempo elíptica e sintética dos

acontecimentos. Ainda em outros termos, o neorrealismo se recusa, por definição, à análise (política, moral, psicológica, lógica, social ou tudo o que quiserem) dos personagens e da ação deles. Ele considera a realidade como um bloco, não, é claro, incompreensível, mas indissociável. Por isso o neorrealismo é, sobretudo, quando não necessariamente, antiespetacular (embora a espetacularidade lhe seja efetivamente alheia), ao menos radicalmente antiteatral, na medida em que a interpretação do ator teatral supõe uma análise psicológica dos sentimentos e um expressionismo físico, símbolo de toda uma série de categorias morais.

O que não significa, muito pelo contrário, que o neorrealismo se reduza a não sei que documentarismo objetivo. Rossellini gosta de dizer que no princípio de sua concepção da *mise en scène* reside o amor não apenas por seus personagens, mas pelo real enquanto tal, e é justamente esse amor que lhe proíbe separar o que a realidade uniu: o personagem e seu cenário. O neorrealismo não define, portanto, uma recusa de tomar posição em relação ao mundo, tampouco de julgá-lo, mas supõe, com efeito, uma atitude mental; é sempre a realidade vista através do artista, refratada por sua consciência, mas por toda a sua consciência, e não por sua razão, sua paixão ou crenças, e recomposta a partir dos elementos dissociados. Gostaria de dizer que o artista realista tradicional (Zola, por exemplo) analisa a realidade e então refaz uma síntese conforme sua concepção moral do mundo, enquanto a consciência do diretor neorrealista a filtra. Sem dúvida sua consciência, como qualquer consciência, não deixa passar todo o real, mas sua escolha não é nem lógica, nem psicológica: é ontológica, no sentido em que a imagem da realidade que nos restituem permanece global, da mesma maneira, se quiserem uma metáfora, que uma fotografia em preto e branco não é a imagem da realidade decomposta e recomposta “sem a cor”, mas uma verdadeira marca do real, uma espécie de modelagem luminosa onde a cor não aparece. Há identidade ontológica entre o objeto e sua fotografia. Eu me farei melhor compreender com um exemplo, que tomarei precisamente de *Viagem à Itália*. O público fica facilmente decepcionado com o filme porque Nápoles só aparece ali de maneira incompleta e fragmentária. Essa realidade não é, com efeito, senão a milésima parte do que se poderia mostrar, mas o pouco que vemos – algumas estátuas em um museu, mulheres grávidas, uma escavação em Pompeia, um fragmento da procissão de São Januário –, possui, contudo, esse caráter global que me parece essencial. É

Nápoles “filtrada” pela consciência da heroína, e se a paisagem é pobre e limitada, é porque essa consciência de burguesa medíocre é ela mesma de uma rara pobreza espiritual. A Nápoles do filme, entretanto, não é falsa (o que, em compensação, a Nápoles de um documentário de três horas poderia ser), é uma paisagem mental a um só tempo objetiva como uma pura fotografia e subjetiva como uma pura consciência. Compreendemos que a atitude de Rossellini para com seus personagens e seu meio geográfico e social é, em segundo grau, a atitude de sua heroína diante de Nápoles, com a diferença de que a consciência dele é a de um artista cultíssimo e, na minha opinião, com rara vitalidade espiritual.

Desculpe-me se falo por metáforas, é que não sou filósofo e não posso me fazer entender mais diretamente. Tentarei, portanto, fazer mais uma comparação. Direi das formas de arte clássica e do realismo tradicional que eles constroem as obras como se constroem casas, com tijolos ou pedras de cantaria. Não se trata de contestar nem a utilidade das casas, nem sua eventual beleza, nem a perfeita apropriação dos tijolos para tal emprego, mas há de se convir que a realidade do tijolo está bem menos em sua composição do que em sua forma e resistência. Não passaria pela cabeça de ninguém defini-lo como um pedaço de argila, pouco importa sua originalidade mineral, mas o que conta é a comodidade de seu volume. O tijolo é um elemento da casa. Isso está inscrito em sua própria aparência. Podemos ter o mesmo raciocínio, por exemplo, com as pedras que compõem uma ponte. Elas se encaixam perfeitamente para formar o arco. Mas blocos de rocha dispersos num vau são e continuam sendo rochas, sua realidade de pedras não é afetada, porque, saltando de pedra em pedra, sirvo-me delas para atravessar o rio. Se pude usá-las provisoriamente, foi porque soube dar ao acaso de sua disposição meu complemento de invenção, acrescentar ali o movimento que, sem modificar a natureza e aparência delas, deu-lhes provisoriamente um sentido e uma utilidade.

Do mesmo modo, o filme neorrealista tem um sentido, mas a *posteriori*, à medida que permite à nossa consciência passar de um fato a outro, de um fragmento de realidade ao seguinte, enquanto na composição artística clássica o sentido é dado *a priori*: a casa já está no tijolo.

Se minha análise é exata, decorre daí que o termo neorrealista nunca deveria ser empregado como substantivo, a não ser para designar o conjunto de diretores neorrealistas. O neorrealismo não existe em si, há apenas diretores neorrealistas, sejam eles materialistas, cristãos, comunistas ou o que se quiser. Visconti é neorrealista em *A terra treme*, que clama à revolta social, e Rossellini é neorrealista em *Francisco, o arauto de Deus*, que ilustra uma realidade puramente espiritual. Só recusaria o epíteto à pessoa que separasse, para me convencer, o que a realidade uniu.

Afirmo, pois, que *Viagem à Itália* é neorrealista e bem mais que *O ouro de Nápoles* (L'oro di Napoli, de Vittorio De Sica, 1954), por exemplo, que admiro muito, mas que procede de um realismo psicológico e sutilmente teatral, apesar de todas as notações realistas que procuram nos induzir em erro. Diria mais: de todos os diretores, Rossellini é quem me parece ter levado mais longe a estética do neorrealismo. Disse que não havia neorrealismo puro. A atitude neorrealista é um ideal do qual se pode se aproximar mais ou menos. Em todos os filmes ditos neorrealistas, há ainda resíduos do realismo tradicional espetacular, dramático ou psicológico. Poderíamos analisá-los da seguinte maneira: a realidade documental mais alguma outra coisa, sendo essa outra coisa, conforme o caso, a beleza plástica das imagens, o sentimento social, a poesia, o cômico etc. Desse modo, seria inútil procurar dissociar em Rossellini o acontecimento do efeito desejado. Não há nada nele de literário ou de poético, tampouco nada, se quisermos, de “belo” no sentido caricato da palavra: ele só encena fatos. Seus personagens estão como que obcecados pelo demônio da mobilidade, os irmãozinhos de Francisco de Assis não têm outra maneira de render glória a Deus senão com corridas a pé. E a alucinante marcha para a morte do garoto de *Alemanha, ano zero!* É que o gesto, a mudança e o movimento físico constituem para Rossellini a própria essência da realidade humana. É, também, atravessar cenários, sendo que cada um deles atravessa ainda mais, de passagem, o personagem. O universo rosselliniano é um universo de atos puros, insignificantes em si mesmos, mas que preparam, como que à revelia de Deus, a revelação subitamente deslumbrante de seu sentido. É o que ocorre com o milagre da *Viagem à Itália*, invisível para os dois heróis, quase invisível até mesmo para a câmera, e aliás ambíguo (pois Rossellini não pretende que seja um milagre, mas apenas o conjunto de gritos e empurrões que é assim chamado), mas cujo choque contra a consciência dos personagens provoca inesperadamente a precipitação

de seu amor. Parece-me que ninguém conseguiu encenar acontecimentos com uma estrutura estética mais dura, mais íntegra, com uma transparência mais perfeita do que o autor de *Europa 51*, estrutura que não permite discernir nada além do próprio acontecimento. Assim como um corpo pode se apresentar em estado amorfo ou cristalizado. A arte de Rossellini consiste em saber dar aos fatos a um só tempo sua estrutura mais densa e mais elegante; não a mais graciosa, porém a mais aguda, a mais direta ou a mais decisiva. Com ele, o neorrealismo encontra naturalmente o estilo e os recursos da abstração. Respeitar o real não é, com efeito, acumular as aparências, é, ao contrário, despojá-lo de tudo o que não é essencial, e chegar à totalidade dentro da simplicidade. A arte de Rossellini é como que linear e melódica. É verdade que vários de seus filmes fazem pensar num esboço, o traço indica mais do que pinta. Mas será preciso considerar essa segurança do traço como pobreza ou preguiça? Seria o mesmo que criticar Matisse. Talvez Rossellini seja, com efeito, mais desenhista do que pintor, mais contista do que romancista, porém a hierarquia não está nos gêneros, mas apenas nos artistas.

Não espero, caro Aristarco, tê-lo convencido. Aliás, quase não podemos convencer com argumentos. Muitas vezes o que conta mesmo é a convicção que colocamos neles. Eu já ficaria feliz se a minha, na qual você encontrará o eco da admiração de algumas outras críticas de amigos meus, pudesse, ao menos, abalar a sua.

[CINEASTAS NA FRONTEIRA]

LEE ANNE SCHMITT

Lee Anne Schmitt (Cleveland, Ohio, EUA, 1971) é uma artista e cineasta com sede em Los Angeles, interessada em pensamento político, experiência pessoal e na terra. Muito de seu trabalho envolve o cinema de 16mm colocado na paisagem, objetos e os vestígios dos sistemas políticos deixados sobre eles. Seus projetos abordaram o excepcionalismo americano, a lógica da utilidade e do trabalho, gestos de gentileza e recusa, violência racial, cowboyismo, trauma e narrativa e a eficácia da solidão. Ela possuiu um grande histórico de exibições em locais que incluem MoMA NY, o Museu Getty, RedCat Theatre, Northwest Film Society, Centre Pompidou e festivais como Viennale, CPH / DOX, Oberhausen, Roterdã, BAFICI e FIDMarseille. Schmitt é uma receptora recente de Graham Foundation Grant e Creative Capital Award.



MULHER A NOITE FILMA / WOMANNIGHTFILM

EUA, 2015, 12 min, 16mm, Cor

Uma meditação. A ameaça da noite e a lembrança do trauma. Um filme sobre violência e o rastro que ela deixa. Há uma mulher que me observa, que me observa da janela. Ela me observa. Todas as noites ela me observa. Até que uma noite, ela se foi.

A meditation. The menace of night and the memory of trauma. A film about violence and the trace it leaves. There is a woman that watches me, who watches me from her window. She watches me. Every night she watches me. Until one night, she is gone.

Direção/Direction: Lee Anne Schmitt

Contato/Contact: leeanne@leeanneschmitt.com



A ÚLTIMA CAÇADA DE BÚFALOS / THE LAST BUFFALO HUNT

EUA, 2011, 78 min, 16mm/Vídeo, Cor

A última caçada de búfalos não é um documentário sobre a caça ao búfalo. É um filme sobre *cowboys*, história e paisagem, um filme que documenta a experiência de uma das últimas paisagens abertas da América ao mesmo tempo que retrata o seu desaparecimento.

The Last Buffalo Hunt is not a documentary about hunting buffalo. It is a film about cowboys, history and landscape, a film that documents the experience of one of the last open landscapes in America even while depicting its demise.

Direção/Direction: Lee Anne Schmitt

Contato/Contact: leeanne@leeanneschmitt.com



A TRILHA DE FARNSWORTH / THE FARNSWORTH SCORES

EUA, 2017, 28 min, DCP, Cor

A trilha de Farnsworth é um curta-metragem experimental e uma composição musical que captam a interação entre humanos, natureza e arquitetura na icônica Casa Farnsworth de Ludwig Mies van der Rohe. Com a sua estrutura de aço e paredes de vidro ininterrupto, a Casa Farnsworth é uma habitação contemplativa e escultural desenhada pelo arquiteto a enquadrar a natureza, dando-lhe "um significado mais profundo do que se visto de fora". O vidro, que simultaneamente delinea e se junta ao espaço interior e exterior, atua como catalisador para esse diálogo expandido. O filme usa a arquitetura para explorar a intimidade do processo artístico contra a presença formal do criador no mundo natural.

The Farnsworth Scores is an experimental short film and musical composition that captures the interaction between humans, nature, and architecture at Ludwig Mies van der Rohe's iconic Farnsworth House. With its steel frame and walls of uninterrupted glass, the Farnsworth House stands as a contemplative, sculptural dwelling intended by the architect to frame nature, giving it "a more profound significance than if viewed from outside". The glass, which simultaneously delineates and joins interior and exterior space, acts as catalyst for this expanded dialogue. The film uses the architecture to explore the intimacy of the artistic process against the formal presence of the maker in the natural world.

Direção/Direction: Lee Anne Schmitt

Contato/Contact: leeanne@leeanneschmitt.com



O EXPURGO DA TERRA / PURGE THIS LAND

EUA, 2017, 80 min, 16mm, Cor/P&B

O Expurgo da terra é um filme-ensaio em torno do legado do abolicionista radical John Brown. A música da peça foi composta pelo meu parceiro Jeff Parker e faz referência à música criativa negra de Chicago e Detroit na década de 1960. Ele também é visto no final do filme, junto com meu filho.

Purge This Land is an essay film centered around the legacy of the radical abolitionist John Brown. The music for the piece was composed by my partner Jeff Parker and references black creative music coming out of Chicago and Detroit in the 1960's. He is also seen at the end of the film, along with my son.

Direção/Direction: Lee Anne Schmitt

Montagem/Editing: Lee Anne Schmitt

Música/Music: Jeff Parker

Som/Sound: Ben Huff, Sara Suarez

Contato/Contact: leeanne@leeanneschmitt.com



O LAGO WILLIAM / WILLIAM'S LAKE

EUA, 2015, 12 min, DCP, Cor

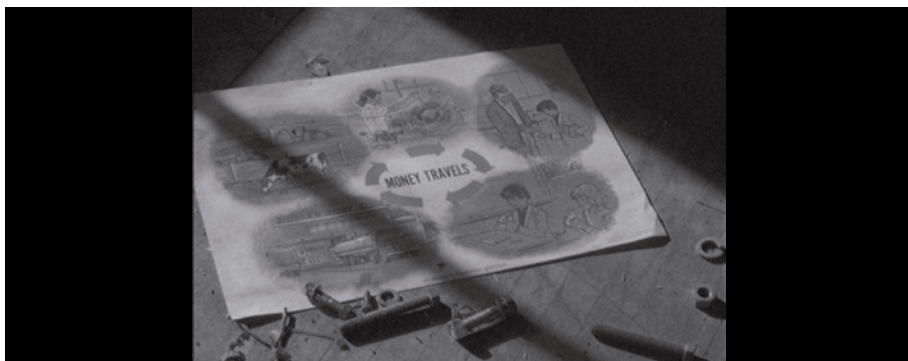
Um retrato de um dia que uma mulher passa com seu filho enquanto observa um hotel abandonado à beira da demolição. Se passa durante os dias de cão do verão, no 13º ano, quando as cigarras estão em toda parte. Uma meditação na linha entre isolamento e solidão. A natureza é conforto e decadência. Maternidade como presença e apagamento.

A portrait of a day a woman spends with her young son while watching an abandoned hotel on the verge of demolition. It takes place during the dog days of summer, in the 13th year, when the cicadas are everywhere. A meditation on the line between isolation and solitude. Nature is both comfort and decay. Motherhood as both presence and erasure.

Direção/Direction: Lee Anne Schmitt

Montagem/Editing: Ki Jun Kim

Contato/Contact: leeanne@leeanneschmitt.com



CALIFORNIA COMPANY TOWN

EUA, 2008, 76 min, 16mm, Cor

California Company Town lança um olhar sobre a paisagem das cidades da Califórnia, abandonadas pelas indústrias que as criaram. O que antes eram cidades de rápido crescimento, agora são cidades assombradas pelo crepúsculo da promessa americana.

California Company Town takes a look at the landscape of California's cities, abandoned by the industries that created them. What were once boom-towns are now cities haunted by the twilight of American promise.

Direção/Direction: Lee Anne Schmitt

Som/Sound: Ryan Philippi

Contato/Contact: leeanne@leeanneschmitt.com

STEPHEN BROOMER

Stephen Broomer (1984, Toronto, Canadá) é um cineasta experimental. Trabalha no campo do cinema como um preservador, historiador, educador, programador e editor. Os filmes em 16 mm de Broomer e os seus vídeos digitais foram exibidos em festivais de todo o mundo como o Festival de Crossroads de São Francisco, o Festival Internacional de Cinema de Toronto, a S8 Mostra de Cinema Periférico (Galícia) e o Festival de Cinema de Nova York, e apresentou programas em solo em locais tais como o Canadian Film Institute, o Mono No Aware (Brooklyn), o Pleasure Dome (Toronto), a Buffalo & Erie County Public Library e a MassArt Film Society (Boston). Em 2014, os filmes de Broomer foram objeto de uma coleção de ensaios de livros publicados pelo Canadian Film Institute, *The Transformable Moment: The Films of Stephen Broomer*



POTAMKIM

Canadá, 2017, 67 min, 16mm, P&B

Em 1933, aos 33 anos, Harry Alan Potamkin morreu de complicações relacionadas à fome, numa época em que ele era um dos críticos de cinema mais respeitados do mundo. Em seus escritos, ele defendeu um cinema que abraçasse simultaneamente as fraturas e a polifonia da vida moderna e a visão social equitativa da política radical da esquerda. Este filme-biografia é montado em fragmentos distorcidos de filmes sobre os quais ele escreveu, uma impressão de consciência em erupção.

In 1933, at age 33, Harry Alan Potamkin died of complications related to starvation, at a time when he was one of the world's most respected film critics. In his writings, he advocated for a cinema that would simultaneously embrace the fractures and polyphony of modern life and the equitable social vision of left radical politics. This film-biography is assembled out of distorted fragments of films on which he had written, an impression of erupting consciousness.

Direção/Direction: Stephen Broomer

Som/Sound: Stuart Broomer

Contato/Contact: stephen_broomer@hotmail.com



FONTES DE PARIS / FOUNTAIS OF PARIS

Canadá, 2018, 9 min, Digital, Cor

Paris, passado, passado e presente. As fontes de Paris testemunham os dias se transformando em noite, encontros de crianças, trabalhadores e amantes. As fontes de Paris, decoradas com estátuas de uma antiga ordem de filósofos e deuses, conferem com ilustrações medievais em vitrais, mesclando visões cristãs e greco-Romanas “como nos desvaneceu para uma visão maravilhosa...”

Paris, past and past and present. The fountains of Paris witness day passing into night, gatherings of children and workers and lovers. The fountains of Paris, decorated with statues of an ancient order of philosophers and gods, confer with medieval illustrations in stained glass, merging Christian and Greco- Roman visions “as we fade to a marvellous view...”

Direção/Direction: Stephen Broomer

Som/Sound: Stuart Broomer

Contato/Contact: stephen_broomer@hotmail.com



O FANTASMA DE PEPPER / PEPPER'S GHOST

Canadá, 2013, 18 min, Digital, Cor

Como podemos ver em uma câmara, as coisas são o que não são! Aqui, as mutações da luz, através de tecido, vidro e gel colorido, fazem corpos e objetos serem transparentes. Que haja uma câmara pela qual nenhuma outra luz entre, mas pela porta ou janela. Deixe as fotos serem definidas contra esta janela. Pois o que está fora parece estar dentro, e o que está por trás das costas do espectador, ele pensará estar no meio da sala, tão longe do vidro para dentro como eles ficam de lá para fora. Claramente e certamente, ele pensará que não vê nada além da verdade.

How we may see in a chamber, things are what they are not! Here, mutations of light, through fabric, glass, and colored gel, make bodies and objects transparent. Let there be a chamber wherein no other light comes but by the door or window. Let pictures be set over against this window. For what is without will seem to be within, and what is behind the spectator's back, he will think to be in the middle of the room, as far from the glass inward as they stand from it outwardly. Clearly and certainly, he will think he sees nothing but truth.

Direção/Direction: Stephen Broomer

Performers: Stephen Broomer, Eva Kolcze, Cameron Moneo

Contato/Contact: stephen_broomer@hotmail.com



CORRENTES SELVAGENS / WILD CURRENTS

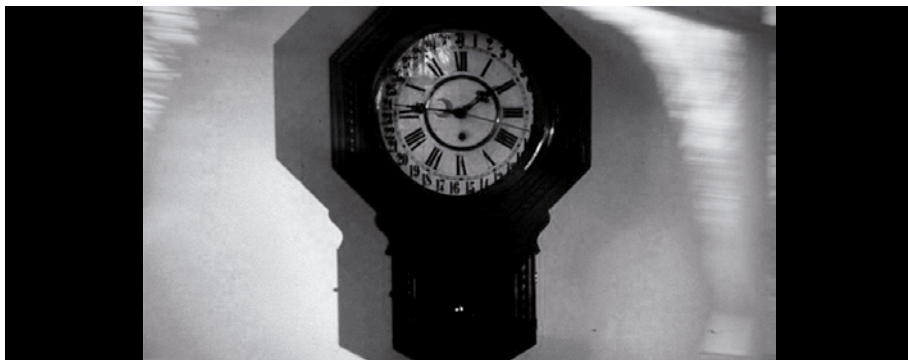
Canadá, 2015, 6 min, 16mm, Cor

Um erro trágico afasta Teddy e Joanne no limbo. Seus espíritos testemunham o uso passado de eletrodomésticos, como se por carga elétrica eles pudessem desencadear suas presenças espectrais de casa e jardim. Um mito e uma história de fantasmas para Christine Lucy Latimer, em seu aniversário, 2015.

A tragic mistake jolts Teddy and Joanne into limbo. Their spirits bear witness to their past usage of household appliances, as if by electric charge they might uncoil their spectral presences from home and garden. A myth and a ghost story for Christine Lucy Latimer, on her birthday, 2015.

Direção/Direction: Stephen Broomer

Contato/Contact: stephen_broomer@hotmail.com



VARIAÇÕES DE UM TEMA DE MICHAEL SNOW / VARIATIONS ON A THEME BY MICHAEL SNOW

Canadá, 2015, 7 min, Digital, Cor

Apenas / fracamente / um canto / foi / visto lá / tentando / olhar / como uma borda.

Just / faintly / a corner / was / seen there / trying / to look / like an edge.

Direção/Direction: Stephen Broomer

Som/Sound: Stuart Broomer

Contato/Contact: stephen_broomer@hotmail.com



O CAIS DA RAINHA / QUEEN'S QUAY

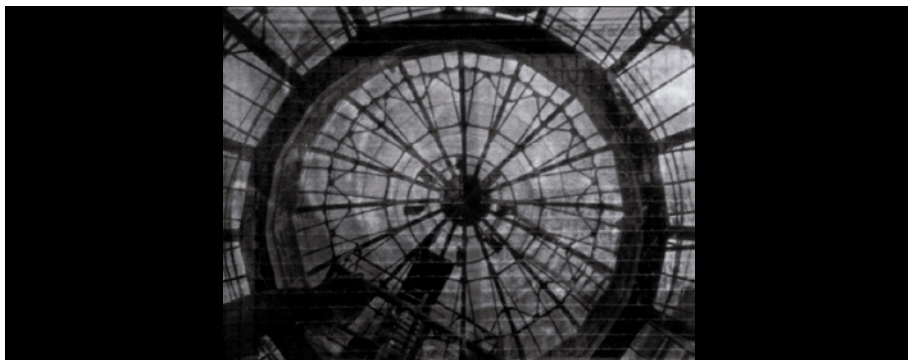
Canadá, 2012, 1 min, 16mm, Cor

Redes vermelhas, verdes, azuis e amarelas acompanham o horizonte, esquerda e direita. As cores colidem e se misturam.

Red, green, blue, and yellow grids track the horizon, left and right. The colours collide and mix.

Direção/Direction: Stephen Broomer

Contato/Contact: stephen_broomer@hotmail.com



CONSERVATÓRIO / CONSERVATORY

Canadá, 2013, 3 min, 16mm, Cor

Estames e pistilos são iluminados em rápida sucessão atrás da cúpula da Palm House, em Allan Gardens, em Toronto. As plantas trocam de cor, fazendo cenas alienígenas no conservatório. Formas sólidas, muito perto do olho, tornam-se turvas e indistintas, em constante passagem, mas a cúpula e a grade são fixadas.

Stamens and pistils are lit in rapid succession behind the dome of the Palm House at Allan Gardens in Toronto. The plants trade colour, making alien scenes in the conservatory. Solid forms, too near to the eye, become muddled and indistinct, in constant passage, but the dome and the grid are fixed.

Direção/Direction: Stephen Broomer

Contato/Contact: stephen_broomer@hotmail.com



BALINESE REBAR

Canadá, 2011, 3 min, 16mm, Cor

Aves em voo atravessam nuvens enferrujadas e edifícios translúcidos. O vergalhão em um local de construção parece serpentear através de poças iluminadas pelo sol.

Birds in flight break through rusted clouds and translucent buildings. Rebar at a construction site seems to snake through sunlit puddles.

Direção/Direction: Stephen Broomer

Contato/Contact: stephen_broomer@hotmail.com



ÁGUAS RESIDUAIS / WASTEWATER

Canadá, 2014, 1 min, 16mm, Cor

A Usina de Tratamento de Águas Residuais de North Toronto encontra-se em um penhasco de um corredor hidrelétrico. O olho rejeita, guiado pelas formas verticais que se aproximam do vale, e uma chama baixa liga esses movimentos.

The North Toronto Wastewater Treatment Plant lies in thick brush downhill from a hydroelectric corridor. The eye bounces, guided by the vertical forms coming up out of the valley, and a low flame bridges these movements.

Direção/Direction: Stephen Broomer

Contato/Contact: stephen_broomer@hotmail.com



FORMA DE RELEVO 1 / LANDFORM 1

Canadá, 2015, 2 min, 16mm, Cor

Estudos em movimento, feitos de vermelho, preto e azul por tom e tinta. Estar presente em uma paisagem é passar da visão para um ritmo ameaçador.

Studies in motion, made red, black, and blue by tone and tint. To be present in a landscape is to turn from vision to a menacing rhythm.

Direção/Direction: Stephen Broomer

Contato/Contact: stephen_broomer@hotmail.com



ESPÍRITOS DA ESTAÇÃO / SPIRITS IN SEASON

Canadá, 2013, 12 min, 16mm, Cor

Lily Dale é uma comunidade espiritualista no condado de Chautauqua, Nova York. Peregrinos e turistas enxaguam a aldeia no verão, mas no outono Lily Dale torna-se um cenário mais íntimo para as comunhões espectrais. Este filme explora o Leolyn Woods da cidade, o cemitério de animais de estimação, o Toco da Inspiração e Trilha das fadas. Música de Nate Wooley.

Lily Dale is a spiritualist community in Chautauqua County, New York. Pilgrims and tourists swarm the hamlet in summer, but in the fall, Lily Dale becomes a more intimate setting for spectral communions. This film explores the town's Leolyn Woods, pet cemetery, Inspiration Stump, and Fairy Trail. Music by Nate Wooley.

Direção/Direction: Stephen Broomer

Contato/Contact: stephen_broomer@hotmail.com



CHRIST CHURCH – SAINT JAMES

Canadá, 2011, 6 min, 16mm, Cor

Na primavera de 1998, Christ Church – Saint James, uma igreja negra histórica na pequena Itália de Toronto, foi destruída por incêndio criminoso. Tudo o que restava eram paredes e um poço, e nos anos subsequentes o local foi tomado com grafite. Este filme assumiu a forma em camadas do próprio local, o espaço e suas superfícies tornando-se emaranhadas e múltiplas, a grade de uma janela cheia de pedra que dá forma geométrica a imagens que ocorrem simultaneamente de concreto, natureza, desperdício, tinta e céu. Música de John Butcher.

In the spring of 1998, Christ Church – Saint James, an historic black church in Toronto's Little Italy, was destroyed by arson. All that remained were walls and a pit, and over subsequent years, the site was overtaken with graffiti. This film has taken on the layered form of the site itself, the space and its surfaces becoming tangled and multiple, the grid of a stone-filled window giving geometric form to simultaneously occurring images of concrete, nature, waste, paint, and sky. Music by John Butcher.

Direção/Direction: Stephen Broomer

Contato/Contact: stephen_broomer@hotmail.com



BRÉBEUF

Canadá, 2012, 10 min, 16mm, Cor

Brébeuf é um estudo de St. Ignace II, na Huronia, onde os etnógrafos e missionários jesuítas, mais tarde santos, Jean de Brébeuf e Gabriel Lalemant, foram mortos em 1649. As imagens deste filme surgem da leitura dessa história – a união do sumac e da cruz, os gestos de bênção, as lutas no campo, as varreduras elípticas de pedras e o brilho de água para convocar um vislumbre da carne fervida da pele, nas fábulas da morte. *Brébeuf* desenha a história escura e histórica da conquista ocidental anterior, redescobrimdo na paisagem áspera e indomável das ressonâncias norte dos conflitos violentos entre jesuítas, Hurões e Iroquois.

Brébeuf is a study of St. Ignace II, in Huronia, where the ethnographers and Jesuit missionaries, later saints, Jean de Brébeuf and Gabriel Lalemant, were killed in 1649. The images in this film arise from a reading of that story – the joining of the sumac and the cross, the blessing gestures, struggles in the field, elliptical scans of stones, and the shimmering of water to summon a glimpse of the flesh boiled from the skin, in fables of the killing. Brébeuf draws from the dark and storied history of early Western conquest, rediscovering in the harsh, untamed landscape of the North resonances of the violent conflicts between the Jesuits, the Huron, and the Iroquois.

Direção/Direction: Stephen Broomer

Contato/Contact: stephen_broomer@hotmail.com

A POÉTICA DOS ESPAÇOS-FANTASMA: O CINEMA DE LEE ANNE SCHMITT

Mónica Delgado

Lee Anne Schmitt é uma notável retratista da decadência pós-industrial dos Estados Unidos. A cineasta desenvolve em seus documentários uma política do espaço e da paisagem para extrair um diagnóstico social do seu país a partir dos seus restos. É estabelecida uma arqueologia das imediações a partir de corpos concretos ou de lugares abandonados, testemunhas do desaparecimento. Ao mesmo tempo, no meio dessa análise exaustiva da história de um país, partindo das ausências e transformações dramáticas do espaço, Schmitt concede a essa cartografia uma voz reflexiva, cautelosa e íntima, o que dá à estória um toque lúcido diante das estruturas gastas de um passado recente, denunciando o racismo ou as consequências de um capitalismo excessivo.

A cineasta propõe uma visão política da paisagem, revelando o status de questões sociais. Nos filmes de Schmitt, o passado fala e desloca o presente, com base nas cenas em que os testemunhos sequer são necessários para atestar a decadência que transformou o habitat. Os espaços inóspitos, arruinados e abandonados, gritam um fracasso que o tempo estende e esclarece.

Schmitt posiciona o espectador em um estado liminar: a tarefa de reconstruir a história segundo as dicas que o filme traz, de imaginar um passado no qual não há lugar para glória ou nostalgia. Ao contrário, a tarefa da cineasta é aplicar um método para desmistificar a paisagem ou torná-la uma experiência antirromântica. Um exemplo disso aparece nos primeiros minutos de seu filme *California Company Town* (2008),

em que a paisagem é bucólica ou natural (com fauna e flora extensiva) apenas por meio da exibição de alguns quadros. O registro da realidade encontra apenas espaços compostos por tratores, árvores cortadas ou máquinas a combustível.

Schmitt também utiliza em seus filmes o recurso de cineasta/narrador, que tem a função de guiar a tese e a justificativa da medula do filme, mas também de completar uma jornada metodológica a partir de um nível pessoal e íntimo. A cineasta suplanta a presença das comunidades nômades, que já não estão na imagem, por uma voz que permite à paisagem ter um aspecto psicológico convincente. Sem a própria narração de Schmitt em seus filmes, as imagens de abandono e as cidades-fantasma seriam duplamente nuas ou vazias.

O estilo documental de Schmitt tem sido comparado ao conceito estruturalista dos filmes de John Gianvito ou James Benning. É talvez no filme de Benning, *One Way Boogie Woogie* (1977), que Schmitt encontra inspiração para registrar o dano causado pela passagem do tempo na costa oeste e seus conglomerados urbanos. Mas diferentemente de alguns dos trabalhos de Benning, Schmitt consegue tornar visível um componente a mais: as sensibilidades sociais transformadas pelos meios de produção e exploradas dos fantasmas dos conjuntos habitacionais.

A “cidade das empresas” que habita diversos de seus trabalhos se torna não apenas a prova de um tipo de fracasso econômico, mas a aparição de um novo tipo de deserto enquanto metáfora crua da impossibilidade do assentamento urbano e do sucesso industrial. São arquiteturas que não concedem abrigo a ninguém.

Mas há também outro elemento que Schmitt usa, e que estabelece uma filiação com o estilo documental de outros cineastas americanos, como Travis Wilkerson ou Thom Andersen. Para Schmitt, a inserção da experiência pessoal também contribui para a transformação da paisagem. A desconstrução ou revisitação da história, como acontece em *California Company Town* ou *Purge this land* (2017), não dá suporte completamente a essa dependência descritiva do meio, sobre fábricas ou cidades forçadas a se tornar ruínas, mas sim sobre a explicação ou testemunho de uma voz que se quebra, investiga e recompõe essa radiografia urbana.

Em *California Company Town*, a cineasta desenvolve um mapa imaginário de mais de uma dúzia de pequenas cidades-fantasma, traços de períodos industriais e pós-capitalistas, onde quase não há a necessidade da presença das pessoas que as habitaram. Assentamentos humanos criados e mantidos por anos pelas mesmas empresas que requeriam força de trabalho próxima para suas fábricas de material bruto. Desde o tempo da indústria madeireira ou da mineração, até os conglomerados do Vale do Silício,

Schmitt explora a fisionomia do espaço, registrando em 16mm a textura dessas ausências ao longo dos anos, mas também com o suporte da vantagem de material arquivístico.

O que os registros de Schmitt em *California Company Town* são é a defasagem da prosperidade, da extrema depredação. Se a indústria que a sustenta acabou, todo tipo de cadeia comunitária tem fim. Então, a cineasta passa por cemitérios concretos, incluindo ruínas de escolas e áreas de recreação, agora misturadas à figura do deserto e sua solidão. Espaços que estão sujeitos ao domínio e resultados dos meios de produção, onde o mercado e seus ritmos marcam a existência de comunidades. A figura do deserto, mas não enquanto um espaço natural que governa a planície californiana, mas enquanto rubrica de um paralelo natural: o triunfo do deserto como analogia das consequências de um capitalismo exacerbado.

A natureza desértica da Califórnia é mostrada no cinema de Schmitt como uma imposição. Isto é, o deserto triunfa de novo e de novo, mas não graças à sua existência livre e natural, e sim devido ao fato de que mecanismos de produção historicamente condenam o espaço a manter seu lado inóspito e solitário, livre de pessoas.

Kevin Lynch, em seu livro *The image of the city*, discute que “a paisagem age como um vasto sistema mnemônico para a retenção da história e dos ideais coletivos.” Poderíamos dizer que Schmitt adota um novo sistema, guiado por um fio cronológico, para elaborar uma progressão na transformação das tendências nos meios de produção, que tiveram seu apogeu do meio do século passado até o presente. Indo da indústria da madeira até as consequências das tecnologias e milhões de dólares que

emergem do Vale do Silício, por exemplo, fala da modificação e fragilidade modelada pela dialética da indústria econômica. Esse sistema mnemônico que Schmitt está configurando a cada cena desses catorze conglomerados urbanos permite não só investigar a memória desses lugares, mas construir um novo lugar a partir das ausências e fantasmas.

O cinema de Schmitt também é baseado na premissa da comparação. Embora o espectador não tenha a memória dos anos passados, existe a possibilidade de imaginar com base nesses restos um passado que não é gratificante, especialmente porque esses espaços foram desenhados não para o bem-estar do cidadão, mas sim para a funcionalidade do homem ou mulher enquanto trabalhador ou parte dos mecanismos de trabalho ou sociais que, em última instância, não transformam, apenas deslocam. Em *Purge this land*, Schmitt confirma que o racismo – apesar das lutas, morte e ativismo refletidos em vários monumentos, museus e memoriais – continua forte. Os pilares que sustentam o racismo parecem permanecer intactos.

Nessas variações na ressemantização da memória das paisagens, Schmitt faz um forte criticismo sobre a ineficiência da história em transformar o senso comum. A história sobre a vida de John Brown, o abolicionista histórico que foi executado em 1857, é confrontada com os vestígios em um presente em que o racismo ainda é uma ameaça. A vida familiar da cineasta, que tem um marido e filho negros, é percebida como infringida por uma memória que não conseguiu sobreviver. Parte desse medo é mostrado no curta *Woman night film* (2014), no qual Schmitt faz um registro noturno, em um mini-filme de estrada, que culmina com a expressão do medo antes de um assédio.

Por outro lado, *Purge this Land* também propõe um trabalho bem-sucedido de aplicação da música e do som enquanto novas camadas de interpretação. Persiste o sentimento de que a música, composta por Jeff Parker, ex-músico do Tortoise, compositor e parceiro da cineasta, toma uma dimensão instantânea, como se tivesse sido gravado junto à narração, criando a mesma atmosfera de um imenso campo exterior. Em *The Fansworth score* (2017), uma experiência semelhante ocorre. Lá, Schmitt torna mais concreta a relação com a música que ela estabeleceu em seu trabalho prévio, mas desta vez pelas mãos do artista visual Rob Mazurek.

Indo em outra direção, em *The last buffalo hunt* (2011), Schmitt marca um parêntese em seu estilo de paisagens, embora o questionamento do desaparecimento de algumas tradições e lugares nos EUA permaneça. Se *The wash* (2005), *California Company Town, Three stories* (2012) ou *Purge this land* marcam um estilo observativo misturado com o filme-ensaio e a narração reflexiva e íntima como recurso, em *The last buffalo hunt* a cineasta aposta em outro tipo de documento. As entrevistas e o registro de cenas de caça ou hábitos noturnos ajudam a construir o processo de decomposição da identidade de uma comunidade. O velho oeste e seus homens estão em crise, vivendo a intervenção do turismo e suas cadeias de comércio. Embora a caça, uma atração turística com sua crueldade e *pathos*, pareça ser apenas uma primeira camada – ainda bastante perturbadora nesse frívolo e desumanizado EUA –, para Schmitt isso é também sobre despir a resistência de um tipo de América prestes a ser extinta.

Esse panorama permite ratificar Lee Anne Schmitt como uma das cineastas norte-americanas com um compacto universo de autora, que disseca as fantasias da comunidade a partir dos restos urbanos, para demonstrar a impossibilidade de reter a memória, mesmo com o concreto e os tijolos que tentam preservá-la.

LEE ANNE SCHMITT: UMA ENTREVISTA

Monica Delgado

MÓNICA DELGADO: Desde os seus primeiros trabalhos, como *The Wash*, até o seu último, *Purge this Land*, você desenvolveu um caminho preciso sob a mesma poética e política de espaço. Você trabalhou, ao longo dos anos, diferentes variações em torno da mesma noção de paisagem e de ambiente. Como foi esse processo pelo qual você conseguiu redefinir essa forma de fazer documentário?

Grande parte dos meus experimentos de paisagem iniciais veio de experiência direta. Eu cheguei até o cinema a partir da performance, na qual interpretei trabalho de movimento físico baseado em texto, trabalhando com um coletivo feminista em Chicago. Eu vim para Los Angeles depois do fim da companhia, que foi causado pelo desaparecimento de fundos nos EUA e por algumas básicas mudanças de vida para os seis membros com os 30 anos. Eu havia começado a gravar filmes para projetar nas performances, e meu interesse por fotografia começou a crescer, mas eu também estava cansada de não poder sustentar meus colaboradores e meu processo. Eu decidi realizar trabalhos que só dependessem do meu próprio esforço.

Eu havia feito muita performance e fotografia nos trilhos de trem e nas áreas industriais de Chicago. Eu já estava interessada nas maneiras como você pode ver as histórias da cidade na forma como a terra foi usada, determinada e depois abandonada. Quando me mudei para Los Angeles, depois de 15 anos em Chicago, foi desorientador. Eu havia deixado para trás minha comunidade e sua paisagem, a forma como se vivia naquele espaço. A única forma pela qual eu sabia como compreender esse novo espaço era

lendo sobre sua história e viajando com uma câmera. Eventualmente esses dois impulsos se tornaram o núcleo de *California Company Town*.

Eu tendo a me interessar em algo que aconteceu em um lugar específico, e depois a tentar capturar a maneira pela qual esse espaço abre a contemplação. Para mim, o filme é uma das formas de fazer isso, talvez melhor utilizada para iluminar processos de pensamento, processos ideológicos. Ao longo do tempo, se permite contemplações sobre como histórias se sobrepõem e circulam.

MD: O uso da sua própria voz contribui para criar uma atmosfera íntima e não apenas uma voz moral ou ética, qualquer que seja a situação. Ao mesmo tempo, isso dá um toque bem pessoal à sua narração, mais evidente em *Purge this land*. Isso me lembra também o uso de narração nos filmes de Thom Andersen e Travis Wilkerson. Como foi esse processo no qual você afirma essa narrativa pessoal íntima, filme por filme?

LAS: Eu estudei com o Travis no CalArts e o Thom foi meu mentor lá. Thom tem sido infinitamente influente, não apenas em termos da contemplação da forma do cinema, mas também na medida em que a vida de alguém – enquanto pessoa que faz algo – e a ética pela qual esse alguém vive devem ser a mesma. Trabalhar com o Thom realmente afetou como eu penso sobre o fazer e seu propósito.

Em termos de voz, a voz é uma das formas pelas quais eu reconheço a minha presença enquanto alguém que faz (fazedora), a minha perspectiva e a falibilidade, tanto da história que estou apresentando como da minha construção dela. Eu gosto de “falar diretamente”, reconhecer minha presença na feitura do filme.

Eu acho que uma grande diferença, é claro, é o fato de que sou uma mulher. Eu acho que isso afetou como minha voz é recebida. Há uma noção sobre o que um trabalho “pessoal” é, e um trabalho com uma voz feminina é algo muito diferente da forma como Thom ou Travis usam suas vozes.

MD: Como o CalArts influenciou a modalidade de estilo nos seus filmes?

LAS: A esse ponto é difícil dizer. Não há nenhum outro lugar onde eu poderia imaginar

estudar, porque me permitiu enorme liberdade. E o tipo de filmes que faço, CalArts é o raro lugar nos Estados Unidos que respeita esse tipo de trabalho, trabalho feito fora de um sistema comercial. Quero dizer, eu estudei com Thom, com Billy Woodberry, Betzy Bromberg, Hartmut Bitomsky, Allan Sekula, James Benning. Os anos em que fui aluna lá, foram um tempo realmente surpreendente. Eu tento manter o espírito daquele tempo enquanto professora.

MD: O seu cinema é sobre ausências, de imaginários pós-apocalípticos, desolados e inóspitos. Como você pensou sobre essa materialização da sociedade americana a partir de restos, lugares vazios e abandonados? É como uma nova arqueologia do presente.

LAS: Nem todos os lugares são vazios ou abandonados. Eles são definitivamente lugares sem recursos. Uma coisa que foi incrível na gravação de *Purge This Land* é que a maior parte do que eu estava filmando era como a maioria dos centros de muitas cidades americanas. Quando fiz *California Company Town*, as pessoas discutiam que aquilo não era a aparência da Califórnia. Mas era de fato como uma boa parte da Califórnia é. Eu gosto dos traços que as nossas decisões deixam, as cidades formadas e abandonadas, o que decidimos que é natural, o que é área silvestre e o que não é, o jeito que podemos enxergar como as decisões construíram os espaços onde vivemos. Para mim, grande parte do pensamento político americano se processa sobre o uso e o abandono. Há uma enorme primazia do valor monetário de um jeito que obscurece qualquer outro valor, o que leva a um esvaziamento. Meus momentos favoritos são aqueles em que eu tento capturar traços das pessoas que viveram/vivem nesses espaços; desenhos ou murais, ou o traço de um campo de *baseball* ou de amarelinha. Esses enunciados humanos contra essa outra lógica.

MD: Ao contrário dos seus últimos trabalhos, em *The last buffalo hunt* você faz entrevistas com personagens em seus *hobbies* patéticos que revelam esses EUA de caçadores. Como foi essa experiência em um ambiente tão desconfortável?

LAS: *Last Buffalo Hunt* começou quando meu colaborador no projeto viu a cabeça de um búfalo na parte de trás de um caminhão em Utah. Como boa parte do trabalho,

(seu nome é Lee Lynch, fizemos alguns curtas juntos também) nós geralmente trabalhamos partindo de algo que vimos e não compreendemos, ou que parecia simplesmente tão anacrônico que não digerimos. Na época fomos à região, tentando entender. Porque era uma colaboração, porque estávamos tentando seguir essa caçada (que é sobre uma área grande), nós filmamos e eventualmente tivemos alguns amigos nos ajudando a filmar. Foi uma forma tão diferente de trabalhar para mim. Nós tentávamos documentar a caça e eu andava em volta com uma câmera 16mm capturando o campo e a paisagem. Eu editei o filme e levei um longo tempo para encontrar a estrutura do filme, porque eu me sentia realmente sobrecarregada por esse tipo de filmagem observacional. Eu não gosto de documentários baseados em personagens. Eu os acho perigosos. Eles manipulam uma experiência para obter uma narrativa, e eu acho isso manipulador. Eu queria fazer um filme que falasse sobre o cowboyismo enquanto entrada para o excepcionalismo americano. A primeira parte que eu soube que queria no filme foi a citação de Turner, que está no meio do filme. No final, o filme se move do que parece autenticidade, do observacional para o ensaístico, daquilo que parece a “verdadeira” vida rural, de cavalos até cabeças de búfalo de brinquedo.

Estar em Utah, conhecer o guia de caça Terry, foi realmente incrível para nós. Alguns dos clientes que vinham eram mais difíceis. É essencialmente uma economia de serviços. O que é fascinante é que mais audiências foram impactadas por essas caças que mostramos do que pelo incrivelmente intencional genocídio que representou a matança dos bisões em 1860.

Também fascinante foi o fato de que, ao final do processo, Barack Obama foi eleito e tudo que estava sob a superfície antes se tornou incrivelmente presente e violento. Os clientes que vieram aquele ano e os *cowboys*, que nós conhecíamos e que haviam sido bastante respeitosos conosco, estavam abertamente e irritadamente racistas. E esse foi o início de um ano realmente difícil de finalização do filme e de edição de forma que o filme parecesse justo com os guias, mas que refletisse a obscuridade do processo de pensamento que eles estavam incorporando, que eles abraçaram. Eu recebi muitos questionamentos por criticar a cultura rural. Da perspectiva de 2018, eu fico tipo, sei. As pessoas não entenderam o que os EUA eram. Eles estavam muito

seduzidos por nosso suposto momento “pós-racial”.

MD: *Purge this land* poderia trazer a etiqueta de “filme urgente”. Você descreve a luta contra o racismo com base na figura de um personagem histórico como John Brown, mas é mais emotivo ser associada com sua narrativa familiar íntima no meio da “era Trump”. Como em *California Company Town*, há uma clara intenção de condenação ou reclamação. O que motiva você a confrontar esse tipo de questão social em tempos de uma América assaltada por grupos de poder e por nacionalismos?

LAS: É sempre importante para mim garantir que está claro que eu comecei a planejar *Purge this land* quase dez anos atrás. A história que estamos vendo agora não foi provocada por Trump. De várias formas ele está repetindo a exata mesma agenda que Pat Buchanan colocou para a campanha presidencial de 1992. A história americana é uma história de nacionalismo e supremacia branca. Está em cada camada de nosso sistema legal, de nosso planejamento urbano, do sistema lógico do país. A intenção do filme é dizer que isso vem acontecendo há tempo demais e que os americanos brancos fazem pouco em relação a isso. Quando Marcus Garvey falou em 1919, ele deixou bem claro que a violência contra os negros no país não poderia acontecer sem o consentimento da América branca.

Ao mesmo tempo, a maior parte da autobiografia veio da edição nos últimos três anos. Eu senti que era a forma mais honesta de abordar o momento atual, para mim e para o filme. Quando fiz a narração eu eventualmente decidi falar como se estivesse falando com meu filho, tentando falar com ele de dentro da América de 2017. Foi um filme difícil de editar e de terminar no contexto do ano passado, mas o argumento fundamental teria sido o mesmo independentemente do presidente eleito.

Quero dizer, quando eu exibia *Company Town* em 2008, depois da crise imobiliária, as pessoas perguntavam: “Como você sabia?”. O mesmo acontece agora com *Purge this land*, como se o aspecto carnívoro desumano do capitalismo e do uso da terra fosse novo, como se o racismo tivesse acabado de emergir. Meus filmes pedem às pessoas que olhem para as implicações do pensamento político.

MD: Você está trabalhando em um novo filme: *So that I may come back*. Como está indo esse processo?

LAS: Na verdade estou trabalhando em dois novos projetos, um chamado *Evidence*, que olha para “arquivos” de objetos de família para explorar questões sobre privilégio e masculinidade. O outro é o *So that I may come back*. Ambos estão vindo. Eu tenho uma licença da docência no próximo ano e pretendo concluir ambos.

O OLHO QUE CONECTA: OS FILMES E VÍDEOS EXPERIMENTAIS DE STEPHEN BROOMER

Cameron Moneo

Tradução: Lídia dos Santos Ferreira

Por quase uma década, Stephen Broomer tem trabalhado duro produzindo um catálogo extenso de cinema experimental que se situa como o mais unificado, apaixonado e formalmente desafiador no campo da prática contemporânea de imagem em movimento. De um ponto de vista puramente estético, os diversos trabalhos de Broomer envolveram assinaturas reconhecíveis: uma colaboração livre entre processos de filme e digitais; um uso intensificado de cor, frequentemente utilizando paletas digitalmente melhoradas; uma ênfase na filmagem gestual, superposições multi-imagem, e edição rítmica, inspirada em formas relacionadas na pintura, na poesia e na música. Em síntese, Broomer aborda a feitura da arte com curiosidade e também com uma insistência em construir links com o passado, atitudes que se estendem às suas incansáveis atividades enquanto acadêmico e preservacionista do cinema histórico avant-garde.

Broomer nasceu e foi criado em Toronto, Canadá. Enquanto artista, ele filmou diversas imagens extraordinárias de sua cidade natal, o que é uma grande proeza considerando que Toronto passa longe de ser uma das cidades mais pitorescas. Em *Queen's quay* (2012), Broomer lança um tiroteio delirante de cores contra as torres de condomínio que entulham o centro de Toronto. A matiz digitalmente saturada do filme cria uma música visual densa e deslumbrante que desafia o espírito pré-fabricado da indústria imobiliária. *Balinese rebar* (2011), gravado nas imediações da

área nordeste de Toronto, onde Brommer cresceu, justapõe o concreto, tijolos e metal de regiões industriais, com movimentos rodopiantes de câmera e uma imagem repetida de pássaros voando para um poleiro no telhado. Na vertiginosa colagem de contrastes, pintada em marrons enferrujados e azuis celestes, está contido todo o desassossego da vida urbana.

As imagens para *Conservatory* (2013), de Broomer, foram feitas em Allan Gardens, em Toronto. Aqui, Broomer renuncia a alteração digital para trabalhar com adoráveis misturas de cor natural encontradas em plantas e flores, trazendo essas cores para superposição com detalhes afiados na estrutura de cúpula que cobre o jardim. Todos esses três filmes se distinguem pelo uso da arquitetura como âncora ou moldura em torno da qual formas mais livres de cor, movimento e montagem rítmica podem se expressar.

Quando está operando sua câmera, Broomer é propenso à prática de uma técnica altamente física, que coloca ênfase sobre o gesto. Frequentemente, ele filma um espaço utilizando traços decisivos da câmera, influenciado pelas características formais do espaço, a partir de onde ele pode posteriormente construir padrões e motivos no estágio de edição. Em *Wastewater* (2014), filmado por Broomer em uma unidade de tratamento de resíduos em Toronto, a imagem é definida por um movimento de câmera vertical sacolejante. Esse movimento aponta para a localização da unidade de tratamento em um vale, e também concede ao filme uma qualidade estranhamente agitada, como se a câmera estivesse lutando para sobreviver enquanto a música sombria e o som de afogamento ameaçam submergir todo o filme. A completa fisicalidade da técnica de câmera de Broomer é talvez mais aparente em *Landform 1* (2015). Esse filme traz Broomer fora da cidade, filmando em um campo no sul de Ontário, rapidamente movendo sua câmera através e contra o horizonte. Por Broomer ter filmado a 12 quadros por segundo, quando projetada, a imagem se lança para trás no que pode ser descrito como uma velocidade que fere; de fato, a paleta de mão manchada do filme contém as cores da violência corporal: vermelho-sangue, preto e azul. *Landform 1* é a contribuição de Broomer para uma grande tradição nas artes visuais canadenses relacionadas à paisagem nacional, e o filme sugere algo da selvageria e brutalidade que continuam a marcar essa terra.

Os trabalhos que Broomer filmou exclusivamente em vídeo digital tenderam para uma câmera fixa (com notáveis exceções), os posicionando em uma categoria estrutural e baseada na performance. Esse é certamente o caso com *Variations on a theme by Michael Snow* (2015), que o traz performando/reencenando para a câmera alguns dos trabalhos de arte visual mais indelévels de Snow, como se os tratasse enquanto rituais. Um dos entusiasmos que Broomer compartilha com Snow, e diversos artistas modernos, é o que ele chama de o “enigma perspectivo” – isto é, a criação de uma situação ótica que confunde expectativas que nós temos, baseadas na chamada perspectiva linear. Consequentemente, temos *Pepper’s ghost* (2013), a demonstração extensiva dos truques óticos que podem ser aplicados sobre uma câmera de ponto fixo com a ajuda de luzes, um espelho e cômodos adjacentes (o título do vídeo vem da técnica de um velho ilusionista para projetar imagens espectrais de um cômodo [escondido] para outro). Por ter sido eu sortudo o suficiente para performar em *Pepper’s ghost* (aquele sou eu de óculos e camisa de gola alta), posso assegurá-los de que Broomer fez muito pouco para mitigar com as imagens na pós-produção: o que você vê no vídeo é o que nós vimos no momento da filmagem, e nós estávamos tão confusos e deleitados por aquelas imagens quanto vocês podem ter ficado. Eu continuo surpreso que ele tenha descoberto em *Pepper’s ghost* um espaço vivo no qual pôde conduzir as camadas de cor e movimento que ele tinha previamente alcançado em seus filmes a partir de meios artificiais.

Para Broomer, há sempre uma nova descoberta a ser feita na colisão entre imagens. Que energia uma imagem troca com a outra quando colocadas lado a lado, ou quando estão uma sobre a outra? Em *Wild currents* (2015), que pega emprestadas imagens de um filme educativo sobre os perigos de eletrodomésticos, Broomer parece tratar cada imagem como uma tomada elétrica na qual outra imagem pode ser perigosamente ligada. Depois de um tempo, Broomer cria curtos-circuitos demais em sua montagem e um incêndio começa. Por contraste, o irresistivelmente charmoso *Fountains of Paris* (2018) opta por uma troca mais líquida entre imagens, à medida que Broomer experimenta com as várias formas pelas quais visuais aquáticos podem amolecer e dissolver a margem entre imagens. Feito de filmagens de documentários realizados na “cidade das luzes” nos anos 60, *Fountains of Paris* é um filme de infinito frescor. Sua atenção reverente com jogos entre luz e cor se compara

ao trabalho de Marie Menken, uma das inspirações de Broomer na cinematografia.

A questão da inspiração é central para os filmes que compõem a *Spirits trilogy*, de Broomer. Os três trabalhos em sua trilogia podem ser classificados como “filmes-programa”, um termo emprestado da música para se referir a trabalhos que usam narrativas históricas ou ficcionais como plano de fundo, ou programa, para guiar o processo artístico abstrato. Cada filme na *Spirits trilogy* medita sobre um local geográfico com significado religioso histórico, por vezes obscuro. Em *Christ church – St. James* (2011), Broomer visita os restos queimados e cobertos de grafite de uma igreja histórica de Toronto, o local de um envenenamento propositalmente cometido por um benfeitor da igreja que era suspeito de assassinar seu colega de trabalho na mesma noite. O doloroso e não resolvido mistério desses eventos encontra alguma correspondência nas superposições coaguladas de grafite e escombros, assim como em seu uso de um motivo visual com aspecto de fornalha, fulgurando na escuridão do interior da igreja. Filmado em um campo iluminado e coberto de neve onde, séculos atrás, missionários jesuítas foram torturados até a morte, as imagens cintilantes de *Brébeuf* (2012) dão uma impressão ambígua, algo entre a brilhante graça de Deus e o brilho da carne enquanto é cozida até os ossos. *Spirits in season* (2013) é moldado em tonalidades queimadas de outono e é composto pela jornada ambulante por Lily Dale, uma velha comunidade espiritualística no sul de Nova York. Há paz nesse lugar, mas também há traços de um fogo desconhecido que ilumina de dentro aqueles que creem.

Se pensamos em “espírito” no seu sentido bíblico original enquanto “respiração”, temos outra maneira de compreender por que esses filmes são apropriadamente chamados *Spirits trilogy*. Os três filmes utilizam trilhas sonoras que se baseiam na respiração, seja vocalizada na canção ou posta por meio de instrumentos. No entanto, essas trilhas sonoras são dificilmente reconhecidas como respiração, pois são canalizadas através de ciclos de retorno e distorções eletrônicas, nos lembrando do quão difícil e transformado o passado pode ser quando respiramos no presente. Broomer não é detido por essa dificuldade e de fato a elabora na textura visual e sônica de seus filmes, assumindo o desafio de encontrar novas linguagens para comungar com os espíritos que chegaram antes dele.

POTAMKIN: CRIAÇÃO CONTRA A DESOLAÇÃO

O que se segue é uma análise do trabalho mais expansivo de Stephen Broomer até o momento, o longa Potamkin (2017), feito a partir de imagens de arquivo. O filme pode ser descrito como a "psico-biografia" de Harry Alan Potamkin (1900-1933), um poeta e crítico de cinema que possuía laços íntimos com movimentos sociais marxistas¹. As imagens de Potamkin são todas retiradas do vasto catálogo de filmes que o próprio Potamkin revisou em sua vida. Broomer rastreou cópias digitais do maior número possível desses filmes, selecionou sequências-chave de cada um e depois as refotografou de monitores para filme 16mm. A partir daí Broomer manipulou as sequências filmadas por processos químicos e digitais, resultando nas imagens altamente transfiguradas que vemos em Potamkin. O biógrafo Lewis Jacobs uma vez se referiu à larga compreensão de Harry Alan Potamkin sobre cinema como um "índice mental de milhares de fotos". É apropriado então pensar no filme de Broomer como um olhar prolongado dentro da consciência cinemática vasta e variada de Potamkin.

Não há como negar o tom elegíaco trazido pelo filme de Broomer. Embora celebrado em certos círculos intelectuais e políticos de seu tempo, Potamkin era uma figura trágica, que morreu aos 35 anos vítima de úlceras estomacais causadas pelas condições brutais da Grande Depressão. Broomer não faz segredo sobre o fato de que seu filme é, em parte, uma resposta à questão colocada por Kenneth Rexroth (que era contemporâneo de Potamkin) em seu poema de 1953, *Não matarás*: "O que aconteceu com Potamkin?", Rexroth pergunta isso motivado pela raiva; é tanto uma acusação quanto uma pergunta. Isso é porque o nome de Potamkin pertence a uma longa lista de poetas do século XX cujas vidas foram abreviadas em seu tempo, dizimadas por forças como a pobreza, o vício e a doença. A culpa pela miséria generalizada do poeta, de acordo com Rexroth, pode ser traçada até as insensíveis instituições de uma sociedade que valoriza o dinheiro acima da poesia, o ganho privado acima do amor e da comunidade humana. O filme de Broomer é sobre a prematura morte de Potamkin, talvez sobre o martírio desse homem que sustentou

1 - Além de fazer esse filme sobre Potamkin em 2017, Broomer editou e publicou a primeira edição de poesia de Potamkin, chamada *In the Embryo of All Things* (No embrião de todas as coisas – livre tradução).

convicções igualmente fortes no radicalismo político e estético, e morreu de fome por isso.

Nesse sentido, *Potamkin* é outro “filme-programa” de Broomer, como *Brébeuf e Christ church – St. James*, assumindo como fundo narrativo as circunstâncias de uma morte envolta em questões de intensa e torturada crença. Mas *Potamkin* é de uma natureza diferente de todos esses filmes-programas anteriores, porque a vocação de Potamkin se estendeu para poesia e crítica de cinema, o que permite a Broomer, em seu filme, refletir mais intimamente sobre as conexões entre arte e fé.

Harry Alan Potamkin não foi um crítico de cinema comum para o seu tempo, e permaneceria excepcional se estivesse escrevendo hoje. Inspirado por contatos que fez com a cultura artística modernista e cinéfila de Paris nos anos 1920, Potamkin se dedicou à teorização do filme enquanto uma ousada forma de arte moderna com um futuro ilimitado. Ele acreditava acima de tudo no potencial do filme para a invenção poética, para a organização rítmica e para a intensidade plástica e, portanto, ele atacava o padrão de Hollywood de filmagem “literal”, que se baseava predominantemente em modelos de narrativa clássica fornecidos por peças de teatro e romances. Escrevendo nos anos iniciais do filme com som, Potamkin viu o futuro do cinema em uma evolução em direção a formas “compostas” que experimentassem com as possibilidades para contrapontos de som-imagem, para estruturas de tempo não-lineares, mesmo para projeções de multitela e imageamento estereoscópico (3D). Além disso, em seus escritos tardios, Potamkin foi estimulado pelo seu envolvimento em práticas sociais comunistas a colocar importância especial na relação da forma estética para o conteúdo social e político. Naturalmente, Potamkin desenvolveu um profundo interesse pelos cineastas soviéticos como Vsevolod Pudovkin e Sergei Eisenstein, que estavam nessa época construindo filmes baseados em estética revolucionária e princípios sociais. Talvez porque houvesse razão para colocar grande esperança no cinema soviético, Potamkin era bastante crítico das lacunas percebidas de Pudovkin e Eisenstein, por vezes os acusando de deixar seus interesses estéticos se sobreporem à sua preocupação com o desenvolvimento e clarificação dos temas sociais. Para Potamkin, estética e política devem sempre se reforçar mutuamente.

Não é minha intenção aqui mensurar *Potamkin*, de Broomer, em relação aos padrões rígidos de Potamkin, o crítico de cinema – em outras palavras, se perguntar se o filme integra política e estética com sucesso. O filme de Broomer não é de forma alguma padronizado diretamente com base no critério artístico ou social presente na crítica de *Potamkin*. Partindo de seu próprio compromisso pessoal com a construção plástica e rítmica, no entanto, Broomer demonstra que compartilha os ideais de *Potamkin* para um cinema tanto livre quanto rigoroso, tanto experimental quanto disciplinado em seu desenvolvimento.

Potamkin está dividido em duas seções de quase 30 minutos, correspondendo a dois rolos quando o filme é projetado. A primeira seção abre com um cartão de título contendo uma frase de mau presságio de um dos poemas de Potamkin: “Cedo ou tarde todas as coisas delicadas / São borboletas com asas cortadas.” A primeira imagem que vemos é de um canhão se elevando até o centro do quadro, se preparando para nos explodir em esquecimento. Na trilha sonora, tons de zumbido combinados com barulhos percussivos como alarmes – de fato os sons da máquina de RMI (ressonância magnética por imageamento – contribuindo para uma atmosfera de urgência e aniquilação). Adicionadas a isso, as imagens estão altamente desfiguradas – partidas, derretidas, mal conseguindo se agarrar à película – pelo do desarranjo químico da emulsão do filme. Ao longo da primeira metade do filme, somos apresentados a vários motivos visuais que serão recorrentes em *Potamkin* – por exemplo, os civis aterrorizados nos degraus de Odessa no filme de Eisenstein, *O encouraçado Potemkin* (1925), e a multidão de camponeses do filme de Alexander Dovzhenko, *Earth* (1930) – chamemos-os de “coral sem rosto” – que parecem tremer e mudar de posição como um só corpo. Também somos apresentados a figuras que agem como substitutos da vida de Potamkin; Kenneth Rexroth, por exemplo, aparece na forma do ator Werner Krauss (os dois guardam uma semelhança física) acordando de um pesadelo, boquiaberto. O próprio Potamkin é representado no filme por um soldado à beira da morte em *Westfront 1918* (1930), de G. W. Pabst, encarando com os olhos bem abertos o grande abismo.

A primeira seção de *Potamkin* é densa em detalhes, sons e imagens sobrepostos, um transformando o outro. Dessa montagem complexa, por vezes angustiante,

aspectos de crítica social emergem. Por exemplo, perto do fim da primeira seção, nós ficamos sobressaltados ao ouvir uma canção – *Hard time killin' floor blues*, de Skip James (1931) – entrar subitamente na trilha sonora, sob o ainda persistente som da máquina de ressonância magnética. A música, um lamento de blues sobre a dureza da vida do trabalhador, é introduzida com a imagem de um morador de rua tocando uma guitarra enquanto pega carona em cima de um trem. A partir dessa imagem da classe da pobreza, nós passamos a uma série de retratos amarrados da classe de lazer: um grupo de tipos aristocráticos posa contra uma porta que diz “IMPÉRIO”; uma socialite gargalhando alto e atingindo a câmera; as faces sorridentes de um casal no cartão-postal. Os sons de RMI se tornam mais insistentes e prolongados, como se estivessem gritando um aviso. Esse segmento de montagem parece culminar no espetáculo racialmente carregado de Marlene Dietrich em uma roupa de gorila em *Blonde Venus* (1932), performando uma coreografia de cabaré cercada por um grupo de mulheres tribais africanas caricaturizadas. Sem colocar um ponto final aqui, Broomer constrói um sugestivo conjunto de associações que expressam relações de classe e relações raciais, e incrimina os poderosos.

A segunda seção de *Potamkin* consiste primariamente em variações plásticas da famosa sequência dos degraus de Odessa no filme de Eisenstein, *O encouraçado Potemkin*. Nós vemos a sequência de Odessa passar, em sua ordem temporal usual; nós vemos a sequência passar para trás e para frente ao mesmo tempo em superposição; nós vemos a sequência passar em reverso; nós a vemos quebrada em curtas rupturas pontuadas por intervalos de quadros pretos. Ao longo dessas variações de Odessa, a montagem nunca realmente procede em um caminho evidente. Os corpos misturados nos degraus ameaçam se desintegrar sob a pressão da emulsão alterada e da composição digital; além disso, as imagens na sequência de Odessa são continuamente interrompidas por figuras de fora da sequência, criando contrapontos e continuidades inesperados entre o conjunto total de elementos no filme de Broomer. Em particular, o motivo visual do “coral sem rosto”, coletivamente mudando de posições, assume uma nova frequência e intensidade nessa segunda seção de *Potamkin*. O coral parece possuir o poder para redirigir o tempo, para trazer de volta momentos e torná-los elásticos. Nesse coral, poderíamos dizer, está concentrada a energia dialética essencial do filme de Broomer.

Embora o filme conte uma narrativa do tipo – um conto obscuro recheado com alusões à vida e morte de Potamkin –, o primário em *Potamkin* é a textura e organização das imagens e sons, sua implementação rítmica, suas energias acumuladas e dispersas, e como esses aspectos formais se relacionam ao tema. Abordando esse tema, podemos nos referir a uma passagem da crítica de Potamkin de um de seus filmes favoritos, *A paixão de Joana d'Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer:

O belo voo dos pássaros, enquanto Joana perece, a mãe amamentando seu bebê...pelo controle severo do diretor, eles se tornam convicções terríveis do mundo que deixaria alguém que ama o voo livre perecer, e alguém que se amamenta da vida queimar. Criação contra a desolação!

Como no filme de Dreyer, há fogo e raiva no *Potamkin* de Broomer. Repetidamente vemos imagens de corpos esmagados, almas cantando em desespero, vítimas dos opressores da história. Nós vemos até, repetidamente, o rosto agonizante da própria Joana D'Arc de Dreyer. E ainda assim *Potamkin* não é meramente uma meditação sobre a morte e a finalidade. Em um sentido dialético, o filme de Broomer é também sobre arte criativa, sobre o espírito livre.

Considere novamente a aparência distorcida do imaginário de *Potamkin*. Nós podemos ficar tentados a interpretar a deterioração química da película de Broomer como um emblema da morte da película como meio, que pode também se estabelecer como metáfora para a morte de Potamkin. Mas essa interpretação ignora o fato de que Broomer está decidido a organizar suas imagens deterioradas, a posicioná-las em estruturas rítmicas e polifônicas, e portanto revivê-las com uma tensão dinâmica unificada, que resiste à morte e à destruição a cada vez. Dessa forma, é possível ver o filme de Broomer como um ato de “criação contra a desolação”. Não é meramente um fechamento de cortinas final para o cinema, mas sim uma ressurreição do espírito de Potamkin, que acreditava em um cinema orientado para o futuro, que iria descobrir novas unidades por meio do desenvolvimento dialético das formas estéticas. Olhe mais perto para a emulsão decompositora em *Potamkin*, pois ela é sempre em fluxo: em um segundo vemos um rosto se despedaçar, pulverizado e derretido; no próximo segundo o rosto se recompõe, brilhando adiante com

vida renovada. Ao nível mais microscópico em *Potamkin*, a destruição é sempre contraposta pela construção. O coral sem rosto segue novo caminho.

Considere também a trilha sonora desse filme, composta por Stuart Broomer, o pai do artista e figura antiga na cena musical experimental e de improvisação. A trilha sonora de Stuart Broomer para *Potamkin*, como a rota imagética do filme, é inteiramente obtida por fontes encontradas, as mais notáveis sendo os efeitos de som percussivos das máquinas de RMI ouvidos ao longo do filme, e na segunda seção em particular, os tons ressonantes de cubas tibetanas. O som de RMI imediatamente impõe uma nota de pânico e alerta no filme. De fato, como dito anteriormente, os sons de RMI podem ser comparados ao som de um alarme. Isso é certamente reforçado pelas diversas imagens frenéticas que aparecem ao longo do filme: os corpos evadindo, os rostos chorando, o pandemônio na emulsão esfolada e convulsionante. Mas é importante lembrar que a função da máquina de RMI é tirar uma foto densa do corpo, para diagnosticar algo profundo e fora do alcance e da visão, para que possa ser possivelmente tratado. Mais do que um alarme, então, podemos pensar nos sons de RMI em *Potamkin* como uma tendência para um caminho futuro de cura.

Junto com a implicação “diagnóstica” dos sons de RMI, podemos considerar o que Stuart Broomer chama de efeito “curativo” das cubas tibetanas que ouvimos na segunda seção do filme. Os tons das cubas de canto sobem uma escala em correspondência com os sete chakras da coluna. Esses tons ajudam a balancear e enviar energia para os chakras, promovendo cura no corpo. É notável que ouçamos esses tons em *Potamkin* enquanto testemunhamos as variações dos degraus de Odessa, o massacre que se repete, até que enfim o dano é revertido – ou, como Broomer diz, o carrinho de bebê está apontado para Odessa. Stuart Broomer afirmou que as cubas de chakra são uma contraparte “mística” à científica máquina de RMI. Poderíamos nós não levar essa ideia adiante e dizer que os tons de chakra ressoam com a fé mística que alguns de nós colocam sobre a arte para restaurar nossos corpos?

Nos momentos finais de *Potamkin*, as cubas de chakra se juntam aos sons distorcidos de sinos de igreja, e parece que estamos presentes no local de descanso final de

Potamkin, olhando, de seu túmulo, o padre administrando os últimos ritos. Mas essa não é a única imagem que Potamkin vê em seu momento de partida. Há também a imagem repetida e desarranjada quimicamente de uma mulher em um quarto que parece apanhar seu chapéu e correr para uma janela, como se para ver quais notícias o novo dia traz. O que essa imagem obscura significa? Talvez faça referência àquelas figuras – encontradas no tempo de Potamkin e através da história – que começam e continuam a criação, a despeito de um mundo despedaçado. Potamkin pode estar enterrado, mas suas palavras vivem como um mandamento final no filme de Broomer: “Escavem, escavem, camaradas, há água!”.

[CADMO E O DRAGÃO]

A URGÊNCIA DO AGORA

Rafael C. Parrode

A mostra *Cadmo e o Dragão* surge na primeira edição do Fronteira, em 2014, com o desejo de localizar e catalogar uma história de desobediência, inventividade e experimentação no microcosmo da produção cinematográfica goiana das últimas décadas. Tratou-se de reafirmar movimentos e realizadores que contestaram padrões hegemônicos de produção de cinema em Goiás, fadada ao subdesenvolvimento crônico e ainda muito amarrada às formas importadas pelo mercado, seja da publicidade ou do jornalismo.

A *Cadmo e o Dragão* é um programa de excessão como recorte da produção goiana. Ao longo de suas três primeiras edições, 2014 a 2017, o importante foi ressaltar e reafirmar o trabalho das vanguardas locais, situando e orientando o cinema do presente, com o olhar crítico sobre processos históricos do passado. Mas, desde que começamos essa incursão historiográfica e crítica (intuída como ideia a partir do trecho do livro do antropólogo Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, no qual ele narra sua visita a Goiânia em 1937), o contexto de produção de cinema em Goiás se transformou muito. A emergência de cineastas contemporâneos, jovens, inquietos, começou a pressionar de maneira mais decisiva o *status quo* do modelo de cinema imposto pelos deslumbres da indústria, do mercado, das fusões com a televisão e os projetos multiplataforma que sonham em atender grandes marcas do entreterimento internacional.

A *Cadmo e o Dragão*, na contramão dos fluxos de mercado, se volta para a produção de cinema em Goiás do presente mais recente, consciente de que é necessário,

neste momento de avanço do conservadorismo no mundo, perceber e legitimar vozes dissonantes e fortes de liberdade e subversão. O programa revela gestos de reflexão capazes de produzir energias mais e mais combativas e reveladoras de novas formas de sentir o real.

Na urgência de um momento de efervescência pelo qual passa o cinema local (pela primeira vez inserido em um ciclo econômico do cinema brasileiro – a regionalização, possibilitada pela Lei 12.485, que destina 30% dos recursos do Fundo Setorial do Audiovisual para as regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste), um interessante e desafiador painel regional em curta-metragem se forma. Num ano em que dois curtas goianos são selecionados para a competição internacional do festival pela primeira vez, a Cadmo e o Dragão termina por deflagrar o novo panorama da produção em Goiás, mesmo que ainda atenta às lacunas historiográficas deixadas para trás.

Os filmes selecionados para a quarta edição da Cadmo têm em comum uma impermanência no mundo, um desajuste e um desejo de se contrapor a padrões ou estereótipos, insurgindo a partir dos procedimentos e estilos muito bem definidos. São filmes muito conectados com a realidade social e política que nos cerca, que não se contentam apenas em registrá-la, mas em dar a ela formas e potências que reinvidiquem o caráter incendiário e engajado das imagens.

Família S2 é, nesse sentido, um filme-bomba. Reúne toda uma iconografia afetiva contemporânea dos memes, correntes, emoticons e *gifs* dos grupos de *Whatsapp*, criando a partir da montagem, uma série de sobreposições de conflitos que implodem todos esses códigos e linguagens deformados pela tecnologia. Um filme que transita entre o horror e o afeto e salienta de maneira irônica, mas nunca cínica, as armadilhas que travam a comunicação entre as pessoas, deflagrando suas maiores contradições e incongruências.

Família S2 é um filme dirigido por João Henrique Pacheco. João foi, desde a gestação do *Fronteira*, um de seus mais importantes colaboradores. Mais do que isso, um amigo e parceiro, que ajudou a construir toda uma identidade para o

festival, acreditou muito na fronteira, se deixando inundar apaixonadamente pela experiência e imprimindo sua generosidade e talento em cada trabalho. João nos deixou subitamente no final de 2017 em um acidente de trânsito; banal, fatal. Um buraco aberto no peito pela ausência lateja ainda mais com a proximidade desta quarta edição. A Cadmo atesta a seleção de seu último filme ao mesmo tempo que deseja a perenidade de suas ideias. João está na memória de toda a comunidade de cinema em Goiás que partilhou com ele os sonhos e lutas. Mas João está sobretudo vivo, porque seus filmes ainda permanecem, e porque seu Família S2 está onde ele deveria estar: entre os mais fortes e urgentes filmes dessa produção contemporânea.

Larry Machado, com seu *Kris Bronze*, também está atento à urgência dos debates que pululam no Brasil e no mundo. O terreno é pantanoso, uma vez que o realizador se aventura a filmar o universo feminino, gesto arriscado. O cineasta, entretanto, consciente de todas as armadilhas possíveis, realiza um filme que impressiona pela fluidez e naturalidade com que se posiciona nesse universo outro. Menos do que impor qualquer visão pessoal, Larry se abre para as suas personagens, oferecendo a elas a possibilidade de construção de suas próprias narrativas, intervindo o mínimo para extrair o máximo. *Kris Bonze* é, nesse sentido, um filme que adere aos próprios códigos de um feminismo muito específico da periferia, ao mesmo tempo que provoca faíscas para que a radicalidade desses movimentos se ressaltem.

A representação do universo da mulher também é uma questão importante em *Wide Awake*, de Rafael Almeida. Operando com o *found footage*, o filme parte de uma certa nostalgia iconográfica oitentista para revelar e subverter o estereótipo da mulher em imagens da época. Rafael não está interessado apenas em denunciar a objetificação do corpo feminino ou a nostalgia nociva e falsamente apaziguadora. *Wide Awake*, na sua montagem, busca a libertação da mulher dessas imagens aprisionadoras e abre brechas para a sua insurreição.

Sr. Raposo, de Daniel Nolasco, dá continuidade ao trabalho de desconstrução do cineasta sobre o universo gay, iniciado com os curtas *Netuno* e *Plutão*. Aqui, Daniel transita entre o documentário, a ficção estilizada e o ensaio para lidar com a história de Acácio, homem gay soropositivo às voltas com suas memórias e com a ameaça da

morte silenciosa e inesperada. *Sr. Raposo* está interessado acima de tudo em quebrar estereótipos e desafiar leituras generalizantes sobre a comunidade gay, construindo um universo imagético da cultura queer, de Fassbinder a Kenneth Anger, para lidar com a sexualidade e o desejo homoerótico, seus fetiches e símbolos, rompendo com obstáculos, amarras e tabus. O filme aprofunda as questões imagéticas que rondam o universo homoafetivo.

O desejo do olhar, de uma visão que enxergue além da superfície, buscando encontrar energias invisíveis, é o grande trunfo de *Estou na Cachoeira*, dirigido por Lucas Matheus. O filme se inicia como um exercício, extremamente controlado e simples, mas se desenrola num encontro mediúnico, testemunho de forças invisíveis reveladas pela câmera de cinema, com o personagem e a natureza que o ronda. Essa atenção para o que não está à vista revela toda uma cosmologia imbricada de histórias de um Goiás profundo. O curta, realizado como trabalho de conclusão do curso de estudantes do Curso Técnico Integrado ao Ensino Médio em Produção de Áudio e Vídeo do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Goiás, une, com simplicidade e magia, as cicatrizes de um passado: a escravidão e o colonialismo permanecem cravados na paisagem.

O acesso a lugares da memória cria dispositivos que destravam um universo ancestral indígena Karajá no filme *Diriti de Bdé Buré*, dirigido por Silvana Beline. A realizadora parte para a região do Rio Araguaia para encontrar Diriti (Jandira), mulher anciã ceramista que vive em Aruanã. Será o reencontro com o lugar, com o espaço fundante, que possibilitará à mulher indígena, vinda da Ilha do Bananal, desvelar todo um universo sócio-cultural que resiste à despeito de tudo, e que procura na continuidade e na extensão da arte das ritxokó, as bonecas Karajá, uma permanência constante no mundo e na memória de suas filhas, netas e bisnetas.

Esse desejo pelas imagens que desafiam o mundo como ele é, criando acontecimentos e representações pelas entranhas da linguagem nos apresenta formas e perspectivas desestabilizantes. É o que motiva a *Cadmo e o Dragão* a pensar o presente da produção de cinema em Goiás. Uma busca que sintetize na carne do cinema o desejo de mudança que queremos.



FAMÍLIA S2

Brasil, 2017, 6 min, DCP, Cor

Através do fluxo de fotos, memes, vídeos e mensagens de voz, o cotidiano monossilábico das pessoas que compõem um grupo de Whatsapp é exposto, trazendo à tona seus preconceitos, crenças, posições políticas, valores e inúmeros “Bom Dia”.

Through a flow of pictures, memes, videos and voice messages, the monosyllabic routine of the members of a Whatsapp group is exposed, bringing up their prejudices, faith, political positions, values and the never ending "Good Mornings".

Direção/Direction: João Henrique Pacheco

Montagem/Editing: João Henrique Pacheco

Contato/Contact: nayavioleta@hotmail.com



KRIS BRONZE

Brasil, 2018, 23 min, DCP, Cor

No dia 08 de março, Kelly Cristina prepara uma festa só para mulheres.

At March 8th, Kelly Cristina prepares a party just for women.

Direção/Direction: Larry Machado

Roteiro/Script: Larry Machado

Produção Executiva/Executive Production: Cecília Brito

Produção/Production: Tothi Cardoso

Montagem/Editing: Antônio Queiroz

Técnico de Som/ Sound Technical: Guilherme Nogueira

Microfonista/Microphone: Pedro Allyen Fiel

Direção de Arte/Art Direction: Wilma Morais

Assistente de Arte/Art Assistant: Mikael Siqueira

Montagem/Editing: Thomaz Magalhães

Som/Sound: Thiago Camargo

Elenco/Cast: Kelly Cristina Cardoso Ramos Souza, Moisés Ferreira Souza, Valdemir Jorge dos Santos, Joelma Rodrigues de Sousa, Fernanda Pereira da Silva, Jhuly Marques da Silva, Veralucia Ferreira Fantes, Simone Santos de Oliveira, Maria Carolina Brito Dias, Katya Benaz Cassiano, Marielli Alves Santos, Fernanda Rabelo Rodrigues, Karla Cristina C. Otone, Joseanny S. Nascimento Castro, Ludmylla Damascena Silva Pires, Danielly Cristina C. Souza, Mileyde Araújo Lima, Verônica Araujo Silva, Jackelini Sousa Oliveira, Bianca Marques de Morais, Ana Paula da Silva Santos

Contato/Contact: distribuidora@kinoptera.com



SR. RAPOSO / MR. FOX

Brasil, 2018, 22 min, DCP, Cor

Em 1995, Acácio teve um sonho. Ele andava de mãos dadas com um homem e uma mulher por um campo todo verde.

In 1995, Acácio had a dream. He walked hand in hand with a man and a woman across a green field.

Direção e Roteiro/ Script and Direction: Daniel Nolasco

Produção/Production: Cecília Brito e Daniel Nolasco

Fotografia/Photography: Ana Galizia e Larry Sullivan

Montagem/Editing: Will Domingos

Edição de Som/Sound Editing: Guilherme Farkas

Mixagem/Sound Mixing: Jesse Marmo

Narração/Narration: Geovaldo Souza e Tárik Puggina

Empresa produtora/Production Company: Dafuq Filmes

Contato/Contact: 1kubrick5@gmail.com



WIDE AWAKE

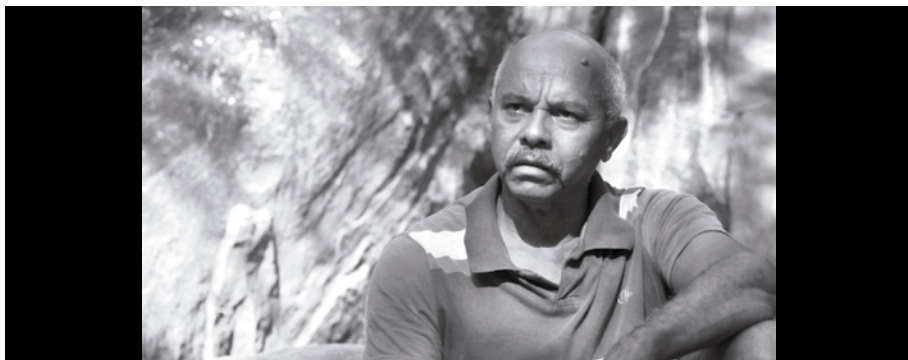
Brasil, 2018, 7 min, DCP, Cor (18 anos)

Uma mulher hipnotizada tem um sonho futurista. É um sonho sobre o amor, viagens siderais e um ataque de robôs alienígenas, por meio de imagens de arquivo da televisão do futuro.

A hypnotized woman has a futuristic dream. It's a dream about love, sidereal trips and an attack of alien robots, through archival footage from the television of the future.

Direção e Montagem/Direction and Editing: Rafael de Almeida

Contato/Contact: rafaeldealmeidaborges@gmail.com



ESTOU NA CACHOEIRA

Brasil, 2017, 21 min, DCP, Cor

Um grupo de estudantes encontra Césio, um senhor que trabalha como guia turístico da Cachoeira e da mata das Andorinhas. Do encontro, nasce um documentário sobre o homem que não é só um guia, mas um guardião de um santuário encantado, onde está rodeado de mistérios.

A group of students meet Césio, a man who works as a tourist guide in the Andorinhas' waterfall and forest. From this meeting starts a documentary about a man that's not just a guide, but a guardian from a enchanted sanctuary surrounded by many mysteries.

Direção/Direction: Lucas Matheus da Silva Prado

Produção/Production: Andressa Viana Soares

Fotografia/Photography: Gabriel Araújo Godinho Cardoso

Montagem/Editing: Geraldo Cesário

Elenco/Cast: Césio Divino de Souza

Contato/Contact: lucasmprado1@gmail.com



DIRITI DE BDÉ BURÉ

Brasil, 2018, 18 min, DCP, Cor

Diriti de Bdé Buré é um documentário etnobiográfico que trata da vida de uma indígena mestra ceramista que trabalha com a feitura das boneca Karajás e suas relações intraetnia numa perspectiva de continuidade da cultura, além da manutenção econômica.

Diriti de Bdé Buré is an ethnobiographic documentary about the life of an indigenous pottery master who works with the making of the Karajá dolls and its intraethnic relations in a perspective of continuity of culture, as well as economic maintenance.

Direção/Direction: Silvana Beline

Fotografia/Photography: Matheus Leandro

Som direto/Direct Sound: Sankirtana Dharma

Mixagem de Som/Sound Mixing: Guile Martins

Montagem/Editing: Matheus Leandro

Produção/Production: Lúcia, Rafael Freire

[VISÕES DA DESTRUIÇÃO]

VISÕES DA DESTRUIÇÃO

Rafael Parrode

Em três programas distintos, a mostra Visões da Destruição exhibe filmes que evocam a alvorada destrutiva do cinema e sua (i)materialidade mnemônica, que ativa processos de construção de memória (entre presenças e ausências), fazendo transmutar tempos. Tais filmes são mutações e desdobramentos diante da massificação de formas digitais e frente também a um progresso tecnológico e alienante. É tal qual o *Anjo da História* (pintura de Paul Klee), descrito por Walter Benjamin como “testemunho de um apocalipse iminente diante da luz ofuscante do progresso”.

Nesse prenúncio do caos, as obras presentes nesse conjunto emergem como levantes de resistência do cinema diante de seu tão anunciado fim. Entre a película e o digital, partilha-se trabalhos que perguntam sobre o lugar do cinema nesse mundo, que ambicionam sua ressignificação diante de uma realidade cada vez mais normatizada, opressiva e obscura, controlada por algoritmos robotizados. Essas obras são pequenos raios de luz que atravessam as nuvens escuras da tempestade de nossos tempos.

[VISÕES DA DESTRUIÇÃO]

PROGRAMA 1 - EMINÊNCIAS DAS MORTES



TÃO LONGE, TÃO PERTO / SI LOIN, SI PROCHE

França, 2016, 26 min, DCP, Cor

Uma viagem a Kyoto. Do terraço mais alto do templo, os visitantes têm uma visão da cidade à distância, sob o céu em mudança.

A journey to Kyoto. From the temple's highest terrace, visitors have a view of the city in the distance, under the changing sky.

Direção/Direction: Jean-Claude Rousseau

Montagem/Editing: Jean-Claude Rousseau

Som/Sound: Jean-Claude Rousseau

Fotografia/Photography: Jean-Claude Rousseau

Contato/Contact: jeanclauderousseau@laposte.net



FESTEJO MUITO PESSOAL

Brasil, 2016, 8 min, DCP, P&B

Tendo como ponto de partida o artigo *Festejo muito pessoal*, escrito em 1977 pelo crítico e professor Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) e publicado postumamente, este ensaio poético estrutura-se com uma reapropriação de arquivos, evocando não só trechos de filmes citados no texto de Paulo Emílio, como de outros evocados a partir de afinidades diversas. Chama-se, assim, atenção para a importância da preservação dos filmes, diante da enormidade de títulos perdidos ao longo da história e não mais passíveis de recuperação.

*Using as a starting point the article *Festejo Muito Pessoal*, written in 1977 by the film critic and professor Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977) and published posthumously, this poetic essay is structured based on the reappropriation of archives by evoking not only excerpts from films quoted in Paulo Emilio's article, but also other ones evoked from diverse affinities. Attention is drawn to the importance of film preservation, given the huge amount of titles lost throughout history and no longer recoverable.*

Direção/Direction: Carlos Adriano

Roteiro/Script: Carlos Adriano

Produção/Production: Babushka

Montagem/Editing: Carlos Adriano

Som/Sound: Carlos Adriano

Contato/Contact: adriano.carlos.ca@gmail.com



25 CINES / SEG

Espanha, 2017, 29 min, 35mm, Cor

Durante a filmagem de um documentário sobre cinemas abandonados, um conflito de interesses entre o diretor e a produtora interrompe as gravações do filme. Isso não impedirá que o cinema seja demolido, nem que um documentário seja feito sobre isso, nem que o diretor consiga fazer o filme.

During the shooting of a documentary about abandoned cinemas, a conflict of interests between the director and the producer stops the shooting of the movie. This will not stop the cinema from being demolished. Neither hold back the filming of a documentary about it, nor the director from making his movie.

Direção/Direction: Luis Macias

Roteiro/Script: Luis Macias

Montagem/Editing: L. Macias, Adriana Vila

Fotografia/Photography: Cristobal Fernandez

Som/Sound: Jonathan Darch

Música/Music: Ross Bolleter

Contato/Contact: mabalufilm@gmail.com

[VISÕES DA DESTRUIÇÃO]

PROGRAMA 2 - JANELAS PARA O HORIZONTE



A VILA / LA VILLA

França, 2017, 11 min, DCP, Cor

Em *A vila*, Rousseau filma a si mesmo em uma sala com uma mesa e uma janela aberta: para quem é a carta que ele deve escrever? É uma reflexão irônica sobre escrever e assistir.

In La Villa, Rousseau films himself in a room with a table and an open window: Who is the letter he is to write addressed to? It is a tongue-in-cheek reflection on writing and watching.

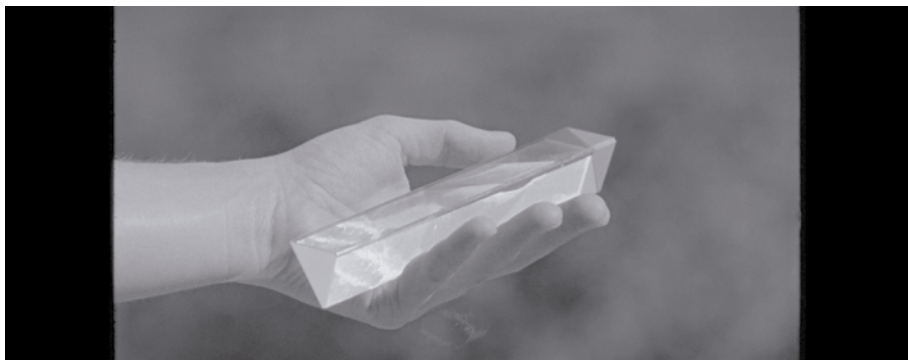
Direção/Direction: Jean-Claude Rousseau

Montagem/Editing: Jean-Claude Rousseau

Som/Sound: Jean-Claude Rousseau

Fotografia/Photography: Jean-Claude Rousseau

Contato/Contact: jeanclauderousseau@laposte.net



FOSFENO

Alemanha, 2018, 11 min, 16mm, Cor

1. É um fenômeno caracterizado pela experiência de ver a luz sem que a luz realmente entre no olho.

1. It's a phenomenon characterized by the experience of seeing light without light actually entering the eye.

Direção/Direction: David Gómez Alzate

Montagem/Editing: Leon Daniel

Som direto/Set sound: Mohammad Poori

Design de Som/Sound Design: Davi Rodriguez de Lima

Montagem/Editing: David Gómez Alzate

Contato/Contact: david.e.gomez.a@gmail.com



ENTRE RELACIONAR E USAR / BETWEEN RELATING AND USE

Argentina, EUA, 2018, 9 min, 16mm, Cor

Tomando emprestado palavras de *Transnational Object* de Laura Mark e *Transitional Object* de D.W. Winnicott, este filme é uma tentativa de fazer um trabalho ético em uma terra estrangeira. Transitando de assumir a posição de etnógrafo, nos viramos e exploramos o lado interior sobre como nós usamos nossos amantes.

Borrowing words from Laura Mark's Transnational Object and D.W. Winnicott's Transitional Object, this film is an attempt to ethically make work in a foreign land. Transitioning from assuming the position of an ethnographer, we turn and explore inwards on how we use our lovers.

Direção/Direction: Nazli Dinçel

Produção/Production: Nazli Dinçel

Montagem/Editing: Nazli Dinçel

Contato/Contact: nazlidinzel@gmail.com



ALIENS

Espanha, 2017, 23 min, DCP, Cor

Retrato de Tesa Arranz, figura-chave de *La Movida Madrileña*, através de seus diários, poemas, cartas e centenas de retratos de alienígenas.

Portrait of Tesa Arranz, important figure of La Movida Madrileña, through her diaries, poems, letters and hundreds of portraits of aliens.

Direção/Direction: Luis López Carrasco

Montagem/Editing: Ion de Sosa

Som/Sound: Manolo Marín

Fotografia/Photography: Luis López Carrasco, Sergio Jiménez

Edição de Som/Sound Edition: Jorge Alarcón

Pinturas e poemas/Paintings and poems: Tesa Arranz

Contato/Contact: info@offecam.com



O CORAÇÃO DE UMA MONTANHA / HEART OF A MOUNTAIN

Taiwan, Canada, 2017, 15 min, DCP, Cor

"A palavra ilha é um pássaro dentro de uma montanha", explica a mão. Uma fotografia de uma fatia de pedra vulcânica da costa leste de Taiwan, famosa por seus padrões de paisagem criados por minerais e pressão geológica; uma foto instantânea da réplica da escultura Loba Capitolina, um presente simbólico de um embaixador italiano a Chiang Kai-shek depois que ele fugiu da China Continental para a ilha de Taiwan. *O coração de uma montanha* se forma na área entre esses objetos cujas histórias são codificadas como imagens. As tecnologias de tradução formam frases que visam a compreensão, orientando um filme que une a história humana e o tempo geológico no espaço obscuro que separa as línguas.

"The word 'island' is a bird inside of a mountain", explains the hand. A photograph of a volcanic stone slice from the east coast of Taiwan, famous for its landscape-like patterns created by minerals and geological pressure; a snapshot of a "Capitoline Wolf" replica sculpture, a symbolic gift from an Italian ambassador to Chiang Kai-shek after he fled Mainland China for the island of Taiwan; Heart of a Mountain forms in the area between these objects whose stories are encoded as images. Technologies of translation form sentences that reach towards understanding, guiding a film that binds together human history and geological time in the obscure space that separates languages.

Direção/Direction: Parastoo Anoushahpour, Faraz Anoushahpour e Ryan Ferko

Montagem/Editing: Parastoo Anoushahpour, Faraz Anoushahpour e Ryan Ferko

Contato/Contact: faraz.a.p@gmail.com



LADRIDOS

Cuba, Brasil, México, 2017, 9 min, DCP, Cor

Em um pequeno povoado na zona rural de Cuba, um jovem passa a madrugada vigiando os animais de um estabulo. Do alto de uma torre, escuta atento à noite, os animais, a gente que passa e todas as coisas que se movem na penumbra. Nesse trajeto sonâmbulo, mugido e grunhidos se esparramam pelo chiqueiro e os corpos se confundem com a escuridão.

In a small town in the rural Cuba, a young man spends the dawn guarding the animals of a stable. From the top of a tower he listens attentively to the sounds of the night; the animals, the people that pass through and all the things that move only when it is really dark. A somnambulist path, moo's and growls spread through all the pigpen and the bodies merge in darkness.

Direção/Direction: Yuji Kodato e Gabriela Ruvalcaba

Fotografia/Photography: Yuji Kodato

Som/Sound: Gabriela Ruvalcaba

Edição/Editing: Gabriela Ruvalcaba e Yuji Kodato

Produção/Production: Nós e Bosque Negro

Com/With: Junior Montero e Richard Montero

Contato/Contact: gabsdomru@gmail.com



CAVALGUE COMO UM RAIÃO, EXPLODA COMO UM TROVÃO / RIDE LIKE LIGHTNING, CRASH LIKE THUNDER

EUA, 2017, 8 min, 16mm, Cor

Enquadrado dentro da visão da Hudson River School e da lenda de Rip Van Winkle, *Cavalgue como um raio, exploda como um vulcão* se desenrola quando uma tempestade se aproxima no horizonte. Um futuro incerto está em reserva como a mão rastejante da história despedaça a natureza e a civilidade nas regiões do rio Hudson no estado de Nova York.

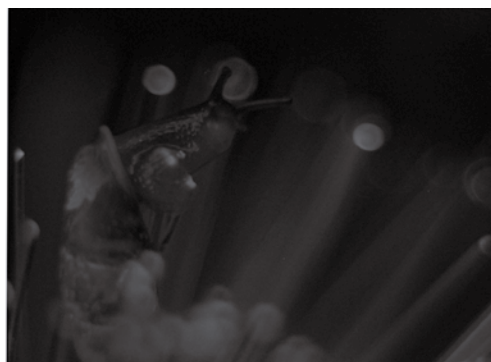
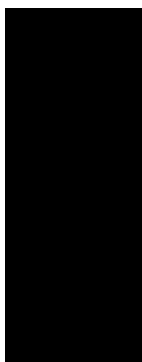
Framed within the vision of the Hudson River School and the legend of Rip Van Winkle, Ride Like Lightning, Crash Like Thunder unfolds as a storm approaches on the horizon. An uncertain future is in store as the creeping hand of history disrupts nature and civility in the Hudson River regions of Upstate New York.

Direção/Direction: Fern Silva

Som/Sound: Fern Silva

Montagem/Editing: Fern Silva

Contato/Contact: fernsilva860@gmail.com



CONFORTO DAS ESTAÇÕES / COMFORT STATIONS

Alemanha, 2018, 26 min, 16mm, Cor, P&B

Conforto das estações consiste em um conjunto de imagens e sons acompanhados de um texto de instruções que compõe algum tipo de teste psicológico. Os participantes devem se abrir para experimentar os eventos com todos os seus sentidos. Sinta-se livre para participar, mas lembre-se de tratar essas experiências com cautela.

Comfort Stations consists of a found set of images and sounds with an instruction text making up some sort of psychological test. Participants should open themselves to experiencing the events with all of their senses. Feel free to participate, but please remember to treat these experiences with caution.

Direção/Direction: Anja Dornieden, Juan David González Monroy

Montagem/Editing: Anja Dornieden, Juan David González Monroy

Fotografia/Photography: Anja Dornieden, Juan David González Monroy

Contato/Contact: jdgonzalezmonroy@gmail.com

[VISÕES DA DESTRUIÇÃO]

PROGRAMA 3 - REVIVER O MUNDO



ÚTERO / WOMB

Reino Unido, 16 min, DCP, Cor

A Boca grita. Como uma sombra, ela aparece no horizonte do evento. Ela incha, caçando a noite como uma cobra no escuro. A laceração rasga as estrelas, devorando sua refeição. Dentro do nada, nada alguma memória de movimento. Muito além, revela-se, do preto, algo. No útero infinito, os membros deslizam suspensos, como moscas em uma teia de aranha gigante. Um mar infinito de carne pálida. Corpos sem órgãos. A renovação da morte aguarda, à medida que os corpos atravessam o vazio.

The Mouth screams. Like a shadow, it looms on the event horizon. It swells, hunting the night like a snake in the dark. The laceration tears through the stars, devouring its meal. Within the nothing swims something of a memory of movement. Far beyond, something out of the black reveals itself. In the infinite womb, limbs drift suspended, like flies in a giant spider web. An infinite sea of pale flesh. Bodies without organs. Death's renewal awaits, as the bodies pass through the void.

Direção/Direction: Scott Barley

Montagem/Editing: Scott Barley

Contato/Contact: barl1992@googlegmail.com



PLUS ULTRA

Espanha, 2017, 13 min, DCP, Cor

Plus Ultra é o lema do Estado espanhol. Este *slogan* foi usado para incentivar os navegadores a conquistar novos territórios e esquecer o aviso da mitologia: "Non Terrae Plus Ultra" ("não há terra além daqui"). As Ilhas Canárias, campo de testes para as táticas utilizadas durante a colonização das Américas, se tornam o cenário de um conto sobre essa terra.

Plus Ultra is the motto of the Spanish state. This slogan was used to encourage navigators to conquer new territories and to forget the warning from mythology: "Non Terrae Plus Ultra" ("there is no land beyond here"). The Canary Islands, testing ground for the tactics used during the colonization of the Americas, becomes the setting for a tale about this land.

Direção/Direction: Helena Girón, Samuel M. Delgado

Montagem/Editing: Helena Girón, Samuel M. Delgado

Roteiro/Script: Helena Girón, Samuel M. Delgado

Som/Sound: Juan Carlos Blancas

Elenco/Cast: David Pantaleón, Rubén Rodríguez, María Isabel Díaz, Elena Navarro, Mercedes Pintado

Contato/Contact: helenagiron@gmail.com



BRANCO / BLANCHE

França, 2017, 34 min, Super 8, Digital, Cor

Lágrima Secreta / Branco Secreto / Linguagem Secreta / Alma Secreta

Secret Tear / Secret White / Secret Language / Secret Soul

Direção/Direction: Marc Hurtado

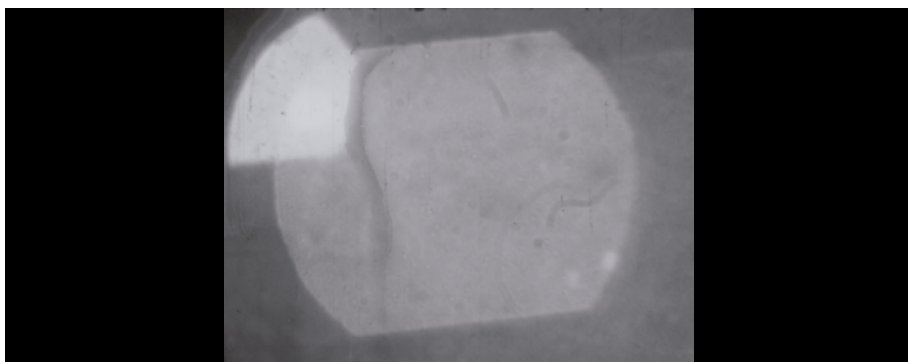
Som/Sound: Marc Hurtado

Montagem/Editing: Marc Hurtado

Música/Music: Marc Hurtado

Poemas/Poems: Marc Hurtado

Contato/Contact: hurtadomarc@wanadoo.fr



LUZ VAZADA, MANCHA DO AMOR / LIGHT LICK: LOVE STAIN

EUA, 2018, 3 min, Super 8, Cor

Light Licks é uma série de filmes feitos quadro a quadro, geralmente inundando a câmera com luz suficiente para transbordar além dos frames deixados sem exposição. Light Licks são filmes de cintilação em êxtase, inspirados por músicas improvisadas, principalmente jazz, e por relatos de práticas visionárias místicas.

Light Licks are a series of films which are made frame by frame, often by flooding the camera with enough light to spill beyond the gate into frames left unexposed. Light Licks are ecstatic flicker films, inspired by improvised music, particularly jazz, and by accounts of mystic visionary practice.

Direção/Direction: Saul Levine

Contato/Contact: saul@saullevine.com



PATIRAS

França, 2017, 33 min, DCP, Cor

A ilha de Patiras é a primeira terra na água do estuário da Gironda (sudoeste da França). É o primeiro lugar onde os ventos do oceano se afundam. É uma terra modesta sem alívio. No ponto, há um abrigo, um observatório sobreposto por um farol. É um canto áspero e delicado, onde o tempo é suspenso, mas varrido pelo vento, queimado pelo sol, soprado pelos sais do spray.

Débordamento n ° 4
A visão indefinida
sem fim

The island of Patiras is the first land on the water of the estuary of the Gironde (West South of France). It is the first place where the winds of the ocean sink. It is a modest land with no relief. At the point, there is a shelter, an observatory overhung by a lighthouse. It is a rough and delicate corner, where time is suspended, but swept by the wind, burned by the sun, blown by the salts of the spray.

Débordement n°4
The indefinite vision
endless

Direção/Direction: Jacques Perconte
Montagem/Edition: Jacques Perconte
Trilha Sonora/Soundtrack: Samuel André
Contato/Contact: jacques.perconte@gmail.com

[ÀS PRIMAVERAS QUE VIRÃO]

ÀS PRIMAVERAS QUE VIRÃO

Rafael Parrode

O mundo em transformação nos pergunta: *como resistir* em tempos como esses, da fragmentação e da distorção operada pela digitalização algorítmica de nossas vidas? Tudo parece nos desmobilizar, aplicando uma falsa ideia de conexão, engajamento e aproximação mediada pela rede mundial de computadores. As mobilizações digitais, por exemplo, são antes de mais nada ferramentas de desagregação e de enfraquecimento das forças de resistência diante do avanço da tirania e do fascismo em tantos países.

Há 50 anos os movimentos de Maio de 1968 na França testemunharam o florescimento de diversas primaveras ao redor do mundo, lideradas por jovens dispostos a lutar contra o poder estabelecido. A realidade, cada vez mais enviesada, imersa nos mecanismos da pós-verdade, nos obriga a questionar nosso próprio sentimento de luta e revolta, ao mesmo tempo que nos obriga também a não recuar diante do avanço da violência policial e do totalitarismo dos governos.

Esse programa de filmes busca, acima de tudo, o encontro com imagens de luta e resistência coletiva diante das barbáries. Provoca-nos a compreender nosso lugar nos processos de construção social de sociedades mais livres e igualitárias. São filmes que, mais que celebrar a luta, nos colocam atentos e vigilantes diante de nosso papel transformador do mundo.

A partir das memórias utópicas dos movimentos dos anos 70, *New Left Note* (1968-1982), dirigido por Saul Levine, reúnem-se grupos contra a guerra do Vietnã pela liberdade das mulheres e os Black Panthers (movimentos da “Nova Esquerda”). Pela constatação da presença do espírito revolucionário de Maio de 68 nos dois novos

filmes de Sylvain George – *Joli Mai* (2017) e *Un Peau de Feu que Volé* (2017) e passando pela primavera secundarista brasileira em *Secundas* (2017), de Cacá Nazário; assim como pela resistência dos povos indígenas em suas terras originárias nos EUA em *Dislocation Blues* (2017), do realizador de origem indígena Sky Hopinka; até os movimentos coletivos de confronto e resistência nos protestos ocorridos em vários lugares na Europa numa busca por visualidades possíveis em *Cry Havoc* (2017), de Guli Silberstein; além de reflexões sobre o manifestante enquanto indivíduo diante do coletivo em *Le Passant Integral* (2017), do francês Léo Richard; mais do que pensar no presente, a mostra mira para o futuro questionando e propondo novas formas de luta e resistência diante de um horizonte cada vez mais obscuro e violento.



INFORMES DA NOVA ESQUERDA / NEW LEFT NOTES

EUA, 1968/1982, 28 min, 16mm, P&B

New Left Note representa uma síntese das idéias que Levine procurou injetar em um movimento muito dividido. As manifestações de 'Free Bobby Seale' em New Haven (cidade natal de Levine) em 1970 são colocadas em contexto através da edição ... Na época das filmagens, Levine era o editor do New Left Notes, o jornal nacional do SDS (Estudantes). para uma sociedade democrática). Ele estava unilateralmente comprometido com os movimentos que filmava, mas atormentado pela liderança da organização por suas visões não-sectárias. ... (NEW LEFT NOTE) é um estudo da política radical em forma de filme radical. " - Marjorie Keller

New Left Note represents a synthesis of ideas that Levine sought to inject into a much divided movement. The 'Free Bobby Seale' demonstrations in New Haven (Levine's home town) in 1970 is put into context through the editing... At the time of shooting, Levine was the editor of New Left Notes, the national newspaper of SDS (Students for a Democratic Society). He was unilaterally committed to the movements he filmed but beleaguered by the leadership of the organization for his non-sectarian views... (NEW LEFT NOTE) is a study of radical politics in radical form." – Marjorie Keller.

Direção/Direction: Saul Levine

Contato/Contact: saul@saullevine.com



SECUNDAS

Brasil, 2017, 20 min, DCP, Cor

Secundas registra a ocupação da Secretaria da Fazenda do Estado do Rio Grande do Sul por um grupo de estudantes secundaristas reunidos no Comitê de Escolas Independentes (CEI) que foram presos, além de sofrerem agressões verbais e físicas. Investigamos os reflexos psicológicos e traumas que estes estudantes estão vivenciando na espera da decisão judicial que pode condená-los.

Secundas captures the movement of students who were arrested and attacked by the police during the occupation of the Treasury Office in the South of Brazil. The documentary investigates the psychological reflexes and traumas lived by these students as they wait for the trial that can condemn them.

Roteiro/Script: Cacá Nazario, Matheus Piccoli e Iuri Minfroy

Direção/Direction: Cacá Nazario

Produção/Production: K.K. Cinema e Vídeo

Fotografia/Photography: Bruno Polidoro, Cristiano Machado, Caio Rodrigues, Deise Hauenstein

Montagem/Editing: Matheus Piccoli

Trilha Sonora/Soundtrack: Criolo

Som/Sound: Tiago Koetz

Edição de Som/Sound Editing: Guilherme Cassio

Elenco/Cast: Barbara Vuelma Gucciardo, Matheus de Vasconcellos Chaparini, Otávio Tinoco, Rafael Severo, Gabriel Severo, Daniel Oliveira Soares, Brisa de Moura Davi, Ivo Agliardi, Lucas Fagundes, Liana Alice Silveira Correa, Bianca Cunha, Thomas Vidal, Luiza Porto, Joana Inácio, Frederico Restori, Lisi Brandt



LAMENTOS DA DESTRUIÇÃO / CRY HAVOC

Reino Unido, 2017, 5 min, DCP, Cor

Uma enxurrada de pixels engole inundações inexoráveis de desejo humano e paixão. Ondas de pessoas mudam o curso da história e seu próprio destino, reivindicando ação. Raiva, medo, poder. No trabalho, colisões tectônicas do processo de mudança de código digital capturam um mar esmagador de protestos coletivos, e uma pitada de esperança.

Swarming pixels engulf inexorable flood of human will and passion. Waves of people change course of history and their own fate, asserting agency. Rage, fear, power. In the work, tectonic collisions of shifting digital code process and capture an overwhelming sea of collective protests, and a hint of hope.

Direção/Direction: Guli Silberstein

Contato/Contact: guli.silb@gmail.com



BLUES DO DESLOCAMENTO / DISLOCATION BLUES

EUA, 2017, 16 min, DCP, Cor

Um retrato incompleto e imperfeito de reflexões da Standing Rock. Cleo Keahna relata suas experiências entrando, permanecendo e saindo do campo, suas dificuldades e a relutância em olhar para trás com um olho claro e crítico. Terry Running Wild descreve como é o seu acampamento e o que ele espera que ele se torne.

An incomplete and imperfect portrait of reflections from Standing Rock. Cleo Keahna recounts his experiences entering, being at, and leaving the camp and the difficulties and the reluctance in looking back with a clear and critical eye. Terry Running Wild describes what his camp is like, and what he hopes it will become.

Direção/Direction: Sky Hopinka

Contato/Contact: skyhopinka@gmail.com



UM POUCO DA BRASA QUE VOA / UN PEU DE FEU QUE VOLE (SA GESTE EN MILLE ÉCLATS)

França, 2017, 11 min, DCP, P&B

Tags, passos, passagens quebradas, testemunhos, provas, cicatrizes, desejos... durante os eventos de 2016.

Tags, strides, broken passages, testimonies, proofs, scars, desires... during the 2016 events.

Direção/Direction: Sylvain George

Contato/Contact: noirproduction.distribution@gmail.com



AINDA MAIO /

JOLI MAI (CELUI QUI ONT TUÉ MOINS DE CENT FOIS, QU'IL ME JETTENT LA PREMIÈRE PIERRE)

França, 2017, 8 min, DCP, P&B

Um brilho da manifestação de 1º de maio de 2016, em Paris.

A shine of the demonstration of May 1st, 2016, in Paris.

Direção/Direction: Sylvain George

Contato/Contact: noirproduction.distribution@gmail.com



TRANSEUNTES COMPLETOS / LE PASSANT INTÉGRAL

França, 2017, 11 min, DCP, Cor

Um filme talentoso (talvez um dos mais talentosos da história do cinema) lamenta a destruição de sua profissão por um desenvolvimento implacável em multidões sintéticas.

One talented movie (perhaps one of the most talented in the history of cinema) laments the destruction of his profession by an unfaltering development in synthetic crowds.

Direção/Direction: Léo Richard

Roteiro/Script: Léo Richard

Montagem/Editing: Léo Richard

Fotografia/Photography: Léo Richard

Som/Sound: Clémence Peloso, Romain Ozanne, Eleonore Malo

Elenco/Cast: Camille Clavel, William Fujiwara, Théo Gaglione, Rona Lorimer, Thomas Petit, Camille Polet, Léo Richard

[EXPERIMENTOS DA DIÁSPORA AFRICANA]

EXPERIMENTOS DA DIÁSPORA AFRICANA

Rafael Parrode

Quando Ed Bland dirigiu *The cry of jazz* em 1959, a vanguarda norte americana passava por um momento de efervescência, com nomes fundamentais em plena atividade como Maya Deren, Stan Brakhage, Shirley Clarke, Kenneth Anger, Jonas Mekas, Bruce Conner, Marie Menken, entre outros artistas que procuravam no cinema formas alternativas de expressão. Simultaneamente, documentaristas negros como St. Clair Bourne, William Greaves e Madeleine Anderson também realizavam ali, no final dos anos 1950, importantes trabalhos de registro e interpretação de universos afro-americanos nos Estados Unidos.

Ed Bland, músico negro, nascido em Illinois (tal como o grande Oscar Micheaux, um dos primeiros cineastas negros dos EUA), decide realizar um filme ao lado de amigos, aproveitando seu trânsito livre no incrível mundo do jazz de Chicago. Em *The cry of jazz*, ele coloca seu ponto de vista, sobretudo em relação às tensões raciais que àquela altura da história não podiam mais ser ignoradas: conflitos emergiam fortemente diante da grande produção cultural e artística negra, o jazz e o blues reconhecidos mundialmente. *The cry of jazz* foi, inclusive, acusado de racista na sua estreia por espectadores que naquele momento acusavam Bland e seus parceiros de mulçumanos agitadores. Jonas Mekas, cineasta lituano radicado em Nova York, que estava em Chicago visitando amigos, acompanhou a exibição e teve ali seu primeiro contato com Bland, tornando-se, a partir de então, um dos principais defensores do filme.

The cry of jazz é o único filme de Bland que permaneceu em sua carreira como músico, mesmo ele tendo participado de outros projetos de cinema ao lado de cineastas decisivos como Shirley Clarke em seu seminal *The cool world*, e Lionel Rogosin em

Comeback Africa. O filme de Bland anteciparia alguns anos antes o que seria um dos mais importantes momentos da vanguarda negra norte americana em meados dos anos 1960, com as atividades do grupo que mais tarde se denominou L.A. Rebellion, composto por nomes fundamentais como Ike Jones (primeiro homem negro a se formar pela UCLA), Charles Burnett, Haile Gerima, Larry Clark, Billy Woodberry, Julie Dash, Ben Caldwell, entre outros.

The cry of jazz é um filme pioneiro desse novo cinema negro norte-americano, engajado e radical ao mesmo tempo, que pavimenta um caminho para outros realizadores e realizadoras negras, desde Spike Lee até chegarmos aos dias de hoje, momento em que enfim a indústria parece ter se rendido à democratização racial e filmes dirigidos por realizadores negros ocupam os primeiros lugares nas bilheterias americanas e são indicados ao Oscar. Essa ocupação tardia da indústria, contudo, não faz justiça ao trabalho de continuidade e força que o cinema negro independente e experimental vem realizando desde os Rebellions, ou, bem antes disso, desde Micheaux.

Para ver isso, basta notar que o maior documentarista dos EUA hoje, ao lado do veterano Frederick Wiseman, é Kevin Jerome Everson. Kevin é um realizador que desde os anos 1990 dirige filmes sozinho ou ao lado de sua companheira Claudrena N. Harold, construindo um inestimável registro da comunidade afro-americana e das lutas pela igualdade racial na América. Seus filmes, entre o cinema direto e o filme-ensaio que transitam entre a película e o digital, são radiografias precisas e complexas, arqueologias políticas de um passado invisibilizado pela história branca dominante. O IV Fronteira exhibe filmes como *Sugarcoated arsenic* (2014), *We demand* (2016) e *How can I ever be late* (2017), atestando o cinema político, afetivo, inventivo e incendiário de Kevin Jerome Everson e Claudrena N. Harold.

A força do cinema afro-americano assegura sua continuidade e relevância ao lado de realizadores jovens cujo trabalho é decisivo para os contextos atuais de reflexão acerca da produção negra e do contexto do cinema de vanguarda contemporâneo. É o caso da realizadora de origem nigeriana Akosua Adoma Owusu, que desponta como uma das mais promissoras realizadoras do cinema norte-americano recente. Seu trabalho em curta-metragem transita entre o documental, a ficção, a colagem e a

animação e reflete especialmente a diáspora africana e apropriações da cultura negra e africana nos EUA. Seu último trabalho, o curta *Mahogany too* (2018) é emblemático ao lidar com questões sobre apropriação cultural. Há, no filme, todo um território da cultura africana, diluído e apropriado pelo colonialismo branco, mas ainda vivo no imaginário das comunidades negras.

O novaiorquino Ephraim Asili também se firma como uma das grandes vozes do cinema contemporâneo. Seu trabalho dedicado aos movimentos diaspóricos africanos, especialmente com sua *Diáspora suite*, composta por cinco filmes que lidam de formas distintas com o tema, é um marco. *Fluid frontiers* (2017), filme que encerra esta série, será exibido no IV Fronteira. A obra constrói a memória do trânsito forçado entre África e América, buscando na oralidade das cartas e dos testemunhos de homens e mulheres negras a reconstrução e o reestabelecimento de imaginários fundantes que o colonialismo buscou, em vão, aniquilar.

Assim, o programa Experimentos da *diáspora africana* intenta apresentar de maneira localizada, potente, uma discussão histórica sobre o cinema realizado por pessoas negras na América do Norte. Situam-se experiências do passado e do presente, exibindo filmes de realizadores contemporâneos cujos trabalhos são fundamentais no contexto atual. Tenta-se perceber, sobretudo, forças de transformação das políticas e das narrativas da história afro-americana que se reinventam e resistem bravamente a partir do cinema.



COMO EU PODERIA ME ATRASAR / HOW CAN I EVER BE LATE

EUA, 2017, 4 min, 16mm, P&B

Como eu poderia me atrasar usa a chegada de Sly and the Family Stone como ponto de partida: estudantes afro-americanos da Universidade de Virgínia cumprimentaram a banda no aeroporto em 1973.

How Can I Ever Be Late takes the arrival of Sly and the Family Stone as a point of departure: African American students of the University of Virginia greet the band at the airport in 1973.

Direção/Direction: Claudrena Harold, Kevin Jerome Everson

Assistente de Direção/Assistant Director: Kahlil Pedizisai

Montagem/Editing: Kevin Jerome Everson

Contato/Contact: picturepalacesale@yahoo.com



ARSÊNIO AÇUCARADO / SUGARCOATED ARSENIC

EUA, 2014, 20 min, 16mm, P&B

Arsênio açucarado é uma exploração cinematográfica da vida intelectual, social e política afro-americana na Universidade de Virgínia durante a década de 1970. O filme conta a história de mulheres e homens afro-americanos que, através de seus gestos públicos e privados, procuravam criar uma comunidade amada que prosperasse em troca intelectual, autocrítica e de calor humano.

Sugarcoated Arsenic is a cinematic exploration of African American intellectual, social, and political life at the University of Virginia during the 1970s. The film tells the story of African American women and men who through their public and private gestures sought to create a beloved community that thrived on intellectual exchange, self-critique, and human warmth.

Direção/Direction: Claudrena Harold, Kevin Jerome Everson

Produção/Production: Claudrena Harold

Montagem/Editing: Kevin Jerome Everson

Elenco/Cast: Erin Stewart, Vivian Gordon

Contato/Contact: picturepalacesale@yahoo.com



NÓS EXIGIMOS / WE DEMAND

EUA, 2016, 10 min, DCP, Cor

We demand conta a história do movimento anti-guerra do Vietnã a partir da perspectiva de James R. Roebuck, um afro-americano nascido no norte que estudou na Universidade de Virgínia durante o final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Durante um período de dez dias de turbulências sem precedentes na Universidade, Roebuck, o primeiro presidente afro-americano do Conselho Estudantil da UVA, enfrentou uma série de desafios políticos e dilemas existenciais.

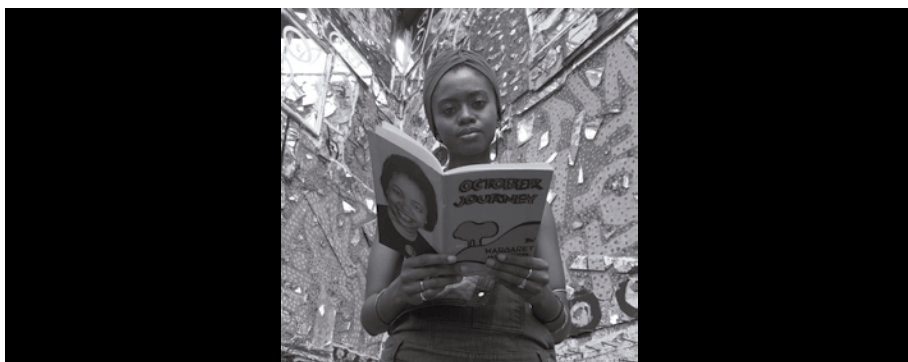
We Demand tells the story of the anti-Vietnam War Movement from the perspective of James R. Roebuck, a northern-born African American who studied at the University of Virginia during the late 1960s and early 1970s. Over a ten-day period of unprecedented student upheaval at the University, Roebuck, the first African American president of UVA's Student Council, confronted a series of political challenges and existential dilemmas.

Direção/Direction: Claudrena Harold, Kevin Jerome Everson

Música/Music: Courtney Bryan

Elenco/Cast: Ricky Goldman, Richard Warner, Tommy Steele

Contato/Contact: picturepalacesale@yahoo.com



FRONTEIRAS FLUIDAS / FLUID FRONTIERS

Canadá, EUA, 2017, 23 min, DCP, Cor

Fronteiras fluidas é o quinto e último filme de uma série de filmes que exploram a relação pessoal de Asili com a diáspora africana. Filmado ao longo do Rio Detroit, explora a relação entre os conceitos de resistência e libertação exemplificados pela *Underground Railroad*, *Broadside Press* e obras de arte de artistas locais de Detroit.

Fluid Frontiers is the fifth and final film in an ongoing series of films exploring Asili's personal relationship to the African Diaspora. Shot along the Detroit River, it explores the relationship between concepts of resistance and liberation exemplified by the *Underground Railroad*, *Broadside Press*, and artworks of local Detroit Artists.

Direção/Direction: Ephraim Asili

Produção/Production: Oona Mosna

Montagem/Editing: Ephraim Asili

Contato/Contact: effieasili@gmail.com



MAHOGANY TAMBÉM / MAHOGANY TOO

Alemanha, Dinamarca, 2017, 17 min, DCP, Cor

Inspirado pela distinta imaginação de Nollywood na forma de sequências, *Mahogany too* interpreta o clássico cult de 1975, *Mahogany*, um drama romântico infundido pela moda. Estrelando a atriz nigeriana Esosa E., *Mahogany too*, examina e revive a icônica representação de Diana Ross de Tracy Chambers, uma mulher afro-americana determinada e energética que suporta duras disparidades raciais enquanto busca seus sonhos.

Inspired by Nollywood's distinct re-imagining in the form of sequels, Mahogany Too, interprets the 1975 cult classic, Mahogany, a fashion-infused Romantic drama. Starring Nigerian actress Esosa E., Mahogany Too, examines and revives Diana Ross' iconic portrayal of Tracy Chambers, a determined and energetic African-American woman enduring racial disparities while pursuing her dreams.

Direção/Direction: Akosua Adoma Owusu

Elenco/Cast: Esosa E

Montagem/Editing: Akosua Adoma Owusu

Fotografia/Photography: King Z

Som/Sound: Kari Rae Seekins

Contato/Contact: obibini.pictures@gmail.com



O LAMENTO DO JAZZ / THE CRY OF JAZZ

EUA, 1959, 34 min, DCP, P&B

Discussão sobre o jazz e o papel dos afro-americanos nos Estados Unidos.

Discussion of jazz and the role of African-Americans in the United States.

Direção/Direction: Edward O. Bland

Montagem/Editing: Hank Starr

Direção de Arte/Art Direction: Bernard Goss

Música/Music: Le Sun Ra, Paul Severson, Julian Priester, Eddie Higgins, Norman Leist

Contato/Contact: filmloans@loc.gov

[EXIBIÇÕES ESPECIAIS]



HENGYORO / CAMINHOS ESTRANHOS - HENGYORO

Japão, 2017, 81 min, DCP, Cor

Tarugani e Papajo vivem em Patai Village, onde dirigem um negócio dando a pessoas suicidas um novo começo. Eles são forçados a fugir da aldeia depois de serem acusados de roubar um afrodisíaco ilegal. A história da sua fuga assume proporções mitológicas na sabedoria das ilhas.

Tarugani and Papajo live in Patai Village, where they run a business giving suicidal folks a fresh start. They are forced to flee the village after being accused of stealing an illegal aphrodisiac. The story of their escape takes on mythological proportions in island lore.

Direção/Direction: Takamine Go

Montagem/Editing: Takamine Go, Takagi Shunichi

Som/Sound: Goto Akira

Produção/Production: Hama Haruka

Fotografia/Photography: Takagi Shunichi

Contato/Contact: hengyoro@gmail.com



BAIXO CENTRO / OUTER EDGE

Brasil, 2018, 80 min, DCP, Cor

Nos fragmentos de uma noite sem fim, Robert e Teresa se encontram, se conhecem e se separam pela força da opressão e pela ameaça da morte e da desapareção que se insinua continuamente. Circundados por Djamba, Gu e Luísa, a noite sugere encontros, êxtase, memórias da catástrofe e promessa irrealizada de felicidade. As sombras do amor em uma cidade que desmorona.

In the fragments of a never-ending night, Robert and Teresa meet, acknowledge one another and come apart by force of the circumstances and the ongoing menace of death and disappearance. Surrounded by Djamba, Gu and Luisa, the night feels like encounter, ecstasy and memoir of disasters and unreachable promise of happiness. The shadows of love in a city that is falling apart.

Roteiro/Script: Ewerton Belico e Samuel Marotta

Produção executiva/Executive Production: Aline X

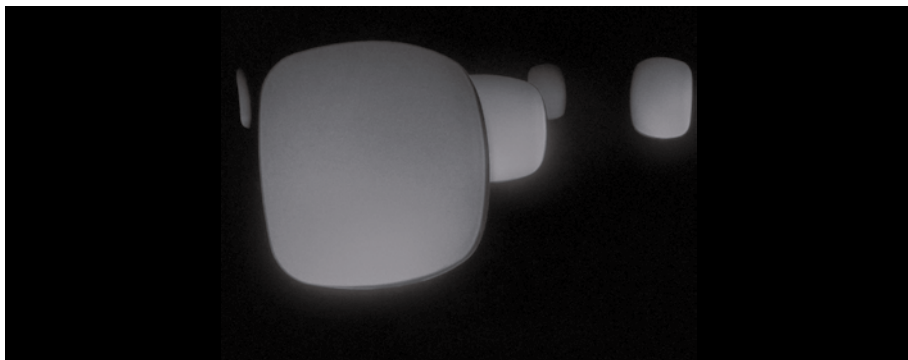
Montagem/Editing: Luiz Pretti

Fotografia/Photography: Leonardo Feliciano

Som/Sound: Bruno Vasconcelos e Leo Rosse

Elenco/Cast: Alexandre de Sena, Cris Moreira, Marcelo Souza e Silva, Bárbara Colen, Renan Rovida

Contato/Contact: ewerton.belico@gmail.com/ artcinema88@gmail.com



PROTÓTIPO / PROTOTYPE

Canadá, 2017, 62 min, DCP, Cor

Enquanto uma grande tempestade atinge o Texas em setembro de 1900, um novo e misterioso dispositivo televisivo é construído e testado.

As a major storm strikes Texas in September 1900, a new and mysterious televisual device is built and tested.

Direção/Direction: Blake Williams

Fotografia/Photography: Blake Williams

Montagem/Editing: Blake Williams

Som/Sound: Blake Williams

Produção/Production: Marco Gualtieri

Contato/Contact: blake.williams@utoronto.ca

HENGYORO, DE TAKAMINE GO: AS CICATRIZES DO FANTASMA

Luiz Soares Júnior

“O que pode acontecer a um obsessivo? Que o outro, que os outros mudem. Então, aquele que sobretudo não deve mudar (...) deve ao menos mudar sua estratégia de imobilidade”

Serge Daney, “A velhice do mesmo”, *A rampa*

“O adorno não é primeiramente uma coisa para si, que mais tarde se acrescenta a uma outra, mas pertence ao representar-se de seu portador. (...) Um adorno, um ornamento, uma plástica colocada num local preferencial são representativos no mesmo sentido em que o é, por exemplo, a própria igreja em que foram feitos”.

Hans-Georg Gadamer, *Verdade e método*

Creio que é Jacques Lourcelles, historiador e exegeta principalmente do cinema clássico, quem chama a nossa atenção para a frequência com que o Diabo e suas artimanhas foram o objeto do pioneiro Georges Méliès; em mais de cinquenta filmes, atesta-se em seu cinema o pacto faustiano com Mefistófeles como a condição *sine qua non* do ilusionismo cinematográfico; como mais especificamente mostrado, segundo a lógica do “cubo cenográfico” na cena do beijo da condessa no *Fausto* de Murnau (Mefistófeles aparece-nos encimando o plano frontal em que Fausto e a nobre se beijam, manipulando os cordõezinhos da cortina: o prestidigitador ontológico da *féerie*), o Diabo é um *metteur en scène* privilegiado, e isso por uma razão teológica

muito literal e inteligentemente entendida por Méliès: apenas Deus cria positiva e atualmente; ele engendra entes reais, paisagens e homens *hic et nunc*. A Lúcifer, criador de segunda mão, coube unicamente a criação da *mediação* cuja produção, segundo a lógica do espetáculo, suscita o artifício; o cinema de Méliès é assim um cinema puro, mas urdido pela impureza desses artifícios de cena que o ilusionista diabólico herdara das feiras e circos de beira de estrada da França suburbana. Neste cinema de superfícies turbilhonantes por efeito de múltiplas metamorfoses, há uma figura retórica na qual se emula no truque fotográfico uma forma de Criação exclusiva de Deus, e de que o Diabo aqui se apropria parodicamente: coisas e objetos aparecem no *ex-nihilo* (do Nada), sem que ao espectador seja dada a chance de aferir o processo (sempre oculto, ocluso, destinado ao fora de campo tópico da equipe de cinema ou alegorista da oposição arquetípica entre o Bem e o Mal) de seu engendramento; a *féerie* em Méliès é o lugar de um rapto vertiginosamente centrífugo da crônica do espetáculo pela Pantomina da Taumaturgia, mas retoma-se sempre o mecanismo proteico da imagem sequencial, vetor de novas fantasmagorias; o plano fixo do prosclênio teatral é precisamente o lugar privilegiado para se aferir este jogo (pensemos no sentido italiano da palavra “*gioccare*”: para lá e para cá) entre o que se mostra e o mecanismo de sua produção, ou o devir mimético e sua origem teofânica. Mas afinal do que estamos falando?

Cinema tardio é aquele que não é mais inocente, que já não acredita na identificação simplista entre o que se mostra na tela e o que se experiencia na vida e, devedor da história dos processos de representação que levaram o filme atual a ser o filme que é, deve necessariamente incumbir-se de mobilizá-los “dentro do plano”, talvez finalmente como seu objeto privilegiado: uma dívida, mas também um luto, em todo caso uma necessária labuta, agora finalmente evidente na estrutura do próprio filme; houve formas distintas de “carpir” o cadáver deste cinema da presença cujo *ersatz* mortuário foi o signo reflexivo, no entanto; em Godard, Alexander Kluge, Syberberg, este trabalho de carpir foi árido: a mortificante infinidade do arquivo crítico; o *Hengyoro* de Go, como o cinema de Terayama, o *F for fake* de Welles, Leone e o maneirista Argento, foram tardios do Jogo, pois jamais abdicaram de certa *jouissance* figurativa e gênio fabular, restituindo por meio de um enfatismo grandiloquente nos *materiais* da carpintaria cinematográfica a aura que um dia foi primitivista (Méliès, mas

também Secondo de Chomón e, em vertente mais “olhar ontológico”, de Feuillade). E em nosso tempo ainda um uso razoável do digital pode auxiliar nesse processo de presentificação dos médiuns primordiais da fascinação no cinema – sim, uma epifania urdida de “papel, madeira e cola” –, ativando-se nesse encadeamento o papel do artista como *homo ludens* da criação representativa. Em *Hengyoro*, de Takamine Go, temos um filme tardio que se ocupa eminentemente em trabalhar estas hierofanias do Fantasma sob a forma de incrustações virtuais que, segundo um método genealógico, retomam-se originariamente nas aparições *ex-nihilo* de Méliès, e tridimensionalizam o plano de cinema como ontem a mão estendida do Cristo ao ícone russo; mas este é o primeiro arcano inspirador, porque Go aprofunda um tanto mais a ideia de encravadura material e de espectro, presente nas aparições do palco mélièriano, e chega até aos filmes americanos de Josef Sternberg (sobretudo os com Dietrich), nos quais essa vampirização tantálica do plano presente pela imagem virtual aparecia sob a forma de um interminável fondu (lembremo-nos do gato que insiste em não desaparecer do plano em *Agente X27*, em permanecer assombrando o plano seguinte, até que...); o digital aqui atualiza esse fondu infundável, cristalizando-o sob a figura de uma densa presença assombrada, que interroga ensimesmada, vigia condescendente, rememora de forma casmurra as filmagens *in loco*, retomando o filme aqui e agora em uma origem tentacular que o difere inelutavelmente segundo o modo do pretérito imperfeito, tempo paradigmático daquele evento que insiste em não passar: o que aconteceu em Shuma, por exemplo?, evento misteriosamente decisivo no filme, assim como insuturável fora de campo de que desconhecemos as coordenadas e que só nos aparece sob a fresta do diálogo elíptico, tartamudo dos dois velhos protagonistas, mas cujo *leitmotiv* contrapuntístico de base será o núcleo irresistível em torno do qual as imagens fabulares irão se estruturar; ou de que filme primevo, primordial, originário (pensemos como tantos rapsodos gregos: não um filme original, mas originário, em dívida para com, Ítaca à qual só se retorna Outro porém sempre *lá*). *Hengyoro* será o rearranjo fantasista, o devaneio alegorista, a conclusão em forma de uma constelação de impromptus tintos de impressionismo temporão; recordemos precisamente o rondó circular que inicia o filme: da era chinesa à era japonesa, da era americana à japonesa, e do Japão a Okinawa; o movimento de *Hengyoro* é este horizontal que aprofunda uma Origem obscura, espécie de divindade tutelar da proliferação ficcional, desvelando-a para o espectador sob a forma daquelas adivinhas

generosamente modernas “Um conto aumenta um conto”, processos de criação do sentido que contam sempre com a recepção, que nada contam e “contam para” senão com a recepção, exigindo como *sine qua non* de sua “boneca russa” narrativa que o espectador acrescente uma nova camada de sentido à entrevista sob o signo críptico do Abracadabra primeiro (aliás, sempre segundo, terceiro, uma vez que o novo conto deverá necessariamente ser suportado – no sentido de situação ou suporte inspirador – pela história pregressa, primeva...). *Hengyoro* é um Abracadabra desta espécie, e é por isso que mais acima falei em tardios devedores da noção de Jogo: “(...) Apanhar aquilo que tu mesmo jogaste ao ar\Nada mais é que habilidade e tolerável ganho\ Somente quando, de súbito, tens de apanhar a bola\Que uma eterna comparsa de jogo arremessa a ti, ao teu cerne, num exato e destro impulso, num daqueles arcos do grande edifício da ponde de Deus: Somente então é que saber apanhar é uma grande riqueza\Não tua, de um mundo” (Rainer Maria Rilke).

Essa ludicidade do contar e contar com a alteridade do espectador para completar a Obra se assinala na estrutura do próprio filme, pois o filme de Go é, segundo o seu dispositivo especular constitutivo, sempre assistido por si mesmo, ou de si para si mesmo; esta é, como se sabe, uma rubrica tardia característica, mas nada no filme é devedor de um acabamento estruturalista, por exemplo, espécie de construção na qual os elos, as pontas, os veios e, no caso do cinema, propriamente os *raccords* e os destinos da narrativa – são integrados a uma totalidade significativa, enviesada pela serialidade ou rubricas do teatro do absurdo embora, como no cinema de Grillet ou Eduardo de Gregorio, a “complicação” do Jogo de *Hengyoro* não é mais uma questão de estrutura, pois sua saturação ideogramática exige sua completa absorção pela imagem; essa é a razão do peso bulímico específico do filme, que talvez o torne menos tolerável a “transparentes” radicais: embora solicite com constância fulcral de intérprete (no sentido musical do termo, bem entendido) a atenção, a inteligência do espectador e certo quociente imaginativo de percepção para que os campos em branco e as margens desalinhadas da história original/originária por reconstituir sejam devidamente preenchidos e realinhados minimamente – e, portanto, mobilize o fora de campo em sua dimensão mais transcendentalista de Memória e Imaginário. *Hengyoro* é sobretudo um filme de barroquismo onívoro, e portanto dá ao espectador mais do que solicita em geral, levando muitas vezes a certa paralisia embólica pelo excesso de

informações e saturação apoplética de imagens; de modo que aí talvez tenhamos um paradoxo, fecundo se visto da perspectiva mais compreensiva hermeneuticamente, não-fundamentalista, por exemplo, expressa pela ideia de pensiero debole de Vattimo: de um lado, o filme é urdido de maneira (manieri) estrutural por suspensões e hiatos narrativos que têm por fito o adensamento do fabulário figurativo, sua consequente engastação decisiva na camera oscura do imaginário do espectador, visto que é a causalidade teleológica narrativa que em geral se incumbe no cinema de integrar esta arte de epifanias e desaparecimentos (fora de quadro, de campo) num horizonte transcendental decalcado da análise literária. Assim, o excesso de significantes de que o filme é prenhe, ao liberá-lo das amarras do estruturalismo narrativo, investe numa recuperação da dimensão apofântica do plano de cinema, lugar de onde a coisa (fantástica, suprarreal embora, mas o *giocco* também consiste em saber que preexiste ao fantástico um contexto biográfico de que o filme tenta se recordar) advém à superfície e revela-se a si mesma; por outra parte, esta saturação de imagens – apesar de trabalhadas segundo um princípio de “vinhetas autônomas raccordadas por meio da associação analógica”, aliás típico do verso branco de certa poesia contemporânea, que procede menos segundo o metro de sintaxes metonímicas causalistas que de parataxes de ressonância metafórica – pode limitar consideravelmente a vita activa do imaginário do espectador, intimidado por tamanha exuberância; muitas grandes obras nutrem-se de paradoxos maiores do que o expresso acima, mas me parece que o filme de Go, com todos os riscos que este imbróglio limítrofe entre imaginário e percepção, entre campo ultraimpregnado e fora de campo perigosamente esvaziado pode suscitar, acaba por salvar-se deste abismo equívoco por consistir antes de tudo em uma aposta, característico coup de dés de tantos artistas modernistas a quem admiramos com um tanto de fascínio amedrontado, no próprio abismo da plurivocidade da presença, numa mais-valia de seus dons sensoriais. É dando mais do que podemos suportar, insistindo no sumo crepitante da prestidigitação ilusionista, resistindo à literalidade denotativa da imagem como suporte do simbólico que Go recupera, pelo menos em momentos-chave desta operação alegorista, a pregnância material do objeto fantasmático que a noção originária de poesia continha: uma fantasmagoria da coisa acessada pela intensificação alucinógena dos meios de apresentação sensorial da própria coisa, que a grandiloquência das mediações típicas do cinema (tela gigante e plana, foto contrastada, confronto do filme em Dcp e do

filme passado, em película preto e branco) ativa tão exemplarmente.

A título de uma iluminação por intermédio da analogia, eu poderia lembrar a vocês dos alegorismos elegíacos ou panfletários de Shuji Terayama, alegorismos-rapsódicos de Katsu Kanai (*O arquipélago deserto*) ou do alegorismo freudiano do Matsumoto de *O funeral das rosas*, para ficarmos em espécimes japonesas com as quais o filme de Go poderia ser raccordado; mas se escolhi duas experiências de imantação e transfixação fantasmagóricas, veiculadas pela Imagem, que nos espreitam de certa Origem do cinema clássico (Méliès, Sternberg) é porque o *Hengyoro* de Go fala-nos precisamente disto: de assombro do presente por um passado densamente tumultuoso, de que ficamos principalmente com as imagens-efígies, inscritas na superfície de uma tela-mnemônica, que retém para fascinar mas sobretudo para encarregar-se de inscrever, sob o *Era uma vez* de uma comédia de situações num engrolado iniciático de língua, experiências que talvez tenham sido muito traumáticas para os personagens, muito intensivamente causadoras de sintomas.

[ONOMATORQUESTRA]

A Onomatorquestra, uma orquestra de sons, ruídos e silêncios, foi formada em 2016 pelo professor Guile Martins e estudantes do curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo do Instituto Federal de Goiás (IFG), na Cidade de Goiás, como atividade do componente curricular Teoria da Música e dos Sons para Cinema. A teoria virou prática e a prática tornou audível o conceito de que sons e imagens contaminam-se mutuamente. Para a Onomatorquestra, o ranger de uma árvore ou a pausa para uma respiração trazem tanta emoção quanto as notas de uma cítara. Deixando agora as fronteiras da escola, a Onomatorquestra irá executar ao vivo a trilha sonora de dois filmes silenciosos da cineasta Maya Deren, *At land* (1944) e *A study in coreography for camera* (1945), e a animação brasileira *Caminho dos gigantes* (2016), de Alois Di Leo. Utilizando sintetizadores, grãos de areia, brinquedos de criança e nossos próprios corpos como produtores de ruído, a Onomatorquestra propõe uma experiência sinestésica capaz de transportar o espectador ao cinema dos primeiros tempos, quando orquestras escondidas no fosso, na coxia ou atrás da tela, executavam ao vivo a trilha sonora de filmes que eram muita coisa, menos mudos.

Participantes:

Agnaldo Batista

Ana Luiza Reis

Alexandre Ventana

Bianca Andrade

Carminha Lombardi

Guile Martins

João Batista Carvalho

Junior Cortes

Olismar Júnior

Matheus Amorim

Sankirtana Dharma

Silvana Beline

Vanessa Rodrigues

Victor Hugo Ferreira

Viviane Goulart

Yasmin Nascimento



AT LAND

EUA, 1946, 15 min, DCP, P&B

Silenciosamente, uma mulher acorda em uma praia enquanto as marés seguem ao contrário. Sua paisagem de sonhos se desdobra quando ela tenta localizar uma peça de xadrez viajando da praia para uma festa em uma estrada rural e depois de volta.

Silently, a woman wakes on a beach as the tides go in reverse. Her dreamscape unfolds as she tries to locate a chess piece traveling from the beach to a party to a country road and then back.

Direção/Direction: Maya Deren

Elenco/Cast: John Cage, Maya Deren, Alexander Hammid, Hella Heyman, Parker Tyler.



A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA

EUA, 1946, 4 min, DCP, P&B

Um homem dança em vários locais, editado para ter um efeito fluente.

A man dances in several locations, edited to have a fluent effect.

Direção/Direction: Maya Deren

Elenco/Cast: Talley Beatty



CAMINHO DOS GIGANTES

Brasil, 2016, 12 min, DCP, Cor

Em uma floresta de árvores gigantes, Oquirá uma menina indígena de seis anos, vai desafiar o seu destino e entender o ciclo da vida.

In a forest of giant trees, Oquirá, a six years old indigenous girl, will challenge her destiny and understand the cycle of life.

Direção/Direction: Alois Di Leo.

Montagem/Editing: Helena Maura.

Trilha Sonora/Soundtrack: Tito La Rosa.

Som/Sound: Fernando Henna, Daniel Truini.

Contato/Contact: aldileo@sinlogobr.com

[SESSÃO DE ENCERRAMENTO]



RUINAS TU REINO

México, 2016, 64 min, DCP, Cor

Uma peregrinação de pescadores atravessa o Golfo do México sob o céu da pátina histórica.

A pilgrimage of fishermen ply the Gulf of Mexico under the sky of historic patina.

Direção/Direction: Pablo Escoto

Roteiro/Script: Pablo Escoto

Montagem/Editing: Jesús Núñez

Contato/Contact: pabloescotoluna@gmail.com

[SESSÃO DE ACESSIBILIDADE]



DIÁRIOS DE CLASSE

Brasil, 2017, 72 min, DCP, Cor

Uma mãe encarcerada por tráfico de drogas, uma empregada doméstica e uma jovem trans. Três mulheres que são diferentes em quase tudo, mas há algo que as une. Estudando em salas de aula de alfabetização para adultos, suas histórias nos fazem refletir: 130 anos depois da abolição, quais são as novas faces da escravidão?

A mother incarcerated for drug trafficking, a maid and a young trans. Three women who are different in almost everything, but there is something that unites them. Studying adult literacy classrooms, their stories make us reflect: 130 years after the abolition, what are the new faces of slavery?

Direção/Direction: Maria Carolina da Silva e Igor Souza

Produção Executiva/Executive Production: Maria Carolina da Silva e Sylvia Abreu

Montagem/Editing: Iris de Oliveira e Maria Carolina da Silva

Fotografia/Photography: Gabriel Teixeira

Som/Sound: Ana Penna e Juan Penna

Trilha Sonora/Soundtrack: João Milet Meirelles

Produção/Production: Érika Saldanha

Contato/Contact: mariacarrollina@gmail.com

**[ESTADO CRÍTICO - RESIDÊNCIA
DE CRÍTICA DE CINEMA]**

Estado Crítico é uma residência de crítica de cinema, que caminha para sua quarta edição. Por consideramos a crítica uma das formas mais importantes de prolongar a experiência cinematográfica e por acreditarmos que a experiência da fronteira não deve permanecer restrita à exibição dos filmes é que o Fronteira, desde sua primeira edição, tem a intenção de construir um ambiente de debate permanente.

No Estado Crítico, a experiência cinematográfica se dá sob forma de uma abertura imaginativa, para a diversidade de modos e de temáticas do cinema contemporâneo. A residência será coordenada por Ela Bittencourt, crítica e programadora de cinema, e Victor Guimarães, crítico na revista Cinética desde 2012, que juntos à programação do Festival irão propor discussões e debates, guiando os participantes por questões seminais do cinema contemporâneo, gerando textos críticos que ao final da residência serão transformados em um *e-book* a ser disponibilizado no site do festival.

Ela Bittencourt é crítica e programadora de cinema. Seus artigos são publicados em diversas revistas internacionais, entre elas: Artforum, Art in America, Film Comment, Frieze, Hyperallergic, Sight & Sound e Village Voice. Foi curadora de várias mostras nos Estados Unidos (True/False Film Festival; Museum of Moving Image/MoMI, Nova York) e no Brasil, entre elas as retrospectivas de Krzysztof Kieślowski e de Andrzej Wajda na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, e de Andrzej Żuławski no CineSesc e no IMS-Rio. Trabalha com os festivais de cinema Sheffield Doc/Fest e É Tudo Verdade.

Victor Guimarães é crítico na revista Cinética desde 2012. Colaborou com revistas como Senses of Cinema (Austrália), Desistfilm (Peru) e La Furia Umana (Itália). Foi professor no Centro Universitário UNA, na Universidade Positivo e na Vila das Artes. Foi um dos coordenadores do FestCurtasBH (2014), integrante das comissões de seleção do forumdoc.bh (2012 a 2015) e programador de mostras como Sabotadores da Indústria (BH), Argentina Rebelde (RJ) e L.A. Rebellion (Recife). É autor de O hip hop e a intermitência política do documentário (PPGCOM/UFMG, 2015) e organizador de Doméstica (Desvia, 2015). Doutorando em Comunicação Social pela UFMG, com passagem pela Université Sorbonne-Nouvelle (Paris 3).

[MASTERCLASSES]

MASTERCLASS COM ADRIANO APRÀ (ITÁLIA)

Desenvolvida em duas sessões, a masterclass apresentará uma reconstrução cronológica da carreira de Roberto Rossellini, mencionando seus curtas-metragens, a trilogia de guerra (*La nave bianca*, *Un pilota ritorna* e *L'uomo dalla croce*), a trilogia pós-guerra (*Roma, cidade aberta*, *Paisà* e *Alemanha, Ano Zero*), do neorrealismo à modernidade (de *L'amore a O medo*), em direção à enciclopédia histórica (de *Índia: Matri Bhumi a Illibatezza*) e a própria enciclopédia histórica (de *A idade do ferro* a *Le Centre Georges Pompidou*). Adriano Aprà apresentará também os temas e estilos de Rossellini: a obsessão pela guerra, rumo a um novo realismo, o confronto com o Outro, plano/contraplano versus plano-sequência, animais, os planos bidimensionais de filmes históricos, as novas tecnologias e economia de produção, a dialética feminino/masculino e o cinema ensaístico de Rossellini.

Adriano Aprà (Roma, 1940). Ensaísta de cinema, curador de muitos livros na Itália e no exterior. Autor de alguns filmes e ator ocasional. Escreveu *Para não morrer hollywoodiano* (Reset, 1999), *Estrela e Tiras*; *Viagens no cinema mudo na década de 60* (Falsopiano, 2005), *Em viagem com Rossellini* (Falsopiano, 2006), *Breve, mas verídica história do documentário. O cinema da realidade à não ficção* (Falsopiano, 2017). Realizou *Olimpia para amigos* (1970), escreveu *Rossellini visto de Rossellini* (1992), *Circo Fellini* (2010), *A sombra do conformista* (2011), *A verdade da ficção* e, com Augusto Contento, o documentário *Vemelho cinza* (2013). Foi protagonista de *Othon* (1969), de Straub-Huillet, curando também a publicação de alguns de seus textos cinematográficos (Editor Riuniti, 1992).

14 E 15/04 (SAB E DOM), DAS 9 ÀS 12H, LUMIÈRE BANANA

MASTERCLASS COM STEPHEN BROOMER (CANADÁ)

Por quase uma década, Stephen Broomer tem trabalhado na produção de um grande corpo de cinema experimental que está entre os mais unificados, apaixonados e formalmente desafiadores no campo da prática contemporânea de imagens em movimento. Do ponto de vista puramente estético, os vários trabalhos de Broomer evoluíram com assinaturas reconhecíveis que serão apresentadas durante sua masterclass: uma colaboração livre entre o filme e os processos digitais; um uso intensificado da cor, muitas vezes empregando paletas digitalmente modificadas; ênfase na filmagem gestual, superposições de múltiplas imagens e edição rítmica, inspiradas em formas afins de pintura, poesia e música. Broomer vai falar sobre suas abordagens em criação artística, evidenciando sua curiosidade e uma insistência na construção de ligações com o passado, atitudes que se estendem a suas atividades incansáveis como um estudioso e preservacionista do cinema de vanguarda histórica.

STEPHEN BROOMER

Stephen Broomer (1984, Toronto, Canadá) é um cineasta experimental. Trabalhou no campo do cinema como um preservacionista, historiador, educador, programador e editor. Os filmes em 16 mm de Broomer e os seus vídeos digitais foram exibidos em festivais de todo o mundo, como o Festival de Crossroads de São Francisco, o Festival Internacional de Cinema de Toronto, a S8 Mostra de Cinema Periférico (Galícia) e o Festival de Cinema de Nova York, e apresentou programas solo em locais como o Canadian Film Institute, o Mono No Aware (Brooklyn), o Pleasure Dome (Toronto), a Buffalo & Erie County Public Library (Nova York) e a MassArt Film Society (Boston). Em 2014, os filmes de Broomer foram objeto de uma coleção de ensaios de livros publicados pelo Canadian Film Institute, *The transformable moment: the films of Stephen Broomer*.

16/04 (SEG), DAS 9 ÀS 12H, LUMIÈRE BANANA

**[MESA DE DISCUSSÃO -
MEMÓRIA E PRESERVAÇÃO]**

A mesa reflete sobre a importância da preservação audiovisual para a memória e conta com a participação dos preservadores e realizadores audiovisuais Hernani Heffner (Brasil), Stephen Broomer (Canadá) e Sami van Ingen (Finlândia) e mediação do professor de cinema do IFG, Renato Naves Prado.

Hernani Heffner é conservador-chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e professor da PUC-Rio (licenciado) e AIC-RJ.

Stephen Broomer (1984, Toronto, Canadá) é um cineasta experimental. Trabalhou no campo do cinema como um preservacionista, historiador, educador, programador e editor. Os filmes em 16 mm de Broomer e os seus vídeos digitais foram exibidos em festivais de todo o mundo, como o Festival de Crossroads de São Francisco, o Festival Internacional de Cinema de Toronto, a S8 Mostra de Cinema Periférico (Galícia) e o Festival de Cinema de Nova York, e apresentou programas solo em locais como o Canadian Film Institute, o Mono No Aware (Brooklyn), o Pleasure Dome (Toronto), a Buffalo & Erie County Public Library (Nova York) e a MassArt Film Society (Boston). Em 2014, os filmes de Broomer foram objeto de uma coleção de ensaios de livros publicados pelo Canadian Film Institute, *The transformable moment: the films of Stephen Broomer*.

Sami van Ingen mora em Helsinki e é um dos pioneiros do cinema experimental na Finlândia. Fez mais de 30 curtas-metragens, principalmente lidando sutilmente com o ato de ver e usar estratégias de manipulação de imagens encontradas ou esquecidas. Seus filmes foram exibidos em festivais como IFF Rotterdam, Festival de Cinema de Edimburgo, Image Forum Tokyo, Kurzfilmtage Oberhausen, Bienal da Imagem em Movimento em Buenos Aires e em instituições como National Gallery of Art em Washington, Centre Pompidou e Anthology Film Archives.

Renato Naves Prado é fotógrafo, montador e mestre em Comunicação, Arte e Cultura. Professor universitário e do ensino médio no Instituto Federal de Goiás (IFG), é atual coordenador do Bacharelado em Cinema e Audiovisual do IFG.

[PROGRAMAÇÃO]

12 A 21 DE ABRIL DE 2018

12/04 – QUINTA-FEIRA

LOCAL: Lumière Banana

20h – SESSÃO DE ABERTURA (LIVRE)

165708, Josephine Massarella (Canadá, 2017, 7 min)

Djamília, Aminatou Echard (França, 2018, 84 min)

*Sessão comentada pela cineasta Aminatou Echard (França)

13/04 – SEXTA-FEIRA

LOCAL: Lumière Banana

14h20 – MOSTRA ESPECIAL: VISÕES DA DESTRUIÇÃO

PROGRAMA 1 - EMINÊNCIAS DA MORTE (LIVRE)

Tão Longe, Tão Perto (*Si loin si proche*), Jean Claude Rousseau (França / Japão, 2016, 26 min)

Festejo Muito Pessoal, Carlos Adriano (Brasil, 2016, 8 min)

25 Cines/seg, Luis Macias (Espanha, 2017, 29 min)

16h – EXIBIÇÃO ESPECIAL (14 ANOS)

Hengyoro – Caminhos Estranhos (*Hengyoro*), Takamine Go (Japão, 2017, 81 min)

18h – ATUALIDADE ROSSELLINI (12 ANOS)

Stromboli, Roberto Rossellini (Itália, 1950, 107 min)

*Sessão comentada pelo curador Adriano Aprà (Itália)

**21h20 – COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS-METRAGENS
(12 ANOS)**

Terra Solitária (*Tierra Sola*), Tiziana Panizza (Chile, 2017, 107 min)

14/04 – SÁBADO

LOCAL: Lumière Banana

09h às 12h – MASTERCLASS COM ADRIANO APRÀ (ITÁLIA)

**14h20 – MOSTRA ESPECIAL: VISÕES DA DESTRUIÇÃO
PROGRAMA 2 - JANELAS PARA O HORIZONTE (18 ANOS)**

A Vila (*La Villa*), Jean-Claude Rousseau (France, 2017, 11 min)

Fosfeno, David Gómez Alzate (Alemanha, 2018, 11 min)

Entre Relacionar e Usar (*Between Relating And Use*), Nazli Dinçel (Argentina / EUA, 2018, 9 min)

Aliens, Luis López Carrasco (Espanha, 2017, 23 min)

Coração da Montanha (*Heart Of A Mountain*), Parastoo Anoushahpour,
Faraz Anoushahpour e Ryan Ferko (Taiwan / Canadá, 2017, 15 min)

Ladridos, Yuji Kodato e Gabriela Ruvalcaba (Cuba / Brasil / México, 2017, 9 min)

**Cavalgue Como um Raio, Exploda Como um Trovão (*Ride Like
Lightning, Crash Like Thunder*)**, Fern Silva (EUA, 2017, 8 min)

Conforto das Estações (*Comfort Stations*), Anja Dornieden e Juan
David González Monroy (Alemanha, 2018, 26 min)

16h40 – ATUALIDADE ROSSELLINI (16 ANOS)

Roma, Cidade Aberta, Roberto Rossellini (Itália, 1945, 100 min)

**Sessão apresentada pelo curador Adriano Aprà (Itália)*

**18h50 – COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS-METRAGENS
(14 ANOS)**

Tremor – É Sempre Guerra (*Tremor – Es is immer Krieg*), Annik Leroy (Bélgica, 2017, 92 min)

21h – CINEASTAS NA FRONTEIRA: STEPHEN BROOMER (LIVRE)

Potamkin, Stephen Broomer (Canadá, 2017, 67 min)

**Sessão comentada pelo cineasta Stephen Broomer (Canadá)*

15/04 – DOMINGO

LOCAL: Lumière Banana

09h às 12h – MASTERCLASS COM ADRIANO APRÀ (ITÁLIA)

14h20 – EXIBIÇÃO ESPECIAL (LIVRE)

Diários de Classe, Maria Carolina e Igor Sousa (Brasil, 2017, 72 min)

16h – MOSTRA ESPECIAL: Às Primaveras que Virão (14 ANOS)

Informes da Nova Esquerda (*New Left Note*), Saul Levine (EUA, 1968 – 1982, 28 min)

Secundas, Cacá Nazário (Brasil, 2017, 20 min)

Lamentos da Destruição (*Cry Havoc*), Guli Silberstein (Reino Unido, 2017, 6 min)

Blues do Deslocamento (*Dislocation Blues*), Sky Hopinka (EUA, 2017, 16 min)

Um pouco da brasa que voa (*Un Peau de Feu Que Volé*), Sylvain George (França, 2017, 11 min)

Ainda maio (*Joli Mai*), Sylvain George (França, 2017, 13 min)

O Transeunte Integral (*Le Passánt Integral*), Léo Richard (França, 2017, 12 min)

**Debate com Marcello Soldan, Mateus Ferreira e Tatiana Leal*

19h20 – COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS-METRAGENS (12 ANOS)

Eles Ainda Queimam (*Essi Bruciano Ancora*), Felice D'Agostino

e Arturo Lavorato (Itália / França, 2017, 93 min)

21h20 – ATUALIDADE ROSSELLINI (14 ANOS)

Paisà, Roberto Rossellini (Itália, 1946, 126 min)

**Sessão apresentada pelo curador Adriano Aprà (Itália)*

16/04 – SEGUNDA-FEIRA

LOCAL: Lumière Banana

09h às 12h – MASTERCLASS COM STEPHEN BROOMER (CANADÁ)

14h30 – CINEASTAS NA FRONTEIRA: LEE ANNE SCHMITT (14 ANOS)

Mulher Filma a Noite (*Womannightfilm*), Lee Anne Schmitt (EUA, 2015, 12 min)

A Última Caçada de Búfalos (*The Last Buffalo Hunt*), Lee Anne Schmitt (EUA, 2011, 78 min)

16h30 – COMPETITIVA INTERNACIONAL DE CURTAS-METRAGENS

PROGRAMA 1 - ESTADOS DE EMERGÊNCIA (16 ANOS)

Anti Objetos, Ou Lugar Sem Trajeto ou Fronteira (*Anti-objects or Space without Path or Boundary*), Sky Hopinka (EUA, 2017, 13 min)

Poço dos Desejos (*Wishing well*), Sylvia Schedelbauer (Alemanha, 2018, 13 min)

Miragem Meus Putos, Diogo Baldaia (Portugal, 2017, 24 min)

Babilônia (*Babylon*), Keith Deligero (Filipinas, 2017, 20 min)

Filme de Rua, Joanna Ladeira, Paula Kimo, Zi Reis, Ed Marte, Guilherme Fernandes e Daniel Carneiro (Brasil, 2017, 24 min)

18h30 - ATUALIDADE ROSSELLINI (16 ANOS)

Alemanha, Ano Zero, Roberto Rossellini (Itália, 1948, 75 min)

**Sessão comentada pelo curador Adriano Aprà (Itália)*

21h10 – COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS-METRAGENS (12 ANOS)

Era Uma Vez Brasília, Adirley Queirós (Brasil, 2017, 99 min)

17/04 – TERÇA-FEIRA

LOCAL: Lumière Banana (Exibições)

09h às 12h – ESTADO CRÍTICO: RESIDÊNCIA DE CRÍTICA DE CINEMA

LOCAL: Cine Sonhus – Espaço Sonhus

Com Ela Bittencourt e Victor Guimarães

14h às 15h30 – MESA: MEMÓRIA E PRESERVAÇÃO

LOCAL: Teatro Sonhus – Espaço Sonhus

Com Hernani Heffner (BRA), Stephen Broomer (CAN) e Sami van Ingen (FIN)

Mediação de Renato Naves Prado

15h30 – EXIBIÇÃO ESPECIAL (12 ANOS)

Protótipo (*Prototype*) – 3D, Blake Williams (Canadá, 2017, 62 min)

17h – CINEASTAS NA FRONTEIRA: STEPHEN BROOMER (LIVRE)

Fontes de Paris (*Fountains of Paris*), Stephen Broomer (Canadá, 2018, 9 min)

O Fantasma de Pepper (*Pepper's Ghost*), Stephen Broomer (Canadá, 2013, 18 min)

Correntes Selvagens (*Wild Currents*), Stephen Broomer (Canadá, 2015, 6 min)

Variações de um Tema de Michael Snow (*Variations on A Theme by Michael Snow*), Stephen Broomer (Canadá, 2015, 7 min)

O Cais da Rainha (*Queen's Quay*), Stephen Broomer (Canadá, 2012, 1 min)

Conservatório (*Conservatory*), Stephen Broomer (Canadá, 2013, 3 min)

Balinese Rebar, **Stephen Broomer** (Canadá, 2011, 3 min)

Águas Residuais (*Wastewater*), Stephen Broomer (Canadá, 2014, 1 min)

Forma de Relevo 1 (*Landform 1*), Stephen Broomer (Canadá, 2015, 2 min)

Espíritos da Estação (*Spirits In Season*), Stephen Broomer (Canadá, 2013, 12 min)

Christ Church – Saint James, Stephen Broomer (Canadá, 2011, 6 min)

Brébeuf, Stephen Broomer (Canadá, 2012, 10 min)

**Sessão apresentada pelo cineasta Stephen Broomer (Canadá)*

19h – ATUALIDADE ROSSELLINI (14 ANOS)

Rossellini Visto da Rossellini, Adriano Aprà (Itália, 1992, 62 min)

**Sessão comentada pelo diretor Adriano Aprà (Itália)*

21h30 – COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS-METRAGENS (18 ANOS)

Os Olhos da Libélula (*Dragonfly Eyes*), Xu Bing (China, 2017, 81 min)

18/04 – QUARTA-FEIRA

LOCAL: Lumière Banana (Exibições)

09h às 12h – ESTADO CRÍTICO: RESIDÊNCIA DE CRÍTICA DE CINEMA

LOCAL: Cine Sonhus – Espaço Sonhus

Com Ela Bittencourt e Victor Guimarães

14h20 – MOSTRA ESPECIAL: EXPERIMENTOS DA DIÁSPORA AFRICANA (12 ANOS)

Como eu Poderia me Atrasar (*How Can I Ever Be Late*), Kevin Jerome

Everson e Claudrena N. Harold (EUA, 2017, 4 min)

Arsênio Açucarado (*Sugarcoated Arsenic*), Kevin Jerome

Everson e Claudrena N. Harold (EUA, 2014, 20 min)

Nós exigimos (*We Demand*), Kevin Jerome Everson e Claudrena N. Harold (EUA, 2016, 10 min)

Fronteiras Fluidas (*Fluid Frontiers*), Ephraim Asili (Canadá / EUA, 2017, 23 min)

Mahogany Também (*Mahogany Too*), Akosua Adoma Owusu (Gana / EUA, 2018, 3 min)

O Lamento do Jazz (*The Cry Of Jazz*), Ed Bland (EUA, 1959, 34 min)

**Sessão seguida de debate com Ádria Borges, Rei Souza, Ceiça Ferreira e Amaranta César*

17h20 – ATUALIDADE ROSSELLINI (14 ANOS)

O Medo, Roberto Rossellini (Itália, 1954, 84 min)

**Sessão apresentada pelo curador Adriano Aprà (Itália)*

19h10 – COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS-METRAGENS (18 ANOS)

Eu Sou o Rio, Anne e Gabraz (Brasil, 2017, 78 min)

21h – CINEASTAS NA FRONTEIRA: LEE ANNE SCHMITT (14 ANOS)

A Trilha de Farnsworth (*The Farnsworth Score*), Lee Anne Schmitt (EUA, 2017, 28 min)

O Expurgo da Terra (*Purge This Land*), Lee Anne Schmitt (EUA, 2017, 80 min)

19/04 – QUINTA-FEIRA

LOCAL: Lumière Banana (Exibições)

09h às 12h – ESTADO CRÍTICO: RESIDÊNCIA DE CRÍTICA DE CINEMA

LOCAL: Cine Sonhus – Espaço Sonhus

Com Ela Bittencourt e Victor Guimarães

14h30 – ATUALIDADE ROSSELLINI (12 ANOS)

India, Matri Buhmi, Roberto Rossellini (Itália, 1959, 95 min)

**Sessão comentada pelo curador Adriano Aprà (Itália)*

17h20 – COMPETITIVA INTERNACIONAL DE CURTAS-METRAGENS

PROGRAMA 2 - O MUNDO QUE FALTA (LIVRE)

Chama (*Polte*), Sami Van Ingen (Finlândia, 2018, 15 min)

Encontrar o 21º Dia (*To Find the Day 21st*), Kieko Ikehata (Japão, 2017, 13 min)

Frases Fantásticas (*Phantasiesätze*), Dane Komljen (Alemanha, 2017, 17 min)

Mundo LXXV, Rei Souza (Brasil, 2017, 7 min)

Pedra Do Sol (*Sunstone*), Filipa César e Louis Henderson (França / Portugal, 2018, 34 min)

Terra Arrasada N. 1 (*Wasteland N. 1*), Jodie Mack (EUA, 2017, 4 min)

19h30 – COMPETITIVA INTERNACIONAL DE LONGAS-METRAGENS (16 ANOS)

Mariana, Chris Gude (Colômbia, 2017, 64 min)

21h – CINEASTAS NA FRONTEIRA: LEE ANNE SCHMITT (12 ANOS)

O Lago William (*William's Lake*), Lee Anne Schmitt (EUA, 2015, 12 min)

California Company Town, Lee Anne Schmitt (EUA, 2008, 76 min)

20/04 – SEXTA-FEIRA

LOCAL: Lumière Banana (Exibições)

09h às 12h – ESTADO CRÍTICO: RESIDÊNCIA DE CRÍTICA DE CINEMA

LOCAL: Cine Sonhus – Espaço Sonhus

Com Ela Bittencourt e Victor Guimarães

13h40 – ATUALIDADE ROSSELLINI (14 ANOS)

Descartes, Roberto Rossellini (Itália, 1974, 162 min)

**Sessão comentada pelo curador Adriano Aprà (Itália)*

17h30 – COMPETITIVA INTERNACIONAL DE CURTAS-METRAGENS

PROGRAMA 3 - PAISAGENS DA MEMÓRIA (14 ANOS)

O Turista No Espelho, Lourival Belém Jr. (Brasil, 2018, 26 min)

Travessia, Safira Moreira (Brasil, 2017, 5 min)

Armadilha (*Decoy*), Alee Peoples (EUA, 2017, 10 min)

Homem Negro Sem Identificação (*Hombre Negro Sin Identificar*),

Javier Extremera Rodríguez (Espanha, 2017, 16 min)

Rosa, Saif Alsaegh (EUA, 2018, 17 min)

Nu Dem, Jennifer Saporzadeh (Áustria / EUA / Grécia, 2017, 9 min)

Rua dos Construtores, n. 3 (*3rd Builders' Street*), Pim Zwier (Países Baixos, 2018, 13 min)

19h50 – COMPETITIVA INTERNACIONAL

DE LONGAS-METRAGENS (12 ANOS)

Ouroboros, Basma Alsharif (França / Palestina / Bélgica / Catar, 2017, 77 min)

21h30 – MOSTRA ESPECIAL: VISÕES DA DESTRUIÇÃO

PROGRAMA 3 - REVIVER O MUNDO (12 ANOS)

Útero (*Womb*), Scott Barley (Reino Unido, 2017, 16 min)

Plus Ultra, Helena Girón e Samuel M. Delgado (Espanha, 2017, 13 min)

Branco (*Blanche*), Marc Hurtado (França, 2017, 34 min)

Luz Vazada, Mancha do Amor (*Light Lick, Love Stain*), Saul Levine (EUA, 2018, 3 min)

Patiras, Jacques Perconte (*França, 2017, 33 min*)

21/04 – SÁBADO

LOCAL: Lumière Banana

14h30 – SESSÃO ESPECIAL COM ACOMPANHAMENTO DA ONOMATORQUESTRA (LIVRE)

Introdução

Em Terra (*At Land*), Maya Deren (EUA, 1946, 15 min)

Estudo em Coreografia para a Câmera (*A Study in Coreography for Camera*), Maya Deren (EUA, 1946, 4 min)

Caminho dos Gigantes, Alois di Leo (Brasil, 2016, 12 min)

16h – EXIBIÇÃO ESPECIAL (14 ANOS)

Baixo Centro, Ewerton Belico (Brasil, 2018, 80 min)

17h40 – CADMO E O DRAGÃO (18 ANOS)

Família S2, *João Henrique Pacheco (Brasil, 2017, 6 min)*

Kris Bronze, *Larry Sullivan (Brasil, 2018, 23 min)*

Sr. Raposo, *Daniel Nolasco (Brasil, 2018, 22 min)*

Wide Awake, *Rafael de Almeida (Brasil, 2018, 7 min)*

Estou na Cachoeira, *Lucas Matheus (Brasil, 2017, 21 min)*

Dirti de Bdé Buré, *Silvana Belini (Brasil, 2018, 18 min)*

**Debate com realizadores após a sessão*

21h – SESSÃO DE ENCERRAMENTO E PREMIAÇÃO (12 ANOS)

Arruína Teu Reino (*Ruínas tu Reino*), Pablo Escoto (México, 2016, 64 min)

22/04 – DOMINGO

LOCAL: Lumière Banana

SESSÕES ESPECIAIS – ACESSIBILIDADE (LIVRE)

Diários de Classe, Maria Carolina e Igor Sousa (Brasil, 2017, 72 min)

15h – LEGENDAS DESCRITIVAS

17h – AUDIODESCRIÇÃO

19h – LIBRAS

[ÍNDICE DE FILMES]

165708

25 Cines/seg

A Trilha de Farnsworth

(The Farnsworth Score)

A Última Caçada de Búfalos

(The Last Buffalo Hunt)

A Vila

Águas Residuais (Wastewater)

Ainda Maio (Joli Mai)

Alemanha, Ano Zero

Aliens

Anti Objetos, Ou Lugar Sem Trajeto
ou Fronteira (Anti-objects or Space
without Path or Boundary)

Armadilha (Decoy)

Arruína Teu Reino (Ruinas tu Reino)

Arsênio Açucarado

(Sugarcoated Arsenic)

Babilônia (Babylon)

Baixo Centro

Balinese Rebar

Blues do Deslocamento

(Dislocation Blues)

Branco (Blanche)

Brébeuf

California Company Town

Caminho dos Gigantes

Cavalgue Como um Raio,

Exploda Como um Trovão

Chama (Polte)

Christ Church – Saint James

Como eu Poderia me Atrasar

(How Can I Ever Be Late)

Conforto das Estações

Conservatório (Conservatory)

Correntes Selvagens (Wild Currents)

Descartes

Diários de Classe

Diriti de Bdé Buré

Djamilia

Eles Ainda Queimam (Essi

Bruciano Ancora)

Em Terra (At Land)

Encontrar o 21º Dia (To

Find the Day 21st)

Era Uma Vez Brasília

Espíritos da Estação

(Spirits In Season)

Estou na Cachoeira

Estudo em Coreografia

para a Câmera (A Study in
Coreography for Camera)

Eu Sou o Rio

Família S2

Festejo Muito Pessoal

Filme de Rua

Fontes de Paris (Fountains Of Paris)

Forma de Relevo 1 (Landform 1)

Frases Fantásticas (Phantasiesatzte)

Fronteiras Fluidas (Fluid Frontiers)

Hengyoro – Caminhos Estranhos

Homem Negro Sem Identificação

(Hombre Negro Sin Identificar)

India: Matri Buhmi

Informes da Nova Esquerda
Kris Bronze
Ladridos
Lamentos da Destruição (Cry Havoc)
Luz Vazada, Mancha do Amor
(Light Lick, Love Stain)
Mahogany Também (Mahogany Too)
Mariana
Miragem Meus Putos
Mondo LXXV
Mulher Filma a Noite
(Womannightfilm)
Nós exigimos (We Demand)
Nu Dem
O Cais da Rainha (Queen's Quay)
O Expurgo da Terra (Purge This Land)
O Fantasma de Pepper
(Pepper's Ghost)
O Lago William (William's Lake)
O Lamento do Jazz (The Cry Of Jazz)
O Manifestante Integral
(Le Passánt Integral)
O Medo
O Turista No Espelho
Os Olhos da Libélula
(Dragonfly Eyes)
Ouroboros
Paisà
Patiras
Pedra Do Sol (Sunstone)
Plus Ultra
Poço dos Desejos (Wishing Well)

Potamkin
Roma, Cidade Aberta
Rosa
Rossellini Visto da Rossellini
Rua dos Construtores, n.
3 (3rd Builders' Street)
Secundas
Sr. Raposo
Stromboli
Tão Longe, Tão Perto
Terra Arrasada N. 1
(Wasteland N. 1)
Terra Solitária
Travessia
Tremor – É Sempre Guerra
Um Pouco da Brasa que Voa
(Un Peau de Feu Que Volé)
Útero (Womb)
Variações de um Tema de
Michael Snow (Variations On
A Theme By Michael Snow)
Wide Awake

[CRÉDITOS]

DIREÇÃO ARTÍSTICA

Camilla Margarida
Henrique Borela
Marcela Borela
Rafael Parrode

COORDENAÇÃO DE PROGRAMAÇÃO

Rafael Parrode

**PROGRAMADORES: MOSTRAS
COMPETITIVAS DE LONGAS
E CURTAS-MEGRATENS,
CADMO E O DRAGÃO E ÀS
PRIMAVERAS QUE VIRÃO**

Camilla Margarida
Dalila Martins
Marcelo Ribeiro
Rafael Parrode
Ricardo Roqueto

**CURADORIA: MOSTRA
RETROSPECTIVA ROSSELLINI**

Adriano Aprà

**CURADORIA: MOSTRA
CINEASTAS NA FRONTEIRA**

Rafael Parrode

**CURADORIA: VISÕES
DA DESTRUIÇÃO**

Rafael Parrode

**CURADORIA: MOSTRA
EXPERIMENTAÇÕES DA
DIÁSPORA AFRICANA**

Rafael Parrode

**PRODUÇÃO DE PROGRAMAÇÃO
COORDENAÇÃO DE PROJEÇÃO
CINEMATÓGRÁFICA**

Fábio Savino

**COORDENAÇÃO DE CAPTAÇÃO
E TRÁFEGO DE FILMES**

Luís Fernando Sousa

CAPTAÇÃO E TRÁFEGO DE FILMES

Fábio Savino
Luís Fernando Sousa

COORDENAÇÃO DE SESSÃO

Fábio Savino
Luís Fernando Sousa

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Camilla Margarida

**ASSISTENTE DE PRODUÇÃO
EXECUTIVA**

Anatália Felipe
Cecília Brito
Milena Ribeiro

**DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
E LOGÍSTICA**

Tamara Benetti

**ASSISTENTE DE PRODUÇÃO
E LOGÍSTICA**

Renata Garcia

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Vivianne Pereira

ASSISTENTE TÉCNICA / TRANSFER

Roberto Silva

**ASSISTENTE DE PRODUÇÃO
/ DIVULGAÇÃO**

Sabrina Carrijo

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO

Tamara Benetti

**ASSESSORIA DE
COMUNICAÇÃO/ IMPRENSA**

Ana Paula Mota

Geórgia Cynara

Nádia Junqueira

IDENTIDADE VISUAL

Leonardo Martins

Henrique Borela

DESIGN GRÁFICO

Leonardo Martins

DIAGRAMAÇÃO DO CATÁLOGO

Leonardo Martins

Murillo Campos

SITE

Carlos Filho

**ASSISTENTE DE ARTE E
DESIGN/REDES SOCIAIS**

Luís Fernando Sousa

**REGISTRO AUDIOVISUAL
E MAKING OF VÍDEO**

Morgana Assunção

Yolanda Margarida

REGISTRO FOTOGRÁFICO

Michelle Barzotto

**REVISÃO DE TEXTOS
EM PORTUGUÊS**

Fabício Cordeiro e Juliana Costa

ASSISTENTE DE PROJEÇÃO

Túlio Queiroz

LEGENDAGEM

Henrique Borela

Rafael Parrode

Ricardo Roqueto

Túlio Queiroz

VINHETA AUDIOVISUAL

André Cucolicchio Lucati
Henrique Borela
Luciano Evangelista

JÚRI OFICIAL

Amaranta César
Hernani Heffner
Stephen Broomer

JÚRI JOVEM

Bárbara Santana
Bruna Chamelet
Katsuya Harada
Marcos Paulo

COORDENAÇÃO RESIDÊNCIA DE CRÍTICA DE CINEMA

Ela Bittencourt
Victor Guimarães

RESIDENTES

Aline Wendpap Nunes
Alix Breda
Daniel Santiso
Gabriel Linhares Falcão
Geórgia Cynara
Guilherme Gomes Cavalcanti
Inglá Maria Lima Patriota
Jean Carlos Leal
Lucas dos Reis Tiago Pereira
Nayla Marina Silva Neto Avelar
Túlio Queiroz

MONITORES

Amanda Fraga
Ana Paula Castro
Bruno Mendes
Diego Henrique
Guilherme Nélio
João Gomes
Maria Carolina
Maria Morena
Paulo Sérgio
Sara Helen

ONOMATORQUESTRA

Aginaldo Batista
Alexandre Ventana
Ana Luiza Reis
Bianca Andrade
Carminha Lombardi
Guile Martins
João Batista Carvalho
Junior Cortes
Matheus Amorim
Olismar Júnior
Sankirtana Dharma
Silvana Beline
Vanessa Rodrigues
Victor Hugo Ferreira
Viviane Goulart
Yasmin Nascimento

TRADUÇÃO

Camilla Margarida
Carinna Soares de Sousa Dohi
Carolline Soares de Sousa Carneiro
Lídia dos Santos
Luís Fernando Sousa
Milena Ribeiro
Patrícia Porto
Pyero Talone
Rafael Parrode
Thalita Soares Agati

COORDENAÇÃO TRADUTORES PARTNERS CAMPUS

Vander Finotti

TRADUTORES PARTNERS CAMPUS

Amanda G. Marques
Gabriel Marinho
Gregory Costa Santos
Mylena Pietra Contragiani
Nayara Caroline Faria Dias
Sarah Helena Ribeiro Ballin

AGRADECIMENTOS

Aaron Cutler
Ádria Borges
Alain Bergala
Alice Martins
Patrícia Quitero
Eduardo Queiroz
Colégio Estadual Lyceu de Goiânia

Ana Flávia Marú
Ana Paula Mota
André Arruda Carneiro
Ángel Rueda
Artur Dohi
Bruna Castanheira Parrode
Cameron Moneo
Carinna Soares de Sousa Dohi
Carole Joscht
Carolline Soares de Sousa Carneiro
Cecília Gabrielan
Cecília Lara
Cristiane Ventura
Davi de Sousa Carneiro
Divânia Borela (in memorian)
Doc Lisboa
Eloisa Araújo
Fabiola Scorvo
Fabrício Cordeiro
Filipe Borela
Florência Ferrari
Francis Vogner dos Reis
Francisco Borela
Gabriel Ozéas
Gabriel Pinheiro
Gerson Santos
Gilmar César de Sousa
Go Takamine
Hama Haruka
Jean-Claude Rousseau
João Marcelo Teixeira Parrode
João Pignatelli
Joelma Paes

José Eduardo	Mónica Delgado
Rafael de Almeida	Mônica Faleiros
Graziano Magalhães	José Augusto
Marcos Rogério Val Fernandes	Nádia Junqueira
Nubia Rodrigues	Oona Mosna
Geórgia Cynara	Patrícia Mourão
Ceição Guimarães	Paul Grant
José Nerivaldo Pimenta	Porto/Post/Doc
Kellen Miranda	Raquel Muritiba
Library of Congress	Rejane Dal Molin
Liciane Mamede	Renato Naves Prado
Lisandro Nogueira	Sandra das Graças Castanheira Parrode
Luana Otto	Sandro di Lima
Lucilene Maria Souza	Saul Levine
Nilo Gomes	Sylvain George
Lúcia Ramos Monteiro	Taynara Borges
Lucilene Maria de Sousa	Thiago Rodrigues da Silva
Luis Inácio Lula da Silva	Thomas Sparfel
Luiz Antônio Ribeiro Parrode	Ty Ueda
Luiz Antônio Ribeiro Parrode Filho	Universo Produção
Luiz Soares Júnior	Vanda Pereira Soares de Sousa
Marcelo Castanheira Parrode	Vander Finotti
Marcelo Costa	André Hedlund
Maria Chiaretti	Vicente Soares de Sousa
Matheus Araújo	Castanheira Parrode
Milena Ribeiro	Wilson Savino
Pyero Talone	Ysabel Gomes
Edna Benetti	
Eduardo Benetti	
Juliana Ribeiro	
Fábio Savino	
Renata Garcia	
Estratosfilmes	
Coletivo Formigueiro	

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-95-8333-88-9



APRESENTAÇÃO

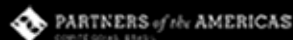


ESTE PROJETO FOI CONTEMPLADO PELO EDITAL Nº 05/2017 – APOIO A FESTIVALS E MOSTRAS AUDIOVISUAIS DA SECRETARIA DE AUDIOVISUAL / MINISTÉRIO DA CULTURA.

ESTE PROJETO FOI CONTEMPLADO PELO FUNDO DE ARTE E CULTURA DO ESTADO DE GOIÁS 2016, SEDUCE E GOVERNO DE GOIÁS

PATROCÍNIO

APOIO CULTURAL



APOIO LOGÍSTICO



COLABORAÇÃO



REALIZAÇÃO



