





Este festival é dedicado a Harum Farocki (1944 – 2014).

*This festival is dedicated to Harun Farocki (1944 - 2014).*

“

*“A fronteira de modo algum se reduz e se resume à fronteira geográfica. Ela é fronteira de muitas e diferentes coisas: fronteira da civilização (demarcada pela barbárie que nela se oculta), fronteira espacial, fronteira de culturas e visões de mundo, fronteira de etnias, fronteira da história e da historicidade do homem. E, sobretudo, fronteira do humano.”*

José de Souza Martins



## **08 APRESENTAÇÃO**

- 10 Resistência e subversão na Fronteira / Henrique Borela, Marcela Borela, Rafael Parrode
- 12 Free History of the Cinema / Toni D'Angela

## **16 MOSTRA COMPETITIVA INTERNACIONAL**

### **66 MOSTRAS ESPECIAIS**

- 68 Cinema da transformação: percursos de Andrea Tonacci
- 84 Câmera Doc – o olho no mundo e seus conflitos
- 98 Clássicos do cinema experimental... e algo mais
- 114 Cineastas na fronteira
- 130 Cadmus e o Dragão
- 140 Harun Farocki: cinema que expande
- 152 Hambre: foco América Latina experimental
- 162 Experimental Film Society

### **177 EXIBIÇÕES ESPECIAIS**

### **182 MOSTRA EM TRÂNSITO - TERRA E LIBERDADE**

### **192 FORMAÇÃO E REFLEXÃO**

- 194 Workshop
- 195 Palestra
- 196 Estado crítico: residência

### **198 INSTALAÇÃO HARUN FAROCKI: PARALELOS I - IV**

### **202 CONVERSAS**

- 204 Sessões Comentadas
- 205 Mesas de Discussão

### **208 ENSAIOS**

- 210 Andrea Tonacci, alegorias da violência / Gabriela Trujillo
- 213 Andrea Tonacci: a invenção como gênero / João Dumans
- 217 Harun Farocki e a gênese romântica do princípio de crítica visual / Nicole Brenez

## **232 ENTREVISTAS**

- 234** Eu gosto de me colocar em situações de risco, tanto pessoal quanto emocional / Entrevista com Clarisse Hahn / Olivier Hadouchi
- 238** Sessões de gritos noturnos / Entrevista com Bani Khoshnoudi / Nicole Brenez
- 245** Esta não é uma entrevista com Khavn / Entrevista com Khavn de La Cruz / Marcelo Ribeiro

## **250 MANIFESTOS**

- 252** Os Poli Prismáticos: Variantes de um manifesto/ Abigail Child
- 256** Experiência na Fronteira, ou por que vocês não verão meu lado ocidental? / Henrique Aguiar Borela, Marcela Aguiar Borela, Rafael Castanheira Parrode

## **262 PROGRAMAÇÃO**

### **272 ÍNDICES**

- 274** Filmes
- 276** Diretores

### **278 CRÉDITOS**

**PRESENTAÇÃO**

~  
ÃO

APRESENT

## RESISTÊNCIA E SUBVERSÃO NA FRONTEIRA

O cinema documentário e o experimental sempre foram relegados, no Brasil, a gêneros de segunda ordem, que se colocaram às margens da indústria buscando desconstruir um certo cinema de ficção robotizado, produzido em larga escala, como sintoma de um mercado que promove a monocultura na tentativa de aniquilar essa diversidade de experiências, procedimentos e dispositivos que se situam nas fronteiras da linguagem cinematográfica. Não é de se espantar os desvios promovidos pela própria indústria cultural brasileira (e também mundial) para a conquista do espaço cinematográfico, apropriando-se dele para mimetizar os ideais capitalistas.

O jornalismo que se apropria do documentário, a TV que quer se expandir para as salas de cinema, o experimentalismo saindo das salas e chegando apenas em galerias de arte. É nesse terreno altamente instável e deturpado pelos processos históricos e políticos que o Fronteira busca se instalar, criando um movimento de reflexão acerca de uma produção cinematográfica marginal, que resiste intensamente aos processos condicionantes, desafiando, desconstruindo e redimensionando os limites propostos pela linguagem audiovisual. Esse olhar atento para o documentário e o experimental como lugares da subversão artística no cinema é a base para a construção de nossa programação. Por isso, estão presentes filmes que ressignificam seus lugares específicos como gêneros e abrem a experiência cinematográfica para percepções mais livres de mundo.

Em meio a essa multiplicidade de visões e percepções, surge a primeira edição do Fronteira, amparada por uma programação que, longe de propor recortes temáticos ou estéticos, quer desestabilizar certezas, trazendo ao espectador uma experiência de troca muito raramente encontrada nas salas de cinema do nosso mundo contemporâneo.

Henrique Borela, Marcela Borela e Rafael Castanheira Parrode,  
Diretores artísticos do I Fronteira.

## RESISTANCE AND SUBVERSION AT BORDER

The documentary and experimental cinema have always been relegated, in Brazil, into second order genres, that put themselves in the border of industry, searching to deconstruct a certain robotized fiction cinema, produced in large scale as a symptom of a global market, promoting monoculture in order to annihilate the diversity of experiences, procedures and devices located in the frontier of cinematographic language. It is not surprising the deviations produced by the brazilian cultural industry (and the world's also) to conquer the cinematographic space, appropriating it in order to mimize the capitalist ideals.

The journalism that appropriates from the documentary, the TV trying to expand itself into the film theatres, the experimentalism getting out of the theatres and going to art galleries to be exposed. It is on this unstable ground, corrupted by historical and political processes, that Fronteira Festival search to install itself, creating a movement of reflection over a marginal cinematographic mensioning the limits proposed by audio-visual language. This attempt lood into documentary programme, putting itself in relation and perceiving that great films are never on thing or another, but drink mutually from themselves, resignifying there places as specific genres and opening themselves for free perceptions of the world.

It is in the middle of this multiplicity of visions and perceptions of the world that Fronteira's first edition arises, supported by a selection of films that goes beyond themes or aesthetic patterns, in search to desestabilize certainties and notions that delimit the ideas of cinema, trying to promote a unique experience of change, rarely found in film theatres on contemporary world.

Henrique Borela, Marcela Borela e Rafael Castanheira Parrode,  
Artistic Directors I Fronteira.

## FREE HISTORY OF THE CINEMA

Il cinema sperimentale, documentario, impegnato non sono affatto regioni marginali o "reattive" della storia del cinema. Tale cinema non si limita a reagire al cinema hollywoodiano o industriale, perché il cinema fin dall'inizio è "sperimentale". Come dice Jonas Mekas, il cinema sperimentale non è contro il cinema narrativorappresentativo e d'intrattenimento, è una cosa diversa. Per ricchezza di forme, pratiche produttive, scopi il cinema sperimentale è più generoso e sovrabbondante, un cinema di "minorazione" per vocazione e scelta. Là dove per "minorazione", per dirla con Gilles Deleuze<sup>[1]</sup>, si intende ritirare gli elementi di potere o di maggioranza, far balbettare e inciampare il potere, l'uso maggiore, maggioritario di codici e stilemi, sprigionare il divenire contro la storia, il pensiero contro la dottrina, la vita contro la cultura, essere stranieri nella propria lingua, come Beckett e Kafka<sup>[2]</sup>. Se è così, allora tale cinema non è una "minoranza" da salvaguardare, ma una fiumana inarrestabile di stili e prassi, un caleidoscopio la cui varietà non ha eguali nella storia del cinema industriale e nemmeno in quello autoriale. Un cinema libero nelle sue differenti declinazioni: sperimentale, documentario, engagé. Declinazioni che a loro volta non sono monolitiche ma articolate in una pluralità di proposte che smontano o, meglio, tendono a smontare perfino lo stesso dispositivo cinematografico, i suoi supporti, i suoi luoghi di fruizione, come nel caso debordante dello stravagante José Val del Omar, artista e creatore di nuovi dispositivi che devono slargare teoria e storia del cinema, o dei film letteristi di Maurice Lemaitre. Il cinema sperimentale, documentario, engagé tendono inoltre a comunicare fra loro.

12

Questo cinema libero, maggioritario per numero (la quantità che è differenza secondo l'analisi di Spinoza) ma minoritario per scelta, esplora le proprietà del reale (Peter Hutton), è ritratto di fenomeni sociali (StraubHuillet, Masanari Ôe), ma anche messa in scena delle dinamiche in cui risalta lo splendore, la gloria del mondo (Jean Epstein, Leighton Pierce), sinfonia del visibile nei suoi aspetti più fragili, effimeri, provvisori, accidentali (Nathaniel Dorsky, Phil Solomon), piccoli tesori preziosi, piogge, i colori della luce dinamizzati dalla camera gesture, la meraviglia dei fiori (Marie Menken), oltrepas-

---

1 Minorità e maggioranza [majorité] non si oppongono solo in modo quantitativo. La maggioranza implica una costante ideale, una sorta di metro campione in base al quale essa può essere valutata, contabilizzata. Supponiamo che la costante, o campione, sia uomobiancooccidentalesmaschioadultoragionevoleeterosessuale-metropolitanoche parla una lingua standard (l'Ulisse di Joyce o di Ezra Pound). È evidente che "l'uomo" qui è maggiore quand'anche risultasse numericamente inferiore ai bambini, alle donne, ai negri, ai contadini, agli omosessuali ... ecc.. Il fatto è che egli compare qui due volte, la prima come costante, la seconda come variabile, quella stessa da cui la costante deriva. Allo stesso modo possiamo astrarre dalla costante un discorso diretto: si tratta della filosofia, ogni qual volta che questa ha creduto di parlare in nome di un'essenza dell'uomo, di una ragione pura, di un soggetto universale o di diritto. La maggioranza suppone uno stato di diritto e di dominio, non il contrario. È la maggioranza a sopporre il campione, non viceversa. Vi è pertanto una determinazione diversa dalla costante che può essere considerata come minoritaria per natura quale ne sia il numero, vale a dire come un sotto sistema o un fuorisistema (secondo i casi). Ma a questo punto tutto si capovolge. Mentre la maggioranza, nella misura in cui questa è analiticamente compresa nel campione, è sempre Nessuno Ulisse, la minorità è il divenire di tutti, il divenire potenziale di questi tutti, a misura di quanto vi sia in ciascuno di deviazione dal modello. Un briciolo di bellezza, un'escrescenza o un vuoto possono bastare, sono degli innesti di divenire. C'è un "fatto" maggioritario, ma è il fato analitico di Nessuno, che si oppone al divenire minoritario di tutti. È per questo motivo che dobbiamo distinguere la maggioranza come sistema omogeneo e costante, le minorità come sottosistemi, e il minoritario come divenire potenziale e creato, creativo». Cfr. Gilles Deleuze, "Filosofia e minorità", in Tellus. Rivista italiana di geofilosofia, n. 23, 2001.

2 Si veda anche: Gilles Deleuze, "Un manifesto di meno", in Carmelo Bene, Gilles Deleuze, Sovrapposizioni, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 9099.

samento della percezione umana troppo umana (Stan Brakhage), descrizione e decostruzione delle immagini che spettralizzano l'esistenza e confermano la logica del potere (Ken Jacobs, Marker, Chris Godard, Harun Farocki, Laura Mulvey), pamphlet (Clarisse Hahn), passaggio all'atto e prassi militante (René Vautier, Raymundo Gleyzer, Carol Rousopoulos). E infine, a dispetto di un certo cliché, non è affatto vero che questo cinema sia in contrasto con la jouissance e la festa, basti pensare al cinema di Peter Whitehead, Pierre Clementi e Lech Kowalski, o alla bellezza di un cinétracts come Filmtract n° 1968 (1968) realizzato da Gerard Fromanger e JeanLuc Godard. La festa è solennità, cerimonia, rito, esteriorizzazione, comunicazione, trasgressione degli steccati e dei confini, delirio istintivo che travolge le istituzioni, violenza rivoluzionaria che toglie la violenza storica.

Toni D'Angela  
International Programmer I Fronteira

## UMA LIVRE HISTÓRIA DO CINEMA

O cinema experimental, documentário, engajado não são de forma alguma aspectos marginais ou “reativos” da história do cinema. Esse tipo de cinema não se limita a reagir ao estilo Hollywood ou comercial, porque o cinema é, desde seu início, “experimental”. Como diz Jonas Mekas, o experimental não se contrapõe àquele narrativo-representativo e de entretenimento, mas é uma coisa diferente. Por riqueza de formas, sistemas de produção e objetivos, o cinema experimental é mais generoso e abundante, é um cinema “minoritário” por vocação e escolha, sendo que por “minoritário”, usando as palavras de Gilles Deleuze<sup>1</sup>, entende-se retirar os elementos de poder ou majoritários, fazer engasgar e tropeçar o poder, o uso maior, majoritário de códigos e estilemas, tornando-se contra a história, o pensamento contra a doutrina, a vida contra a cultura, ser estrangeiro em seu próprio idioma, como Beckett e Kafka<sup>2</sup>. Se é assim, então, esse tipo de cinema não é uma “minoria” a ser protegida, mas um rio impetuoso de estilos e praxes, um caleidoscópio cuja variedade não tem iguais na história do cinema industrial nem naquele autoral.

Um cinema livre nas suas diversas declinações: experimental, documentário, engajado. Declinações que, por sua vez, não são monolíticas, e sim articuladas em uma pluralidade de propostas que desmontam, ou melhor, tendem a desmontar o próprio dispositivo cinematográfico, seus suportes, seus locais de fruição, como no caso exagerado do extravagante José Val de Omar, artista e criador de novos dispositivos que devem enlanguescer a teoria e a história do cinema, ou dos filmes letristas de Maurice Lamaitre. O cinema experimental, documentário, engajado tendem, inclusive, a comunicar-se entre si. Este cinema livre, majoritário por número (a quantidade que é diferença de acordo com a análise de Spinoza) mas minoritário por escolha, explora as propriedades do que é real (Peter Hutton), é retrato de fenômenos sociais (Straub-Huillet, Masanari Ôe), mas também o palco das dinâmicas em que ressalta o esplendor, a glória do mundo (Jean Epstein, Leighton Pierce), sinfonia do que é visível em seus aspectos mais frágeis, efêmeros, precários, acidentais (Nathaniel Dorsky, Phil Solomon), descrição e desconstrução das imagens que spectralizam a existência e confirmam a lógica do poder (Ken

---

1 Minoria e maioria [majorité] não se contrapõem somente de forma quantitativa. A maioria traz em si uma constante ideal, um tipo de medida padrão com base na qual pode ser avaliada, contabilizada. Suponhamos que a constante, ou padrão, seja: homem-branco-ocidental-masculino-adulto-razional-heterossexual-urbano-que fala um idioma padrão (o Ulisses de Joyce ou de Ezra Pound). É evidente que “o homem” é maior mesmo quando resultasse numericamente inferior às crianças, às mulheres, aos negros, aos trabalhadores rurais, aos homossexuais, etc. O fato é que ele comparece aqui duas vezes, a primeira como constante, a segunda como variável, a mesma da qual a constante provem. Da mesma maneira podemos extrair da constante um discurso direto: trata-se da filosofia, cada vez que essa acreditou falar em nome de uma essência do homem, de uma razão pura, de um sujeito universal ou de direito. A maioria supõe um estado de direito e de domínio, não o contrário. É a maioria que supõe o padrão, não o contrário. Logo, existe uma determinação diferente da constante que pode ser considerada como minoritária por natureza independentemente do seu número, isto é, como um subsistema ou um exossistema (dependendo dos casos). Mas então tudo vida do avesso. Enquanto a maioria, na medida em que a mesma é analiticamente incluída no padrão, é sempre Ninguém – Ulisses –, a menoria é o transformar-se de todos, o transformar-se potencial de todos estes, a mistura do quanto houver, em cada um, uma deviação do padrão. Uma migalha de beleza, uma excrescência ou um vazio podem bastar, são mudas de transformação. Há um “fato” majoritário, mas é o fato analítico de Ninguém, que se contrapõe à transformação minoritária de todos. É por isso que devemos diferenciar a maioria como sistema homogêneo e constante, as menorias como subsistemas, e o minoritário como transformação potencial e criado, criativo. Cfr. Gilles Deleuze, “Filosofia e minorità”, in Tellus. Rivista italiana di geofilosofia, n. 23, 2001.

2 Veja-se também: Gilles Deleuze, “Un manifesto di meno”, in Carmelo Bene, Gilles Deleuze, Sovrapposizioni, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 90-99.

Jacobs, Chris Marker, Godard, Harun Farocki, Laura Mulvey), pamphlet (Clarisse Hahn), passagem ao agir e à praxe militante (René Vautier, Raymundo Gleyzer, Carol Rousso-poulos). E, por fim, embora exista certo clichê, não é verdade de modo algum que esse tipo de cinema esteja em contraste com a *jouissance* e a festa, basta pensar no cinema de Peter Whitehead, Pierre Clementi e Lech Kowalski, ou na beleza de um inétracte como Film-tract n°1968 (1968), realizado por Gerard Fromanger e Jean-Luc Godard. A festa e a solenidade, cerimônia, rito, exteriorização, comunicação, transgressão das barricadas e dos limites, delírio instintivo que revoluciona as instituições, violência revolucionária que remove a violência histórica.

Toni D'Angela,  
Programador internacional I Fronteira

**RA**  
**ETITIVA**  
**NACIONAL**

**MOSTRA  
COMPETIT  
INTERNAC**

## JÚRI OFICIAL

### **PAULA GAITÁN**

Nasceu em Paris, em 1954, é artista visual, fotógrafa, poeta e cineasta. Formada em Artes Visuais na Universidad de Los Andes de Bogotá, Colômbia, começou a trabalhar com cinema em 1978, quando foi Diretora de Arte no clássico de Glauber Rocha “A Idade da Terra”. Sua carreira autoral inclui dezenas de documentários, trabalhos em vídeoarte e instalações em diversas exposições coletivas.

### **LOURIVAL BELÉM JÚNIOR**

Documentarista, psiquiatra, militante em movimentos sociais de defesa dos direitos e da emancipação do homem, realizou filmes experimentais e outros poéticos/sociocríticos. Fundador do Cineclube Antônio das Mortes, desde a década de 1970, realiza filmes em Goiás e por onde passa enquanto pratica sua medicina do vínculo.

### **VICTOR GUIMARÃES**

Graduado e mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), é crítico da revista Cinética, professor do Centro Universitário UNA, integrante das comissões de seleção do forumdoc.bh (desde 2012) e um dos coordenadores de programação do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (2014). Possui ensaios publicados em livros, catálogos de festivais, mostras retrospectivas e revistas.

## JÚRI DA CRÍTICA JOVEM

### **BRUNA CASTANHEIRA DE FREITAS**

É formada em direito na PUC-GO e atualmente mestranda também em direito na mesma universidade. Bruna é atualmente Secretária do Coletivo Cine Cultura. Em seu currículo consta a curadoria da Mostra Facetas do Cinema Oriental. Ainda, durante sua experiência acadêmica, tomou a iniciativa de fundar um grupo de debates a respeito de filmes que envolvam temáticas do curso de direito. Infelizmente, por questões de burocracia interna, o grupo conseguiu realizar apenas uma primeira sessão, que reuniu um grupo de 60 pessoas para a exibição do filme, seguido por um debate a respeito da obra “12 Homens e Uma Sentença”.

### **GETÚLIO RIBEIRO MARQUES**

É graduando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás com início em 2009, onde percorreu e experimentou diferentes áreas de atuação dentro do audiovisual. Em 2011 escreveu e dirigiu o curta-metragem Longe de Casa, premiado em Goiânia e selecionado para festivais de todo o Brasil. Em 2012, dando continuidade ao trabalho, escreveu e dirigiu o curta-metragem ‘O que Aprendi com meu Pai’, também selecionado para festivais em todo o país e América Latina e tendo premiações com destaque em Sergipe, Alagoas, São Paulo e Goiânia. Em junho de 2014 dirigiu o seu último curta, “Enquanto a Família Dorme”, em fase de finalização.

### **VICTOR VINÍCIUS DO CARMO**

Estudante do 4º ano de Cinema e Audiovisual da UEG. Membro co-fundador da Estratosfilmes, produtora de conteúdo audiovisual, na qual tem como roteirista sua principal função. Tem atuado no cinema goiano independente como 2º assistente de direção. É um dos diretores do curta-metragem universitário {DES}Conectada, selecionado para cinco festivais em circuito nacional. Escritor de contos, resenhas e críticas para blogs e grupos em redes sociais. Trabalhou na área de produção em outros projetos audiovisuais, como o canal de humor online Entre Brisas e na 3ª edição do Circuito Câmera Cotidiana.

## MOSTRA COMPETITIVA INTERNACIONAL

Vivemos um momento sombrio, violento, anacrônico, como se outros e diferentes tempos históricos parecessem reemergir, reabrindo velhas chagas já há muito expostas. O avanço do conservadorismo político, do totalitarismo do estado; que se contrapõe ao ápice da liberdade da revolução midiática e cultural vivida pelo mundo nos últimos 20 anos, revela uma enorme crise e fragilidade das instituições ditas democráticas, desvelando seus resquícios ditatoriais, sublinhando alguns de seus traços fascistas, diante da incompreensão dos novos tempos e das mudanças sociais, políticas e econômicas que esses novos tempos exigem de nós.

Nesse sentido, as imagens parecem assumir, mais do que nunca, um componente político determinante, evocado como instrumento de dominação e de modelação do imaginário coletivo, ao mesmo tempo em que se tornam campo supremo da resistência e do combate a este estado de coisas encarnizado e apodrecido que vivenciamos hoje. Nessa disputa pelo poder impregnante da imagem, o cinema permanece campo de batalhas intenso. Entre a apropriação institucinal e totalizante provocada pelo avanço dos mercados globais que se proliferam pelo mundo e os movimentos de resistência e combate crescentes gerados pelo acesso facilitado aos processos técnicos de captação e edição da imagens, que permitem uma ampla expressão e difusão dos materiais audiovisuais gerados por cada indivíduo ou coletivo nos dias de hoje, o cinema segue produzindo seus anticorpos num combate feroz às epidemias, mutações e tumores, efeitos colaterais provocados pelo ápice do culto materialista e dos valores do capital. O cinema desestabiliza convenções, desterritorializa espaços, amplifica percepções e propõe uma nova cartografia do mundo, a partir das modulações possíveis das imagens que atacam o autoritarismo e a rigidez das instituições e ordenamento global.

20

Se política e estética são indissociáveis dessa postura de embate e subversão proposta por esse cinema de guerrilha feito ao redor do mundo, o filme documentário e experimental se afirmam como lugares da liberdade e da invenção, da instabilidade e da provocação, da abstração e da subjetividade, uma idéia deleuze-gattariana de um mapa, rizomático, em contraponto a idéia de decalque, binária e redundante, representação egocêntrica e limitadora das experiências humanas, fechada em si própria, produzida pelo cinema dominante de hoje. Nessa medida, os 36 filmes reunidos dentro desse múltiplo e vasto panorâma da produção mundial, surgem como antídoto a esse diagnóstico limitador da linguagem cinematográfica, estabelecendo uma conexão reflexiva profunda com o que está inscrito na tela, em sua epiderme, mas também para além dela.

A imagem sobretudo, é mais do que nunca aqui, ponto de inflexão para as reflexões propostas por cada um dos filmes da Mostra Competitiva Internacional. A tecnologia resignificada que contamina tradições, tanto da imagem que se desintegra e se pixeliza, se metamorfoseia produzindo novos sentidos, quanto pela reapropriação da película já obsoleta e sua reinserção diante dos novos procedimentos tecnológicos, adicionando novas camadas e texturas à imagem, reconfigurando-a. Filmes que partem dessa intersecção de aparatos e dispositivos para, motivados por procedimentos distintos, nos confrontar com a experiência do outro, essa conexão espiritual mediada pelo cinema que provoca o exercício da alteridade, do encontro pleno das abstrações e subjetividades de cada um.

Ademais, para além dos embates tecnológicos, dos confrontos que se dão a partir do aparato cinematográfico, há uma preocupação latente com a subversão dos ideais, signos e ícones da cultura ocidental, propondo uma inversão e desconstrução de um ima-

ginário responsável por delimitar, condicionar e homogeneizar o imaginário coletivo e seus valores. Os filmes dessa mostra se lançam na direção do calcanhar de aquiles da indústria cultural para revelar seu estado de putrefação, decadência e declínio que se prenunciam a partir de alegorias, metáforas e ironias acerca de nossa sociedade.

Reinventar o mundo, criar novas narrativas para cada experiência, exigindo para cada uma delas, um tipo de abordagem única e específica: se hoje a idéia de um “cinema do real”, que exprime de maneira objetiva e crua a “verdade” da vida, já nos parece defasada e pernicioso para uma abordagem crítica da imagem – tendo o realismo se estabelecido como ferramenta essencial da indústria para a adesão do público a partir de uma experiência de realidade simulada, tão suscetível a manipulações e alienações – parece interessante que esse reencontro com o real se dê a partir de uma conscientização dos canais, filtros e emissores pelos quais a imagem passa até ser capturada e impressa na tela. Essa tomada de consciência da ficcionalização do real como algo inerente ao fazer cinema produz uma perspectiva que diz respeito tanto a quem filma, quanto a quem é filmado – questões caras ao documentário contemporâneo e que diz respeito aos princípios éticos da imagem e da representação no cinema.

Nesse sentido, cada um dos filmes selecionados para a primeira edição da Mostra Competitiva Internacional do Fronteira estabelece um jogo claro e sincero com o espectador, expondo-o a diferentes formas de ver e perceber o mundo, despido do véu do cinismo de uma estética fetichista que confunde, induz ao equívoco e aprisiona o espectador em seu discurso simplista e condenscente. Nenhum dos filmes tampouco se coloca como veículo de ideologias, não se quer portador de utopias políticas fadadas ao proselitismo, de demagogias usurpadoras do discernimento e da compreensão. Nelles, o cinema aparece não como um fim de si mesmo, não como um resultado ou uma resposta a qualquer indagação que se faça do mundo, mas acima de tudo como meio condutor, ponto de contato com o desconhecido, experiência do devir, da imprevisibilidade; experiência que não se finda com a sessão, mas que permanece transformadora, viva e mutante, e nos acompanha por toda a existência.

A mostra competitiva internacional de curtas e longas traz à tona filmes independentes, de rara circulação, quase todos inéditos no Brasil, que desafiam os limites da indústria e da própria linguagem cinematográfica, apontando para os diversos rumos que o cinema tem assumido nos tempos atuais. São 17 longas e 19 curtas selecionados, filmes que se destacam pela potência provocada a partir dos diferentes tipos de abordagens propostas por realizadores ao redor do mundo. A mostra tem curadoria de Toni D'Angela, Rafael Parrode, Marcela Borela, Marcelo Ribeiro e Henrique Borela.

**MOSTRA  
COMPETITIVA  
INTERNACIONAL**

**ONGAS -  
ETRAGENS**

**FEATURE  
FILMS**

**LONGAS -  
METRAGE**

**FEATU  
FILMS**



## A FLEA'S SKIN WOULD BE TOO BIG FOR YOU

Alemanha, 2013, 47', cor.

24

No verão de 2009, um novo parque temático foi inaugurado na China. Ele foi chamado de "O Reino dos Anões". Recrutados de toda a China foram trazidos para viver no parque e entreter seus visitantes. Havia apenas dois requisitos estipulados para o emprego: os artistas tinham que ter entre 18 e 40 anos e ser inferior a 130 cm. Duas vezes por dia eles tomam o palco cantando e dançando para a multidão pagante. A flea's skin would be too big for you (A pele de uma pulga seria grande demais para você) foi um epigrama usado pelos romanos para tratar de um anão, no período da decadência.

*In the summer of 2009, a new theme park was inaugurated in China. It was called "The Kingdom of the Dwarves". From all over China recruits were brought in to live in the park and entertain its visitors. There were only two stipulated requirements for employment: the performers had to be between 18 and 40 years old and be shorter than 130 cm. Twice a day they take the stage singing and dancing for the paying crowd. A flea's skin would be too big for you was an epigram used by the Romans to address a dwarf, at the period of the decadence.*

**Diretores/Directors:** Anja Dornieden e Juan David González Monroy.

**Fotografia/photography:** Anja Dornieden e Juan David González Monroy.

**Som/Sound:** Juan David González Monroy e Christian Obermaier.

**Montagem/Editing:** Juan David González Monroy.

**Produção/Production:** Anja Dornieden e Juan David González Monroy.

**Contato/Contact:** jdgonzalezmonroy@gmail.com

**01/09, SEG - 17H40 - CINE CULTURA**



## A VIZINHANÇA DO TIGRE

Brasil, 2014, 95', cor.

25

Juninho, Menor, Neguinho, Adilson e Eldo são jovens moradores do bairro Nacional, na periferia de Contagem. Divididos entre o trabalho e a diversão, o crime e a esperança, cada um deles terá que encontrar modos de superar as dificuldades e domar o tigre que carregam dentro das veias.

*Juninho, Menor, Neguinho, Adilson and Eldo are young residents of the National district, outskirts of Contagem. Divided between work and fun, crime and hope, each will have to find ways of overcoming difficulties and tame the tiger bearing inside the veins.*

**Diretor/Director:** Affonso Uchoa.

**Fotografia/Photography:** Affonso Uchoa.

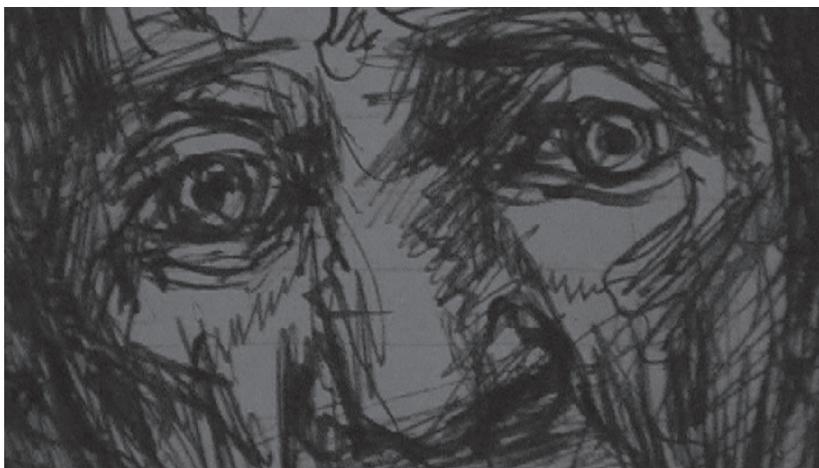
**Som/Sound:** Bruno Guanambi, Pedro Durães e Warley Desali.

**Montagem/Editing:** Affonso Uchoa, Luiz Pretti e João Dumans.

**Produção/Production:** Affonso Uchoa e Katásia Filmes.

**Contato/Contact:** [katasiafilmes@gmail.com](mailto:katasiafilmes@gmail.com)

**31/08, DOM - 18H - CINE CULTURA**



## AMERICAN DREAMERS

EUA, 2014, 95', cor.

26

American Dreamers é um poema alucinante sobre dois dos maiores artistas musicais, os principais representantes da cena de Nova York, Alan Vega e Martin Rev, que, sozinho ou com sua banda SUICIDE, influenciaram dezenas de estilos musicais e artistas do mundo. Uma viagem ao ritmo frenético dos dois artistas que irão guiar-nos para o seu mundo caleidoscópico onde a música penetra a pintura, escultura, poesia, misticismo, magia... O filme centra-se no mistério da organização da criação dos artistas e tenta revelar os mistérios, mergulhando no coração do trabalho destes dois artistas. Imagens, música, fala, se misturam e formam um poema, uma escultura que funciona como um espelho das obras de Alan Vega e Martin Rev. American Dreamers é uma experiência física, uma viagem no corpo e visão apocalíptica misterioso de dois verdadeiros sonhadores americanos.

*American Dreamers is a hallucinatory poem about two of the greatest musical artists, major representatives of the New York scene, Alan Vega and Martin Rev, who, alone or with their band Suicide, influenced dozens of musical styles and artists in the world.*

*A trip to the frenetic pace of the two artists who will guide us into their kaleidoscopic world where music penetrate painting, sculpture, poetry, mysticism, magic...*

*The film focuses on the mystery of the organization of the creation of the artists and tries to reveal the mysteries, plunging in the heart of the work of these two artists.*

*Images, speech, music, mingle and form a poem, a sculpture that functions as a mirror of the works of Alan Vega and Martin Rev. American Dreamers is a physical experience, a trip in the body and mysterious apocalyptic vision of two real american dreamers.*

**Direção/diretor:** Marc Hurtado

**Fotografia/photography:** Marc Hurtado

**Montagem/editing:** Marc Hurtado

**Produção/production:** Marc Hurtado

**Contato/contact:** verztman@gmail.com

**02/09, TER - 14H50 - CINE CULTURA**



## BATGUANO

Brasil, 2013, 73', cor.

27

Éramos então um só ser duplo vivo transformado com duas cabeças pensando e logo nos tornamos símbolo da perfeição do novo ser em sua máxima evolução, potência e desejo, vontade e expansão, e começamos a viajar pelo universo, por todas as galáxias, divulgando nossa dupla de repentistas punk-rock completos porque a Terra havia ficado pequena demais para nós dois.

*An inseparable duet of punk-rock repentists evidences that planet earth became too small for their perfection, geniality and potency, and decides to find a place in distant galaxies. Batman (Everaldo Pontes), Robin (Tavinho Teixeira) and a space.*

**Diretor/Director:** Tavinho Teixeira.

**Elenco/Cast:** Everaldo Pontes e Tavinho Teixeira.

**Fotografia/Photography:** Marcelo Lordello.

**Som/Sound:** Danilo Carvalho.

**Montagem/Editing:** Arthur Lins.

**Produção/Production:** Ana Barbara Ramos, Cristhine Lucena e Ramon Porto Mota.

**Contato/Contact:** tavinhoteixeira@hotmail.com

**05/09, SEX - 19H10 - CINE CULTURA**



## BRANCO SAI, PRETO FICA

Brasil, 2013, 93', cor.

28

Um baile black. Tiros e repressão. Uma geração amputada.

*A black ball. Shooting and suppression. An amputated generation.*

**Diretor/Director:** Adirley Queirós.

**Fotografia/Photography:** Leonardo Feliciano.

**Som/Sound:** Francisco Craesmeyer.

**Montagem/Editing:** Guille Martins.

**Produção/Production:** Simone Gonçalves, Adirley Queirós e Denise Vieira.

**Contato/Contact:** [cincodanorte@gmail.com](mailto:cincodanorte@gmail.com)

**06/09, TER - 18H - CINE CULTURA**



## CARTA A UN PADRE

Argentina, 2013, 63', cor.

29

Edgardo Cozarinsky se lança numa jornada pelas pegadas da família de seu pai para refazer a existência de uma comunidade judaica, fundada no final do século 19, em Entre Ríos.

*Edgardo Cozarinsky journeys in the footsteps of his father's family to retrace the existence of a Jewish community, founded in the late 19th century, in the Entre Ríos.*

**Diretor/Director:** Edgardo Cozarinsky.

**Fotografia/Photography:** Lisandro Negromanti.

**Som/Sound:** Julia Huberman e Gaspar Scheuer.

**Montagem/Editing:** Eduardo Lopez-Lopez.

**Produção/Production:** Edgardo Cozarinsky e Constanza Sanz Palacios.

**Contato/Contact:** constanzasanz@yahoo.com.ar

**03/09, QUA - 17H - CINE CULTURA**



## **COSTA DA MORTE**

Espanha, 2013, 81', cor.

30

Costa da Morte é uma região da Galícia (Espanha) que foi considerada como o fim do mundo durante o período romano. Seu nome dramático vem dos inúmeros naufrágios que aconteceram ao longo da história nesta área feita de rochas, névoa e tempestades. Atravessamos esta terra observando as pessoas que a habitam, pescadores, coletores de mariscos, madeireiros... Testemunhamos artesãos nativos que mantêm uma relação íntima e uma batalha antagonônica com a vastidão do território. O vento, as pedras, o mar, o fogo são personagens deste filme, e através deles nos aproximamos do mistério da paisagem, entendendo-a como um conjunto unificado com o homem, suas histórias e lendas.

*Costa da Morte is a region in Galicia (Spain) which was considered as the end of the world during the Roman period. Its dramatic name comes from the numerous shipwrecks that happened along history in this area made of rocks, mist and storms. We cross this land observing the people who inhabit it, fishermen, gatherers of shellfish, loggers... We witness traditional craftsmen who maintain both an intimate relationship and an antagonistic battle with the vastness of this territory. The wind, the stones, the sea, the fire are characters in this film, and through them we approach the mystery of the landscape, understanding it as a unified ensemble with man, his history and legends.*

**Diretor/Director:** Lois Patiño.

**Fotografia/Photography:** Lois Patiño.

**Som/Sound:** Miguel Calvo e Erik T. Jensen.

**Montagem/Editing:** Lois Patiño e Pablo Gil Rituerto.

**Produção/Production:** Felipe Lage e Martin Pawley.

**Contato/Contact:** felipe.lage@zeitunfilms.com

**01/09, SEG - 20H40 - CINE CULTURA**



## HOTEL NUEVA ISLA

Cuba, 2014, 71', cor.

31

Apesar do colapso iminente do edifício, o último habitante de um hotel de luxo se recusa a sair: ele continua convencido de que tesouros, escondidos pelos proprietários originais do hotel, se encontram à espera dentro de seus muros.

*Despite the building's imminent collapse, the last inhabitant of a once luxurious hotel refuses to leave: he remains convinced that treasures, hidden by the hotel's original owners, lie waiting within its walls.*

**Diretores/Directors:** Irene Gutiérrez e Javier Labrador.

**Fotografia/Photography:** Javier Labrador.

**Som/Sound:** Sergio Fernández.

**Música/Music:** Carlos García.

**Montagem/Editing:** Lorenzo Mora.

**Produção/Production:** José Alayón Dévora, Claudia Calviño e El Viaje Films.

**Contato/Contact:** cienfuegosproducciones@gmail.com

**03/09, QUA - 14H - CINE CULTURA**



## IL SEGRETO

Itália, 2013, 83', cor.

32

Um grupo de crianças napolitanas percorre a cidade em busca de árvores de Natal. Eles acumulam sua coleção misteriosa em um pátio abandonado no Quartieri Spagnoli. Em muitos bairros de Nápoles a coleta dos abetos vermelhos para as fogueiras de Santo Antônio é uma tradição, um ritual, um jogo de aventura que as crianças passam de geração em geração. Para quem observa de fora, pode parecer apenas uma série de atos de vandalismo e gritarias, que termina com uma enorme labareda de fogo e avança sobre os prédios próximos dali. Seguimos as crianças nessa disputa, em suas coalisões e atritos entre gangues locais, observando seus comportamentos, códigos, linguagens e condutas. Estávamos certos de que todas as questões que nos motivavam e inquietavam há um bom tempo, que diziam respeito exatamente à conexão entre a cidade e as crianças, se revelaram ali para nós espontaneamente.

*In many quarters of Naples the collection of the spruces for the bonfires of Saint Anthony is a tradition, a ritual, an adventurous game that the kids pass down from generation to generation. For those who look at it from the outside, it may just appear as a sequence of acts of vandalisms and yelling till night that ends with a dangerous fire, too close to the buildings. We wanted to tell about what happens in many streets around the city in January, from a point of view that's the closest to the one of a bunch of kids. Following them in their hunt, their coalitions and tiffs between gangs, observing their behaviors, their language, and their codes of conduct. We were sure that all the questions that we've been having from a long time, and that are necessarily, about the connection between the city and the children, would have come out spontaneously.*

**Diretor/Director:** cyop&kaf.

**Fotografia/Photography:** Ciro Malatesta.

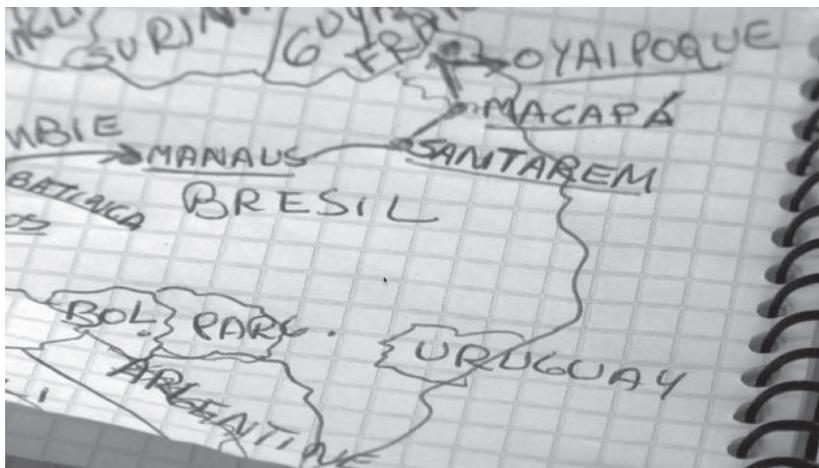
**Som/Sound:** Enzo Avitabile.

**Montagem/Editing:** Alessandra Carchedi.

**Produção/Production:** Parallelo 41 produzioni.

**Contato/Contact:** parallelo41produzioni@gmail.com

**31/08, DOM - 14H50 - CINE CULTURA**



## KELLY

França, 2013, 67', cor.

33

À primeira vista, a Europa parece uma entidade um tanto vaga. Continua um lugar inatingível para Kelly, que a olha com raiva. Ela reproduz seu destino para a câmera: a vida tranquila no Peru, sua clandestinidade na Guiana Francesa, sua família, seu amor, seu enfrentamento... Kelly está suspensa entre três continentes, três línguas e três mundos. Sua vida desenrola-se numa escala global e o tempo do filme fecha sobre os corredores e quartos de um hotel. Tânger se revela em fragmentos.

*At a glance, Europe seems a vague entity. It remains unobtainable for Kelly, who looks upon it with rage. On camera, she replays her destiny: her sensible life in Peru, her clandestine life in French Guiana, her family, her love, her coping... Kelly is suspended between three continents, three languages, and three worlds. Her life plays out on a global scale and the time of the film closes in on the corridors and bedrooms of a hotel. Tangiers is revealed in fragments.*

**Diretor/Director:** Stéphanie Régnier.

**Fotografia/Photography:** Stéphanie Régnier.

**Som/Sound:** Stéphanie Régnier.

**Montagem/Editing:** Saskia Berthod.

**Produção/Production:** Carine Chachkowsky e Madeline Robert

**Contato/Contact:** suzanie@gmail.com

**05/09, SEX - 14H50 - CINE CULTURA**



## LA FIÈVRE

França/Marrocos, 2014, 40', cor.

34

Em uma noite de fevereiro febril no Marrocos, uma criança sente a presença de um fantasma, uma mulher que veio do mar, voltando para casa depois de um longo exílio político. Um conto silencioso, uma voz sem corpo e visões se misturam no escuro e na febre da noite. A criança do presente e os refugiados voltando para casa são agora apenas um, viajando juntos para um estranho prédio abandonado, parecendo ser uma de suas memórias perdidas. A história da descolonização e o esquecimento das lutas políticas aparecem e desaparecem. Mas uma nova luta, a “primavera árabe” do Marrocos, inundou o passado.

*On a feverish night in Morocco, a child senses a ghost, a woman who has come from the sea, coming home after a long political exile. A silent tale, a bodyless voice and visions mingle in the dark of the night and the fever. The child of the present and the political refugee coming home are now one, travelling together to a strange building, appearing to be her lost memories. History of decolonisation and forgotten political fights appear and disappear. But a new struggle, the “arab spring” of Morocco, flood the past.*

**Diretor/Director:** Safia Benhaim.

**Fotografia/Photography:** Safia Benhaim.

**Som/Sound:** Josefina Rodriguez.

**Montagem/Editing:** Mathias Bouffier e Safia Benhaim.

**Produção/Production:** Arthur B. Gillette e Red Shoes Some Shoes.

**Contato/Contact:** s.benhaim@yahoo.fr, diffusion@redshoes.fr

**03/09, QUA - 19H30 - CINE CULTURA**



## LOS ANGELES RED SQUAD – THE COMMUNIST SITUATION IN CALIFORNIA

EUA, 2013, 70', cor.

35

Vemos um pôr do sol em Los Angeles nos dias de hoje. Nesse primeiro trabalho de uma série sobre a polícia nos Estados Unidos, Travis Wilkerson busca traçar as primeiras atividades do Esquadrão Vermelho da polícia municipal, sob a zelosa tutela de uma pessoa representativa nas décadas de 1920 e 1930, William “Red” Hynes. Dele só vemos o rosto, o gesto e um revólver apontado para a pessoa que o fotografa. Sua Missão? Rastrear, expulsar e ameaçar ativistas comunistas. Infiltração e intimidação eram um dos meios utilizados por essa milícia política, criada com o intuito de desmontar e combater qualquer subversão política ou social que ocorresse. Reunindo imagens das manifestações comunistas atuais, e valendo-se de um sumário detalhado dos atos de repressão que se esvaem do filme, como um véu que parece cobrir suas imagens, Wilkerson cria uma superimposição de imagens que é tanto metáfora quanto real. Embora os métodos tenham mudado, os estrondos dos manifestantes determinados, ouvidos fora de campo, nunca se misturam ao rugido latejante dos helicópteros. Com a Los Angeles contemporânea como pano de fundo, marcada pelos efeitos de sua polícia em sua atual conjuntura, uma cidade gradeada, separada por cercas, muros e arame farpado onipresentes, a história parece estar se repetindo.

*The opening, Los Angeles today, at dusk. In this first instalment of a series about the police in the United States, Travis Wilkerson seeks to trace the early activities of the Red Squad section of the municipal police, under the zealous tutelage of its figurehead in the 1920s and 30s, William “Red” Hynes. Of him, we only see a face and a gesture, revolver pointed at the person photographing him. His mission? To track down, flush out and threaten communist activists. Infiltration and intimidation were the lot of this political militia purposely created to break any hint of social or political subversion. Combining sketches of today’s struggle and those of yesteryear with a detailed summary of repression which then runs throughout the film, a veil covering the images of the present, Wilkerson creates a superimposition that is as metaphorical as it is real. While the methods have changed, the determined rumbling of today’s demonstrators, heard off camera, never-*

*theless meets the throbbing roar of flying helicopters. With contemporary Los Angeles featuring as a backdrop marked by the effects of this policy in its current configuration, a gridded city, segmented by fences, walls and ubiquitous barbed wire, history seems to be repeating itself.*

**Diretor/Director:** Travis Wilkerson.

**Fotografia/Photography:** Travis Wilkerson.

**Som/Sound:** Travis Wilkerson e Eric Wilkerson.

**Montagem/Editing:** Travis Wilkerson.

**Produção/Production:** Creative Agitation.

**Contato/Contact:** [exlow@mac.com](mailto:exlow@mac.com)

**06/09, SÁB - 14H10 - CINE CULTURA**



## MAMBO COOL

Colômbia, 2013, 62', cor.

37

Num universo de traficantes, prostitutas, drogas e música, cria-se um mundo decadente e sensível que acontece só ali, naqueles espaços fechados, nos momentos e nas memórias dos amigos, do absurdo e da vida. Os corpos, como as casas, não se movem, marcam em silêncios e gestos melancólicos o andamento da composição. Já os diálogos, cheios de graça, nos contam histórias e sentimentos, e revelam o espírito que, assim como as ruas, está sempre em movimento. De resto, uma cidade da Colômbia que parece não existir, lugares sombrios e perdidos ao acaso, num outro mundo perdido entre o realismo, o simbolismo e o delírio.

*A dispossessed drug dealer and his derelict companions are part of a cool generation that confronts displacement, sickness, and cultural decay in the back alleys of a city in Colombia. They are acquainted with many people on the streets, but are selective with their friendships. With all their connections dead, they struggle to survive on their own terms.*

**Diretor/Director:** Chris Gude.

**Elenco/Cast:** Jorge Gaviria, Hernán Padilla, Nelson María Betancur, Sergio Castrillón, John Mario Restrepo, Alberto Adolfo Herrera, María Julima Pérez, Adriana Janeth López e Efraín Blandón.

**Fotografia/Photography:** José Ignacio Pardo.

**Som/Sound:** Luis Fernando Buitrago e Neil Benezra.

**Montagem/Editing:** Mauricio Leiva-Cock.

**Produção/Production:** Chris Gude.

**Contato/Contact:** [chrisgude@gmail.com](mailto:chrisgude@gmail.com)

**05/09, SEX - 17H30 - CINE CULTURA**



38

## MANAKAMANA

Nepal, 2013, 118', cor.

Um documentário sobre um grupo de peregrinos que viajam para o Nepal para adorar o lendário templo de Manakamana.

*A documentary about a group of pilgrims who travel to Nepal to worship at the legendary Manakamana temple.*

**Diretores/Directors:** Stephanie Spray e Pacho Velez.

**Fotografia/Photography:** Pacho Velez.

**Som/Sound:** Ernst Karel e Stephanie Spray.

**Montage/Editing:** Stephanie Spray e Pacho Velez.

**Produção/Production:** Lucien Castaing-Taylor, Verena Paravel e Ethnography Lab.

**Website:** <http://manakamanafilm.com/>

**01/09, SEG - 14H - CINE CULTURA**



## SAUERBRUCH HUTTON ARCHITEKTEN

Alemanha, 2013, 73', cor.

39

Três meses numa empresa de arquitetos em Berlim. Desde a arquitetura até a maçaneta da porta minúscula, um questionamento da matéria e do verbo.

*Three months in an architects' firm in Berlin. From the architecture down to the tiniest door handle, a questioning of matter and the verb.*

**Diretor/Director:** Harun Farocki.

**Fotografia/Photography:** Harun Farocki.

**Som/Sound:** Matthias Rajmann. Montagem/Editing: Ingo Kratisch.

**Produção/Production:** Matthias Rajmann

**Contato/Contact:** harun.farocki@farocki-film.de

**04/09, QUI - 19H40 - CINE CULTURA**



## THE UGLY ONE

França, 2013, 101', cor.

40

Inverno, Beirute. Numa praia cheia de latas lavadas oceano adentro, Lili e Michel se encontram. Ou talvez eles já se conhecessem antes... Enquanto eles se esforçam para juntar pedaços de fragmentos de um passado incerto, memórias emergem: um ato de terrorismo, uma explosão e o desaparecimento de uma criança, Elena. Tecida ao longo desses fragmentos está a voz soturna de um narrador japonês que reconta sua própria experiência em Beirute, e seus 27 anos de clandestinidade lutando ao lado dos Palestinos como membro do Exército Vermelho Japonês. Sua voz over molda a história de Michel e Lili, seus destinos ditados pelo enigma criado para eles pelo narrador que por acaso é o lendário diretor da nouvelle vague japonesa, Masao Adachi.

*Winter, Beirut. On a beach littered with cans washed up from the sea, Lili and Michel meet. Or perhaps they know each other from before... As they struggle to piece together the fragments of an uncertain past, memories emerge: an act of terrorism, an explosion and the disappearance of a child, Elena. Woven throughout these fragments is the deep voice of a Japanese narrator who recounts his own experience of a weeping Beirut, and his 27 clandestine years fighting alongside the Palestinians as a member of the Japanese Red Army. His voiceover shapes Michel and Lili's story, their fate dictated by the enigma created for them by this narrator who turns out to be legendary Japanese New Wave filmmaker Masao Adachi.*

**Diretor/Director:** Eric Baudelaire.

**Elenco/Cast:** Rabih Mroue, Juliette Navis, Masao Adachi e Manal Khader.

**Fotografia/Photography:** Claire Mathon.

**Som/Sound:** Julien Bonvicini, Jean Holtzmann, Ramzi Madi e Philippe Welsh.

**Montage/Editing:** Stéphane Elmadjian e Cécile Frey.

**Produção/Production:** Eric Baudelaire e Poulet-Malassis.

**Distribuição/Distribution:** Poulet-Malassis.

**Contato/Contact:** [www.pouletmalassis.com](http://www.pouletmalassis.com)

**30/08, SÁB - 21H - CINE CULTURA**



## THE UNITY OF ALL THINGS

Suíça, 2013, 98', cor.

41

Os filhos adolescentes de uma física chinesa expatriada visitam-na nos Estados Unidos, enquanto ela e seus colegas tentam desenvolver um colisor de partículas em massa em busca da compreensão da origem do universo. Uma ficção científica, que envolve os impulsos utópicos do gênero, não através da imaginação de outro mundo, mas através da interpretação deste mundo como Outro. Todos os assuntos são tratados como estranhos, ou como outros radicais, que buscam, ou avançam para diferentes percepções ideológicas, psicológicas e sexuais de pertencimento. Temas que oscilam entre a contemplação dos traumas passados e idealizações de algum futuro, que se recusam a sintetizar ou resolver, mas revelam uma sátira preocupante do presente.

*The adolescent sons of an expatriated Chinese physicist visit her in the United States, while she and her colleagues pursue the development of a massive particle collider with which to understand the origin of the Universe. A queer Science Fiction, that engages the utopian impulses of the genre, not through the imagining of another world, but through the rendering of this world as Other. All subjects are treated as alien, or as radical others, who search for, or advance different ideological, psychological, or sexual ideals of belonging. Subjects oscillate between the contemplation of past societal traumas and idealizations of futurity that refuse to synthesize or resolve, but instead reveal a troubling satire of the present.*

**Diretores/Directors:** Alexander Carver e Daniel Schmidt.

**Elenco/Cast:** Celia Au, Andrea Chen, Jennifer Kim, Haruka Hashimoto e Teresa Hui.

**Fotografia/Photography:** Charles Ackley Anderson.

**Som/Sound:** Daniel Schmidt. Montagem/Editing: Alexander Carver e Daniel Schmidt.

**Produção/Production:** Ghost Robot, Mark De Pace, Zachary Mortensen e Daniel Schmidt.

**Contato/Contact:** [theunityofallthings@gmail.com](mailto:theunityofallthings@gmail.com)

**02/09, TER - 18H - CINE CULTURA**



42

## XU JIAO OUT OF FOCUS

China, 2013, 88', cor.

A partir de uma oficina de fotografia para “crianças imigrantes”, o cineasta se volta para Qin, criando um retrato duro e inquietante.

*Starting from a photography workshop for “immigrant children”, the filmmaker focuses on Qin, in a harsh and unsettling portrait.*

**Direção/Director:** Shengze Zhu.

**Fotografia/Photography:** Zhengfan Yang e Shengze Zhu.

**Som/Sound:** Siya Huo.

**Montagem/Editing:** Zhengfan Yang e Shengze Zhu.

**Produção/Production:** Zhengfan Yang.

**Contato/Contact:** burnthefilm@gmail.com

**Website:** <http://burnthefilm.org/>

**04/09, QUI - 15H50 - CINE CULTURA**



**MOSTRA  
COMPETITIVA  
INTERNACIONAL**

**TAS -  
RAGENS  
ORTS**

**CURTAS -  
METRAGE  
SHOR**



## 45 7 BROADWAY

EUA, 2013, 5', cor.

46

Três momentos quase simultâneos da Times Square filmados pelo cineasta em três rolos de 16mm em preto-e-branco. As alterações criadas pela sobreposição de imagens impressas em cores vermelha-verde-azul criam um vibrante espetáculo de luz. Uma técnica de filme antigo aplicada nos dias de hoje.

*Three almost simultaneous moments at Times Square shot hand-held by the filmmaker on three rolls of black-and-white 16mm film. The shifts created by overlapping the images into a red-green-blue color print create a vibrating light show. An old film technique applied in today's space.*

**Direção/Director:** Tomonari Nishikawa.

**Fotografia/Photography:** Tomonari Nishikawa.

**Som/Sound:** Tomonari Nishikawa.

**Montagem/Editing:** Tomonari Nishikawa.

**Produção/Production:** Tomonari Nishikawa.

**Contato/Contact:** [tomonarinishikawa@gmail.com](mailto:tomonarinishikawa@gmail.com)

**01/09, SEG - 20H - CINE CULTURA**



## ALLES WAS IRGENDWIE NUTZT ALL WHAT IS SOMEHOW USEFUL

Holanda, 2013, 7', p&b.

47

Uma multiplicidade de animais reunidos numa sequência rítmica de fotografias. As imagens se fundem semelhante ao cruzamento realizado com animais. Um acúmulo dos tempos passados, capturado por fotos, onde os animais são substituídos, mas os mesmos trabalhadores frequentemente reaparecem. Anos de estudos e experimentos com animais são reduzidos a algumas imagens por segundo. O resultado das pesquisas derivadas das imagens permanecem um mistério. Ver é comparar; descobrir similaridades ou diferenças, buscando um ideal, a gratificação da curiosidade, otimizando sua utilização. "All what is Somehow Useful" é baseado nas coleções fotográficas de Julius Kühn da Universidade Martin Luther, de Halle-Wittenberg.

*A multitude of animals brought together in a rhythmical sequence of photographs. The images blend together similar to the cross breeding of animals. An accumulation of by-gone days, captured in photos, in which the animals are replaceable, but the same employees frequently reappear. Years of studies and experiments on animals are reduced to a few images per second. The outcome of the research derived from the image or remains a mystery. Seeing is comparing; discovering similarities or differences, seeking for an ideal, gratification of curiosity, optimising utilisation. "Alles was Irgendwie Nützt" is based on the historical glass plate photograph collection 'Julius Kühn' of the Martin-Luther University Halle-Wittenberg.*

**Diretor/Director:** Pim Zwier.

**Som/Sound:** Pim Zwier.

**Montagem/Editing:** Pim Zwier.

**Produção/Production:** Pim Zwier.

**Contato/Contact:** pimzwier@gmail.com

**03/09, QUA - 16H20 - CINE CULTURA**



48

## AMERICA

EUA, 2013, 7', cor.

Um lugar. Um garoto. Um dia. Um plano. Um rolo de filme.

*One place. One boy. One day. One shot. One reel of film.*

**Diretor/Director:** Valerie Massadian.

**Fotografia/Photography:** Lars Larson e Mel Massadian.

**Som/Sound:** Bruno Ehlinger e Jens Larsen.

**Montagem/Editing:** Valérie Massadian.

**Produção/Production:** Sophie Erbs.

**Contato/Contact:** valerie@gaijin.fr

**05/09, SEX - 14H - CINE CULTURA**



## ÁRVORE DA VIDA (MADEIRA)

França-Portugal, 2013, 10', cor.

49

De uma superfície verde emergem os contornos de uma árvore à beira de uma floresta tropical, os ramos levemente balançando e as folhas lentamente entrecortando traços de seu movimento através da planície sem fim. Mesmo que em alguns lugares a superfície da imagem tenha se curado, a desintegração digital pode cortar outros pedaços, e esse processo não cessa até que a árvore se dissolva na névoa uniforme.

*From a green surface emerge the contours of a tree standing on the edge of a rain forest, the branches lightly swaying and the leaves slowly slicing traces of their movement into the endless plain. Even if in some places the surface of the image has healed, digital disintegration can cut off another piece, and this process does not cease until the tree dissolves into the uniform mist.*

**Diretor/Director:** Jacques Perconte.

**Fotografia/Photography:** Jacques Perconte.

**Som/Sound:** Jacques Perconte.

**Montagem/Editing:** Jacques Perconte.

**Música/Music:** Jean-Jacques Birgé.

**Produção/Production:** Rodolphe Olcèse Contato/Contact: tek@technart.net

**02/09, TER - 14H - CINE CULTURA**



## BROKEN TONGUE

EUA, 2014, 3', cor.

50

Broken Tongue é uma ode à liberdade de movimento, associação e expressão. É uma homenagem às diásporas de diferentes ondas de migração, e desafia a nossa maneira de representar nossas narrativas. É uma busca de consciência renovada, de reinvenção, um “e se”, o equivalente formal de fazer uma pergunta expressa por uma língua travada – ou não tão travada assim. Feito principalmente com imagens das edições de 1º de janeiro do “The New York Times”, entre os anos de 1851 até 2013, Broken Tongue é um saudoso tributo da performer de som Tracie Morris e de seu poema “Áfrika”.

*Broken Tongue is an ode to the freedom of movement, association, and expression. It pays homage to the diaspora of the different waves of migration, and challenges the way we represent our narratives. It is a search for a renewed consciousness, for reinvention, a “what if”, the formal equivalent of asking a question expressed with a broken tongue - or not so broken after all. Mainly made with images from the January 1st issues of “The New York Times” since its beginning in 1851 to 2013, Broken Tongue is a heartfelt tribute to avant-garde sound performer Tracie Morris and to her poem “Áfrika”.*

**Diretor/Director:** Mónica Savirón.

**Fotografia/Photography:** Mónica Savirón.

**Som/Sound:** Tracie Morris.

**Montagem/Editing:** Mónica Savirón.

**Produção/Production:** Mónica Savirón.

**Contato/Contact:** monicasaviron@gmail.com

**06/09, SÁB - 17H30 - CINE CULTURA**



## CASA FORTE

Brasil, 2013, 10', cor.

51

Um bairro povoado por fantasmas de um relacionamento e de tradição.

*A neighborhood populated by ghosts of a relationship and of tradition.*

**Diretor/Director:** Rodrigo Almeida.

**Fotografia/Photography:** Chico Lacerda.

**Som/Sound:** Rodrigo Almeida.

**Montagem/Editing:** Rodrigo Almeida.

**Produção/Production:** Rodrigo Almeida

**Contato/Contact:** allmeidaf@gmail.com

**06/09, SÁB - 17H30 - CINE CULTURA**



## GODKA CIRCA – A HOLE IN THE SKY

Somália, 2013, 10', cor.

52

A jovem Alifa olha para o céu da Somália pensando sobre sua vida diária como pastora de cabras... Ela SÁBe que o dia que irá mudar a sua vida para sempre está prestes a chegar.

*Young Alifa looks up at the Somali sky thinking about her daily life as a shepherdess... She knows that the day that will change her life forever is about to come.*

**Diretores/Directors:** Antonio Tibaldi e Àlex Lora.

**Roteiro/Script:** Amina Souleiman, Antonio Tibaldi e Àlex Lora.

**Fotografia/Photography:** Antonio Tibaldi.

**Som/Sound:** Antonio Tibaldi.

**Montagem/Editing:** Àlex Lora e Antonio Tibaldi.

**Produção/Production:** Francis Mead, Valerie Delpierre e Martine Vidalenc.

**Contato/Contact:** tibaldi@nopermitsproduktions.com

**Website:** <http://www.aholeinthesky.org/>

**06/09, SÁB - 17H30 - CINE CULTURA**



## JUST LIKE US

EUA, 2013, 15', cor.

53

Uma paisagem familiar repleta de lojas de departamentos e estacionamentos prova ser um ambiente rico em saudosismo, intimidade e mudança radical. Celebidades são observadas neste ambiente e são reduzidas a seres comuns em processo. Uma protagonista enigmática revela pequenos momentos de subjetividade que escapam como um fragmento contaminante, rompendo a visão e evidenciando o paradoxo das conexões de pertencimento através de sistemas que simultaneamente nos impede e nos comprime.

*A familiar landscape comprised of box stores and parking lots proves a rich site for longing, intimacy and radical change. Celebrities are observed in this environment and are reduced to ordinary beings in the process. An enigmatic protagonist reveals little moments of subjectivity that escape into the piece like a contaminant, rupturing the view and evidencing the paradox of connection and belonging within systems that simultaneously contain us and comprise us.*

**Diretor/Director:** Jesse McLean.

**Fotografia/Photography:** Jesse Mclean.

**Som/Sound:** Thad Kellstadt.

**Montagem/Editing:** Jesse McLean.

**Produção/Production:** Jesse McLean.

**Contato/Contact:** [jessemclean@gmail.com](mailto:jessemclean@gmail.com)

**04/09, QUI - 19H - CINE CULTURA**



## KARIOKA

Brasil, 2014, 20', cor

54

Takumã Kuikuro sai de sua aldeia no alto do Xingu, Mato Grosso, com sua esposa, Kisuagu Regina KuiKuro, e o filhos Kelly Kaitsu, Ahuseti Larissa e Mayupi Bernardo Kuikuro para morar um tempo no Rio de Janeiro. O filme mostra Bernardo Mayupi KuiKuro com 2 anos, descobrindo a praia e outros lugares da cidade grande. Eles fazem muitas coisas, tudo é novidade, e enquanto eles vivem essa experiência, parte da família que permaneceu na aldeia fica com medo porque as notícias do Rio de Janeiro nem sempre são boas, o que causa neles preocupação e inquietude. Um retrato dos contrastes brasileiros entre o imaginário da aldeia indígena e a realidade de uma metrópole.

*Takumã Kuikuro gets out of his village at the high Xingu, Mato Grosso, with his wife Kisuagu Regina Kuikuro, e os filhos Kelly Kaitsu, Ahuseti Larissa e Mayupi Bernardo Kuikuro to live a period in Rio de Janeiro. The film shows Bernardo Myupi Kuikuro with 2 years, discovering the beaches e other places of the big city. They do a lot of things, everything is fresh and new, and while they live this experience, part of the family who stayed in the village becomes afraid as the news from Rio de Janeiro are not always good ones, what makes them worried and unquiet. A portrait of Brazilian contrasts between the imaginary of the indian village and the reality on the metropolis.*

**Direção/Director:** Takumã Kuikuro.

**Fotografia/Photography:** Takumã KuiKuro.

**Som/Sound:** Takumã KuiKuro.

**Montagem/Editing:** Takumã KuiKuro.

**Produção/Production:** Takumã KuiKuro.

**Contato/Contact:** takuma.progdoc@gmail.com

**05/09, SEX - 14H - CINE CULTURA**



## LIQUIDATION

França, 2013, 20', cor.

55

Rabiscos. Borrões. Linhas. Arnaud está incansavelmente atacando reproduções das pinturas dos mestres antigos com a ponta de sua caneta. Seu emaranhado livre e vivo cria figuras e formas.

*Scratches. Cross-outs. Stripes. Arnaud is tirelessly attacking ancient masters' painting reproductions with the tip of his pen. His free and living interlaces highlight shapes and figures.*

**Director/Director:** Christophe Bisson.

**Fotografia/Photography:** Christophe Bisson.

**Som/Sound:** Christophe Bisson.

**Montagem/Editing:** Christophe Bisson.

**Produção/Production:** Triptyque Films e Christophe Bisson.

**Contato/Contact:** [contact@triptyquefilms.com](mailto:contact@triptyquefilms.com)

**02/09, TER - 14H - CINE CULTURA**



56

## O PORTO

Brasil, 2013, 20', cor.

Cais do Vallongo - Cais da Imperatriz - Porto do Rio - Porto Maravilha: camadas de uma cidade assombrada pelo progresso.

*Vallongo Harbor – Imperatriz Harbor – Port of Rio – Port Maravilha: layers of a city haunted by progress.*

**Diretores/Directors:** Clarissa Campolina, Julia de Simone, Luiz Pretti e Ricardo Pretti.

**Fotografia/Photography:** Clarissa Campolina, Julia de Simone, Luiz Pretti e Ricardo Pretti.

**Som/Sound:** Pedro Aspahan e Hugo Silveira.

**Montagem/Editing:** Clarissa Campolina, Julia de Simone, Luiz Pretti e Ricardo Pretti.

**Produção/Production:** Julia de Simone.

**Contato/Contact:** producaoteia@gmail.com

**04/09, QUI - 19H - CINE CULTURA**



## ONEIRIA

Bélgica, 2014, 3', cor.

57

Em nosso mundo high-tech, o comportamento imprevisível da tecnologia é normalmente percebido como algo negativo. Mas essas falhas – “o fantasma na máquina” – pode ser o ponto de partida para ampliar as possibilidades de produção da imagem na era digital. Oneiria usa o “data-moshing”, uma técnica em que as imagens de vídeo digital são deliberadamente instabilizadas, enquanto as imagens de arquivo em diferentes formatos (HD digital, VHS, Super 8) são literalmente utilizadas como pintura, imagens borradas para criar abstração, paisagens oníricas.

*In our high-tech world, technology's unpredictable behaviour is often perceived as negative. But these glitches - 'the ghost in the machine' - can be a starting point to expand the possibilities of image production in the digital age. Oneiria uses 'data moshing', a technique in which digital video images are deliberately made unstable, while found footage in different formats (digital HD, VHS, Super 8) are literally used as paint, smearing images to create abstract, dreamlike landscapes.*

**Direção/Director:** Jeroen Cluckers.

**Fotografia/Photography:** Jeroen Cluckers.

**Som/Sound:** Jeroen Cluckers.

**Montagem/Editing:** Jeroen Cluckers.

**Produção/Production:** Jeroen Cluckers.

**Contato/Contact:** jeroen@thestargazer.tv

**05/09, SEX - 14H - CINE CULTURA**



## OUR SHADOWS WILL

Sérvia, 2014, 8', cor

58

“Quem reivindicar que a ideia para o assassinato veio de fora deste grupo, brinca irresponsavelmente com a verdade. Somos seus criadores e seus executores. Nós amamos o nosso povo. Eu não tenho nada a dizer em minha defesa.” Gavrilo Princip

*“Whoever claims that the idea for the assassination came from outside this group, plays fast and loose with the truth. We are its creators and its executors. We loved our people. I have nothing to say in my defense.” Gavrilo Princip*

**Diretor/Director:** Vladimir Perisic.

**Roteiro/Script:** Vladimir Perisic.

**Elenco/Cast:** Bogdan Ninković, Feđa Stamenković, Andrej Ivančić, Nikola Brković e Mihailo Ković.

**Fotografia/Photography:** Simon Beaufiles.

**Som/Sound:** Frédéric Heinrich e Olivier Goinard.

**Montagem/Editing:** Jelena Maksimović.

**Produção/Production:** Jovan Marjanović.

**Contato/Contact:** vladimirperisic@hotmail.com

**31/08, DOM - 14H - CINE CULTURA**



## SERPENTINE

EUA, 2014, 26', cor.

59

Serpentine, uma extravagância opticamente trabalhada intensamente e inspirada pela pioneira dançarina moderna Loie Fuller. O corpo é feito e desfeito, achado e perdido, como se o primeiro cinema se revertisse em fantasmagoria.

*Serpentine, an intensely worked optical printing extravaganza inspired by modern dance pioneer Loie Fuller. The body is made and unmade, lost and found, as early cinema reverts to phantasmagoria.*

**Diretor/Director:** Stephanie Wuertz.

**Fotografia/Photography:** Stephanie Wuertz.

**Som/Sound:** Stephanie Wuertz.

**Montagem/Editing:** Stephanie Wuertz.

**Produção/Production:** Stephanie Wuertz.

**Website:** <http://stephaniewuertz.com/>

**01/09, SEG - 20H - CINE CULTURA**



## SOLO TE PUEDO MOSTRAR EL COLOR

Peru, 2014, 24', cor.

60

2009, no planalto da serra peruana, perto da fronteira com o Equador. Uma empresa de mineração força o caminho para as profundezas da floresta primitiva em busca de fontes de minérios, sem qualquer preocupação com os danos causados. Eles fazem isso com a permissão do governo, mas sem o consentimento dos povos indígenas, os nativos Awajun que lá vivem. Conhecidos por serem destemidos e pela sua coragem, os Awajun se levantam contra os invasores. Mas nessa luta pela terra eles são brutalmente derrubados pelo governo ultraliberal. Violência gera a contra-violência. A oficina de vídeo é a maneira de seguir a trilha da violência.

*2009, in the high plateau of the Peruvian jungle, near the border to Ecuador. A mining company forces their way into the depths of the primeval forest to search for mineral resources, without any regard for damage. They do this with the government's permission, but without consent from the indigenous people, the Awajun natives who live there. Known for their fearlessness and courage, the Awajun stand up to the invaders. But in the fight for their land they are brutally struck down by the ultra liberal government. Violence breeds counter-violence. A video workshop is the way of follow the trail of violence.*

**Diretor/Director:** Fernando Vílchez Rodríguez.

**Fotografia/Photography:** Fernando Vílchez Rodríguez.

**Som/Sound:** Claire Camus.

**Montagem/Editing:** Fernando Vílchez Rodríguez.

**Produção/Production:** Rita Solf e Bergman Was Right Films.

**Contato/Contact:** bergmanwasright@gmail.com

**31/08, DOM - 14H - CINE CULTURA**



## SOON

EUA, 2014, 6', cor.

61

Tirado do título da primeira linha da ficção-climática de JG Ballards, de 1962, “The Drowned World”, que descreve vibrantemente um futuro distópico da Terra, SOON utiliza imagens originais, sons e as mais atuais visualizações de dados sobre CO2 para abordar questões sobre o estado de derretimento do Ártico a partir do aquecimento do ar e dos oceanos, fundamentalmente causado pela emissão de carbono. Este é um trabalho não-narrativo que visualiza conexões entre a presença humana e os recursos finitos do planeta Terra. Somos sombras efêmeras, mas as emissões de carbono são eternas. — SOON foi encomendado para um projeto único colaborativo de arte e ciência chamado NOAA’s Science on a Sphere, uma plataforma de 360 graus para educação e pesquisa científica da Terra.

*Taking its title from the first line of JG Ballards 1962 climate-fiction novel “The Drowned World” which vividly describes a dystopic future Earth, SOON utilizes original imagery, sound and the most current CO2 data visualizations to consider the ongoing state of melting Arctic sea ice due to the warming of air and oceans fundamentally caused by our carbon emissions. This is a non-narrative media work visualizing the connection between human presence and the finite resources of planet Earth. We are as shadows ephemeral, but carbon emissions are eternal. — SOON was commissioned for a unique science/art collaborative think tank for projection on NOAA’s Science on a Sphere, a 360 global platform for earth science education.*

**Diretor/Director:** Jeanne Liotta.

**Fotografia/Photography:** Jeanne Liotta.

**Som/Sound:** Zach Layton.

**Montagem/Editing:** Jeanne Liotta.

**Produção/Production:** NOAA SOS, EcoArts Connection, CIRES - Cooperative Institute for Research in Environmental Sciences.

**Website:** <http://www.jeanneliotta.net/>

**03/09, QUA - 16H20 - CINE CULTURA**



## SOUS UN CIEL CHANGEANT

França, 2013, 12', cor.

62

“Gostaria de lhe perguntar algo, se não se importa. Só preciso de alguém na minha imagem... Se você estivesse por lá como você estava, só olhando para o que quisesse...”

*“I would ask you something, if you don't mind. Just I need someone in my picture... If you were standing by there like you were, just looking wherever you want...”*

**Diretor/Director:** Jean-Claude Rousseau.

**Fotografia/Photography:** Jean-Claude Rousseau.

**Som/Sound:** Jean-Claude Rousseau.

**Montagem/Editing:** Jean-Claude Rousseau.

**Produção/Production:** Jean-Claude Rousseau.

**02/09, TER - 14H - CINE CULTURA**



## UN PASSAGE D'EAU

França, 2014, 23', cor.

63

O filme se passa num resort de férias no oceano Atlântico, na França. Um grupo de arqueólogos subaquáticos pesquisam restos de naufrágios antigos, tentando proteger tudo o que eles acham da corrosão. Um resort spa oferece aos seus clientes tratamentos com água do mar como cura e rejuvenescimento. E um misterioso grupo de idosos tenta encontrar um remédio que pode lhes dar o direito à vida eterna. Será que o futuro da humanidade se encontra debaixo d'água? De uma maneira tipicamente associativa, os artistas combinam eventos que parecem se relacionar indiretamente a uma história pseudocientífica.

*This film is set in a holiday resort on the Atlantic Ocean in France. A group of underwater archaeologists are looking for the remains of old shipwrecks and try to protect what they find from corrosion. A spa resort offers its clients seawater treatments as a rejuvenating cure. And a mysterious group of senior citizens tries to find a remedy that will give them the right to eternal life. Does the future of humanity lie under water? In a typically associative way the artists combine events which seem only to relate indirectly to a pseudoscientific story.*

**Diretores/Directors:** Chloé Maillet e Louise Hervé.

**Elenco/Cast:** Brigitte Rouan, Bernard Verley, Mathurin Maret e Philippe Bilheur.

**Fotografia/Photography:** Victor Zebo.

**Som/Sound:** Arnaud Ledoux e Egyptology.

**Montagem/Editing:** Clément Tomé.

**Produção/Production:** Red Shoes Some Shoes e Olga Rozenblum.

**Contato/Contact:** diffusion@redshoes.fr

**03/09, QUA - 16H20 - CINE CULTURA**



## WE HAD THE EXPERIENCE BUT MISSED THE MEANING

Espanha-EUA, 2014, 8', cor.

64

Entre Los Angeles e San Diego, Califórnia, um momento na história de Bioy Casares – onde se descobre que um homem prefere dirigir a fazer amor com Verônica – estruturam as peças de um quebra-cabeça em uma montagem do que não pode ser dito, mas apenas mostrado.

*Between Los Angeles and San Diego, California, a moment in a story by Bioy Casares – where it is discovered that a man prefers driving to making love to Veronica – structures the pieces of a puzzle into an assembly of that which can not be said, but only shown.*

**Diretor/Director:** Laida Lertxundi.

**Fotografia/Photography:** Laida Lertxundi.

**Som/Sound:** Ezra Buchla.

**Montagem/Editing:** Laida Lertxundi.

**Produção/Production:** Laida Lertxundi.

**Website:** [www.laidalertxundi.com](http://www.laidalertxundi.com)

**01/09, SEG - 20H - CINE CULTURA**



**MOSTRAS  
ESPECIAIS**

**INEMA DA TRANSF  
RCURSOS DE  
DREA TONACCI**

**FORMAÇÃO:**

**CINEMA DA TR  
PERCURSOS DE  
ANDREA TONAC**

# CINEMA DA TRANSFORMAÇÃO: PERCURSOS DE ANDREA TONACCI

No cinema que Andrea Tonacci realiza, na experiência de cada filme que faz, desde 1965, ou no ato de filmar simplesmente, existem intensidades misteriosas. Esta mostra, construída a partir do diálogo com o cineasta, sobretudo, no que se refere à conversas, sessões comentadas, mesas de discussão que contam com sua presença, parte da vontade de exibir todos os filmes possíveis de sua filmografia e também enfatizar o percurso de transformação da forma que o cinema e a experiência da mise-en-scène assumem em cada produção do artista.

68

Seja no que se chama filme, seja no gesto de direcionar uma câmera ao mundo, encontra-se na obra de Tonacci o esforço raro de um processo intuitivo visceral, que parece querer ultrapassar a ideia de trabalho em muito e acaba por afirmar ou tangenciar o visível, sublinhando o encontro entre os olhares e as coisas, os olhares e os seres, de maneira a nunca se afastar da hipótese de que tudo é insuficiente na representação, mas não na experiência humana.

A Mostra Cinema da Transformação: Percursos de Andrea Tonacci revela ao público materiais inéditos entre filmes autorais, institucionais e trechos de materiais filmados, momentos da experiência transformadora da vida. Andrea parece entender o cinema como transformação de si mesmo, mergulhado no desejo de que o cinema possa ser uma maneira verdadeira de estar no mundo. Transitando entre o experimental e o documentário, entre o cinema marginal nos anos 1960 e 1970 até as incursões pela Amazônia e seu contínuo contato com povos indígenas e outras culturas, Tonacci é uma inspiração até mesmo para a existência do Fronteira como festival.

A mostra, que tem curadoria de Marcela Borela e Henrique Borela, conta com a presença do diretor para conversas muito especiais. Há uma sessão comentada sobre Já visto Jamais visto, seu novo filme, que conta com a participação também de sua montadora e companheira de vida, Cristina Amaral. Uma mesa após a exibição de vOs Arara acontece com a presença do cineasta e do indigenista Sydney Possuelo, personagem e parte do filme de 1980, um encontro que promete revelar histórias da luta indígena que uniu os amigos Sydney e Andrea em mais de um projeto ao longo da vida. Uma prosa para discutir seu ofício quando está trabalhando sob motivação externa também acontece com exibição inédita de alguns filmes feitos para importantes instituições brasileiras como Biblioteca Nacional, Teatro Municipal, Bienal de Arte de São Paulo. Para finalizar, uma sessão surpresa comentada por Tonacci inclui trechos de materiais filmados na década de 1970 e aproxima ainda mais o público do I Fronteira das motivações e ideais desse artista que é um dos maiores cineastas brasileiros de todos os tempos.



## OLHO POR OLHO

Brasil, 1966, 18', 16mm, p&b.

69

Um grupo de amigos rodando de carro pela cidade de São Paulo decide vingar-se do sentimento de impotência e frustração que invade suas vidas, e utilizando uma amiga como isca para atrair uma vítima qualquer, liberam nela a alienação e a agressividade contida.

*A group of friends driving through the city of São Paulo decides to take revenge of the feeling of helplessness and frustration that invades their lives, and using a friend as bait to attract any victim, release in her their alienation and aggression contained.*

**Diretor/Director:** Andrea Tonacci

**Fotografia/Photography:** Andrea Tonacci

**Montagem/Editing:** Rogério Sganzerla

**Elenco/Cast:** Daniele Gaudin, Fábio Sigolo, Francisco Arruda, Ronaldo Ferraz, Franco Ogassawara e Sérgio Frederico

**Produção/Production:** Total Filmes

**Contato/Contact:** [extremart@extremartt.com.br](mailto:extremart@extremartt.com.br)

**23/07, QUA - 20H - CINE CULTURA**



70

## DOCUMENTÁRIO

Brasil, 1965, 11', 16mm, p&b.

Na trama, eles vão em busca da sessão de cinema perfeita para passar o tempo e fugir da própria falta de oportunidades devido ao momento político tão latente da época.

*In the story, they go in search of the perfect film session to pass the time and escape from the very lack of opportunities, as due to the latent political moment of that specific time.*

**Diretor/Director:** Rogério Sganzerla

**Fotografia/Photography:** Andrea Tonacci

**Montagem/Editing:** Rogério Sganzerla

**Elenco/Cast:** Vitor Lotufo e Marcelo Magalhães

**Contato/Contact:** smercurioproducoes@gmail.com

**23/07, QUA - 20H - CINE CULTURA**



## BLÁBLÁBLÁ

Brasil, 1968, 30', 35mm, p&b.

71

O sentido do poder e da palavra em crise situa o homem que o manipula numa idêntica crise pessoal, humana. A farsa do discurso de intenção humanista é total e absoluta. Um ditador num momento de grave crise nacional e institucional, confrontado na cidade e no campo por revoltas e guerrilhas, na busca de uma paz ilusória, faz um longo pronunciamento pela televisão. Mas a realidade é imposta à sua ficção, e o controle da situação escapa de suas mãos. Sobre-lhe uma patética confissão antes de ser tirado do ar.

*The sense of power and word in crisis situates the man who manipulates them into an identical personal, human crisis. The farce of the humanist intent discourse is total and absolute. A dictator at a time of a severe national and institutional crisis, confronted in the city and in the countryside by revolts and guerillas, in pursuit of an illusory peace, makes a long televised speech. But the reality is imposed upon the fiction and its control of the situation escapes from his hands. Spires to him a pathetic confession before being taken down.*

**Diretor/Director:** Andrea Tonacci

**Fotografia/Photography:** João Carlos Horta

**Som/Sound:** Geraldo Veloso

**Montagem/Editing:** Geraldo Veloso

**Música/Music:** Flávia Calibi Magalhães

**Contato/Contact:** [extremart@extremartt.com.br](mailto:extremart@extremartt.com.br)

**06/09, SÁB - 13H30 - CINE CULTURA**



## BANG BANG

Brasil, 1970, 90', 35mm, p&b.

72

O ator de um filme em realização vive sem distinção a sua realidade pessoal e a ficção de seu personagem. Como objeto involuntário do acaso e da circunstância, ele busca um sentido e uma saída daquela situação enquanto é perseguido por bandidos, um mágico, uma fantasia amorosa, um bêbado, sua autoimagem... A comicidade, os motivos da perseguição, as situações, os personagens, a cenografia, os diálogos e a trilha sonora, que utilizam temas conhecidos de outros filmes, remetem a símbolos, metáforas e à recusa da possível lógica narrativa, no sentido de permitir ao espectador uma sensação análoga à do personagem central, induzindo-o à necessidade de pensar sobre um sentido, enquanto perdido e conduzido pela expectativa sustentada, e o anticlímax intencionalmente recorrente. Uma viagem bem-humorada e visualmente moderna. Na época, 1970, o filme foi interditado para menores de 18 anos e proibida a exportação. No sentido de contextualizar o filme, os anos 70 foram o auge dos anos de repressão política e cultural das ditaduras militares impostas pelos interesses do planejamento econômico para o continente.

*The actor in a producing movie performs without making distinction of his personal reality and the fiction of his character. As involuntary object of chance and circumstance, searches for a sense and a scape for that situation while being pursued by bandits, a magician, a romantic fantasy, a drunken, his self-image... The comicity, the reasons for persecution, the situations, the characters, the scenography, the dialogue and the soundtrack, which uses familiar themes from other movies, refer to symbols, metaphors and possible refusal of narrative logic, in order to allow the viewer a feeling analogous to the central character, inducing the need to think about a sense while lost and driven by sustained expectation, and the intentional recurrent anticlimax. A humorous and visually modern trip. At the time, 1970, the film was forbidden for people under 18 and prohibited for export. In order to contextualize the film, the 70's were the culmination of years of political and cultural repression of the military dictatorship imposed by the interests of economic planning for the continent.*

**Diretor/Director:** Andrea Tonacci

**Fotografia/Photography:** Thiago Veloso

**Montagem/Editing:** Roman Stulbach

**Elenco/Cast:** Paulo César Peréio, Ezequias Marques, Thales Penna, Milton Gontijo, Jura Otero, Abrahão Farc, Luís Otávio Madureira Horta, Antonio Naddeo e José Aurélio Vieira

**Contato/Contact:** [extremart@extremartt.com.br](mailto:extremart@extremartt.com.br)

**01/09, SEG - 22H10 - CINE CULTURA**



## CONVERSAS NO MARANHÃO

Brasil, 1977, 120', 16mm, cor.

74

Durante a demarcação oficial de suas terras pela Fundação Nacional do Índio, os Canela Apãniekra – Timbiras Orientais decidem interromper o trabalho dos topógrafos e enviar suas reivindicações para Brasília em forma de filme. Assim eles expressam sua insatisfação com os limites do território imposto pela Funai. Este filme, que é o primeiro de uma série sobre o contato entre duas culturas, suas consequências, e que foi realizado com a participação do Conselho da Aldeia, pretende ser o documento oficial da nação Canela ao Estado Brasileiro. No filme, a história do grupo, o massacre, a dispersão dos sobreviventes e seu reencontro, os limites imemoriais do território, são narrados através de imagens envolvidas na vida e no ritual cotidiano. Uma visão de dentro dos mecanismos de afirmação da identidade de uma nação. Documentário filmado em colaboração com os índios Canela Apãniekra da aldeia de Porquinhos, município de Barra do Corda, MA, (ALSN/DFB-LM).

*During the official demarcation of their lands by the National Indian Foundation, the Oriental Canela Apãniekra – Timbiras decides to interrupt the work of surveyors and send their claim to Brasilia as they are recording a film. So they express their dissatisfaction with the limits of the territory imposed by Funai. This film, which is the first of a series about the contact between two cultures, their consequences, and that was conducted with the participation of the Village Council, aims to be the official document of the Canela Nation of the Brazilian State. In the film, the story of the group, the massacre, the dispersion of the survivors and their reunion, the ancient boundaries of the territory, are narrated through images involved in the life and daily rituals. An inside view of the mechanisms of affirming the identity of a nation. Documentary filmed in collaboration with the Indian Canela Apãniekra in the village of Little Pigs, municipality of Barra do Corda, MA. (ALSN / DFB-LM)*

**Diretor/Director:** Andrea Tonacci  
**Fotografia/Photography:** Andrea Tonacci  
**Som/Sound:** Walter Luis Rogério  
**Montagem/Editing:** Bruno de André  
**Contato/Contact:** [extremart@extremartt.com.br](mailto:extremart@extremartt.com.br)

**02/09, TER - 12H - CINE UFG**



## OS ARARA

Brasil, 1980-83, 75', HSVT/U-Matic, cor.

75

Documentação dos preparativos e das expedições da Frente de Atração Arara da Funai, no estado do Pará. Com a construção da Transamazônica, o território Arara (sem contato com o homem branco) é cortado ao meio, e os índios reagem atacando os trabalhadores. Ciente de que todo contato é uma criação de dependência, o sertanista Sydney Possuelo, que também narra reflexivamente os dois episódios, lidera as expedições que têm como finalidade identificar os grupos, quantos indivíduos são, estabelecendo os limites territoriais para proteger a área contra invasores e madeireiros da região.

*Documentation of the preparations and expeditions of the Arara Attraction Front from Funai, in the state of Pará. With the construction of the Trans-Amazonic road, the Arara territory (without contact with the white man) is cut in half, and the Indians react by attacking workers. Aware that all contact is a creation of dependence, the sertanist Sydney Possuelo, who also narrates reflexively two episodes, leads expeditions that aims to identify the groups, many individuals are, setting the boundaries to protect the area from intruders and lumberers of the region.*

**Diretor/Director:** Andrea Tonacci

**Fotografia/Photography:** Andrea Tonacci

**Contato/Contact:** [extremart@extremartt.com.br](mailto:extremart@extremartt.com.br)

**05/09, SEX - 21H - CINE CULTURA**



## BIENAL BRASIL SÉCULO XX

Brasil, 1994, 65', Beta, cor.

76

Institucional da Bienal de São Paulo.

*Institutional from Bienal of São Paulo.*

**Diretor, roteiro e produção/Director, script and production:** Andrea Tonacci.

**Fotografia/Photography:** Mark Perlmann

**Montagem/Editing:** Cristina Amaral

**Música/Music:** Mario Manga

**Contato/Contact:** [extremart@extremartt.com.br](mailto:extremart@extremartt.com.br)

**02/09, QUI - 20H - CINE UFG**



## BIBLIOTECA NACIONAL

Brasil, 1997, 22', DV, cor.

77

Documentário sobre a Biblioteca Nacional, o seu funcionamento, sua história, seus problemas.

*Documentary about the National Library, its functioning, its history, its problems.*

**Diretor/Director:** Andrea Tonacci

**Roteiro/Script:** Luiz Rosemberg Filho

**Fotografia/Photography:** Mario Carneiro

**Montagem/Editing:** Cristina Amaral

**Música/Music:** Mario Manga

**Contato/Contact:** [extremart@extremartt.com.br](mailto:extremart@extremartt.com.br)

**02/09, QUI - 17H30 - CINE UFG**



## THEATRO MVNICIPAL

Brasil, 1998, 23', DV, cor.

78

Institucional do Theatro Municipal.

*Institucional from Theatro Municipal.*

**Direção, roteiro e produção/Director, script and production:** Andrea Tonacci.

**Fotografia/Photography:** Mario Carneiro

**Montagem/Editing:** Cristina Amaral

**Música/Music:** Mario Manga

**Contato/Contact:** [extremart@extremartt.com.br](mailto:extremart@extremartt.com.br)

**02/09, QUI - 17H30 - CINE UFG**



## SERRAS DA DESORDEM

Brasil, 2006, 135', 35mm, cor.

79

Carapirú é um índio nômade que, após escapar do massacre de seu grupo familiar, em 1978, perambula sozinho pelas serras do Brasil Central até ser capturado, dez anos depois, a 2 mil quilômetros de distância de seu ponto de fuga/partida. Levado para Brasília pelo sertanista Sydney Possuelo, torna-se manchete nacional e centro da polêmica criada por antropólogos e linguistas quanto a sua origem e identidade.

*Carapirú is a nomadic Indian who, after escaping the massacre of his family group in 1978, wanders alone through the mountains of Central Brazil to be captured, ten years later, 2000 kilometers away from his vanishing point/departure. Taken to Brasilia by Sydney Possuelo, becomes the center of controversy and national polemics created by anthropologists and linguists about its origin and identity.*

**Diretor/Director:** Andrea Tonacci

**Roteiro/Script:** Andrea Tonacci, Sydney Possuelo e Wellington Figueiredo

**Fotografia/Photography:** Aloysio Raulino, Alziro Barbosa e Fernando Coster

**Montagem/Editing:** Cristina Amaral

**Música/Music:** Rui Weber

**Contato/Contact:** [extremart@extremartt.com.br](mailto:extremart@extremartt.com.br)

**07/09, DOM - 14H - CINE CULTURA**



## JÁ VISTO, JAMAIS VISTO

Brasil, 2013, 54', 16mm, cor/p&b.

80

Uma ficção afetiva, um percurso de invenção, um diálogo visual entre memórias e sentimentos do autor a partir de imagens de sua família, amigos, paixões, pinturas e viagens, filmados e guardados por ele ao longo de mais de 40 anos de atividade cinematográfica, só agora recuperados. Segmentos de filmes realizados, de vida pessoal, fragmentos de filmes esboçados, nunca revistos nem editados, imagens como outros seres que mudam a percepção do presente, ausências interferindo na vida, que lhes é posterior, imprevisível.

*An affective fiction, a journey of invention, a visual dialogue between memories and feelings of the author from photos of his family, friends, passions, painting and travel, filmed and kept by him over more than 40 years of film activity, only now recovered. Segments of films made, personal life, and fragments outlined films, never reviewed or edited, pictures like other beings that changes our present perception, absences interfering in a life, later for them, unpredictable.*

**Diretor/Director:** Andrea Tonacci

**Fotografia/Photography:** Andrea Tonacci, Robson Gomes de Azevedo e Mark Perlmann

**Montagem/Editing:** Cristina Amaral

**Música/Music:** Ruy Weber

**Produção/Production:** Patrícia Mourão

**Contato/Contact:** [extremart@extremartt.com.br](mailto:extremart@extremartt.com.br)

**03/09, QUA - 20H30 - CINE CULTURA**



**MOSTRAS  
ESPECIAIS**

**À  
CÂMERA DOC –  
OLHO NO MUNDO  
SEUS CONFLITOS**

**DO  
OS**

**CÂMERA DO  
O OLHO NO M  
E SEUS CONF**

# CÂMERA DOC – O OLHO NO MUNDO E SEUS CONFLITOS

A câmera como olho atento às transformações e movimentos de resistência ao redor do mundo se tornou um dos principais e mais importantes aparatos tecnológicos da humanidade. O cinema hoje, definidor da construção das perspectivas, olhares e posicionamentos históricos, políticos e sociais que revelam nuances antes acobertadas e reprimidas pela imposição de pontos de vista dominantes, permite a desconstrução de sua própria historicidade, projetando novas camadas, nuances, ampliando o espectro, desintegrando e subvertendo conceitos.

A Mostra Câmera Doc - O Olho no Mundo e Seus Conflitos vai em busca desse processo de engajamento da imagem e do filme documentário como porta-voz desse combate político e estético diante dos processos de transformação aniquilantes e violentos pelos quais passam o mundo. Trata-se de uma reunião de filmes que lidam com diversos procedimentos e dispositivos documentais, seja a partir de um cinema de “guerrilha”, “panfleto” político, incendiário e subversivo (*Our Body is a Weapon*); seja a partir do confronto com as instituições e do desvelamento do poder, sua existência, lógica e desconstrução (*The Silent Majority Speaks*, 23 August, 2008, *Disgraced Monuments*, *Riding the Tiger*); ou através de uma reflexão e confronto a partir do distanciamento que se tem da própria história, reescrevendo-a (*Distinguished Flying Crosses*).

O interesse aqui, está essencialmente na busca por uma dialética que coloque em crise as construções históricas, políticas, estéticas, e que engaje e reposicione imageticamente nosso olhar, voltando-o criticamente para o mundo e seus conflitos.



## THE SILENT MAJORITY SPEAKS

Irã, 2010-2014, 94', cor.

85

Utilizando a mais recente revolta no Irã como uma plataforma de lançamento e como foco central, este filme explora ideias de coletividade, autoridade, patriarcado, memória e repetição através da reavaliação ou desconstrução da história moderna do Irã e das imagens usadas para construí-lo. Conectando e desconectando imagens e momentos de uma consciência revolucionária, o filme concebe através do cinema e do uso da imagem em movimento como uma obsessão certa versão da modernidade e também da revolução.

*Using the latest revolt in Iran as a launching pad and as a central focus, this film explores ideas of collectivity, authority, patriarchy, memory and repetition through a re-assessment or deconstruction of Iran's modern history and the images used to construct it. Connecting and disconnecting the images and the moments of a revolutionary consciousness, the film thinks through cinema and the use of the moving image as an obsession with a certain version of modernity and revolution as well.*

**Diretor/Director:** Bani Khoshnoudi

**Fotografia/Photography:** Bani Khoshnoudi e contribuintes anônimos

**Som/Sound:** Bani Khoshnoudi, Jeremy Fleishman

**Montagem/Editing:** Bani Khoshnoudi

**Produção/Production:** Bani Khoshnoudi

**Contato/Contact:** bani@penseesauvagefilms.com

**04/09, QUI - 14H - CINE CULTURA**



## 23, AGOSTO, 2008

Reino Unido, 2013, 22', cor.

86

*23 de agosto de 2008* é composto por dois planos. Uma breve cena de abertura, intercalada com intertítulos, do famoso mercado de rua de livro Al-Mutanabbi, em Bagdá, é seguida por um monólogo ininterrupto de dezoito minutos, filmado a partir de um único plano, estático, simplesmente gravando as palavras do narrador sem interrupção. Nele, Faysal Abudullah gradualmente constrói um retrato de seu relacionamento com seu irmão mais novo, Kamel, e no processo evoca a vida dos intelectuais iraquianos de esquerda que foram para o exílio, no início de 1980, pelo regime de Saddam Hussein. Faysal descreve a decisão de Kamel de voltar ao Iraque em 2003, seu trabalho para o novo Ministério da Cultura e sua trágica morte pelas mãos de assassinos desconhecidos, em 23 de agosto de 2008. Enquanto o filme lança luz sobre aspectos pouco conhecidos da história política do Iraque, em primeiro lugar está a história de dois irmãos, de devoção de Faysal por Kamel e de suas atitudes contrastantes com o exílio e até a própria vida.

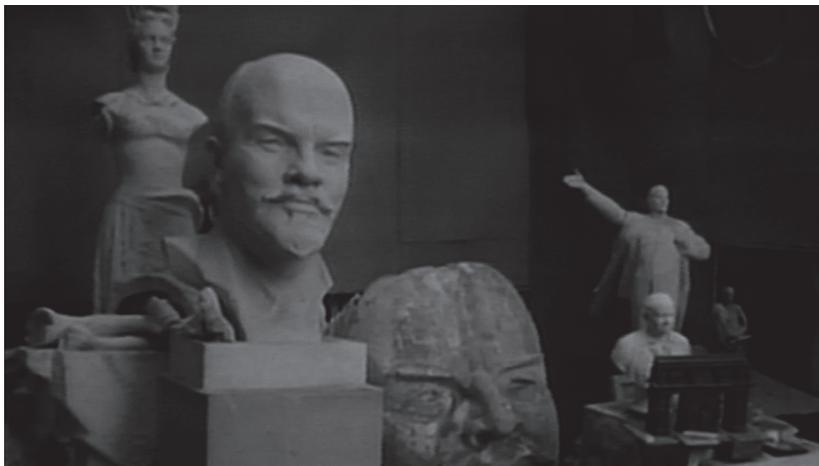
*23 August 2008 consists of two shots. A brief opening shot, intercut with inter-titles, of the famous Al-Mutanabbi Street book market in Baghdad is followed by an unbroken eighteen-minute monologue, shot from a single, still camera position and simply recording the speaker's words without interruption. In it, Faysal Abudullah gradually builds a portrait of his relationship with his younger brother, Kamel, and in the process evokes the lives of Iraqi intellectuals of the left, driven into exile in the early 1980s by Saddam Hussein's regime. Faysal describes Kamel's decision to return to Iraq in 2003, his work for the new Ministry of Culture and his tragic death at the hands of unknown assassins on 23 August 2008. While the film throws light on little known aspects of Iraq's political history, primarily it is the story of the two brothers, of Faysal's devotion to Kamel and their contrasting attitudes to exile and to life itself.*

**Diretor/Director:** Laura Mulvey, Faysal Abdullah e Mark Lewis

**Produção/Production:** Laura Mulvey, Faysal Abdullah e Mark Lewis

**Contato/Contact:** [assistantlauramulvey@gmail.com](mailto:assistantlauramulvey@gmail.com)

**06/09, SÁB - 22H - CINE CULTURA**



## DISGRACED MONUMENTS

Reino Unido, 1993, 48', cor.

87

Em 1918, apenas um ano após a Revolução Russa, Lenin, juntamente com o Ministro da Cultura, Anatoly Lunacharski, publicou uma resolução do governo que prevê a construção de monumentos em homenagem a pensadores revolucionários, como Marx e Engels, bem como escritores, filósofos, cientistas e artistas. O plano de Lenin também previa a remoção de todos os monumentos que retratam os Czares e os seus agentes de praças e ruas. Após a morte de Lenin em 1924, sua lista de monumentos foi ignorada em sua maior parte em favor de monumentos dedicados a líderes do novo regime, em particular o próprio Lênin. Na sequência o colapso do comunismo na União Soviética, muitos dos monumentos de Lenin, Stalin e outros líderes do governo foram demolidos ou armazenados no "Museu Temporário de Arte Totalitário" em um parque de Moscou. Apresentando raras imagens de arquivo e entrevistas com escultores, historiadores de arte, galeria e diretores de museus, este vídeo examina como monumentos nos conectam com o passado, como eles são destruídos e novos levantados ao mesmo tempo do cataclismo social e como cada ponto de viragem da sociedade começou a história de novo em uma luta com monumentos antigos.

*In 1918, just a year after the Russian Revolution, Lenin, together with the Minister of Culture, Anatoly Lunacharski, issued a government resolution providing for the erection of monuments honoring revolutionary thinkers such as Marx and Engels, as well as writers, philosophers, scientists and artists. Lenin's plan also prescribed the removal from the squares and streets of all monuments depicting the Tsars and their servants. After Lenin died in 1924, his list of proposed monuments was for the most part ignored in favor of monuments devoted to the new regime's leaders, particularly Lenin himself. Following the collapse of Communism in the Soviet Union, many of the monuments of Lenin, Stalin and other government leaders were demolished or stored in the "Temporary Museum of Totalitarian Art" in a Moscow park. Featuring rare archival footage and interviews with sculptors, art historians, gallery and museum directors, this video examines how monuments connect us with the past, how they are destroyed and new ones raised at times of social cataclysm, and how every turning point in society has begun history anew in a struggle with old monuments.*

**Direção/Director:** Laura Mulvey e Mark Lewis

**Fotografia/Photography** Thomas H. Turnbull

**Som/Sound** Larry Sider

**Montagem/Editing:** Tom Hayes

**Contato/Contact:** [assistantlauramulvey@gmail.com](mailto:assistantlauramulvey@gmail.com)

**06/09, SÁB - 22H - CINE CULTURA**



## RIDING THE TIGER: LETTERS FROM CAPITALIST CHINA

EUA, 2010, 45', Digital Vídeo, cor.

89

*Cartas da China Capitalista* é um diário íntimo e crítico da China continental atualmente, que fala sobre ideologias transformadas e sobre a amnésia nacional, como se movem pela cidade durante o dia e a noite. Canalizando tanto Vertov e Marker, Abigail Child usa seu senso brilhante de colagem para criar um retrato terrível do mundo contemporâneo. Apresenta trabalhadores, ruas, lojas e parques de Pequim, bem como retratos em *close-up* de docentes da Academia de Cinema, que transgridem através da música, estudantes de arte aprendendo sobre 'ironia', um jovem fazedor de macarrão, um músico cego de rua, aposentados dançando no parque. Reunindo tudo em conjunto, a partir de suas estratégias de edição, uma atenção especial para o som sincronizado, a música do "ruído" e uma percepção de traumas subjacentes à conversão da China capitalista.

*Letters from Capitalist China is an intimate and critical diary of Mainland China today, speaking to changed ideologies and national amnesia, as it moves through the city across a day and night. Channeling both Vertov and Marker, Abigail Child uses her brilliant sense of collage to create a terrifying portrait of the contemporary. Featuring Beijing's workers, streets, stores and parks, as well as close-up portraits of the faculty at the Film Academy who break into song, art students learning about 'irony', a young noodle maker, a blind street musician, retirees dancing in the park. Holding it together are Child's editing strategies, a close attention to synchronous sound, the music of 'noise' and a sense of the traumas underlying China's capitalist conversion.*

**Diretor/Director:** Abigail Child

**Contato/Contact:** [achild@mindspring.com](mailto:achild@mindspring.com)

**05/09, SEX - 16H - CINE CULTURA**



## DISTINGUISHED FLYING CROSS

EUA, 2011, 62', Beta Digital, cor.

90

Um pai sentado na mesa de centro, rodeado por cervejas e seus dois filhos já crescidos: esta construção mínima é tão geometricamente sóbria como “A Última Ceia” de Leonardo Da Vinci. Descontraído, o homem desenfadadamente relata sua experiência como subtenente do Exército no Vietnã. Guerra? Sua vocação como piloto era fruto do acaso: ele tinha que ir embora do exército para começar uma carreira na aviação. Helicóptero de batalha? Ele não tinha absolutamente nenhum desejo de voar em um, armas significavam pouco para ele. Questionando a margem de manobra do que o cineasta chama de “um bom homem” em tempos de guerra injusta, o filme concentra-se, sobretudo, nas características distintas de seu discurso. Uma longa legenda define o material autobiográfico com um distanciamento relativo aos títulos de capítulos de um romance do século 18: a história de como Chief Warrant Officer Wilkerson recebeu o Distinguished Flying Cross e transmitiu aos seus filhos. Enfatiza na narração como o artefato (como o explosivo que quase custou sua vida poderia estar relacionado?) e no contexto do discurso (quase todos ouvintes silenciosos). *Distinguished Flying Cross*, sem ostentação brechtiana, dispensa comentários. Ele nos deixa a sós com uma história “inserida” em um surpreendente arquivo de imagens coloridas, filmado pelos próprios soldados, que são na verdade os únicos contadores de histórias.

*A father sitting centre table, flanked by his two grown up sons and beers: this minimal construction is as geometrically sober as Leonardo De Vinci's Last Supper. Relaxed, the man unrestrainedly recounts his experience as an Army warrant officer in Vietnam. War? His vocation as a pilot was the fruit of chance: you had to go though the army to get a career in aviation. Fighter helicopter? He had absolutely no desire to fly one, weapons meant little to him. Questioning the margin of maneuver of what the filmmaker calls “a good man” in times of unjust war, the film above all focuses on the distinctive features of his discourse. A lengthy subtitle sets the autobiographical material at a distance in the matter of the chapter titles of an 18th Century novel: The Story of How Chief Warrant Officer Wilkerson Was Awarded the Distinguished Flying Cross As Conveyed to His Sons. Emphasis in on narration as an artifact (how is the exploit that nearly cost his life related?) and on the context of speech (partial,*

*almost silent listeners). Distinguished Flying Cross, unostentatiously Brechtian, dispenses with commentary. It leaves us alone with an "embedded" story and surprising archive color images, filmed by the GIs themselves, who are in fact the only storytellers.*

**Direção/Director:** Travis Wilkerson.

**Fotografia/Photography:** Kelly Parker.

**Som/Sound:** Dave Irish.

**Montagem/Editing:** Travis Wilkerson.

**Contato/Contact:** exlow@mac.com

**01/09, SEG - 18H40 - CINE CULTURA**



## OUR BODY IS A WEAPON: LOS DESNUDOS

França, 2012, 19', cor.

92

Camponeses mexicanos sem terra inventam uma nova forma de luta usando seus corpos como lugar de resistência política e social. Eles manifestarão completamente nus nas ruas da Cidade do México, duas vezes por dia, até que sejam provados seus direitos.

*Landless Mexican peasants invent a new shape of fight by using their body as place of political and social resistance. They will demonstrate completely naked in the streets of Mexico City, twice a day, until they are proved right.*

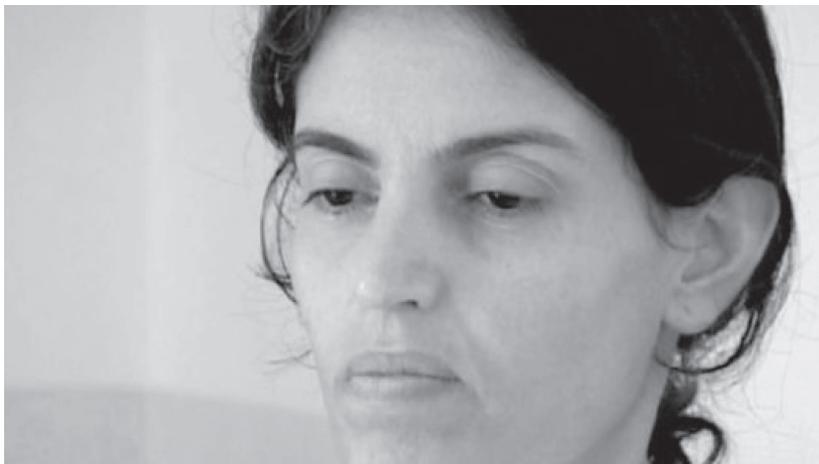
**Diretor/Director:** Clarisse Hahn

**Som/Sound:** Oktay Sengul

**Montagem/Editing:** Clarisse Hahn

**Contato/Contact:** clarissehahn@yahoo.fr

**03/09, QUA - 15H30 - CINE CULTURA**



## OUR BODY IS A WEAPON: PRISONS

França, 2012, 12', cor.

93

Duas mulheres jovens usaram o seu próprio corpo como arma de guerra através da participação em uma greve de fome nas prisões turcas, no ano 2000. Esta greve de fome foi reprimida de forma sangrenta pelo exército. Entre retratos e imagens de arquivo, uma reflexão sobre a resistência e o sacrifício do indivíduo diante da violência do Estado.

*Two young women used their own body as a war weapon by participating in a hunger strike in the Turkish prisons in the year 2000. This hunger strike was repressed in a bloody way by the army. Between portraits and archives images, a reflection on the resistance and the sacrifice of the individual in front of the violence of the State.*

**Diretor/Director:** Clarice Hahn

**Fotografia/Photography:** Clarice Hahn

**Som/Sound:** Oktay Sengul

**Montage/Editing:** Clarice Hahn

**Contato/Contact:** clarissehahn@yahoo.fr

**03/09, QUA - 15H30 - CINE CULTURA**



## OUR BODY IS A WEAPON: GERILLA

França, 2012, 19', cor.

94

Os guerrilheiros curdos do PKK filmam sua própria vida cotidiana nas fronteiras do Iraque e da Turquia. A guerra filmada do lado dos rebeldes. Uma câmera quase orgânica que registra as sensações sem qualquer espetacularismo. As imagens de guerra no Curdistão se confrontam com as imagens de refugiados curdos nas ruas de Paris, questionando várias estratégias de construção de uma identidade comunitária, tingidas com idealismo e com o romantismo no coração da violência política e social.

*The Kurdish guerrillas of the PKK film their own everyday life on the borders of Iraq and Turkey. The war filmed on the side of the rebels. An almost organic camera which records the sensations without any spectacularism. The war images in the Kurdistan confront with the images of Kurdish refugees in the streets of Paris, questioning various strategies of construction of a community identity, tinged with idealism and with romanticism in the heart of the political and social violence.*

**Diretor/Director:** Clarice Hahn

**Fotografia/Photography:** Clarice Hahn

**Som/Sound:** Mikaël Barre

**Produção/Production:** Clarisse Hahn

**Contato/Contact:** clarissehahn@yahoo.fr

**03/09, QUA - 15H30 - CINE CULTURA**



**MOSTRAS  
ESPECIAIS**

**ICOS DO CINEM  
IMENTAL...EAL**

**MA  
GOMAS**

**CLÁSSICOS D  
EXPERIMENTA**

# CLÁSSICOS DO CINEMA EXPERIMENTAL...E ALGO MAIS

O cinema, que nasce como símbolo máximo da revolução tecnológica e industrial, vai apenas se afirmar como arte a partir das experimentações visuais propostas pelas vanguardas artísticas que transitavam entre diferentes plataformas de expressão e buscavam, com o cinematógrafo, uma possibilidade de expressão inesgotável, muito além de todas as outras já produzidas pelo homem.

Nessa gênese do cinema experimental e de sua reafirmação como gênero que se instala autonomamente, como afirmação política, é que se pode perceber as margens dos processos industriais de mercantilização do cinema. É este o lugar a partir do qual se aventuram os grandes pensadores da linguagem cinematográfica, da imagem como catalisadora de experiências, pulsões e sentimentos, lugar de onde emergem tradições radicais de percepção que se desdobram e se reiventam com a mesma intensidade e potência até os dias de hoje. Cineastas vindouros da tradição do cinema de vanguarda norte-americano, da cena underground, levam adiante os dispositivos e reflexões propostas por um grupo específico de cineastas que se mantém em intenso diálogo.

98

Composta por realizadores emblemáticos, cujas obras se tornaram decisivas para a trajetória histórica do cinema experimental e que realizam seus trabalhos desde o final dos anos 60, como Ken Jacobs, Peter Hutton, Abigail Child, Phil Solomon e Leighton Pierce, a Mostra Clássicos do Cinema Experimental... e Algo mais traz à tona os últimos trabalhos desses cineastas que levam adiante procedimentos estéticos específicos e se conectam aos novos contextos mundiais de tecnologia e fruição da imagem. São cineastas cujas filmografias representam pilares para o pensamento da vanguarda cinematográfica. Entretanto, se a mostra tem foco naqueles que se colocaram decisivamente dentro dos processos históricos de uma tradição do cinema experimental que permanece até hoje, também busca voltar-se para alguns jovens realizadores que surgem como herdeiros natos dessa tradição (Scott Barley, Mary Helena Clark e Jodie Mack), apontando para uma continuidade dos princípios de liberdade fundantes do cinema experimental.



## IRRESOLUTE

Inglaterra, 2013, 2', cor.

99

Um trabalho semi-sociopolítico, influenciado pelo trabalho de cineastas de vanguarda, Stan Brakhage e Philip Salomon. Nomeado em *Senses of Cinema 2013 World Poll*.

*A semi-socio-political work, influenced by the work of avant-garde filmmakers, Stan Brakhage and Philip Solomon. Nominated in Senses of Cinema 2013 World Poll.*

**Diretor/Director:** Scott Barley

**Fotografia/Photography:** Scott Barley

**Som/Sound:** Scott Barley

**Montage/Editing:** Scott Barley

**Contato/Contact:** bar11992@icloud.com

**05/09, SEX - 18H50 - CINE CULTURA**



## LET YOUR LIGHT SHINE

Inglaterra, 2013, 3', 16mm, p&b.

100

Feito à mão, polirritmia óptica e mil arco-íris exploram a grade de equação neste espetáculo prismático.

*Handmade, optical polyrhythms and a thousand rainbows explore the grating equation in this spectacle for prismatic spectacles.*

**Diretor/Director:** Jodie Mark

**Contato/Contact:** [jodienmack@gmail.com](mailto:jodienmack@gmail.com)

**05/09, SEX - 18H50 - CINE CULTURA**



Is it you?

## ORPHEUS (OUTTAKES)

EUA, 2012, 6', 16mm, p&b.

101

Fragmentos do clássico “Orfeu” de Jean Cocteau, juntos na câmara escura da impressora óptica, revelam o outro lado do cinema neste novo contexto. “Um projeto de filme impossível: Buster Keaton aparece nas cenas cortadas de “Orfeu”, de Cocteau, feito por mim para o chão da sala de edição.” (MHC)

*Fragments of Jean Cocteau's classic Orphée, put together in the darkroom on the optical printer, reveal the other side of cinema in this new context. 'An impossible film project: Buster Keaton stars in the outtakes from Cocteau's Orphée, made by me for the cutting-room floor.'* (MHC)

**Diretor/Director:** Mary Helena Clark

**Produção/Production:** Mary Helena Clark

**Contato/Contact:** maryhelena.clark@gmail.com

**05/09, SEX - 18H50 - CINE CULTURA**



## PSALM IV: THE VALLEY OF SHADOW

EUA, 2013, 7', Digital, cor.

102

A quarta parcela da minha série de 7 partes, *The Twilight Psalms*, "Vale das sombras" é um lamento noturno sobre o amor, a perda, e o outro desconhecido...

*The fourth installment of my 7 part series, The Twilight Psalms, Valley of the Shadow is a nocturnal lamentation on love, loss, and the unknowable other...*

**Diretor/Director:** Philip Solomon

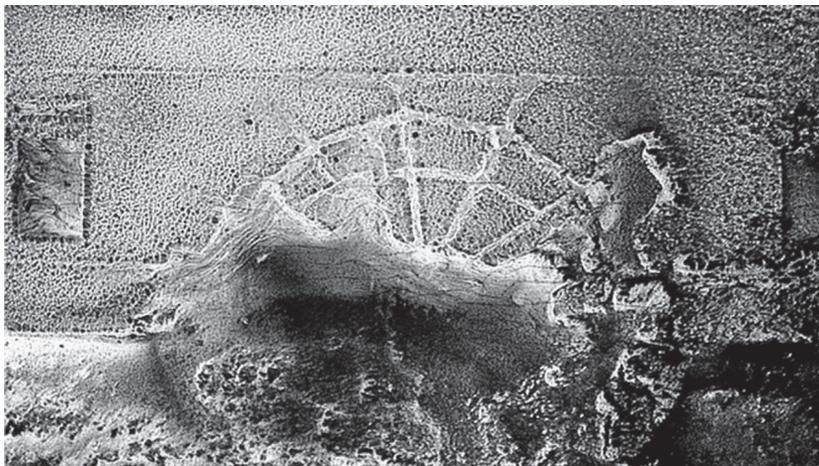
**Montage/Editing:** Philip Solomon

**Som/Sound:** Philip Solomon

**Produção/Production:** Philip Solomon

**Contato/Contact:** [www.philsolomon.com](http://www.philsolomon.com)

**02/09, TER - 16H40 - CINE CULTURA**



## THE EMBLAZONED APPARITIONS

EUA, 2013, 6', Vídeo, cor.

103

Este filme foi uma incumbência do cineasta Chuck Workman para seu filme. O que é o Cinema? Solomon usou cenas cortadas de seus próprios vídeos de três canais American Falls (2010). Um mestre do cinema experimental e da reciclagem digital, Solomon aplica sua alquimia nos filmes de Chaplin e Keaton.

*This film was a commission from filmmaker Chuck Workman for his feature film. What Is Cinema? Solomon used outtakes from his own three-channel video American Falls (2010). A master of both experimental film and digital recycling, Solomon applies his alchemy to footage of Chaplin and Keaton.*

**Diretor/Director:** Philip Solomon

**Montage/Editing:** Philip Solomon

**Som/Sound:** Philip Solomon

**Produção/Production:** Philip Solomon

**Contato/Contact:** [www.philsolomon.com](http://www.philsolomon.com)

**02/09, TER - 16H40 - CINE CULTURA**



## VIS À VIS

EUA, 2013, 24', p&b.

104

Inspirado pela canção de ninar de Vertov dos anos 30, bem como por porta-retratos teste de Warhol dos anos 60 e pelo Manual das Armas de Frampton do mesmo período – vis-à-vis é uma homenagem a estes passados divergentes: irônico, composto por cenas cortadas, retratos de amigos e colegas. Também um testamento sobre a celuloide em preto em branco, 16 milímetros, sexualidades, seduções e flertes em discrepância.

*Inspired by Vertov's Lullaby from the 30s, as well as by Warhol's 60s Screen Test portraits and Frampton's Manual of Arms from the same period – vis-à-vis is a homage to these divergent pasts: ironic, composed of outtakes, portraits ultimately of friends and colleagues. Also a testament to 16mm black and white celluloid and differing sexualities, seductions and (d)alliances.*

**Diretor/Director:** Abigail Child

**Fotografia/Photography:** Abigail Child

**Montage/Editing:** Abigail Child

**Contato/Contact:** [abigailchild@mindspring.com](mailto:abigailchild@mindspring.com)

**02/09, TER - 20H - CINE CULTURA**



## UNBOUND

EUA/Itália, 2013, 69', 16mm/DV, cor.

105

Em Roma, por um ano na Academia Americana, criei filmes caseiros imaginários de cenas da vida de Maria e Percy Shelley. Fui atraída para esses autores – suas vidas de poesia, política e invenção sexual – e inspirada pela minha ficcionalização de filmes caseiros em *Covert Action* e *The Future is Behind You*. Eu trabalhei com não-atores, com as estações e a arquitetura extraordinária e paisagens da Itália, onde os Shelleys estavam exilados por seis de seus oito anos juntos. O resultado foi um longa-metragem *A Shape of Error*, lindo, emocional e aproveitado na narrativa. Eu queria ir mais longe, e auxiliada pela tecnologia digital, eu 'explodi' o filme. O resultado é *Unbound*, digressivo, cíclico, imprevisível, sinfônico, bagunçado – como é a vida e a memória.

*In Rome for a year at the American Academy, I created imaginary home movies of scenes from the life of Mary and Percy Shelley. I was attracted to these authors – their life of poetry, politics and sexual invention – and inspired by my previous fictionalizing of home movies in Covert Action and The Future is Behind You. I worked with non-actors, the seasons and the extraordinary architecture and landscapes of Italy where the Shelleys were in exile for six of their eight years together. The result was a feature film A Shape of Error, gorgeous, emotional and harnessed to the narrative. I wanted to go further and abetted by digital technology, I have 'exploded' the film. The result is Unbound, digressive, looped, unpredictable, symphonic, spontaneous, messy – like life and memory.*

**Diretor/Director:** Abigail Child

**Fotografia/Photography:** Abigail Child

**Montagem/Editing:** Abigail Child

**Música/Music:** Zeena Parkins

**Contato/Contact:** [abigailchild@mindspring.com](mailto:abigailchild@mindspring.com)

**02/09, TER - 20H - CINE CULTURA**



## ELSA

EUA, 2013, 3'30, cor.

106

O curta de Abigail Child, *Elsa merdelamerdelamer*, é um esfumagado, punk e sexy capítulo do coletivo biodrama Feminista, "A Baronesa", sobre a baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven. Foi inspirado por um evento que estava perdido em desenvolvimento, onde Man Ray e Duchamp fizeram um filme sobre a Baronesa raspando seu cabelo em público.

*Abigail Child's short, Elsa merdelamerdelamer, a smokey, punky and sexy chapter in the collectively made Feminist biodrama, The Baroness, about the Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven. Inspired by an event that was lost in development where Man Ray and Duchamp make a film of the Baroness shaving her public hair.*

**Diretor/Director:** Abigail Child

**Fotografia/Photography:** Abigail Child

**Montage/Editing:** Abigail Child

**Elenco/Cast:** Cassandra Guan e Harord Baptista

**Contato/Contact:** [abigailchild@mindspring.com](mailto:abigailchild@mindspring.com)

**02/09, TER - 20H - CINE CULTURA**



## TWO WRENCHING DEPARTURES

EUA, 2006, 90', Beta Digital, p&b.

107

Em outubro de 1989, amigos afastados, Bob Fleischner e Jack Smith, morreram com uma semana de diferença um do outro. Ken Jacobs conheceu Smith através de Fleischner em 1955 na escola noturna de CUNY, onde os três estavam estudando técnicas de câmera. Este trabalho de longa-metragem, realizado pela primeira vez em 1989 com um pedaço vivo do Sistema Nervoso, é uma “luminosa trenódia” (Marcos McElhatten) feita em resposta à perda dos amigos de Jacobs.

*In October 1989, estranged friends Bob Fleischner and Jack Smith died within a week of each other. Ken Jacobs met Smith through Fleischner in 1955 at CUNY night school, where the three were studying camera techniques. This feature-length work, first performed in 1989 as a live Nervous System piece, is a “luminous threnody” (Mark McElhatten) made in response to the loss of Jacobs’ friends.*

**Diretor/Director:** Ken Jacobs

**Fotografia/Photography:** Ken Jacobs

**Montage/Editing:** Ken Jacobs

**04/09, QUI - 21H30 - CINE CULTURA**



## THREE LANDSCAPES

EUA, 2013, 47', cor.

108

*Three Landscapes* tem uma premissa e estrutura simples e determinada – o movimento humano em três paisagens distintas – mas o efeito é transcendente, da mesma forma que ajustamos a variação impressionante de escalas e vistas amplas esculpidas pelo tempo. Filmado na cidade natal de Hutton, em Detroit, ao longo do vale do rio Hudson, e no Dallol Depression, na Etiópia, *Three Landscapes* é ao mesmo tempo expansivo e curiosamente íntimo, uma vez que observa as pessoas no trabalho: cruzando uma ponte impossivelmente íngreme para o céu em composições sugestivas de Dziga Vertov, na colheita da terra, e labutando com camelos em espera no deserto. Composto de impressões indelévels filtradas a partir de um paciente, visão generosa, *Three Landscapes* procura repor uma beleza ainda magnificamente humilde para um presente desmistificado.

*Three Landscapes has a determinedly simple structure and premise – human movement across three distinct landscapes-but the effect is transcendent, as we adjust to awesomely varying scales and extended views sculpted in time. Shot in Hutton's hometown of Detroit, along the Hudson River Valley, and in the Dallol Depression in Ethiopia, Three Landscapes is both expansive and curiously intimate as it observes people at work: crossing an impossibly steep bridge to the sky in compositions evocative of Dziga Vertov, harvesting the land, and toiling in the desert as camels stand in wait. Composed of indelible impressions filtered from a patient, generous vision, Three Landscapes seeks to reinstate a humble yet magnificent beauty to a demystified present.*

**Diretor/Director:** Peter B. Hutton

**Fotografia/Photography:** Peter B. Hutton

**Montagem/Editing:** Peter B. Hutton

**Produção/Production:** Studio 7 Arts, Peter B Hutton

**02/09, TER - 16H40 - CINE CULTURA**



## RETROGRADE PREMONITION

EUA, 2010, 5', cor.

109

*Retrograde Premonition* trabalha para incentivar uma consciência vagante através de imagens e sons que podem ou não estar presentes. Filmadas com uma câmera fotográfica digital utilizada em longas exposições, as imagens são tecidas em planos. Cada imagem do indivíduo traz a marca do tempo a partir de um borrão de movimento, um borrão que pode de fato contradizer o movimento aparente do quadro. Toda a paisagem sonora é composta após a edição de imagem completa.

*Retrograde Premonition works to encourage a roaming consciousness through images and sounds that may or may not be present. Shot with a digital still camera handheld at long exposures, images are woven into video shots. Each individual image bears the mark of time from a motion blur, a blur that may in fact contradict the apparent motion of the frame. The entire sound scape is composed after picture editing is complete.*

**Diretor/Director:** Leighton Pierce

**Fotografia/Photography:** Leighton Pierce

**Montagem/Editing:** Leighton Pierce

**Som/Sound:** Leighton Pierce

**07/09, DOM - 18H30 - CINE CULTURA**



## SHARP EDGE BLUNT

EUA, 2010, 2', cor.

110

Uma tarefa simples executada com intenção ambígua.

*A simple task executed with ambiguous intent.*

**Diretor/Director:** Leighton Pierce

**Fotografia/Photography:** Leighton Pierce

**Montagem/Editing:** Leighton Pierce

**Som/Sound:** Leighton Pierce

**07/09, DOM - 18H30 - CINE CULTURA**



## WHITE ASH

EUA, 2014, 30', cor.

111

*White Ash* é um mergulho inexorável nas bordas da consciência. Fundamentado em imagens reconhecíveis e sons captados da realidade, *White Ash* é projetado para raspar através da pátina do normal...

*White Ash is an inexorable dive into edges of consciousness. Grounded in recognizable images and sounds captured from reality, White Ash is designed to scrape through the patina of normal...*

**Diretor/Director:** Leighton Pierce

**Fotografia/Photography:** Leighton Pierce

**Montagem/Editing:** Leighton Pierce

**Som/Sound:** Leighton Pierce

**07/09, DOM - 18H30 - CINE CULTURA**

**MOSTRAS  
ESPECIAIS**

# **NEASTAS RONTEIRA**

**NA**

**CINEAST  
FRONTEI**

# CINEASTAS NA FRONTEIRA

A Mostra Cineastas na Fronteira em sua primeira edição localiza realizadores e filmes ao redor do mundo que se dedicam a pensar o cinema como ferramenta de embate estético, social e político. São cineastas que estão na fronteira, seja ela da linguagem, humana ou do próprio pensamento. Autores de um cinema engajado e questionador, desobediente e ousado, um cinema de fluxo, da mise-en-scene compartilhada, do dispositivo como estratégia narrativa, um cinema da vida. Entre eles estão o filipino Khavn de la Cruz, o português Rui Simões, o franco-marroquino Marc Hurtado e o brasileiro Marcelo Pedrosa. Tratam-se de pequenos programas de autor que oferecem uma visão de conjunto para potências não muito exploradas de cinema contemporâneo em exibição no Brasil.

Lugar da diversidade dos tempos históricos, a mostra aborda realidades sociais distintas, percorrendo acontecimentos marcantes da história recente de Portugal, presentes nos filmes Deus, Pátria e Autoridade, Bom Povo Português e Guerra ou Paz, de Rui Simões. A atmosfera da nova realidade brasileira, marcada pelo modelo de desenvolvimento econômico baseado no consumo, está presente nos filmes Pacific e Em Transito do brasileiro Marcelo Pedrosa que mostra também Corpo Presente. A condição marginalizada subalterna das periferias e tradições católicas filipinas são encontradas nos filmes Mandomanila e Misericórdia do filipino Khavn de La Cruz que exhibe também Edsa XXX. A vida, a musicalidade e a cosmologia de uma aldeia nas montanhas do Marrocos são retratadas no filme Jajouka do franco-argelino Marc Hutado que mostra também Ciel Terre Ciel.

São ao todo 12 filmes, 8 longas-metragens e 4 curtas-metragens. A mostra conta ainda com a presença do realizador português Rui Simões, que virá ao festival lançar seu novo filme Guerra e Paz e comentar seus outros dois filmes que compõem a mostra.



## PACIFIC

Brasil, 2009, 72', Digital, cor.

115

Uma viagem de sonho em um cruzeiro rumo a Fernando de Noronha. As lentes dos passageiros captam tudo a todo instante. E eles se divertem, brincam, vão a noitadas. Desfrutam de seu ideal de conforto e bem-estar. E, a cada dia, aproximam-se mais do tão sonhado paraíso tropical.

*A dream trip on a cruise towards Fernando de Noronha. The passengers lenses capture all at all the time. They have fun, play, go partying. Enjoy your ideal of comfort and well-being. And every day, they are closer to the dreamed tropical paradise.*

**Diretor/Director:** Marcelo Pedroso

**Pequisa/Search:** Milena times/ Kika Latache / Perola Braz

**Montagem/Editing:** Marcelo Pedroso

**Contato/Contact:** marcelo.pedroso@gmail.com

**03/09, QUA - 12H - CINE UFG**



## **CORPO PRESENTE**

Brasil, 2011, 21', cor.

116

Quando estamos diante de algo que, SÁBemos, vai desaparecer.

*When we faced with something that, we know, will disappear.*

**Diretor/Director:** Marcelo Pedroso

**Fotografia/Photography:** Pedro Urano

**Som/ Sound** Pablo Lamar

**Elenco/Cast:** Cida Brito/ Gilberto Britto/ Luzinete Silva

**Produção/Production:** Símio Filmes

**Contato/Contact:** marcelo.pedroso@gmail.com

**04/09, QUI - 17H30 - CINE CULTURA**



## CÂMERA ESCURA

Brasil, 2012, 25', cor.

117

As imagens dos objetos iluminados penetram um compartimento escuro através de um orifício, sendo impressas em um papel branco situado a certa distância desse pequeno furo. Desse modo, é possível ver no papel os objetos invertidos com as suas formas e cores próprias.

*The images of illuminated objects enter a dark compartment through an orifice, being printed on a white paper located at a certain distance of that small hole. Thus, it is possible to see in the paper the reversed objects with their own shapes and colors.*

**Diretor/Director:** Marcelo Pedroso

**Fotografia/Photography:** Luiz Pretti, Ricardo Pretti

**Som/ Sound** Rafael Travassos

**Montagem/Editing:** Marcelo Pedroso

**Produção/Production:** Marcelo Pedroso

**Contato/Contact:** marcelo.pedroso@gmail.com

**04/09, QUI - 17H30 - CINE CULTURA**



## EM TRÂNSITO

Brasil, 2013, 18', Digital, cor.

118

Elias, em trânsito.

*Elias, in transit.*

**Diretor/Director:** Marcelo Pedroso

**Fotografia/Photography:** Luís Henrique Leal

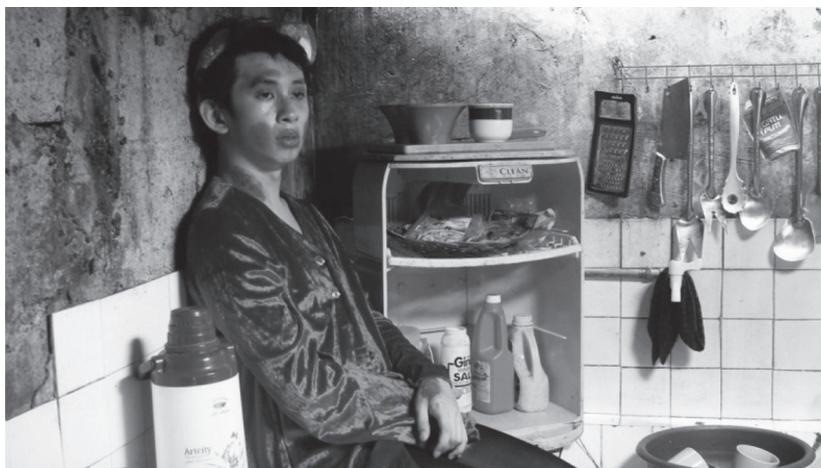
**Montagem/Editing:** Rafael Travassos

**Elenco/Cast:** Paulo Sano

**Produção/Production:** Marilha Assis

**Contato/Contact:** marcelo.pedroso@gmail.com

**04/09, QUI - 17H30 - CINE CULTURA**



## MONDOMANILA, OR: HOW I FIXED MY HAIR AFTER A RATHER LONG JOURNEY

Filipinas/ Alemanha, 2010, 75', cor.

119

Tony de Guzman é um anti-herói. A vida, segundo ele, é curta, brutal. Agarre o que puder, quando puder. Acerte as contas. Seja infernal. Desafie as regras. Burle o sistema. Endureça-o. Tony não SÁBe outra coisa senão viver momentos difíceis, como no circo sombrio das favelas que ele chama de casa. Esta é a sua história e a história do lugar onde ele vive: da desesperança, de um mundo decrépito, germinado. *Mondomanila* é um olhar firme e inabalavelmente engraçado sobre a vida no ventre da diáspora urbana ... e suas canções.

*Tony de Guzman is an anti-hero. The life, according to him, is short, brutal. It's never on your side. Grab what you can, when you can. Settle scores. Be randy. Defy the rules. Cheat the system. Toughen it out. Tony knows nothing but tough times living, as he does, in the bleak circus of the slums he calls home. This is his story and the story of the world he lives in: a hopeless, closed-in decrepit world gone to seed. Mondomanila is an unflinching and unflinchingly funny look at life in the underbelly of the urban diaspora ... with songs.*

**Diretor/Director:** Khavn De La Cruz

**Fotografia/Photography:** Albert Banzon

**Som/ Sound:** Corinne De San Jose

**Montagem/Editing:** Lawrence S. Ang

**Produção/Production:** Khavn De La Cruz, Stephan Holl, Antoinette Koster, Achinette Villamor

**Contato/Contact:** office@rapideyemovies.de

**30/08, SÁB - 23H - CINE CULTURA**



## EDSA XXX: NOTHING EVER CHANGES

Filipinas/ Holanda, 2012, 80', cor.

120

O realismo político em um musical absurdo. Tudo neste filme é baseado no exagero e também na realidade incomparável das Filipinas. As imagens da rebelião contra o ditador Ferdinand Marcos em 1989 são reais; aquelas futuras rebeliões tornam-se cada vez mais loucas e musicais.

*Political realism in an absurdist musical. Everything in this film is based on exaggeration and also on the incomparable reality of the Philippines. The images of the rebellion against the dictator Ferdinand Marcos in 1989 are real; those of future rebellions become increasingly crazy and musical.*

**Diretor/Director:** Khavn De La Cruz

**Fotografia/Photography:** Albert Banzon

**Som/ Sound:** Dan Gil

**Montagem/Editing:** Jeremiah Domingo, Carlo Manatad

**Produção/Production:** Achinette Villamor, Khavn De La Cruz, Armi Cacanindin

**Contato/Contact:** ourcinema@gmail.com

**02/09, TER - 22H30 - CINE CULTURA**



## MISERICORDIA: THE LAST MYSTERY OF KRISTO VAMPIRO

Filipinas/ Alemanha, 2013, 70', cor.

121

O cineasta experimental Khavn de la Cruz afirma que *Misericordia* foi filmado em uma viagem de quatro dias nas Filipinas, durante a qual ele gravou a sua família através de um filtro vermelho-sangue acompanhados de imagens violentas de brigas de galo ou de rituais dos flagelados e uma voz over não menos sanguinária. Khavn apresenta um ponto de vista sanguinário de dor e sofrimento da cultura filipina. E mesmo que a maior parte do filme não tenha sido filmado com um filtro vermelho, esta cor ainda dominaria o todo.

*Experimental filmmaker Khavn de la Cruz claims that Misericordia was shot on a four-day trip in the Philippines, during which he recorded his family through a blood-red filter and accompanied violent images of cockfights or flagellant rituals with no less bloodthirsty hallucinatory voiceovers. Khavn presents a blood-filled point of view of the Filipino culture of pain and suffering. Even if most of the film had not been shot through a red filter, this colour would still dominate.*

**Diretor/Director:** Khavn De La Cruz

**Fotografia/Photography:** Albert Banzon

**Som/ Sound:** Lawrence S. Ang

**Montagem/Editing:** Lawrence S. Ang

**Produção/Production:** Khavn De La Cruz, Achinette Villamor, Stephan Holl, Antoinette Köster, Kamias Road, Rapid Eye Movies HE GmbH

**Contato/Contact:** kamiasroadie@gmail.com

**31/08, DOM - 23H - CINE CULTURA**



## JAJOUKA, SOMETHING GOOD COMES TO YOU

França/Marrocos, 2012, 59', cor.

122

Em Jajouka, uma aldeia situada nas montanhas do Marrocos, ritos mágicos acompanhados por uma música peculiar interpretada pelos “mestres músicos de Jajouka” (uma irmandade de músicos) são comuns. Eric e Marc Hurtado, fundadores do grupo musical Etant Donnés, exploram esses rituais e lendas em uma cumplicidade fascinante entre os mestres da música e os outros moradores de Jajouka. Tecendo o documentário e a ficção, os Hurtados evitam uma investigação sobre o poder de cura e transcendência espiritual de Jajouka; em vez disso, eles criaram um filme tão fascinante e poético, que transpõe a experiência de transe e libertação emocional para o telespectador.

*In Jajouka, a village nestled in Morocco's Rif mountains, magic rites accompanied by a peculiar music performed by “the Master Musicians of Jajouka” (a brotherhood of musicians) are commonplace. Acclaimed musicians Eric and Marc Hurtado, founders of the group Etant Donnés, explore these rituals and legends in fascinating complicity with the master musicians and other villagers of Jajouka. Weaving documentary and fiction, the Hurtados eschew an investigation of the healing power and spiritual transcendence of Jajouka; instead, they have created a film so riveting and poetic that it transposes the experience of trance and emotional release onto the viewer.*

**Diretor/Director:** Eric e Marc Hurtado (Etant Donnés)

**Montagem/Editing:** Justine Hiariat, Deborah Millockier, Eric e Marc Hurtado

**Fotografia/Photography:** Eric e Marc Hurtado

**Música/Music:** Bachir Attar e The Masters Musicians of Jajouka

**Contato/Contact:** hurtadomarc@wanadoo.fr

**03/09, QUA - 22H40 - CINE CULTURA**



## CIEL TERRE CIEL

França, 2009, 5', cor.

123

Através da luz eu desenvolvi um eixo poético de personificação que dá densidade e esplendor à fusão, o deslumbramento, o caminho escuro e em seguida o renascimento da esperança. Eu fiz este filme em três fases: Céu, terra, céu. É a história da humanidade. Nós caímos do céu, passamos pela Terra, e voltamos de novo para o céu. Poderia ser simbolizado por um grande V; V de Vida e de Vitória, a vitória sobre a escuridão, sobre si mesmo.

*Through light I developed a poetic axis of embodiment that gives density and splendor to the fusion, the dazzle, the dark path and then to the rebirth of hope. I made this film in three phases: Sky, Earth, Sky. It is the history of humanity. We fall from the sky, go through the Earth, and leave again to the sky. It could be symbolized by a big V, V for Vie (life) an for Victory, the victory over the darkness, over the self.*

**Diretor/Director:** Marc Hurtado

**Som/ Sound:** Marc Hurtado

**Contato/Contact:** hurtadomarc@wanadoo.fr

**Montagem/Editing:** Marc Hurtado

**Produção/Production:** Marc Hurtado

**03/09, QUA - 22H40 - CINE CULTURA**



## DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE

Portugal, 1975, 110', 35mm, p&b.

124

A partir do célebre discurso de Salazar feito em 1936, o filme procura de forma didática mostrar os alicerces do regime fascista durante os 48 anos da sua existência até ao 25 de Abril de 1974.

*From the famous speech Salazar made in 1936, the film tries didactically to show the foundations of the fascist regime during the 48 years of its existence until April 25, 1974.*

**Diretor/Director:** Rui Simões

**Som/ Sound:** Luís M. Saraiva

**Montagem/Editing:** Dominique Rolin

**Produção/Production:** Cooperativa Virver

**Contato/Contact:** info@realficcao.com

**31/08, DOM - 20H - CINE CULTURA**



## O BOM POVO PORTUGUÊS

Portugal, 1980, 135', 35mm, p&b.

125

O filme procura traçar a História entre 25 de Abril de 1974 e 25 de Novembro de 1975, tal como ela foi sentida pela equipa que, ao longo deste processo, foi ao mesmo tempo espectador, actor, participante, mas que sobretudo, se encontrava totalmente comprometida com o processo revolucionário em curso.

*The film attempts to trace the history between April 25 1974 and November 25 1975, as it was felt by the team that, throughout this process, was at the same time spectator, player, participant, but above all, found totally committed to the revolutionary process underway.*

**Diretor/Director:** Rui Simões

**Som/ Sound:** Luís Martins Saraiva, Rui Simões, Richard Verthé, Carlos Alberto Lopes, Paola Porru, José Loupa

**Montagem/Editing:** Dominique Rolin

**Produção/Production:** Rui Simões, Cooperativa Virver

**Contacto/Contact:** info@realficcao.com

**01/09, SEG - 17H30 - CINE UFG**



## GUERRA OU PAZ

Portugal, 2012, 97', cor.

126

### SESSÃO DE ABERTURA

Entre 1961 e 1974, 100.000 jovens portugueses partiram para a guerra nas ex-colónias. No mesmo período, outros 100.000, saíram de Portugal para não fazer essa mesma guerra. Em relação aos que fizeram a guerra já muito foi dito, escrito, filmado. Em relação aos outros, não existe nada, é uma espécie de assunto tabu na nossa sociedade. Que papel tiveram esses homens que “fugiram à guerra” na construção do país que somos hoje? Que percursos fizeram? De que forma resistiram? Esta é a história que *Guerra ou Paz* pretende contar: a dos jovens que se recusaram a participar numa guerra que não sentiam como sua, sem pôr em questão o seu amor à Pátria. Se há a figura do Soldado Desconhecido, este filme pretende retratar esse outro Homem Desconhecido que recusou ser soldado.

*Between 1961 and 1974, 100.000 young Portuguese left for the war in the former colonies. In the same period, another 100.000, left Portugal to not make that same war. Compared to those who made the war much has been said, written, filmed. Compared to others, there is nothing, it is a kind of taboo subject in our society. What role did these men who “fled the war” in building the country we know today? What routes they did? How they resisted? This is the story that *Guerra ou Paz* wants to tell: the young people who refused to participate in a war that did not feel like theirs, without calling into question his love of country. If there is the figure of the Unknown Soldier, this film aims to portray this unknown man who refused to be soldier.*

**Diretor/Director:** Rui Simões

**Fotografia/Photography:** Marta Pessoa

**Som/ Sound:** Paulo Cerveira

**Montagem/Editing:** Márcia Costa

**Produção/Production:** Real Ficção

**Contacto/Contact:** info@realficcao.com

**30/08, SÁB - 19H - CINE CULTURA**



**MOSTRAS  
ESPECIAIS**

# **ADMUS E RAGÃO**

0

CADMU  
DRAGÃO

# CADMUS E O DRAGÃO

A Mostra Cadmus e o Dragão é dedicada a filmes desobedientes e corajosos realizados em Goiânia, produzidos de maneira independente por realizadores que se encontram na fronteira do cinema com outras formas de atuação política e estética, como a psiquiatria, a comunicação popular, a militância, a antropologia, o anarquismo. Tratam-se de filmes que afirmam uma inventividade impressionante e que partem de uma tradição pouco reconhecida de filmes documentários e experimentais de grande envergadura em Goiânia, produção que se observa desde o final da década de 1970 com a atividade do Cineclubes Antônio das Mortes e do médico e cineasta Lourival Belém Júnior, entre outros. O que se vê nessa mostra é uma autenticidade e uma economia do sensível nos campos do documentário e do experimental, um cinema delirante, livre, que vai sempre na direção do outro, como possibilidade de encontro e extremo poético. Filmes que fazem conexões com investigações estéticas de caráter radical que incidem na experiência da videoarte, da videodança, da ficção documentária, do documentário direto, da mise-en-scène compartilhada. São filmes singulares de uma fronteira psicológica da civilização que motivam essa mostra. Filmes que enfrentam poeticamente questões como: fragilidades psíquicas, luta antimanicomial, marginalidade, opressão social, abandono, solidão, terror, loucura.

130

Fortes experiências de mise-en-scène, essas peças de cinema reúnem-se aqui em torno da profecia de Lévi-Strauss publicada na obra *Tristes Trópicos* (1957). Nela o antropólogo fala do espanto vivido em sua passagem por Goiânia em 1937: “Sentíamos ali como numa estação ou num hospital, sempre passageiros e jamais residentes. Somente o temor de um cataclisma poderia justificar essa casamata. Produziu-se um, com efeito, cuja ameaça se prolongava no silêncio e na impossibilidade reinantes. Cadmus, o civilizador, tinha semeado os dentes do Dragão. Numa terra esfolada e queimada pelo hálito do monstro, esperava-se que nascessem homens”.

É interessante observar o choque estético que significava a cidade “plantada no meio do nada”. Goiânia será sempre um mistério entre a imagem do vazio projetada sobre sua origem, e a imagem do acúmulo inconsciente de seus fluxos históricos desconhecidos. Assim, o cinema produzido por esta metrópole é fronteiro mas não obscuro como trajetória de extremo-ocidente. A fronteira, seja do espaço territorial, do capital ou do cinema, esse vazio e seu oposto, que recai sobre a sobreposição desenfreada, formula poéticas das mais poderosas. Estamos falando de cinema. Estamos falando do imaginário da cidade.

Com uma programação de curtas-metragens documentários e experimentais, alguns de relevância internacional, a Mostra Cadmus e o Dragão é uma espécie de licença imaginária da cidade que abriga o festival. Goiânia acaba de completar 80 anos. A mostra tem curadoria de Henrique Borela, Marcela Borela e Rafael Parrode. A programação conta ainda com a participação dos realizadores dos filmes para conversas após as sessões que estão organizadas em 2 programas temáticos: 1. Desejava-se que nascessem homens, e, 2. O hálito do Monstro.



## DOIS NOVE CINCO PONTO CINCO

Brasil, 1981, 12', 16mm, p&b.

131

Filme experimental que investiga uma possível relação entre a arte e a loucura.

*Experimental film that investigates a possible relationship between art and madness.*

**Diretor/Director:** Lourival Belém Jr. e Ronaldo Araújo

**Fotografia/Photography:** Ronaldo Araújo

**Música/Music:** Alfredo Ervilha e Rondon de Castro

**Vozes/Voices:** Fábio Marques e Fernanda Guedes

**Desenho/Ilustration:** Fernanda Ramos

**Iluminação/Lighting:** Noemi Araújo

**Contato/Contact:** [www.f64filmes.com](http://www.f64filmes.com)

**07/09, DOM - 16H30 - CINE CULTURA**



## CLAREZA

Brasil, 2009, 2', Digital, p&b.

132

No cego regresso da travessia rumo à escuridão, o caminho para a clareza é o avesso.

*In blind return crossing into the darkness, the path to clarity is the opposite.*

**Diretor/Director:** Carlos Cipriano

**Fotografia/Photography:** Heloá Fernandes e Rodolfo Carvalhaes

**Trilha sonora/Soundtrack:** Carlos Cipriano

**Elenco/Cast:** Bruno Peixoto

**Montagem/Editing:** Carlos Cipriano

**Cenografia/Scenography:** Freud de Melo

**Contato/Contact:** cipricipriano@gmail.com

**07/09, DOM - 16H30 - CINE CULTURA**



## NÚMERO ZERO

Brasil, 2010, 22', Vídeo, p&b/cor.

133

A ONU estima a população mundial de meninos de rua em 150 milhões. Destes, cerca de 40% são sem-teto, porcentagem sem precedentes na história da civilização. Na América Latina, eles são 40 milhões. No Brasil, meninos e meninas de rua de Goiânia se encantaram por uma câmera e se apropriaram dela para contar suas histórias.

*The UN estimates the world population of street children in 150 million. Of these, about 40% are homeless, percentage unprecedented in the history of civilization. In Latin America, they are 40 million. In Brazil, boys and girls from Goiânia's street became enchanted by a camera and appropriated it to tell their stories.*

**Diretor/Diretor:** Claudia Nunes

**Roteiro/Script:** Meninos e meninas de rua do CFM Goiás

**Fotografia/Photography:** Meninos e meninas de rua do CFM Goiás

**Som/Sound:** Meninos e meninas de rua do CFM Goiás

**Montagem/Editing:** Claudia Nunes e Érico Rassi

**Contato/Contact:** claudia.nunes@yahoo.com.br

**06/09, SÁB - 15H30 - CINE CULTURA**



## PASSAGEIROS DA SEGUNDA CLASSE

Brasil, 2001, 21', 16mm, p&b.

134

Um olhar cinematográfico humanizado no interior de um espaço manicomial, onde os pacientes segregados são submetidos ao abandono, a eletrochoques e a miséria absoluta, sendo transformados em verdadeiros dejetos humanos.

*A humanized cinematic look inside a psychiatric ward space, where segregated patients are subjected to abandonment, electroshock and absolute misery, being transformed into true human waste.*

**Diretores/Directors:** Kim-ir-sem, Luiz Eduardo Jorge e Waldir de Pina

**Fotografia/Photography:** Kim-ir-sem e Waldir de Pina

**Som/Sound:** Waldir Pina

**Montagem/Editing:** Roberto Pires

**Contato/Contact:** kimirsenphoto@gmail.com

**07/09, DOM - 16H30 - CINE CULTURA**



## QUINTA ESSÊNCIA

Brasil, 1982, 17', 16mm, p&b.

135

Experimento musical em que uma bailarina visita os espaços de um hospital psiquiátrico.

*Musical experiment in which a ballerina visits the spaces of a psychiatric hospital.*

**Diretores/Directors:** Lourival Belém Jr. e Ronaldo Araújo.

**Música/Music:** Rondon de Castro.

**Coreografia/Choreography:** Aparecida Ramos Lino.

**Vozes/Voices:** Domingos Baptista e Fernanda Guedes.

**Fotografia/Photography:** Ronaldo Araújo.

**Still/Still:** Guaralice Paulista.

**Contato/Contact:** [www.f64filmes.com](http://www.f64filmes.com)

**07/09, DOM - 16H30 - CINE CULTURA**



## RECORDAÇÕES DE UM PRESÍDIO DE MENINOS

Brasil, 2009, 28', 16mm, p&b.

136

Ficção documentária sobre um jornalista negro em busca do restou da destruição de uma instituição para adolescentes infratores de Goiânia, a fim de fazer uma reportagem. Sua condição de ex-interno da Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor (FEBEM) e ex-cineclubista o leva a uma reflexão atormentada sobre o sofrimento do homem marginalizado, o fim do cinema de arte, o desencanto com a militância política, os interesses dos meios de comunicação e seus próprios fantasmas. A vida no cinema do real às vezes parece ficção.

*Documentary Fiction about a black journalist in search of the remains of the destruction of an institution for juvenile delinquents in Goiânia, in order to make a report. Being an ex-internal of State Foundation for the Well Being of Minors (FEBEM) and ex-film-associator leads to a troubled reflection on the suffering of marginalized men, the purpose of art cinema, the disillusionment with political activism, the interests of the media and their own ghosts. Life in the real movie sometimes seems fiction.*

**Diretor/Director:** Lourival Belém Jr.

**Fotografia/Photography:** Ronaldo Araújo e Eudaldo Guimarães.

**Montagem/Editing:** Luiz Cam, Lourival Belém Jr. e Lisandro Nogueira

**Trilha sonora/Soundtrack:** Rondon de Castro

**Atores/Actors:** Divino Conceição e Hélio Brito

**Still/Still:** Guaralice Paulista e Eudaldo Guimarães

**Contato/Contact:** [www.f64filmes.com](http://www.f64filmes.com)

**06/09, SÁB - 15H30 - CINE CULTURA**



## VERDADE OU CONSEQUÊNCIA

Brasil, 2010, 15', Digital, cor.

137

Como a pessoa conhece as possibilidades do crime: vender drogas, roubar, matar? Por que essa escolha: trauma, revolta, dinheiro, falta de opção? Quais são os benefícios, os sacrifícios, os sentimentos: emoção, adrenalina, tristeza, felicidade...? As consequências. A viabilidade e a dificuldade de escapar dele.

*How a person knows the possibilities of crime: sell drugs, steal, kill? Why this choice: trauma, angst, money, lack of choice? What are the benefits, sacrifices, feelings: excitement, adrenaline, sadness, happiness...? The consequences. The feasibility and difficulty of escaping from it.*

**Diretor/Director:** Adolescentes Internos no CIA: K.M.A./B.I./G.R.S./W.O.

**Fotografia/Photography:** Adolescentes Internos no CIA: K.M.A./B.I./G.R.S. W.O.

**Som/Sound:** Adolescentes Internos no CIA: K.M.A./B.I./G.R.S./W.O.

**Montagem/Editing:** Adolescentes Internos no CIA: K.M.A./B.I./G.R.S./ W.O.

**Produção/Production:** Movimento do Vídeo Popular

**Contato/Contact:** tatianascartezine@gmail.com

**06/09, SÁB - 15H30 - CINE CULTURA**

**MOSTRAS  
ESPECIAIS**

**UN FAROCKI:  
MA QUE EXPAN**

**IDE**

**HARUN FARO  
CINEMA QUE**

# HARUN FAROCKI: CINEMA QUE EXPANDE

O Fronteira traz em sua primeira edição alguns caminhos percorridos pelo realizador alemão Harun Farocki, entre o cinema e a videoinstalação, num recorte que expande os sentidos do cinema para além das paredes da sala escura. Serão exibidos alguns trabalhos semanais de sua filmografia, bem como sua videoinstalação intitulada “Paralelos de I a IV”.



## FOGO QUE NÃO SE APAGA *INEXTINGUISHABLE FIRE*

Alemanha, 1969, 25', 16mm, p&b.

141

O primeiro filme do realizador Farocki fora da Academia de Cinema combina os aspectos didáticos e agitação política com um estilo cinematográfico escasso. Contra o voyeurismo das reportagens da guerra do Vietnam, Farocki aposta numa elaboração pedagógica: partindo de uma reconstrução-modelo da bomba de Napalm, segue-se um apelo lúdico à resistência.

*Harun Farocki's first movie after leaving the Academy Film School combines didactics and political agitation with a sparse cinematic style. Farocki contrasts the voyeurism of Vietnam War reporting with a didactic arrangement: a model reconstruction of Napalm manufacture is followed by a playful call to revolution.*

**Diretor/Director:** Harun Farocki

**Fotografia/Photography:** Gerd Conradt

**Som/Sound:** Ulrich Knautd

**Montagem/Editing:** Harun Farocki

**Produção/Production:** Harun Farocki, Berlin- West /WDR e Köln

**Contato/Contact:** matthias.rajmann@farocki-film.de

**31/08, DOM - 16H30 - CINE CULTURA**



## AN IMAGE EIN BILD

Alemanha, 1983, 25', 16mm, cor.

Quatro dias de trabalho nos estúdios da Playboy alemã resultaram em um material de grande importância para mim. A revista lida com questões relacionadas à cultura, carros, um certo estilo de vida. Talvez todas essas armadilhas estejam lá apenas para cobrir a mulher nua. Talvez seja algo como uma boneca de papel. A mulher nua no meio é o sol em torno do qual gira todo um sistema. Da cultura, dos negócios, da vida! (É bem difícil filmar ou olhar para o sol). Alguém pode se imaginar melhor que as pessoas criando essa figura, a gravidade que supostamente reúne tudo, realizam sua tarefa com todo o cuidado seriedade e responsabilidade, como se eles estivessem dividindo o urânio. *An Image* faz parte de uma série de programas de TV realizados por Farocki desde 1979. Enquanto o canal de TV que encomendou o filme acha que eu estava fazendo uma crítica, o empresário ou assessor daquilo que estamos filmando acredita ser isto uma campanha publicitária. Não faço nem uma coisa nem outra. O filme não critica nem glorifica seu objeto, e tampouco se coloca entre ambos, é algo que vai além.

*Four days spent in a studio working on a centerfold photo for Playboy magazine provided the subject matter for my film. The magazine itself deals with culture, cars, a certain lifestyle. Maybe all those trappings are only there to cover the naked woman. Maybe it's like with a paper-doll. The naked woman in the middle is a sun around which a system revolves: of culture, of business, of living! (It's impossible to either look or film into the sun.) One can well imagine that the people creating such a picture, the gravity of which is supposed to hold all that, perform their task with as much care, seriousness, a responsibility as if they were splitting uranium. This film, *An Image*, is part of a series I've been working on since 1979. The television station that commissioned it assumes in these cases that I'm making a film that is critical of its subject matter, and the owner or manager of the thing that's being filmed assumes that my film is an advertisement for them. I try to do neither. Nor do I want to do something in between, but beyond both.*  
(Harun Farocki, Zelluloid, no. 27, Fall 1988)

**Diretor/Director:** Harun Farocki

**Fotografia/Photography:** Ingo Kratisch

**Som/Sound:** Klaus Klingler

**Montagem/Editing:** Rosa Mercedes

**Produção/Production:** Harun Farocki

**Contato/Contact:** matthias.rajmann@farocki-film.de

**03/09, QUA - 18H20 - CINE CULTURA**



## COMO SE VÊ AS YOU SEE

Alemanha, 1986, 72', 16mm, p&b/cor.

O filme é uma história de produção civil e militar. O reservatório é um resultado lógico de máquinas agrícolas, enquanto metralhadoras se baseiam num princípio semelhante ao do motor de combustão interna. Farocki dá-nos a história da tecnologia como uma sucessão de fases de automação, em que a mão humana é substituída por cálculos do computador.

*The film is a story of civil and military production. The tank is a logical outgrowth of agricultural machinery, while machine guns are based on a principle similar to that of the internal combustion engine. Farocki gives us the history of technology as a succession of automation phases, in which the human hand is replaced by the computer's calculations.*

**Diretor/Director:** Harun Farocki

**Fotografia/Photography:** Ingo Kratisch, Ronny Tanne

**Som/Sound:** Manfred Blank e Klaus Klingler

**Montagem/Editing:** Rosa Mercedes

**Produção/Production:** Harun Farocki Filmproduktion Berlin/ Hamburger Filmbüro

**Contato/Contact:** matthias.rajmann@farocki-film.de

**04/09, QUI - 12H - CINE UFG**



## VIDEOGRAMAS DE UMA REVOLUÇÃO *VIDEOGRAMS OF A REVOLUTION*

Alemanha, 1992, 106', 16mm, p&b/cor.

145

Para “*Videograma de uma Revolução*”, o realizador Farocki e o seu coautor Andrej Ujica recolheram filmes amadores e arquivos de emissoras da televisão estatal romena depois da sua ocupação por manifestantes em dezembro de 1989. O áudio e o vídeo representam a primeira revolução histórica, na qual a televisão desempenhou um papel fundamental. O protagonista é a própria história contemporânea.

*For Videogram of a Revolution Harun Farocki and his co-author Andrej Ujica collected amateur video and material broadcast by Romanian state television after it was taken over by demonstrators in December 1989. The audio and video represent historic first ever revolution in which television played a major role. The film's protagonist is contemporary history itself.*

**Diretores/Directors:** Harun Farocki e Andrei Ujica

**Roteiro/Script:** Harun Farocki

**Narrador/Narrator:** Thomas Schultz

**Montagem/Editing:** Egon Bunne

**Produção/Production:** Harun Farocki

**Contacto/Contact:** matthias.rajmann@farocki-film.de

**01/09, SEG - 12H - CINE UFG**



## OPERÁRIOS AO SAIR DA FÁBRICA *WORKERS LEAVING THE FACTORY*

Alemanha, 1995, 36', Beta SP/VHS, p&b/cor.

Baseado em um dos históricos primeiros filmes dos irmãos Lumière, Harun Farocki criou uma montagem de cenas de 100 anos de história do cinema, todas as variações sobre o tema dos Operários que deixam a fábrica. Farocki usa as imagens para refletir sobre a iconografia e economia da sociedade de trabalhadores, bem como a do próprio cinema, que tende a adquirir o seu público em portas de fábricas e os rouba para a esfera privada.

*Based on one of the Lumière brothers' historic first films, Harun Farocki has created a montage of scenes from 100 years of film history, all variations on the theme of Workers leaving the factory. Farocki uses the pictures to reflect on the iconography and economy of a workers' society, as well as that of cinema itself, which tends to acquire its audience at the gates of the factory and hijack them into the private sphere.*

**Diretor/Director:** Harun Farocki

**Montagem/Editing:** Max Reimann

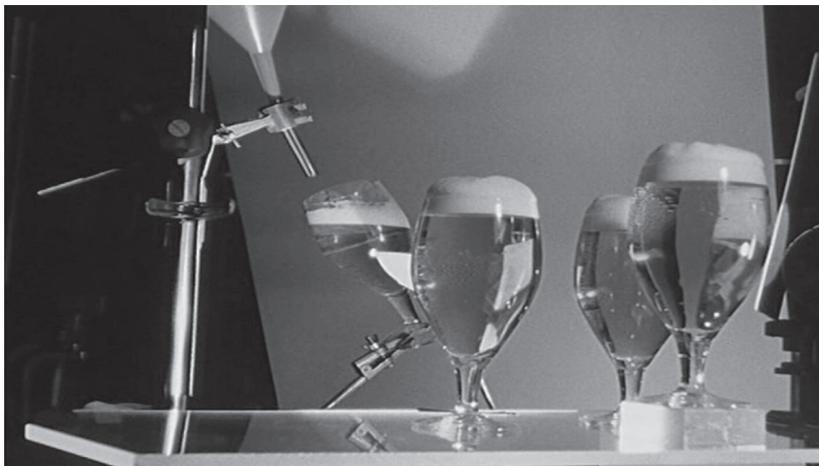
**Narração/Narrator:** Harun Farocki

**Pesquisa/Researcher:** Janny Léveillé (Paris), Marina Nikiforova (Moskau), David Barker (Washington), Kinemathek Im Ruhrgebiet - Paul Hoffmann Duisburg

**Produção/Production:** Harun Farocki.

**Contato/Contact:** matthias.rajmann@farocki-film.de

**31/08, DOM - 16H30 - CINE CULTURA**



## NATUREZA MORTA STILL LIFE

147

Alemanha, 1997, 58', Beta SP, cor.

Numa montagem paralela, as imagens de pintura clássica de natureza morta, dos séculos XVI e XVII, vão se intercalando com imagens documentais de ateliês de fotografia dos anos 90. Pintura e publicidade: reproduções de dinheiro, queijo, cerveja, aqui pintados ao pormenor, mas ali como estímulo à compra, numa pose estudada minuciosamente. Farocki explora as semelhanças e diferenças entre dois modos de representação, nos quais os produtos e os objetos tendem a se tornar fetiches.

*Classic 16th and 17th century still life paintings are edited together with documentary footage from photographic studios of the 1990s; a juxtaposition of paintings and advertising. Images of money, cheese and beer are shown painted down to the last detail and meticulously staged to evoke consumer greed. Farocki's film tracks the similarities and differences of two kinds of portrayals, in which goods and things almost appear as fetish objects.*

**Diretor/Director:** Harun Farocki

**Fotografia/Photography:** Ingo Kratisch

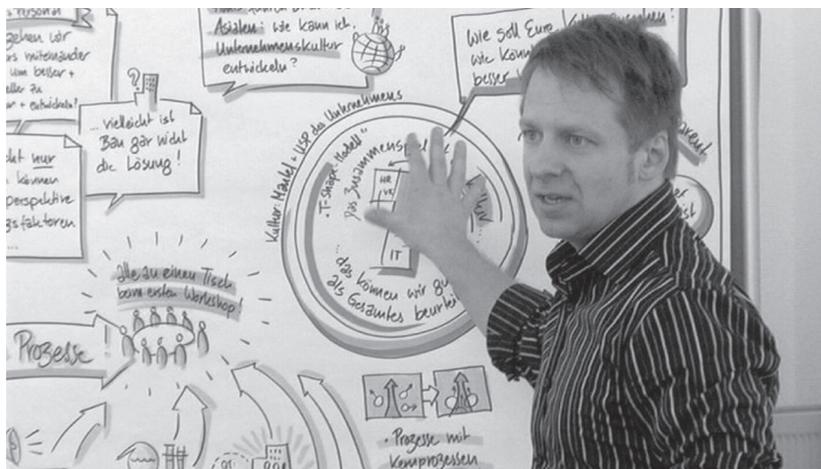
**Som/Sound:** Ludger Blanke, Jason Lopez, Hugues Peyret

**Montagem/Editing:** Irina Hoppe, Rosa Mercedes, Jan Ralske

**Produção/Production:** Harun Farocki Filmproduktion

**Contato/Contact:** matthias.rajmann@farocki-film.de

**01/09, SEG - 16H20 - CINE CULTURA**



## A NEW PRODUCT

Alemanha, 2012, 36', vídeo, cor.

148

Em 2012 o documentário *A New Product*, seguimos o “Team Quickborner”; uma empresa de consultoria situada em Hamburgo, especializada na otimização de espaços de trabalho na indústria do conhecimento. A concepção de trabalho humano e espaços para o trabalho humano na cultura corporativa, como é percebida e discutida em agências de consultoria, toma o centro do palco neste filme.

*In the 2012 documentary A New Product by Harun Farocki, we follow the “Quickborner Team”; a business consultancy from Hamburg that specializes in the optimization of workspaces within the knowledge industry. The design of human labour and spaces for human labour in a corporate culture, as it is perceived by and discussed in consultancy agencies, is taking centre stage in this film.*

**Diretor/Director:** Harun Farocki

**Fotografia/Photography:** Ingo Kratisch

**Som/Sound:** Matthias Rajmann

**Montagem/Editing:** Harun Farocki

**Produção/Production:** Harun Farocki, Matthias Rajmann

**Contato/Contact:** matthias.rajmann@farocki-film.de

**03/09, QUA - 18H20 - CINE CULTURA**



**MOSTRAS  
ESPECIAIS**

**BRE: FOCO AM  
NA EXPERIME**

**ÉERICA  
NTAL**

**HAMBRE: FOC  
LATINA EXPER**

# HAMBRE: FOCO AMÉRICA LATINA EXPERIMENTAL

Em tempos contemporâneos em que, como Cao Guimarães nos lembra, já somos imagem no útero materno, se faz imperativo procurar novos modos de nascermos na imagem, novos modos de fazer visível, não só o mundo, mas sobretudo os ritmos que o fazem vibrar. Fome por achar forças vitais, fome por experimentar e se atrever a transitar na fronteira. Atletismo e esforço dos sentidos por pular a outra beira onde um novo campo perceptivo nos espera.

Férteis e precários, acreditamos em filmes que sempre estão abertos e à procura, que se dizem processuais sem se fechar numa forma única. Filmes, em que a alteridade e materialidade da imagem se afirmam. Filmes que em sua radicalidade levam o olhar e a escuta a uma marginalização desejada e desejante, que com cada afeto sônico e cinematográfico que é experienciado, e se diz experimental, faz com que a expressão na imagem atinja não só uma dimensão intensiva, mas também ética.

152

Esta é a América Latina que nos interessa, que nos chama, e pela qual sentimos fome, pois, se sentindo bem-vinda na fronteira, sempre procura sua liberdade na expressão. Liberdade que é matéria borbulhante em *Multizona*, que é puro ritmo desencadeado em *Soldadera*, ou vitalidade, estranheza e atmosfera rarefeita em *El Fin*, *Casa Circular* e *Od-El Camino*. Liberdade que é imagem que relaciona e pensa como em *Mauro em Caiena*, ou é puro fluxo perceptivo como em *Zugang*.

Imagens livres e andarengas que concentram só uma pequena fração do que esta América Latina experimental nos pode dar.

Sebastian Wiedemann  
Hambre | espacio cine experimental  
<http://hambrecine.com/>



## MULTIZONA

Argentina, 2013, 5', cor.

153

Material fílmico intervindo e fita magnética compõem este contendor obsoleto chamado Multizona.

*Processed film and tape compose this obsolete container called Multizone.*

**Diretor/Director:** Leonardo Zito

**Contato/Contact:** zitoplasma@gmail.com

**04/09, QUI - 17H30 - CINE UFG**



## **SOLDADERA**

México, 2014, 6', cor.

154

Celebre as pequenas formas do cinema. A verdadeira história do cinema é a história invisível.

*Celebrate the small forms of cinema. The true history of cinema is invisible history.*

**Diretor/Director:** Coletivo los Ingrávidos

**Contato/Contact:** [losingravidos.com](http://losingravidos.com)

**04/09, QUI - 17H30 - CINE UFG**



## EL FIN

Argentina, 1996, 12', cor.

155

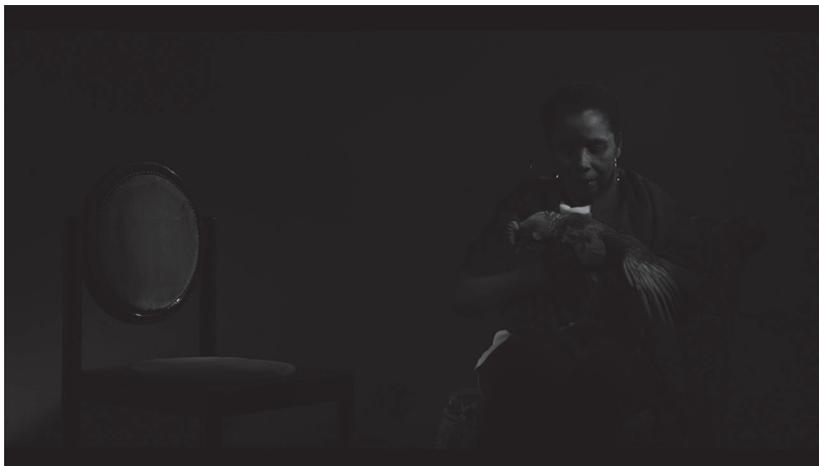
Retrato de um homem e sua mãe poucos meses antes de um enlouquecer e o outro morrer.

*Portrait of a man and his mother a few months before one went mad and the other died.*

**Diretor/Director:** Germán Scelso

**Contato/Contact:** [germanscelso.com](http://germanscelso.com)

**04/09, QUI - 17H30 - CINE UFG**



## **CASA CIRCULAR**

Equador, 2011, 9', cor.

156

Um grupo de pessoas em uma casa sem janelas.

*A group of people in a house without windows.*

**Diretor/Director:** Daniela Delgado

**04/09, QUI - 17H30 - CINE UFG**



## **OD-EL CAMINO**

Colômbia, 2003, 30', cor.

157

Um homem caminha por paisagens belas e estranhas recolhendo o que encontra em seu caminho. Ao anoitecer, regressa a sua casa para entregar a seu filho doente o que conseguiu encontrar durante o dia. Amanhece, e o que o homem esperava acontece.

*A man walks through beautiful and strange landscapes, gathering what finds his stride. At nightfall he returns to his house to deliver to his sick son, what he could find during the day. Dawns and happens what the man expected.*

**Diretor/Director:** Martin Mejia Rugeles.

**04/09, QUI - 17H30 - CINE UFG**



## MAURO EM CAIENA

Brasil, 2012, 19', p&b.

158

Admiro muito essa capacidade, Mauro, de se transformar em outra coisa. Como um dinossauro ou uma lembrança.

*I greatly admire this ability, Mauro. To transform into something else. Like a dinosaur or a memory.*

**Diretor/Director:** Leonardo Mouramateus.

**Som/Sound:** Leonardo Mouramateus, Lucas Coelho de Carvalho e Rodrigo Fernandes.

**Montagem/Editing:** Leonardo Mouramateus e Salomão Santana.

**04/09, QUI - 17H30 - CINE UFG**



## ZUGANG

Colômbia/Argentina, 2011, 14', cor/p&b.

159

Fluxos, variações, ritmos.

*Flows, variations, rhythms.*

**Diretor/Director:** Coletivo MOB

**04/09, QUI - 17H30 - CINE UFG**

**MOSTRAS  
ESPECIAIS**

# **EXPERIMENTAL SOCIETY**

**EXPERIMENTAL  
FILM SOCIETY**

# EXPERIMENTAL FILM SOCIETY

*Experimental Film Society* é uma entidade autônoma sem fins lucrativos, especializada em *avant-garde*, independente e sem/baixo orçamento para cinema. Foi fundada em 2000, em Teerã, no Irã, por Rouzbeh Rashidi, e tem sua base em Dublin, Irlanda, desde 2004. Ela une obras de uma dezena de cineastas espalhados pelo mundo, cujos filmes são distinguidos por uma devoção pessoal intransigente do cinema experimental. Eles têm em comum uma abordagem de cinema exploratória, na qual os filmes emergem da interação entre som, imagem e atmosfera, ocupando o lugar das técnicas tradicionais de contar histórias. Apesar de ser uma organização internacional, *Experimental Film Society* é notavelmente o centro de uma nova onda do cinema experimental irlandês, crucial na promoção radical emergente do cinema underground iraniano. Este programa engloba o alcance e a visão de trabalho de seus membros, programado por Rouzbeh Rashidi e Maximilian Le Cain.



## **BASED ON DECAY**

Reino Unido, 2012, 14'.

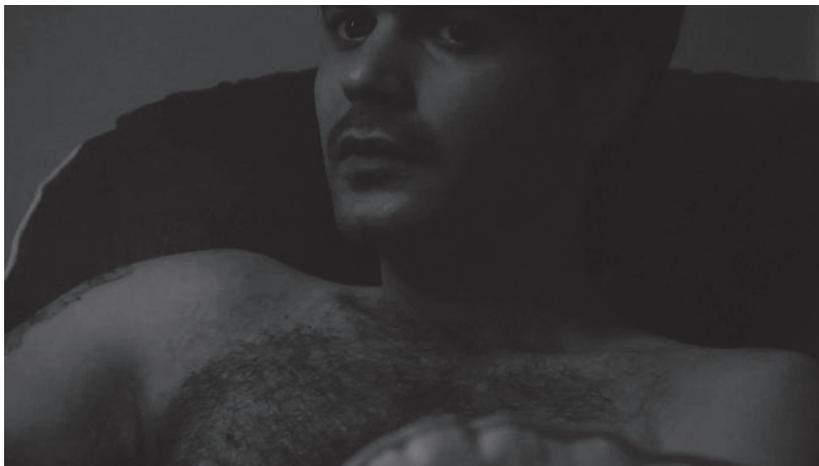
163

Pensamentos sombrios, intrusos, vagando.

*Sombre, wandering and intrusive thoughts.*

**Diretor/Director:** Jason Marsh

**03/09, QUA - 17H30 - CINE UFG**



## FULL HOUSE

Irã, 2011, 5'.

164

“Cinco homens estão assistindo a um jogo de pôquer na TV, o narrador fala sobre outro jogo que acontece entre um casal. “

*“Five men are watching a poker game on TV, the narrator tells about another game that runs between a couple.”*

**Diretor/Director:** Kamyar Kordestani

**03/09, QUA - 17H30 - CINE UFG**



## **FUNNEL WEB FAMILY (2013)**

Irlanda, 2013, 14'.

165

Um olhar curioso em relação às criaturas que habitam a casa.

*A prying look at the creatures that inhabit a home.*

**Diretor/Director:** Michael Higgins

**03/09, QUA - 17H30 - CINE UFG**



## HOMO SAPIENS PROJECT (126)

Irlanda, 2013, 10'.

166

O 126º filme do projeto Homo Sapiens, dirigido por Rouzbeh Rashidi, HSP (126), evoca, como boa parte de sua prolífica produção, o mal-estar atmosférico e o suspense do cinema de horror removido de seus limites contextuais e narrativos.

*The 126th film in Rashidi's ongoing Homo Sapiens Project, HSP (126) evokes, like much of his prolific output, the atmospheric unease and suspense of horror cinema removed from its contextual and narrative confines*

**Diretor/Director:** Rouzbeh Rashidi

**03/09, QUA - 17H30 - CINE UFG**



## KISH

Suíça, 2014, 8'.

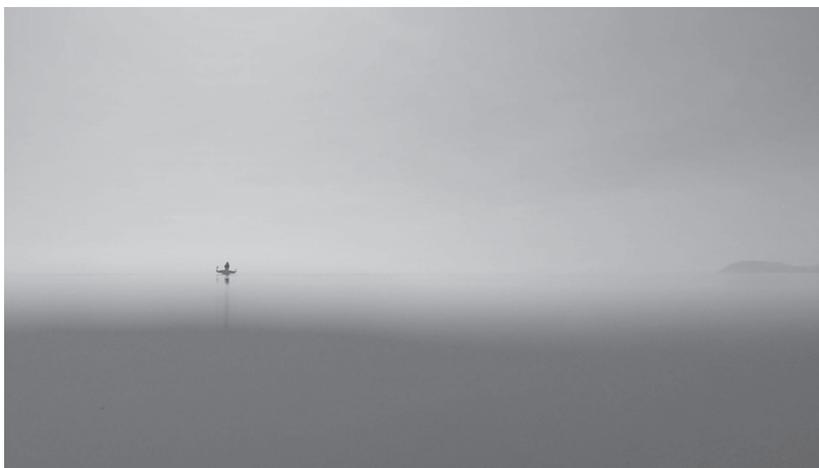
167

O mar, o navio, o farol, o homem com a câmera e uma imagem mais exposta.

*The sea, the ship, the lighthouse, the man with the camera and an over exposed image.*

**Diretor/Director:** Jann Clavadetscher

**03/09, QUA - 17H30 - CINE UFG**



## LAST PHASE

Irlanda, 2014, 2'.

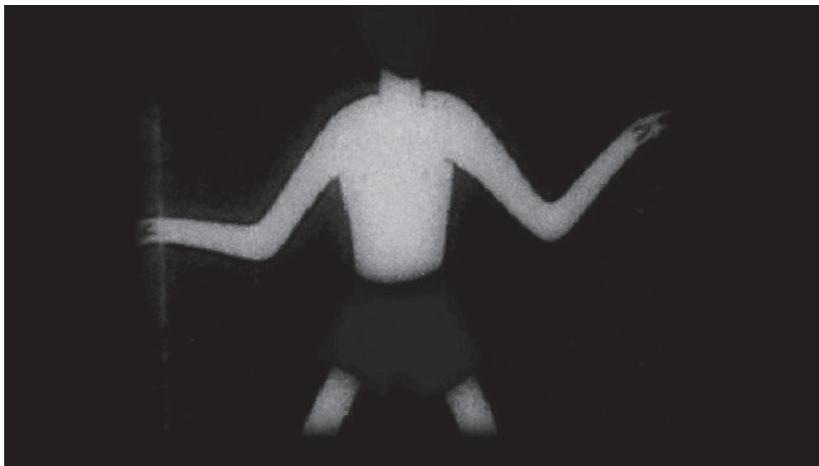
168

Ao se envolver com *Last Phase* se está imerso na experiência de submergir e emergir. Através de uma imagem em movimento, que ao mesmo tempo aparece e desaparece, a tensão gira em torno de duas condições distintas.

*When engaging with Last Phase one is immersed in the experience of being submerged and emerging. Through a moving image that is at once appearing and disappearing, it revolves around this tension between two distinct conditions.*

**Diretor/Director:** Atoosa Pour Hosseini

**03/09, QUA - 17H30 - CINE UFG**



## ON THE WAY

França, 2013, 3'.

169

Este filme foi feito para ser sobre a perda de um ente querido, composto por partes de um arquivo de família.

*This film is made to be about the loss of a loved one, composed of selective parts of a family archives.*

**Diretor/Director:** Bahar Samadi

**03/09, QUA - 17H30 - CINE UFG**



## TANGLED AND FAR

Irlanda, 2013, 12'.

170

Este vídeo é a mais recente colaboração contínua entre o artista de som e performer Vicky Langan e o cineasta Maximilian Le Cain. Baseando-se em cenas de performances de Langan ao longo dos últimos dois anos, bem como em cenas filmadas especificamente para este vídeo, que coloca em primeiro plano a sobreposição entre o íntimo detalhe doméstico e seu reflexo no desempenho do trabalho de Langan, as projeções públicas e privadas de sua presença e ações em colapso em si neste contínuo fantasmagórico de eus alternativos e autoimagens formam um retrato danificado de sonhos.

*This video is the most recent in the ongoing collaboration between sound/performance artist Vicky Langan and filmmaker Maximilian Le Cain. Drawing on footage of Langan's performances over the past two years, as well as scenes specifically shot for this video, it foregrounds the overlap between intimate domestic detail and its reflection in Langan's performance work. The private and public projections of her presence and actions collapse into each other in this phantasmagoric continuum of alternate selves and self-images to form a fractured dream portrait.*

**Diretores/Directors:** Maximilian Le cain e Vicky Langan

**03/09, QUA - 17H30 - CINE UFG**



## THE HELL WITH IT

Irã, 2014, 29'.

171

*The Hell With It* é a história misteriosa de um filho e sua mãe, entrelaçada por um tipo estranho de relação entre o filho e um personagem peculiar.

*The Hell With It is a mysterious story of a son and his mother, intertwined with a kind of another odd relationship between the son and a peculiar character*

**Diretor/Director:** Hamid Shams Javi

**03/09, QUA - 17H30 - CINE UFG**



## THE ILLUMINATING GAS

Espanha, 2012, 7'30".

172

Especialmente concebido para apresentações em contexto de performance, *The Illuminating Gas* é uma colagem efêmera pela qual o cinema descarrilhado é costurado. O trabalho explora a instabilidade única do cinema, que parte da performance *in natura*, como se o filme, por si só, e seu suporte indispensável, o projetor, fossem performers jogando um jogo limitado para uma apresentação ampla.

*Specially conceived for its presentation in performance contexts, The Illuminating Gas is an ephemeral, collage film in which cinema is derailed and subject of stitching. The piece exploits the unique instability of film, which makes it performative in nature, as if the film itself and its indispensable support, the projector, were performers playing a limited role within the wider presentation."*

**Diretor/Director:** Esperanza Collado

**03/09, QUA - 17H30 - CINE UFG**



## THE LAST OF DEDUCTIVE FRAMES (SCENE 9)

Irlanda, 2013, 10'.

173

*The Last of Deductive Frames (scene 9)* trata de uma viagem a um pequeno vale e a visão mediada pelos objetos atemporais que permanecem ali.

*The Last of Deductive Frames (scene 9)" concerns a trip to a small valley and the mediated visions of atemporal objects that rest there.*

**Diretor/Director:** Dean Kavanagh.

**03/09, QUA - 17H30 - CINE UFG**



## W.E

França/France, 2013, 5'.

174

Ele disse: seria um pecado ajudar você a se destruir. Ela disse: Por um acaso, querido, você tem certeza que sou quem você pensa que sou?

*He said: It would be a sin to help you destroy yourself. She said: By the way, darling, are you sure that I'm who you think I am?*

**Diretor/Director:** Bahar Samadi

**03/09, QUA - 17H30 - CINE UFG**



**BIÇÕES  
ECIAIS**

# EXIBIÇÃO ESPECIAL



## EXILADOS DO VULCÃO

Brasil, 2013, 130', cor.

178

### (SESSÃO DE ENCERRAMENTO)

Ela conseguiu salvar do incêndio uma pilha de fotografias e um diário com frases escritas à mão. Estas palavras e rostos são os únicos rastros deixados pelo homem que ela um dia conheceu e amou. Cruzando montanhas e estradas, ela tenta refazer os passos dele. Os lugares que ela visita carregam pessoas, gestos, lembranças e histórias que, pouco a pouco, se tornam parte de sua vida.

*She was able to save his diary and a pile of photographs from the fire. These sentences and faces are the only traces left of the man she once knew and loved. With the clues at hand, she tries to retrace his steps through mountains and open roads. But the places she visits bring out persons, gestures, memories and stories that slowly become part of her life.*

**Diretor/Director:** Paula Gaitán

**Fotografia/Photography:** Inti Briones

**Montagem/Editing:** Paula Gaitán E Fabio Andrade

**Contato/Contact:** paulagitan@gmail.com

**07/09, DOM - 20H30 - CINE CULTURA**



## PAIXÃO E VIRTUDE

Brasil, 2013, 72', cor.

179

Mazza, uma aristocrata de meia idade, mantém um relacionamento frio e histérico, com seu marido - um rico banqueiro - porém, tudo se transforma, quando ela conhece o químico, Ernesto. A sedução se torna um desafio ao mesmo tempo que o horror se instala. A relação Mazza/Ernesto fica intensa e agressiva. O amor se torna destruidor e o tesão exacerbado de Mazza, apavora o químico que foge para uma fazenda de escravos no Brasil. Mazza transforma a vida em um caos.

*"Passion and Virtue" is an adaptation based on Gustave Flaubert's Passion et Vertu which tells the story of Mazza, a married middle-aged woman who is acquainted with Ernest, a charming young chemist, whose biggest amusement is to seduce married women. They maintain an intense relationship, however, in face of her dangerous and brutal behavior, Ernest fears for his reputation. He leaves her by accepting a proposal to work in Brazil but she decides to follow him. Still she had to get rid of her family. After killing her last child, she receives a letter with information of Ernest's recent marriage to a rich farmer's daughter. Devastated by his words, she kills herself.*

**Diretor/Director:** Ricardo Miranda

**Fotografia/Photography:** Antonio Luiz Mendes ABC

**Montagem/Editing:** Joana Collier

**Produção/Production:** Beth Formaggini

**Contato/Contact:** verztman@gmail.com

**05/09, SEX - 12H - CINE UFG**



## PODER DOS AFETOS

Brasil, 2013, 31', cor.

180

Poder dos Afetos é média metragem de Helena Ignez, protagonizado por Ney Matogrosso, Simone Spoladore, Djin Sganzerla e Dan Nakagawa. O filme desenrola-se em cenário paradisíaco, tratando a brasilidade e a sua força na transformação dos costumes, rompendo preconceitos e trazendo a tona uma realidade mágica e original através de seus personagens inquietantes.

*Power of Affections is average footage Helena Ignez, played by Ney, Simone Spoladore, Djin Sganzerla and Dan Nakagawa. The film is set in an idyllic setting, dealing with Brazilianness and their strength in the transformation of customs, breaking prejudices and bringing forth a unique and magical reality through their disturbing characters.*

**Diretor/Director:** Helena Ignez

**Fotografia/Photography:** Toni Nogueira

**Montagem/Editing:** Sergio Gagliardi

**Produção/Production:** Mercúrio Produções

**Contato/Contact:** smercurioproducoes@gmail.com

**05/09, SEX - 17H30 - CINE UFG**



**STRA**  
**TRÂNSITO -**  
**RA E LIBERDA**

**ADE**

**MOSTRA  
EM TRÂNSI  
TERRA E LI**

# TERRA E LIBERDADE

*A Mostra em Trânsito - Terra e Liberdade* é uma experiência de contato e reflexão sobre o cinema em comunidades rurais, camponesas e indígenas do estado de Goiás. Buscando a expansão das possibilidades de acesso ao cinema para além do ambiente da cidade de Goiânia, o I Fronteira vai pra lugares fortemente marcados por conflitos de terra, extração de minérios, garimpo, lavoura, gado, habitados por comunidades étnicas e sociais distintas.

Voltada especificamente para estas comunidades, a programação da mostra objetiva aproximá-las da produção audiovisual clássica e contemporânea. Os filmes escolhidos para essa edição buscam discutir tanto questões temáticas importantes para essas comunidades (como a questão agrária, a ocupação do espaço urbano e outras experiências de lutas sociais pela terra no Brasil e na América Latina) quanto promover uma discussão dos elementos da linguagem cinematográfica presentes nos filmes, a fim de colocar também uma discussão sobre a percepção humana. Em sua primeira edição a mostra percorre cinco assentamentos rurais no município de Crixás (Assentamento Vitor Manoel, Assentamento Antônio Tavares, Assentamento 12 de Outubro, Assentamento Alírio Corrêa e Assentamento Chico Mendes), uma vila rural (Vila de Auriverde) também no Município de Crixás-GO e na Aldeia Buridina, Terra Indígena Karajá, que fica situada no centro da cidade de Aruanã-GO, ambas cidades do noroeste de Goiás, próximas ao vale do Rio Araguaia.

184

Dividida em três programas especiais, cada um pensado para as especificidades do lugar que recebe as exposições, a mostra exhibe ao todo seis filmes. Para os assentamentos agrários, a mostra reserva os filmes os Em Trânsito de Marcelo Pedroso e *A cidade é um só?* de Adirley Queirós que dialogam entre si a partir das questões da ocupação espaço urbano e do modelo de desenvolvimento econômico brasileiro atual. Apesar de não serem filmes que tratem da realidade brasileira no campo, apontam para a necessidade de se debater a reforma agrária rural e urbana, num debate mais amplo.

O clássico *Três Homens Maus* de John Ford será a atração para a Vila de Auriverde, mais conhecida como Gominho, que tem cerca de 2.000 habitantes. A escolha do filme faz diálogo com a realidade local, a partir do tema da ruralidade, mas também pretende proporcionar uma experiência audiovisual diferente da que estão acostumados os moradores da vila, uma vez que o filme é uma produção muito antiga quando o cinema ainda era mudo e sem os recursos que tem hoje. Além disso, o filme trata da corrida pelo ouro e da conquista do oeste, movimentos de ocupação que deram origem também a vila de Auriverde, oriunda das frentes mineradoras e garimpos que se instalaram na região.

Para a Aldeia Buridina Karajá, que fica dentro da cidade de Aruanã-GO e é cenário cotidiano dos atritos gerados a partir das relações interétnicas assimétricas entre indígenas e moradores da cidade, apresentamos filmes que são resultados de produções coletivas realizadas em projetos de oficinas de audiovisual em aldeias indígenas, como é o caso do filme *Bicicletas de Nhanderú*, de Ariel Ortega e Patrícia Ferreira do Coletivo Guarany-Mybia de Cinema, produzido pelo Vídeo nas Aldeias, e o filme *Solo te Puedo*

*Mostrar El Color*, do realizador peruano Fernando Vílchez Rodríguez. A mostra conta ainda com o filme *Karioka* do realizador indígena Takumã Kuikuro.

Todas as sessões serão apresentadas e comentadas pelos curadores da mostra Henrique Borela e Rafael Parrode com o intuito de situar o público no contexto de realização dos filmes, como forma de despertar o interesse pelo cinema nestes espaços.



## EM TRÂNSITO

Brasil, 2013, 18', Digital, cor.

186

Elias, em trânsito.

*Elias, in transit.*

**Diretor/Director:** Marcelo Pedroso

**Fotografia/Photography:** Luís Henrique Leal

**Montagem/Editing:** Rafael Travassos

**Elenco/Cast:** Paulo Sano

**Produção/Production:** Marilha Assis

**Contato/Contact:** marcelo.pedroso@gmail.com

### Programa 1 - Assentamentos rurais / Crixás-GO

12/09, SEX - 19H - Assentamento Alírio Correria

14/09, SÁB - 19H - Assentamento Chico Mendes

15/09, SEG - 19H - Assentamento Antônio Tavares

16/09, TER - 19H - Assentamento 12 de Outubro e Vitor Manoel



## A CIDADE É UMA SÓ?

Brasil, 2011, 80', HD, cor.

187

Reflexão sobre os 50 anos de Brasília, tendo como foco a discussão sobre o processo permanente de exclusão territorial e social que uma parcela considerável da população do Distrito Federal e do Entorno sofre, e de como essas pessoas restabelecem a ordem social através do cotidiano. O ponto de partida dessa reflexão é a chamada Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), que, em 1971, removeu os barracos que ocupavam os arredores da então jovem Brasília. Tendo a CEILÂNDIA como referência histórica, os personagens do filme vivem e presenciam as mudanças da cidade. — *You who have a good place to live, give us a hand, help to build our home. So that we can say together, 'the city is one only'.* This was a line in a 1950s jingle to promote Brasília, the brand-new capital of Brazil. In those days, Nancy, one of the singers in the choir that sang the song, lived in the favelas on the outskirts of the new city. For the local authorities these poor neighbourhoods were an eyesore, not in keeping with the image the city wanted to show the rest of the world. In 1971 the city therefore began the Campanha de Erradicação de Invasões, a campaign to relocate the 'invaders'. The residents, including many construction workers who actually built the city, ended up in Ceilândia, a city about 25km from Brasília. In this fascinating docu-fiction director Adirley Queirós, whose parents were amongst the thousands relocated, explores Ceilândia. Nancy tells her story, as does Dildu, a politically ambitious shady character, but also Dildu's brother-in-law, who tries to earn his living in the local real estate sector.

**Diretor/Director:** Adirley Queirós

**Fotografia/Photography:** Leonardo Feliciano

**Som/Sound:** Guille Martins

**Montagem/Editing:** Marcius Barbieri

**Elenco/Cast:** Dilmar Durães

### Programa 1 - Assentamentos rurais / Crixás-GO

12/09, SEX - 19H - Assentamento Alírio Correria

14/09, SEX - 19H - Assentamento Chico Mendes

15/09, SEX - 19H - Assentamento Antônio Tavares

16/09, SEX - 19H - Assentamento 12 de Outubro e Vitor Manoel



## TRÊS HOMENS MAUS

EUA, 1926, 92', 35mm, p&b.

188

Quando um trio de bandidos encontra uma jovem mulher (Olive Borde) cujo pai fora assassinado por uma gangue cruel, os três homens maus, ao verem seu sofrimento, por camaradagem e cavalheirismo, a ajudam. Colocam até suas vidas em risco para protegê-la de um sinistro xerife (Lou Tellegen) e de seu grupo de desajustados.

When a trio of thugs finds a young woman (Olive Borde) whose father was murdered by a vicious gang, the three bad men, seeing his suffering, with camaraderie and chivalry helps her. They put their lives at risk to protect her from a sinister sheriff (Lou Tellegen) and his gang of misfits.

**Direção/Director:** John Ford

**Fotografia/Photography:** George Schneiderman

**Som/Sound:** Dana Kaproff

### Programa 2 - Vila de Auriverde / Crixás-GO

13/09, SÁB - 19H - VILA DE AURIVERDE



## SOLO TE PUEDO MOSTRAR EL COLOR

Peru, 2014, 24', cor.

189

2009, no planalto da serra peruana, perto da fronteira com o Equador. Uma empresa de mineração força o caminho para as profundezas da floresta primitiva em busca de fontes de minérios, sem qualquer preocupação com os danos causados. Eles fazem isso com a permissão do governo, mas sem o consentimento dos povos indígenas, os nativos Awajun que lá vivem. Conhecidos por serem destemidos e pela sua coragem, os Awajun se levantam contra os invasores. Mas nessa luta pela terra eles são brutalmente derrubados pelo governo ultraliberal. Violência gera a contra-violência. A oficina de vídeo é a maneira de seguir a trilha da violência.

*2009, in the high plateau of the Peruvian jungle, near the border to Ecuador. A mining company forces their way into the depths of the primeval forest to search for mineral resources, without any regard for damage. They do this with the government's permission, but without consent from the indigenous people, the Awajun natives who live there. Known for their fearlessness and courage, the Awajun stand up to the invaders. But in the fight for their land they are brutally struck down by the ultra liberal government. Violence breeds counter-violence. A video workshop is the way of follow the trail of violence.*

**Diretor/Director:** Fernando Vílchez Rodríguez

**Fotografia/Photography:** Fernando Vílchez Rodríguez

**Som/Sound:** Claire Camus

**Montagem/Editing:** Fernando Vílchez Rodríguez

### Programa 3 - Aldeia Buridina – Terra Indígena Karajá / Aruanã-GO

18/09, QUI - 19H - ALDEIA BURIDINA KARAJÁ



## BICICLETAS DE NHANDERÚ

Brasil, 2011, 48', cor.

190

Uma imersão na espiritualidade presente no cotidiano dos Mbya-Guarani da aldeia Koenju, em São Miguel das Missões no Rio Grande do Sul.

*An immersion in this spirituality in everyday Mbya-Guarani village Koenju in São Miguel Missions in Rio Grande do Sul.*

**Direção/Director:** Ariel Duarte Ortega, Patricia Ferreira (Keretxu)

**Fotografia/Photography:** Ariel Duarte Ortega, Patricia Ferreira (Keretxu), Jorge Ramos Morinico

**Montagem/Editing:** Tiago Campos Torres

**Produção/Production:** Vídeo nas Aldeias

**Programa 3 - Aldeia Buridina – Terra Indígena Karajá / Aruanã-GO**

**19/09, SEX - 19H - ALDEIA BURIDINA KARAJÁ**



## KARIOKA

Brasil, 2014, 20', cor.

Takumã Kuikuro sai de sua aldeia no alto do Xingu, Mato Grosso, com sua esposa, Kisuagu Regina KuiKuro, e o filhos Kelly Kaitso, Ahuseti Larissa e Mayupi Bernardo Kuikuro para morar um tempo no Rio de Janeiro. O filme mostra Bernardo Mayupi KuiKuro com 2 anos, descobrindo a praia e outros lugares da cidade grande. Eles fazem muitas coisas, tudo é novidade, e enquanto eles vivem essa experiência, parte da família que permaneceu na aldeia fica com medo porque as notícias do Rio de Janeiro nem sempre são boas, o que causa neles preocupação e inquietude. Um retrato dos contrastes brasileiros entre o imaginário da aldeia indígena e a realidade de uma metrópole.

*Takumã Kuikuro gets out of his village at the high Xingu, Mato Grosso, with his wife Kisuagu Regina Kuikuro, and the children Kelly Kaitso, Ahuseti Larissa and Mayupi Bernardo Kuikuro to live a period in Rio de Janeiro. The film shows Bernardo Myupi Kuikuro with 2 years, discovering the beaches and other places of the big city. They do a lot of things, everything is fresh and new, and while they live this experience, part of the family who stayed in the village becomes afraid as the news from Rio de Janeiro are not always good ones, what makes them worried and inquiet. A portrait of Brazilian contrasts between the imaginary of the indian village and the reality on the metropolis.*

**Direção/Director:** Takumã Kuikuro

**Fotografia/Photography:** Takumã KuiKuro

**Som/Sound:** Takumã KuiKuro

**Montagem/Editing:** Takumã KuiKuro

**Produção/Production:** Takumã KuiKuro

**Contato/Contact:** takuma.progdoc@gmail.com

**Programa 3 - Aldeia Buridina – Terra Indígena Karajá / Aruanã-GO**

**18/09, QUI - 19H - ALDEIA BURIDINA KARAJÁ**

MAÇÃO E  
FLEXÃO

**FORMAÇÃO  
REFLEXÃO**

## WORKSHOP CAPTAÇÃO DE SOM EM DOCUMENTÁRIOS: UMA INTRODUÇÃO À MICROFONAGEM *SOUND IN DOCUMENTARIES: AN INTRODUCTION TO MIKING*

O Workshop “Captação de som em documentários: uma introdução à microfonagem” busca trabalhar a sonoridade de um filme a partir do conceito da gravação, que implica na transposição da audição para a tela. Serão abordados princípios de percepção sonora, análise sonora e correlação entre gravação e narrativa. A dinâmica da oficina permite o exercício da percepção das sonoridades dos ambientes ao redor. Na prática, as pessoas gravarão sons circulando pelo centro de Goiânia, para que se abram discussões sobre as diferenças sonoras – principalmente entre os tipos de microfone – relacionadas ao eixo sonoro da fala. O Workshop é ministrado pelo sound designer Célio Dutra, profissional com larga experiência na realização cinematográfica. São 10 vagas para a comunidade. O objetivo é atrair estudantes, realizadores, professores de cursos de arte, comunicação e audiovisual, bem como a comunidade em geral.

194

Na concepção de Célio Dutra, o som fílmico reflete, necessariamente, o estado de espírito do técnico de som ao gravar os diversos componentes sonoros da obra em questão. Para ele, essa verdade vale para ficção ou para o documentário; no entanto, quando se trata de filmes com procedimentos documentais, tal reflexão do estado sonoro se faz sentir plenamente. Célio acredita que, como em qualquer questão artística, o cerne da sonoridade audiovisual reside no domínio técnico. A proposta dessa oficina é apresentar conceitos técnicos relativos à microfonagem para documentários, buscando despertar nos interessados a percepção da realidade ruidosa do cotidiano.

**Data:** 05/09/2014 e 06/09/2014

**Horário:** das 09:00h às 12:00h

**Local:** Museu da Imagem e do Som de Goiás - MIS-GO / Sala Multimeios, Centro Cultural Marieta Telles Machado

*Célio Dutra é formado em som para cinema na Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños (EICTV), em Havana, Cuba, em 2000, onde foi agraciado com uma bolsa na KunstHochSchule fuer Medien (KHM) em 2001. Trabalhou nos últimos anos em diversas produções cinematográficas, incluindo a restauração digital de áudio de clássicos do cinema brasileiro, tais como “Terra em Transe”, de Glauber Rocha, e “O Bandido da Luz Vermelha”, de Rogerio Sganzerla, além de realizar o trabalho sonoro do premiado “Terra Teu, Terra Come”, de Rodrigo Siqueira. Atualmente, vem focando sua atuação na elaboração e produção de projetos cinematográficos autorais.*

**PALESTRA**  
*LECTURE*

**O CINEMA ATRAVÉS DA MÍDIA, DISPOSITIVO E  
SUBVERSÃO**

– TONI D'ANGELA

Toni D'Angela realizará uma palestra buscando construir um percurso estético, político e histórico do filme documentário e experimental dentro da história do cinema mundial, caminhando pelas tradições e movimentos estéticos seminais para a vanguarda cinematográfica contemporânea. A palestra terá duração de quatro horas, dividida em dois dias, com tradução simultânea de Andrea Tonacci, que fará suas contribuições pessoais, uma vez que ele próprio é parte desta história.

**Data:** 04/09/2014 e 05/09/2014

**Horário:** das 10:00h às 12:00h

**Local:** Cine Cultura

\*A palestra terá tradução simultânea do italiano para o português feita pelo cineasta Andrea Tonacci que é nascido em Roma.

*Toni D'Angela é professor, escritor e programador; editor-chefe da revista multilingual de cinema La Furia Umana. Escreveu vários livros: Raoul Walsh o dell'avventura singolare (Roma, 2008); John Ford. Un pensiero per immagini (Milão, 2010) e Western. Una storia dell'occidente (Roma, 2012). Seus artigos foram traduzidos para o português, espanhol, francês e inglês.*

## ESTADO CRÍTICO: RESIDÊNCIA *CRITICAL STATE: RESIDENCE*

Considerando a crítica uma das formas mais importantes de prolongar a experiência cinematográfica, o Fronteira realiza a residência “Estado Crítico”, coordenada por Filipe Furtado e Marcelo Ribeiro. Nos dias 1º, 2 e 3 de setembro, das 9h às 12h, os coordenadores discutirão, juntamente aos cinco selecionados, problemas de crítica de cinema, de arte e de cultura visual – talvez seja preciso passar a dizer, em suma: crítica da imagem. No “Estado Crítico”, a experiência da fronteira se dará sob a forma de uma abertura imaginativa para a diversidade de formas e temáticas do cinema contemporâneo. Durante a residência, os participantes produzem textos para publicação em livro eletrônico após o término do Festival, com base na discussão dos problemas, de crítica da imagem e a partir das questões discutidas ao longo do evento.

**Data:** 01/09/2014 a 03/09/2014

**Horário:** das 09:00h às 12:00h

**Local:** Museu da Imagem e do Som de Goiás - MIS-GO / Sala Multimeios, Centro Cultural Marieta Telles Machado.

196

*Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro é professor, pesquisador e escreve no website incinerrante (<http://www.incinerrante.com>). Atualmente, cursa o doutorado em arte e cultura visual na Universidade Federal de Goiás (UFG), onde desenvolve pesquisa sobre as relações entre imagem e direitos humanos, com destaque para o cinema. Graduiu-se em Ciências Sociais na Universidade de Brasília (2005) e terminou o mestrado em Antropologia Social na Universidade Federal de Santa Catarina (2008).*

*Filipe Furtado é editor da revista Cinética e ex-editor da Revista Paisá. Colaborou para publicações como Contracampo, Filme Cultura, Teorema, Cine Imperfeito, Lumière, Rouge, The Film Journal e La Furia Umana. Mantém o blog “Anotações de um Cinéfilo” (<http://anotacoescinefilo.com>).*



**STALAÇÃO  
RUN FÁROCKI  
RALELO I – IV**

**INSTALAC  
HARUN FA  
PARALELO**



## INSTALAÇÃO HARUN FAROCKI PARALELO I – IV

200

As quatro partes dos Paralelos lida com o gênero imagem, da animação computadorizada. A animação computadorizada está cada vez mais se tornando modelo geral, ultrapassando o cinema. Nos filmes, existem o vento que sopra e o vento que é produzido por uma máquina. As imagens de computador não têm dois tipos de vento.

Paralelo I se abre para a história dos estilos na computação gráfica. Os primeiros games dos anos 80 consistiam apenas em linhas verticais e horizontais. Essa abstração foi tomada como ultrapassada, falida, e hoje essa representação é orientada para o foto-realismo.

Os paralelos II e III procuram pelas fronteiras do mundo dos games e pela natureza de seus objetos. Verifica-se que muitos desses mundos tomam a forma de discos que flutuam no universo – reminiscências das concepções pré-helenísticas do mundo. Do proscênio ao pano de fundo, como nos palcos dos teatros, as coisas nesses jogos não têm existência real. Cada uma de suas propriedades deve ser construída separadamente e atribuída a eles.

Paralelo IV explora os heróis dos games, os protagonistas cujos respectivos jogadores seguem através da Los Angeles dos anos 40, de uma era pós-apocalíptica, de um faeroeste e outros tantos gêneros mundiais. Os heróis não têm familiares ou professores; eles precisam conhecer suas próprias regras e segui-las por vontade própria. Raramente eles têm mais que uma expressão facial e apenas alguns poucos traços de caráter que se expressam em um número de diferentes frases curtas quase intercambiáveis. Eles são homúnculos, seres antropomórficos, criados por seres humanos. Quem brinca com eles tem uma participação no orgulho do criador.

**Data:** 30/08/2014 a 7/09/2014

**Horário:** das 14:00h às 22:00h

**Local:** Museu da Imagem e do Som de Goiás – MIS-GO / Sala de Exposições,  
Centro Cultural Marietta Teles Machado.

*Harun Farocki, renomado cineasta alemão e videoartista (1944-2014), fez mais de 90 filmes durante sua vida. Estudou na Academia Alemã de Cinema e Televisão (1966-1968) desenvolvendo um estilo de documentário único. Atuou como editor da revista de cinema com sede em Munique Filmkritik, lecionou na Universidade de Berkeley e teve seu maior envolvimento com o mundo da arte na década de 2000. Ele participou da Documenta 12, apresentando Deep Play (2007). Suas instalações já passaram pelo museu Hamburger Bahnhof, em Berlim, Museu de Arte de Tel Aviv, o MoMA de Nova York, Museu Ludwig de Colônia, o Tate Modern, em Londres, entre outros. Além da Galerie Ropac, Farocki é representado pela galeria Barbara Weiss, em Berlim, e pela galeria Greene Naftali, em Nova York.*

**VERSAS**

**CONVER**

## SESSÕES COMENTADAS

### **31/8 – domingo – 20h – Cine Cultura**

Cineastas na Fronteira

Deus, Pátria, Autoridade - Rui Simões (PRT)

Sessão comentada pelo diretor

Mediação: Henrique Borela (GO | BRA)

### **1/9 – segunda-feira – 17:30h – Cine UFG**

Cineastas na Fronteira

O bom povo português - Rui Simões (PRT)

Sessão comentada pelo diretor

Mediação: Marcela Borela (GO | BRA)

### **2/9 – terça-feira – 17h30 – Cine UFG**

Cinema da Transformação – Percursos de Andrea Tonacci

Bienal Brasil Século XX – Andrea Tonacci (SP | BRA)

Biblioteca Nacional – Andrea Tonacci

Theatro Mvnicipal – Andrea Tonacci

Sessão comentada pelo diretor

Mediação: Daniel Christino (GO | BRA)

204

### **3/9 – quarta-feira – 20:30h – Cine Cultura**

Cinema da Transformação – Percursos de Andrea Tonacci

Já Visto Jamais Visto – Andrea Tonacci (SP | BRA)

Sessão Comentada pelo diretor e pela montadora Cristina Amaral (SP | BRA)

Mediação: Marcela Borela (GO | BRA)

### **4/9 – quinta-feira – 17h30 – Cine UFG**

Hambre – Foco América Latina Experimental

Sessão comentada por Sebastian Wiedemann (COL), curador

Mediação: Daniel Christino (GO | BRA)

### **5/9 – sexta – 16h – Cine Cultura**

Câmera Doc – o olho no mundo e seus conflitos

Riding the Tiger: Letters from Capitalist China - Abigail Child (EUA)

Sessão comentada pela diretora

Mediação: Rafael Parrode (GO - BRA)

### **5/9 – sexta-feira – 17h30 – Cine UFG**

Exibições Especiais

Poder dos Afetos – Helena Ignez (SP | BRA)

Sessão comentada pela diretora

Mediação: Carlos Cipriano (GO | BRA)

### **6/9 – sábado – 20h – Cine Cultura**

Cinema da Transformação – Percursos de Andrea Tonacci

Exibição surpresa

Sessão comentada por Andrea Tonacci (SP | BRA)

Mediação: Marcela Borela (GO | BRA)

**7/9 – domingo – 21h – Cine Cultura**

Sessão especial de encerramento  
Exilados do Vulcão – Paula Gaitán (RJ | BRA)  
Sessão comentada pela diretora  
Mediação: Victor Guimarães (BH | BRA)

**MESAS DE DISCUSSÃO**

**2/9 – terça-feira – 20h – Cine Cultura**

Clássicos do Cinema Experimental... e algo mais  
Mesa: Cinema e poesia: fantasia ordenada de movimento  
Abigail Child (EUA) e Kléber Damaso (GO | BRA)  
Mediação: Camilla Margarida (GO | BRA)

**5/9 – sexta-feira – 21h – Cine Cultura**

Cinema da Transformação – Percursos de Andrea Tonacci  
Mesa: Os Arara (1980 – 2014): processo e encontro  
Andrea Tonacci (SP | BRA) e Sydney Possuelo (BSB | BRA)  
Mediação: Henrique Borela (GO | BRA)

**6/9 – sábado – 15:30h – Cine Cultura**

Cadmus e o Dragão  
Mesa: Programa 1: Desejava-se que nascessem homens  
Cláudia Nunes (GO | BRA), Tatiana Scartezini (GO | BRA), Lourival Belém Júnior (GO | BRA)  
Mediação: Rafael Parrode (GO | BRA)

**7/9 – domingo – 16h30 – Cine Cultura**

Cadmus e o Dragão  
Mesa: Programa 2: O hálito do Monstro  
Kim-ir-sem (GO | BRA), Luiz Eduardo Jorge (GO | BRA), Carlos Cipriano (GO | BRA),  
Lourival Belém Júnior (GO | BRA), Ronaldo Araújo (GO | BRA)  
Mediação: Marcela Borela (GO | BRA)





**NSAIOS**

**ENSAIO**

## ANDREA TONACCI, ALEGORIAS DA VIOLÊNCIA

Gabriela Trujillo

Assinando o seu último filme em 2013, Andrea Tonacci (nascido em 1944) continua a ser uma figura emblemática do Cinema Marginal. Se o seu trabalho não reconhecido é constituído em grande parte de documentários e do controverso, mas célebre, “Serras da Desordem”, seus três primeiros filmes – um curta, um média e um longa-metragem – constituem a prova única sobre o estado de violência em que mergulha o Brasil sob a ditadura militar nas décadas de 1960 e 70. Suas obras estão entre os primeiros filmes que descrevem alegoricamente o terror do totalitarismo, e sua temática ilustra perfeitamente a questão das imagens que surgem em meio à repressão.

### **Violência e repressão: Olho por Olho (1966) e Blá, Blá, Blá (1968)**

De maneira alusiva, “Olho por Olho” (primeiro curta-metragem de Tonacci, com montagem de Rogério Sganzerla) apresenta a constatação aterrorizante de uma geração que enfrenta o desconforto e o encerramento de qualquer horizonte de emancipação. O início do filme herda da *Nouvelle Vague* as andanças de três rapazes despreocupados que vagam pela cidade de carro. Eles discutem os eventos atuais, o cinema: os jovens se relacionam com a realidade e vivem a época deles sem realmente se interessar por ela. Um dos jovens diz: “é preciso mudar tudo”. O discurso da juventude é uma característica comum às novas ondas da época, e esta vontade de mudar, que parte de jovens da classe média, não é surpreendente para o espectador. Mas o filme começa a surpreender imperceptivelmente quando seu amigo lhe responde: “você precisa matar.” Um deslizamento formal, de planos fechados em pequenos espaços para planos mais abertos (e a utilização de uma longa distância focal), torna-se significativo. Então, entra em cena uma jovem mulher, uma amiga do grupo. Ela serve como isca para atrair homens com quem os jovens vão lutar até a morte para aliviar seu tédio, “mudar” alguma coisa. Tonacci tece em detalhe uma crônica da violência gratuita (embora um pouco diferente dos fatos cotidianos ilustrados por Julio Bressane em 1969 com “Matou a Família e Foi ao Cinema”). Aqui, é o olho de um entomologista que observa e dissecar os movimentos de seus personagens. Ponta visível da repressão, esta violência fala da falta de liberdade na sociedade brasileira enquanto a ditadura preparava as medidas mais liberticidas da história moderna do país.

Com “Blá, Blá, Blá” (1968), Tonacci coloca em cena a logorreia do poder repressivo. O filme começa com a preparação do discurso do chefe do Governo (interpretado por Paulo Gracindo, como vimos em “Terra em Transe” de Glauber Rocha) dirigido a toda a população. Testemunhamos a criação do dispositivo de difusão para as mídias, testes, ensaios. Deste estúdio de gravação onde ouvimos o discurso de um déspota, o filme se desloca para outras imagens: elas vêm de registros da atualidade, provavelmente são as imagens que não foram divulgadas na época. A situação que o homem de Estado descreve parece ser grave: um golpe de Estado, atividades subversivas contra ele, deslizando-se gradualmente em paranoia explicitada pelas imagens que estão na tela. O contraste entre a imagem e o som nos permite chegar a uma espécie de alerta crítico, o que dá a dimensão da violência paramilitar que atingiu os brasileiros. O filme também relata a desinformação, a manipulação da mídia.

Travado no fervor de seu próprio discurso, o chefe de governo, que gradualmente revela suas intenções, sai do papel do discurso oficial e revela suas intenções, sem nenhuma

máscara retórica. Ele anuncia o fim das liberdades básicas, como foi o caso durante a proclamação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968: proibição de manifestações e comícios, perseguição de opositores, desejo de submeter toda a população às suas ordens a fim de “restaurar o respeito e o medo do poder”; os ditames da ordem social sob seu controle. Proclamando com uma “guerra” implacável o fim da “anarquia moral”, o discurso delirante não está errado apesar de tudo, dada a situação enfrentada pelo país após 1968.

Neste contexto, duas vezes se erguem contra o discurso do déspota, dois caminhos que ilustram perfeitamente as possibilidades e prováveis falhas da oposição. Um homem e uma mulher, como um casal primordial de resistência, reagem de diferentes lugares do país. Na cidade ou na selva, o engajamento crítico (guerra urbana) ou idealista (campos de treinamento) destes demonstra a continuidade da luta contra a opressão, apesar da repressão e da morte.

## “Eles roubam tudo, eles comem tudo, eles quebram tudo, eles matam a todos”

Uma verdadeira paródia de filme policial, “Bang Bang” (1971) é o primeiro longa-metragem de Andrea Tonacci. Este é um dos poucos filmes marginais feitos em São Paulo sem a ajuda de produtores da Boca de Lixo, mas com o avanço do financiamento oficial. Andrea Tonacci foi, provavelmente com Julio Bressane, um dos cineastas marginais que tiveram mais problemas com as autoridades, tendo que deixar o país no início dos anos 70.

211

Em poucos planos-sequência, o filme conta a história de um homem perseguido por um grupo de gângsteres com aparências burlescas: um cego que atira apenas à queima-roupa (que dá título ao filme), e outros dois travestis com identidades intercambiáveis. O filme se inicia com um plano-sequência em um táxi: uma disputa absurda entre o motorista irritado, paranoico, e um homem – uma cena improvisada que se repete ao longo do filme, causando uma situação muito cômica. O homem é preso em um elevador por três bandidos que o levam para um quarto de hotel e o trancam em um banheiro. Um ilusionista o tira de lá e faz os gângsteres desaparecerem. Estes são encontrados do lado de fora, antes de morrerem em um acidente digno dos filmes de Jean-Luc Godard. Reencontramos o homem, em um plano final, cantando ao se barbear em um banheiro. A dimensão paródica deste filme é fundamental, ela mistura e incomoda os códigos, e até a trilha sonora é de clássicos (incluindo “Hatari” de Howard Hawks). O que é impressionante em “Bang Bang” são, como nos curtas anteriores, as escolhas de uma encaenação extremamente rigorosa. Através do plano-sequência, o filme explora os espaços mais apertados (a cama, o quarto, o banheiro, o carro, o elevador), os personagens ocupam cada espaço ao máximo, encontrando novas possibilidades, novas linhas de fuga, mesmo quando a câmera está parada. Isto dá origem a vários efeitos humorísticos (o cego abrindo a porta de um carro em movimento) que podem deixar o espectador surpreso pela dificuldade de articular esses planos juntos em uma narrativa tradicional. Planos intermediários também são intercalados entre as cenas de gângsteres, incluindo um plano geral dos telhados da cidade (São Paulo ou Belo Horizonte, onde foi rodada a maior parte das tomadas externas), onde uma personagem feminina, a única do filme, dança flamenco.

Esses personagens, que desconstruem a trama policial tornando-a catastrófica e aproximando-a do cinema burlesco, impressionam pela sua capacidade, dada pelo diretor que os possibilita transcender os quadros mais próximos. É a partir dessa perspectiva que os filmes de Tonacci ilustram as infinitas possibilidades do cinema nas áreas de produção e distribuição, apesar de limitadas, para não mencionar a falta de liberdade devido à situação política no início da década de 1970.

Além da aceitação do Cinema Novo e da entrada de alguns de seus representantes na grande indústria, outros artistas brasileiros encontraram meios de produção e distribuição alternativa para as obras que nem sempre obtiveram apoio oficial. Em um contexto de endurecimento do regime militar (1964-1985), as violações dos direitos humanos se multiplicam no início dos anos 70. Os jornalistas e intelectuais são ameaçados, sequestrados, torturados: o caso do jornalista televisivo Vladimir Herzog, sequestrado, torturado e assassinado em 1975, é um dos mais conhecidos. E há, como no resto da América Latina, os desaparecidos. Os cineastas também devem fazer escolhas: o exílio ou arriscar suas vidas. É neste contexto que Luis Carlos Sanz decide parar o cinema para passar à clandestinidade e integrar a luta armada. Ele foi para o exílio depois de ter sido preso e torturado. Glauber Rocha, por sua vez, apesar de seu status internacional de ícone cultural, exilou-se no início dos anos 70, e dirigiu “Cabeças cortadas na Espanha” (1970) e depois “Der Leone have Sept Cabeças” em 1971, uma coprodução entre França, Itália e Congo. Rocha não retorna para o Brasil; ele seria repatriado somente após uma doença que o leva no início de 1980. Enquanto isso, Julio Bressane e Rogério Sganzerla fundam em 1970 a Belair, casa que produz seis filmes em três meses, e, em seguida, partem para o exílio na Europa. No ano seguinte, o Cinema Novo assina, entretanto, seu filme mais endividado no movimento antropofágico: “Como era gostoso o meu francês” de Nelson Pereira dos Santos. O suicídio de Torquato Neto, em 1972, marca o fim do período tropicalista, enquanto o Brasil vive, sob a ditadura, o “milagre econômico” de sua moeda.

## ANDREA TONACCI: A INVENÇÃO COMO GÊNERO

“Never any young adventurer’s misfortunes, I believe,  
began sooner, or continued longer than mine.”

Robinson Crusoe, Daniel Defoe

Dos realizadores hoje em atividade no Brasil, nenhum deles é movido por um compromisso tão agudo com a sua própria intuição quanto Andrea Tonacci. Se não fosse pela tragédia que encerrou de maneira súbita a vida e a carreira de Eduardo Coutinho, no início de 2014, ele talvez seria um dos únicos capazes de lhe fazer companhia, ao menos nessa frente avançada de expressão de uma sensibilidade artística que se confunde tanto com a vida pessoal quanto com o contexto político que a envolve. Tonacci, com “Serras da Desordem”, já havia feito o seu “Cabra marcado para morrer”. Agora, com “Já visto, Jamais visto”, ele vai um pouco mais longe (ou um pouco mais perto, dependendo do ponto de vista) e nos oferece a sua própria versão de um clássico, não mais do cinema brasileiro, mas da literatura universal – algo como o nosso Robinson Crusoe, “A volta ao mundo em oitenta dias” ou “A ilha do tesouro.” Estão ali, a começar pelos créditos, as letras douradas, a ilustração antiga, a diagramação um pouco rude das coleções. Que os pais coloquem os filhos nos colos, e leiam esse filme por sobre os seus ombros. Finalmente o cinema brasileiro – nesse aspecto muito aquém da literatura, para dizer o mínimo – encontra uma figuração digna dos sentimentos conturbados e aventureiros da infância, com todo seu entorno mítico, sua fascinação pelo desconhecido, sua familiaridade inocente com o sagrado.

213

Nada que a própria obra de Tonacci já não tivesse antecipado. O gosto pela aventura, bem como o desconforto que os seus personagens sempre nutriram em relação à sociedade (em “Olho por Olho” e “Bang Bang”, por exemplo) desemboca quase que naturalmente nessa energia que o liga cada vez mais, com o passar dos anos, ao mundo espiritual e selvagem das florestas, dos índios, da infância, em suma, a tudo aquilo que ainda não foi domesticado pela razão burguesa e pela “vida média”, aquela dos confortos e dos deveres comidos. A obra de Tonacci, no seu conjunto, é a história dessa “fuga utópica para trás”. Verdade que se aplica também ao modo de fabricação e de recepção dos seus filmes mais recentes, em nada condescendentes com o gosto “médio”, ou com a expectativa dos festivais, do público, dos especialistas, ou mesmo dos próprios realizadores. Ao lado de “Serras da Desordem”, “Já visto Jamais visto” dá pela segunda vez, num intervalo de menos de dez anos, um testemunho claro do significado e da importância da obra do diretor no atual panorama do cinema brasileiro e internacional. Movido por um raro senso de destemor e descompromisso, Tonacci faz dos seus filmes exatamente o que pensa, parecendo ignorar, no mais das vezes, o que quer que seja essa força normativa muito em voga entre nós, chamada “cinema contemporâneo”. Tão forte é a paixão e a necessidade pessoal de criação que esse filme irradia, que num contexto como nosso – organizado em torno do mercado, dos festivais e de suas subcelebridades – “Já visto Jamais visto” soa como uma melodia de outro mundo, uma rara visão, em todos os sentidos, de uma época perdida.

Mais do que um filme de arquivo ou um diário, “Já visto Jamais visto” – e isso nada mais é do que uma impressão pessoal – é essencialmente uma obra de ficção, impulsionada, na maior parte do tempo, por uma admirável habilidade dramática. Poderíamos falar talvez de um “filme-diário de gênero”, ou num “filme de suspense ensaístico”, protagonizado pelas memórias pessoais e pelas imagens do cineasta, algumas delas separadas

no tempo por mais de trinta anos, entre projetos terminados e obras inacabadas. Clássicos da história do cinema brasileiro, como “Bang Bang” e “Olho por olho”, dividem espaço com trabalhos interrompidos e nunca mostrados, em particular o diário *At any time...*, iniciado nos anos 1970, e um filme de ficção, “Paixões”, de 1994 (esforço de recuperação e restauração já documentado de modo abrangente e sensível no texto-depoimento de um de seus colaboradores: “Do arquivo ao filme”, sobre Já visto Jamais visto, de Patrícia Mourão). Que esse filme nasça já impregnado pelo tempo – de uma vida e de um século – é certamente uma vantagem sobre o que qualquer cineasta resolve fazer da noite para o dia, mas isso em nada facilita a tarefa, e significa muito pouco sem uma determinação e uma consciência artísticas fortes o suficiente para dar-lhe hoje uma forma e um sentido. Ninguém, por isso mesmo, salvo o próprio Tonacci, poderia voltar a esse material. E ninguém, salvo Cristina Amaral, sua companheira de vida e profissão, poderia ajudar a montá-lo com tanta inteligência e sensibilidade.

Questão de intuição, mas também de método. O argumento que organiza essa longa viagem ao passado, o centro difuso da narrativa, se for possível falar apenas de um, é “Paixões”, no qual o próprio filho de Tonacci, na época com nove anos, representa o jovem protagonista da trama. Em meio aos restos de terra revolvidos por um trator próximo a sua casa, ele encontra um vaso antigo, e dentro dele, uma chave. Descoberta essa filmada como um pequeno furto prometeico, na qual o garoto leva vantagem sobre um arqueólogo, um tipo solitário e melancólico, saído de uma revista em quadrinhos ou de um romance de detetive (*A Thief of Time*, de Tony Hillerman, aparece em algum momento nos bastidores da filmagem). Tonacci descreve assim a atmosfera da infância, ou melhor, suas paisagens – o mundo, como um corpo vivo, que expõe coisas, ilumina, relampeja, escurece, refletindo ou ordenando as palpitações mais íntimas dos sentimentos. Depois, o mistério dos objetos: uma chave, um livro, um despertador, uma lupa. Pudesse uma criança ver a sua própria infância de fora – diria Henry James sobre “A ilha do tesouro”, de Stevenson –, é rigorosamente esse o retrato que ela faria! Tamanha é a força poética da câmera de Tonacci, tamanha a fidelidade de sua imaginação ao espírito da infância, que mesmo as coisas mais triviais aparecem aqui emolduradas por uma aura simbólica. Tudo é ao mesmo tempo ameaçador e reconfortante. Tudo é marcado pelo mistério de um mundo ainda não completamente explicado, e por isso mesmo, sagrado em seus mínimos detalhes (nunca estivemos tão perto, no cinema brasileiro, dos filmes de Antônio Reis e Margarida Cordeiro).

A partir desse eixo principal, Tonacci parte para variações mais ou menos localizáveis no espaço e no tempo, integrando-as de maneira descontínua ao argumento de “Paixões”: uma viagem por antigos monumentos e catedrais italianas converte-se num sonho sombrio, labiríntico, povoado por corredores, pátios, portais, passagens secretas. A visita a um museu medieval evoca sofrimentos antigos e intermináveis, seres abandonados a uma morte cruel. Curiosamente, a própria informalidade dos registros, sua falta de intenção e de cálculo, acaba intensificando a sensação de desespero da criança diante daquilo que ela vê. O peso do passado contrasta assim com a sua inocência e com seu corpo frágil, revelando essa enorme desproporção que existe entre o sentido da história coletiva e aquilo que somos capazes de entender e absorver individualmente.

Mas nada nesse filme se coloca de maneira ostensiva e vulgar, nenhum aparato teórico, nada como uma ideia prévia ou um conceito, ilustrado pelas imagens, nenhuma “concepção da história” – apenas esse ritmo livre, cadenciado da montagem, feito de movimentos suaves, sínopes, cortes bruscos, paradas –, em suma, por essa orquestração

musical dos tempos e dos espaços. À maneira de um pintor ou de um poeta, Tonacci e Crisitina Amaral não trabalham a partir de significados prontos; buscam, isso sim, entender a evolução do seu próprio traçado à medida que ele acontece, transformando-o ao longo do caminho, procurando revelar, na passagem de uma imagem a outra, uma significação ainda nascente nas coisas.

São notáveis, nesse sentido, essas pequenas cenas de bastidores –preparações de filmagem, conversas informais, encontros familiares – acompanhados com frequência por uma mudança de registro da imagem. No mais, essas mudanças de registro são reveladoras de um gosto pela imperfeição do processo de criação, bem como por esse caráter “artesanal” do cinema que Tonacci numa cansou de trazer a tona em seus filmes, seja em “Bang, Bang”, “Interprete mais ganhe mais”, “Os Arara” ou “Serras da Desordem”. Da mesma maneira que em “Serras da Desordem”, aliás, essas mudanças de registro (do documentário à ficção, do digital à película) parecem indicar menos uma preocupação estilística (não são um efeito, para ser mais exato) do que a necessidade de Tonacci de fazer avançar a narrativa a um novo nível, a uma nova camada, como um restaurador que resolvesse revelar progressivamente os desenhos escondidos por trás da cobertura de uma parede antiga. Da referência visual mais forte e presente, o filme “Paixões” passa aos poucos a esse drama mais essencial, a essa outra camada – a convivência familiar, os bastidores do filme – sem que os traços da primeira sejam no entanto completamente apagados. Não estranha que Tonacci e Crisitina Amaral recorram à fusão mais de uma vez ao longo do filme, como se a tela bidimensional do cinema não comportasse essa permanente sobreposição de ideias, de personagens e de contextos dramáticos. Um pouco depois da metade do filme, um novo círculo se abre: do universo mítico e atemporal da infância, passa-se à violência dos regimes totalitários que marcaram a segunda metade do século passado, em particular o regime ditatorial brasileiro. Entramos aqui numa espécie de “adolescência” do filme – e porque não, do próprio Tonacci, com 20 anos, em 1964, ano do golpe militar no Brasil. Esse trecho mistura imagens documentais das demonstrações bélicas e ufanistas do regime a fragmentos de filmes do próprio diretor, feitos em finais dos anos 1960 e início dos 1970, quase como uma resposta direta – e com frequência ácida e bem-humorada – ao absurdo da repressão política. Como no restante do filme, essas imagens surgem como um lampejo, atravessadas por sons, melodias e sinais nem sempre claros, para voltarem novamente a essa espécie de inconsciente tumultuoso do tempo.

Mais à frente, a guerra e o universo militar retornam nos vestígios da história do pai de Tonacci, esse mesmo oficial que ele procura reviver, trajando seu uniforme, no roteiro de “Paixões”. As imagens desse projeto interrompido em 1994 marcam, novamente ao fim do filme, o encerramento desse curto-circuito histórico vertiginoso, em que as memórias pessoais, os traumas e as experiências de uma vida habitam diferentes corpos e objetos, numa dinâmica quase mítica de passagens iniciáticas, sobrevivências e incorporações (uma consequência possível – me agrada imaginar – de sua persistente curiosidade pelo pensamento indígena, ou simplesmente por modos menos científicos de entender a relação entre a vida e a morte, o presente e o passado).

Sentado sobre a cama e confrontando-nos diretamente pela primeira vez no filme, Tonacci pode ler então a sua carta-manifesto, um trecho de “O Desprezo”, de Alberto Moravia, em defesa de um cinema cuja forma e fabricação estejam completamente mergulhadas na vida pessoal:

[...] a maneira mecânica e habitual com a qual se elabora o roteiro assemelha-se a uma espécie de estupro do engenho, originado mais da vontade e do interesse, que de qualquer inspiração ou simpatia. Naturalmente, pode também acontecer que o filme seja de qualidade superior. Que o diretor e os colaboradores estejam ligados já em precedência, de mútua estima e amizade e que por, em suma, o trabalho se desenvolva naquelas condições ideais que possam verificar-se em qualquer atividade humana, por quanto ingrata. Mas estas favoráveis combinações são raras, como de fato são raros os bons filmes.

Narrativa de aventura, filme de terror, romance de formação, ficção científica mabuseana, novela detetivesca – todas essas visões estão presentes em “Já visto Jamais visto”, mas nunca como fases distintas, e sim como “um só movimento fílmico, corporificadas por um constante elo de lirismo” (Glauber sobre Humberto Mauro). É fascinante que Tonacci e Cristina Amaral tenham conseguido desenhar todo esse percurso quase que naturalmente, sem impor nada a força ao espectador, e sem recorrer a qualquer tipo de referência literária e textual mais concreta, como cartelas ou offs. Numa época em que os jovens realizadores se deixam fascinar cada vez mais pela ideia do “filme de gênero” (o que está longe de ser, por si só, um problema), Tonacci dá mais uma impressionante lição de como encontrar o sentido do medo e da emoção (e isso sim, é um mérito raro) a partir de uma necessidade absolutamente vital e dramática, e não apenas como um mero capricho estilístico. Com ele, o cinema de invenção brasileiro sobrevive.

*João Dumans*

## HARUN FAROCKI E A GÊNESE ROMÂNTICA DO PRINCÍPIO DE CRÍTICA VISUAL

Nicole Brenez

Em junho de 2009, a Galeria Nacional do Jeu de Paume, em Paris, expôs juntos dois grandes artistas contemporâneos: Harun Farocki e Rodney Graham (Curadora: Chantal de Pontbriand; direção: Marta Gili). O visitante não tinha necessidade de se aproximar das placas para identificar o autor de cada uma das obras expostas: desde que se tratasse de um dispositivo com duas imagens ou mais, nós poderíamos estar certos que ele tinha surgido da argumentação visual comparatista que estrutura as pesquisas de Harun Farocki. Sob a égide de Jean-Luc Godard, ao qual ele consagrou um belo livro dialógico (*Speaking about Godard*, 1998), Harun Farocki, ao longo de todas as suas obras, elabora e emprega uma forma intensiva e refletida do encontro, que nós nomeamos “o estudo visual”. O que seria o estudo visual? Trata-se de um encontro frontal, de um face a face entre uma imagem já feita e um projeto figurativo que se consagra na observação, ou seja, de um estudo da imagem pelos seus próprios meios.

Notemos para começar que, deliberadamente ou não, o estudo visual contesta em atos, e mesmo anula, a divisão do trabalho entre arte e crítica. Entre os escritos de Farocki para a revista alemã *Filmkritik*, a trilha sonora de seus filmes, suas montagens de ensaísta e suas instalações no *soft montage* (o comparatismo por justaposição e serificação, que transpõem no espaço o princípio temporal inerente à intermitência foto-gramatical do cinema), a mesma abordagem de investigação crítica se segue. A questão primordial que renova cada estudo visual, com efeito, se resume assim: “O que pode uma imagem?” Uma imagem pode informar, explicar, criticar, argumentar, demonstrar, concluir, e como? Seria suficiente, assim como afirma Jean-Luc Godard, colocar duas imagens uma na sequência da outra? A comparação faz sentido? E por que não seria suficiente a partir de uma imagem, por exemplo, uma imagem ausente, uma imagem a menos? Harun Farocki, fiel dessa forma aos princípios marxistas, aproveita assim para anular a divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual: em *Section* (1995), a observação atenta dos gestos do montador em sua mesa de montagem, no direto prolongamento, seguramente, de Guido Seeber e Dziga Vertov, mas também do episódio *Marcel*, do “6X2”, de Jean-Luc Godard (1976), permite desenhar o território comum e muito concreto do movimento especulativo e do movimento manual, território que o filme *L'Expression des mains* (1997) desenvolveu ainda.

### **O que está em jogo no estudo visual farockiano: autocrítica do cinema por ele mesmo**

Forma em perpétua expansão desde 1951, ou seja, desde as grandes iniciativas letristas no campo do cinema (*Le Traité de Bave e d'éternité*, de Isidore Isou; *Le film a déjà commencé?*, de Maurice Lemaître; *L'Anti-Concept*, de Gil J. Wolman), prática hoje dominante nas cinematografias de vanguarda (de Raphael Montañez a Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, de Ken Jacobs a Johan Grimmonprez, de Brice Dellsperger a Jean-Gabriel Périot), o estudo visual emerge com o próprio cinema. Podemos fazê-lo remontar à invenção em 1887, ou seja, ao gesto de Etienne-Jules Marey, transformando em escultura tridimensional suas próprias cronofotografias do voo do *goëland*, obra que programa também todo o futurismo, o cinetismo e a arte abstrata<sup>[1]</sup>. A iniciativa de Marey ressoa

no uso plástico de uma grande riqueza que Harun Farocki faz da iconografia do destaque, do esquema, do resumo quantificado pelo qual a sociedade de controle abstrai nossas vidas na gestão de hábitos. A título disso e ao contrário da maior parte dos grandes artistas que operam neste campo, a abordagem de Harun Farocki estuda não somente imagens, tão recorrentes (a saída da usina, a fabricação de tijolos) ou cruciais (as fotografias aéreas dos campos de extermínio) quanto fossem elas, mas o cinema e o próprio audiovisual, capturados nas suas lógicas inaugurais de instrumentos, dentre outros, da sociedade de controle.

Como estabelecido e refletido por certos historiadores no prolongamento dos trabalhos de Michel Foucault, o dispositivo cinematográfico, com efeito, não nasce do simples favor de um desenvolvimento lógico das técnicas<sup>[2]</sup>, ele pertence plenamente à história das tecnologias do controle. Emergindo no seio de uma determinada conjuntura cultural, entre a guerra de 1871 e uma primeira guerra mundial na qual as forças europeias se preparavam com todo conhecimento de causa, o cinema participa na concretização das ligações entre pesquisa científica sobre o movimento, a indústria militar e o controle dos corpos. “Se soubéssemos em quais condições se obtém o máximo de velocidade, de força ou de trabalho que pode fornecer o ser humano, isso colocaria fim a muitos dos tateamentos lamentáveis”, escreveu Étienne-Jules Marey em 1873<sup>[3]</sup>. As diferentes técnicas de destaque e de decomposição visual do movimento devem eliminar tais tateamentos, desabrochando no registro cinematográfico. Tanto quanto dispositivo tecnológico, o cinema serve, primeiramente, os interesses do Estado e do exército (o Ministério da Guerra financia a Estação fisiológica de Marey, berço do cinema), que eles mesmos preservam os privilégios de uma “feudalidade financeira”, segundo a expressão de Augustin Hamon, futuro sogro de Jean Painlevé<sup>[4]</sup>. Nos Estados Unidos, as pesquisas de Eadward Muybridge inscrevem-se no contexto da taylorização do trabalho; na França, as de Etienne-Jules Marey inserem-se no contexto da “racionalização” do movimento humano e animal. Nos dois casos, trata-se de uma abordagem de captura e de rentabilidade dos corpos, que começa com a cronofotografia, passa pelo cinema e se prolonga até nossos dias com a produção mais massiva possível de imagens que a humanidade jamais tenha conhecido, ou seja, a proliferação das câmeras de vigilância.

A antológica instalação *Deep Play*, concedida por Farocki em 2007 para a *Dokumenta 12*, justaposição de doze telas reproduzindo os diversos esquemas colocados em prática no curso da final França/Itália da Copa do Mundo de Futebol de 2006, onde o menor movimento sobre o terreno, como ao redor dele, é verdadeiramente vigiado, analisado, quantificado e esquadrinhado, seria aqui em uma comparação com a iniciativa exatamente inversa de outro documentarista, ativista maior, Lech Kowalski. Na mesma noite, com efeito, Kowalski filmou e fez filmar, na França e na Itália, os rostos de numerosos expectadores olhando sobre as telas esta mesma final, na casa deles, em um estádio ou em um café (21 câmeras foram previstas de início). *Winners and Losers* se compõe inteiramente desses planos, sem imagens da partida, seguindo linearmente a cronologia do jogo, como no *Deep Play*. Assim, é aqui que Farocki toma nos braços o corpo da lógica de controle que preside a própria invenção do cinema como máquina

1 Ilustração. Disponível em: <[http://www.museesbourgogne.org/les\\_musees/musees\\_bourgogne\\_gallerie.php?lg=fr&id=62&theme=&id\\_ville=&id\\_gallerie=31901](http://www.museesbourgogne.org/les_musees/musees_bourgogne_gallerie.php?lg=fr&id=62&theme=&id_ville=&id_gallerie=31901)>

2 Para obter mais informações, pesquise sobre os trabalhos de Paul Virilio, Laurent Mannoni, Christian Pociello, Marta Braun ou Gérard Leblanc.

3 MAREY, Étienne-Jules, *La machine animale. Locomotion terrestre et aérienne*, Paris, Germer Ballière, 1873, introduction p. VIII. Citado por Christian Pociello, *La science en mouvements. Étienne Marey et Georges Demény*, Paris, PUF, 1999. p. 60.

4 HAMON, Augustin. *Les maîtres de la France. La féodalité financière dans les transports, ports, docks et colonies*. Paris: Éditions sociales internationales, 1938.

de registro, Kowalski, mergulha na massa popular, um povo festivo, tomado em uma atitude socialmente recomendada e até prescrita, irrompida aos êxtases institucionais. Dessas duas obras em campo-contracampo, uma que objetiva o trabalho do sistema de controle, a outra que observa os efeitos em tempo real sobre os objetivos visados (os espectadores em frente as suas telas), nasce uma síntese de ordem antropológica sobre o estado atual da vida administrada. Entre as máquinas de visão farockianas que nos coisificam e a servidão voluntária kowalskiana que nos mina, fica uma fresta pela qual respirar? Ou melhor, nós cairemos em uma fenda escura, uma zona negra como o intervalo entre dois fotogramas, visto que a análise de uma representação, disse Hegel, “[...] é a força prodigiosa do negativo, o momento da ruptura, e que se dedicar à análise consiste nem mais, nem menos, que “deter-se no negativo”<sup>[5]</sup>”.

Mas, exatamente como Georges Demenÿ, l'assistant de Marey, leva para sua casa a câmera que ele preparou para a Estação fisiológica e com ela inventa a ficção, toda técnica, todo objeto, toda instituição, toda lógica pode ser deturpada, subvertida e revertida contra suas próprias determinações. À invenção do cinema como instrumento de domesticação respondem numerosas iniciativas que arrancam dos filmes as condições de possibilidade e reinscrevem o cinema em outro viés da história das ideias, em relação a uma concepção crítica do papel do artista (ou do “produtor”, visto que dessa forma o vocabulário tachado de metafísico, que reina no campo da arte, se verá submetido à crítica materialista). Analisando a quarta sequência de *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1964, Nana interrogada pela polícia), Harun Farocki desenha justamente a preocupação de um cineasta social de liberar formalmente sua abordagem de suas determinações ideológicas: “This scene also plays with the similarity between filmmaking and police work. The noise of the mechanical typewriter that it is a difficult and never entirely appropriate job to document life, whether in a police station or on a film set.”<sup>[6]</sup> Os estudos visuais de Harun Farocki inscrevem-se em uma das veias mais férteis, ativas e reflexivas da história da Crítica, que nos farão remontar à elaboração da noção de “crítica imanente”, nos arredores do século XVIII, pelos Românticos alemães, começando por Friedrich Schlegel e Novalis.

### Origens teóricas da crítica imanente

A “crítica imanente” consiste, primeiramente, na saudação da grandeza de uma obra capaz de “criticar a si mesma”, no sentido autêntico deste termo. Friedrich Schlegel formula o princípio a partir do *Wilhelm Meister*, de Goethe: “Por felicidade, trata-se precisamente de um de seus livros que julga a si mesmo, economizando a toda custa a crítica da arte”<sup>[7]</sup>. O romance de Goethe, que apareceu em 1795-96, originalmente intitulado *La mission théâtrale de Wilhelm Meister*, organiza uma quase montagem alternada entre capítulos de ação (sentimental) e capítulos de diálogos sobre a arte, suas formas e suas funções. Ele oferece, por exemplo, esta cena eminentemente moderna, no curso da qual Wilhelm disserta sobre a virtuosidade artística e a sabedoria dos poetas queimando um de seus próprios manuscritos, no qual se pode ver uma fonte para a estética da destruição. Ele contém, de forma dispersiva e obsessiva, uma análise de Hamlet e da obra dramática de Shakespeare, “[...] o mais extraordinário e o mais maravilhoso de todos os escritores”<sup>[8]</sup>. De certa forma, *Wilhelm Meister* pode ser lido (entre

5 HYPOLITE, Jean. *Phénoménologie de l'esprit*. Paris: Aubier-Montaigne, 1977. p. 29.

6 FAROCKI, Harun; SILVERMAN, Kaja. *Speaking about Godard*. New York e London: New YorkUniversity Press, 1998. p. 13.

7 SCHLEGEL, Friedrich. *Sur le Meister de Goethe (1798)*. Tradução Claude Hary-Schaeffer. Paris: Hoëbeke, 1999. p. 46.

outras formas) como a atuação de uma análise estética e não é evidentemente por acaso que ela sirva de trama à *La Chinoise*, de Godard (1967). O romance de Goethe contém, explicita, discute seus próprios critérios de validação artística, ele se alimenta da energia do ensaio e pode-se dizer, com efeito, que ele tematiza permanentemente um princípio de crítica imanente.

Mas esse princípio não se reduzirá às próprias formas alargadas da reflexão. Novalis escreveu, por exemplo: “A recensão é o complemento do livro. Muitos livros não precisam de maneira alguma de uma recensão, mas simplesmente de um anúncio; a recensão já é encontrada<sup>[9]</sup>”. Sob quais aspectos, por quais meios? É que, na crítica como gênero literário, se sobrepõe ao conceito kantiano de *Kritik*, que para essa geração constitui o próprio complemento da atividade especulativa. “Nosso século é o verdadeiro século da crítica, a qual tudo deve se submeter<sup>[10]</sup>”: se em Kant a *Kritik* engendra-se, historicamente, da crítica filosófica que, para os Lumières, presidia no exame racional dos textos religiosos, o conceito toma muito bem sobre si seu significado transcendental de análise dos meios e dos limites de todo conhecimento, de teoria das condições a priori de toda experiência. É o criticismo kantiano: “máxima de uma desconfiança universal face a face com todas as proposições sintéticas (da metafísica), até isso que foi percebido como fundamento universal da sua possibilidade nas condições de nosso poder de conhecer<sup>[11]</sup>”. Desde então, a atividade crítica “[...] consiste em remontar às fontes das afirmações e das objeções, e aos fundamentos sobre os quais elas repousam, método que busca alcançar a certeza<sup>[12]</sup>.”

Nisto a que concerne o campo particular da estética, Kant distingue então dois tipos de críticas: de um lado a crítica empírica, que se contenta em refletir sobre os casos particulares e aplicar-lhes as regras da psicologia (ou seja, expor-lhes às leis da sensação); do outro lado a crítica transcendental, que não parte das obras, mas do próprio julgamento, e observa o funcionamento das faculdades. A primeira se limita a ser tão somente uma arte, enquanto a segunda ascende ao status de ciência. “Como arte a crítica pesquisa tão somente a aplicação das regras psicológicas (ou seja, aqui psicológicas), então empíricas, a partir das quais o gosto procede efetivamente (sem refletir sobre sua possibilidade), no julgamento dos seus objetos e crítica das produções das belas artes, como ciência ela critica a faculdade de julgá-los<sup>[13]</sup>.”

8 GOETHE. *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (1795). Tradução André Meyer. Paris: Bordas, 1949. p. 149.

9 Citado por Walter Benjamin em *Le Concept de critique esthétique dans le Romantisme allemand* (1919). Tradução Philippe Lacoue-Labarthe e Anne-Marie Lang. Paris: Flammarion, 1986. p. 108.

10 KANT, Emmanuel. *Critique de la raison purê*. Prefácio da primeira edição (1781), note. p. 6.

11 KANT, Emmanuel. *Sur une découverte*. Citado por Rudolf Eisler, *Kant Lexicon*. Tradução Anne-Dominique Balmès e Pierre Osmo. Paris: Gallimard, 1994. p. 217.

12 KANT, Emmanuel. *Logique* (1880). Introduction, IV. In: EISLER, Rudolf. *Kant Lexicon*, *ibid*.

13 KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger* (1790). Tradução Alexis Philonenko. Paris: Vrin, 1979, §34. p. 121.

## As três operações românticas

Os membros da Athenaeum vão retomar à sua maneira o conceito kantiano de campo estético. Sob a influência da “Doutrina da Ciência de Fichte”<sup>[14]</sup>, por meio de um tipo de enfeudação entusiasta às perspectivas que a reflexão de Kant traçava, eles vão proceder a partir de três operações. Primeiramente, por um deslize teórico perfeitamente compreensível, expõem seu próprio conceito de crítica diretamente ao conceito geral de Kritik, sem deter-se àquele de “crítica transcendental” que Kant tinha preparado para o domínio estético. Segundo, por um salto qualitativo maior, fazer funcionar o conceito ao proveito da própria obra e não mais do julgamento trazido sobre ela. Terceiro, em um efeito de sobrepressão sintética que se faz decisiva para nossa modernidade, sobrepondo o conceito teórico de Kritik à atividade concreta da crítica como gênero literário.

Então, para Kant, a crítica estética consistia em examinar o domínio do conhecimento sensível, observando as relações entre o entendimento e a imaginação. Os Românticos transpõem as regras kantianas no registro da própria obra e vão encontrar nela todas as lógicas que Kant tinha descoberto a propósito da atividade de conhecer em geral. De Kant a Schlegel, nós passamos de uma estética restrita e subjetiva, esfera da atividade do gosto (“a faculdade de julgar”), a uma estética ampla e objetiva, o domínio da obra. De qualquer forma, tudo o que Kant havia elaborado a propósito do trabalho das faculdades (as três Críticas) chegará a ser levado em conta nas aptidões da obra de arte.

221

Assim transposta, a Kritik kantiana permite observar como as obras trabalham remontando sua própria certeza, sua própria necessidade. Schlegel anuncia assim essa abordagem: “Toda a história da poesia moderna é um comentário seguido do breve texto da filosofia; toda arte deve tornar-se ciência, e toda ciência tornar-se arte; poesia e filosofia devem ser reunidas<sup>[15]</sup>.” (Onde todo cinéfilo reconheceu a mola na qual Jean-Luc Godard fundou grande parte de seus preceitos, começando pelo fundamental: “[...] o cinema ao mesmo tempo que a teoria do cinema”).

Será Schelling que desenvolverá sistematicamente a dialética entre arte e filosofia, para concluir com a superação da filosofia pela arte. “O Sistema do idealismo transcendental” encerra-se, com efeito, sobre esta proposição: “Se a intuição estética não é senão a intuição transcendental tornada objetiva, é evidente que a arte é a única organização verdadeira e eterna da filosofia ao mesmo tempo em que o único documento que dá sempre e sem cessar testemunho sobre isso que a filosofia não pode expor exteriormente, a saber, o inconsciente no agir e na produção, e sua identidade originária com o consciente. A arte é então para a filosofia algo supremo<sup>[16]</sup>.” Nós poderíamos levantar a hipótese que, historicamente, uma das fortes tendências da história das ideias esté-

14 Sobre o papel de Fichte na paisagem teórica entre Kant e os Românticos, cf. Camille Schuwer, La part de Fichte dans l'esthétique romantique, in les Cahiers du Sud. Albert Béguin (dir.), 1949, p. 118-127. Nós não insistimos sobre isso, pois a influência de Fichte concerne sobretudo às questões do Eu e do Gênio. Não resta nada menos que a Doutrina da Ciência, como o escreve Camille Schuwer, “permitia, mais que tudo outra teoria, uma tradução cômoda da filosofia pura na linguagem da estética, e mostrava um paralelismo frequente entre os problemas que ela colocava ou as soluções trazidas por ela e as aspirações dos poetas que se desenvolveram sob sua influência”. p. 120-121.

15 SCHLEGEL, Friedrich. Fragment critique n°115 (1798). In: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand. Paris: Seuil, 1978. p. 95.

16 SCHELLING, F.W.J. Le Système de l'idéalisme transcendental (1800). Tradução Christian Dubois, Louvain. Bibliothèque philosophique de Louvain, 1978. p. 259.

ticas desde o século XVIII vai consistir em captar de maneira cada vez mais massiva as aquisições da filosofia transcendental no campo da arte.

Mas, para ficar nas origens, a operação de transferência da Kritik kantiana e sua sobrepresão com a crítica como gênero constituem as duas condições de possibilidade que vão liberar os recursos agrupados pelo termo de “crítica imanente”. O fundo filosófico sobre o qual se levanta a crítica imanente é a transposição no registro da obra de arte, disto que Kant havia elaborado para o registro da razão humana: uma absoluta consciência de si para acender à autonomia do querer, que os Românticos vão transcrever em liberdade integral na autodeterminação.

### Cinco dimensões da análise imanente

Tentemos classificar logicamente os elementos colocados em prática na noção de “crítica imanente”, que não se fez objeto de uma definição categórica exclusiva por parte dos Românticos, mas elabora-se neles em favor de uma constelação de afirmações e de proposições. Nós tentaremos, assim, compreender o caráter instrumental, o campo de operacionalidade, a natureza estratégica e, então, a forma através da qual ela continua a agir e a exercer seus efeitos hoje no trabalho de Harun Farocki. Nós discernimos nela cinco componentes principais.

222

#### 1.A crítica tem por finalidade relacionar a obra singular ao todo da história da arte.

Comentando Lessing, Schlegel escreve: “A distinção dos gêneros, quando completa de maneira fundamental, conduz cedo ou tarde a uma construção histórica do todo da arte e da poesia. Porém, essa construção e esse conhecimento do todo foram levantados por nós como uma das condições fundamentais e essenciais de uma crítica que deve efetivamente satisfazer no seu alto destino. <sup>[17]</sup>”

É por aí que a noção ancora-se na estética clássica, a estética dos sistemas (de Baumgartner a Kant, para retomar uma periodização tradicional <sup>[18]</sup>); e é precisamente isso que a especificação e a utilização do princípio de “crítica imanente” vai permitir ultrapassar. Com o intuito de trabalhar a singularização da obra, suas forças imanentes, o modelo do sistema vai se dissolver para fazer de cada obra um “todo” em si, capaz de construir sua própria legitimidade, não destacando de nenhum conjunto pré-determinado, mas participando da constituição do conjunto, “o movimento da arte”, poder-se-ia dizer retomando o termo de Eisenstein, como soma histórica, que a crítica terá os meios de organizar. Mas aqui, Schlegel constrói mais precisamente a crítica como atividade sintética, que lhe permite ascender a sua “alta destinação”. “É necessário representar-se a crítica como um intermediário entre a história e a filosofia, religando as duas, e na qual as duas devem estar reunidas para formar uma terceira e nova instância. <sup>[19]</sup>” Podemos ver nessa perspectiva o próprio horizonte da abordagem farockiana: a elaboração de um campo crítico sob a forma de uma instrumentalização visual capaz, por sua vez, de revelar os traços ideológicos na obra em todo o fenômeno histórico (um gesto, a expressão de um rosto, o trajeto de um corpo no espaço...) e de constituir

17 SCHLEGEL, Friedrich. L'essence de la critique (1804). In: l'Absolu littéraire, op. cit., p. 413.

18 Cf. NIVELLE, Armand. Les Théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant. Paris: les Belles Lettres, 1955.

19 SCHLEGEL, Friedrich. L'essence de la critique. In: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand. Paris: Seuil, 1978. p. 415.

um conjunto especulativo não doutrinário, mas operacional, autônomo, que permite à reflexão de estar em contato direto com a história coletiva.

## 2.A crítica é um método e consagra-se à estrutura

Se a crítica pode assegurar esta síntese entre história e filosofia, isso não é de forma nenhuma em consideração a ideias gerais e acolhedoras. Como escreve Schlegel, “Na época moderna, e mais precisamente desde Kant, é tornando todo sentimento estético particular em sentimento do infinito ou na rememoração da liberdade que ao menos salvamos a dignidade da poesia. Mas a crítica não ganha nunca grande coisa disso.”<sup>[20]</sup> Ao contrário, a crítica conquista sua legitimidade especulativa quando ela se mostra capaz de ascender à estrutura própria da obra, “a mais fina propriedade de seu todo”, segundo sua bela expressão:

“Nada é mais difícil que ser capaz de reconstruir, perceber e caracterizar o pensamento de outro na mais fina propriedade de seu todo. [...] Não compreendemos uma obra, um espírito, a partir do momento no qual podemos reconstruir o desenvolvimento e a estrutura. É esta compreensão fundamental, que se nomeia, se a exprimirmos em termos precisos, ‘caracterizar’, constitui a tarefa própria e a essência íntima da crítica”<sup>[21]</sup>.

Em Farocki, esse trabalho de “caracterização”, ou seja, de elucidação estrutural, opera graças aos gestos de montagem cada vez mais simples e cada vez mais fortes. Consciente das especificidades de seu meio, Harun Farocki coloca no centro de sua abordagem o confronto, não mais como em seus primeiros, entre pequenos corpos singulares e o grande movimento da história coletiva, mas entre as representações dominantes e a análise crítica das imagens. *Industrie-Photographie* (1979), *Quelque chose devient visible* (*Etwas Wird sichtbar*, 1982), *Peter Lorre* (1984), *Images du monde et inscription de la guerre* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988), *Nature morte* (*Stilleben*, 1997), *Guerre à distance* (*Erkennen und Verfolgen*, 2003). Em 16mm, depois em vídeo, a guerra das imagens conduzida por Harun Farocki participa do desenvolvimento de estudos visuais, onde o verbo não tem por função submeter a imagem aos logotipos, mas estabelecer formas de recordos para conduzir de uma imagem à outra, para voltar novamente por vezes na anterior, enriquecida pelo trajeto. A superação dos estudos visuais se encontra então na série dos filmes que observam com uma atenção vigilante, e de preferência sem o menor texto de acompanhamento, a forma cujos corpos são atacados, adestrados, domesticados e esvaziados pelo conjunto das técnicas de controle. O simples face a face e a serificação das seqüências convocadas serão suficientes para caracterizar a mutilação. *Endoctrinement* (*Die Schulung*, 1987) filma um seminário no qual grava nos quadros as práticas de persuasão; a obra prima *La Vie – RFA* (*Leben-BRD*, 1990) e a formatação dos comportamentos nos diferentes ofícios (escola de polícia, de parteiras, companhia de seguros); *L'Apparence* (*Der Auftritt*, 1996) sobre o mundo da publicidade e dos logotipos; *Apprendre à se vendre* (*Die Bewerbung*, 1997) e *Créateurs des mondes d'achat* (*Die Schöpfer der Einkaufswelten*, 2001) são os filmes etnológicos que merecem o mundo ocidental, seja ele capitalista ou comunista, da vida administrativa e mutilada. Nesse sentido *Transmission* (2007, sobre os gestos de compaixão de visitantes confrontados com os monumentos funerários contemporâneos) ou *Comparaison* (*Zum Vergleich*, 2009) revestem a abordagem farockiana de motivos tradicionais do cinema etnológico, sem mais passar pela necessidade da imagem de arquivos, sendo ela arquivo da contemporaneidade; de um mesmo gesto criador, Harun

20 Id, p. 412.

21 Id, p. 416.

Farocki pode assumir a fabricação da imagem e sua própria caracterização crítica, para significações mais complexas e elevadas.

### 3. A crítica é um texto e torna-se obra de arte

Para os Românticos, libertar a estrutura, nomear a “característica”, tanto quanto ativá-la reflexivamente, torna-a, em si, uma obra de arte. “Uma característica é uma obra de arte da crítica, um visum repertum (perspectiva descoberta) da filosofia química. [22]” Uma das principais reivindicações da Athenaeum terá sido a fusão da atividade poética e da atividade exegética. “A poesia não pode ser criticada senão pela poesia. Um julgamento sobre a arte que não seja ele mesmo uma obra de arte, seja na sua matéria, como apresentação da impressão necessária no seu futuro, seja pela sua beleza de forma e sua liberdade de tom no espírito da antiga sátira romana, não tem direito de citação no reino da arte.” Porque ela se endereça à estrutura, porque ela trabalha sobre suas próprias formas de exposição, a exegese discute então de igual para igual com seu objeto de investigação. Desde então, todas as duas são obras de arte, todas as duas fazem obra de arte, todas as duas colocam a arte na obra.

224

Por que? Porque (concepção herdada de Kant), a obra sendo atividade reflexiva das faculdades, a crítica trabalha na manifestação desta atividade estruturadora e, a partir desse fato, nos esclarece sempre mais sobre seu funcionamento. Falar de “crítica imanente” significa então, precisamente, que a atividade exegética consiste em revelar, explicitar e desdobrar a dimensão reflexiva e estrutural por meio da qual a obra é obra. “A crítica da obra é sua reflexão, na qual, bem compreendida, não pode nunca desdobrar senão o germe que lhe é imanente. [23]”

É aqui, particularmente, que o trabalho de Harun Farocki se oculta no conceito derridiano de “Desconstrução”, com o qual mantém numerosas relações, mas na qual ela não saberia ser reduzida, assim como a análise sintomática de Althusser com a qual ela aparece historicamente como equivalente visual. Na sua própria diversidade, a crítica visual praticada por Harun Farocki não consiste principalmente em demonstrar, mas em desdobrar as imagens sobre elas mesmas, o que não seria isso senão opô-las face a face. Nesse sentido, ela não desconstrói apenas, ela faz germinar a imagem (para retomar o vocabulário vegetal dos Românticos), ela engendra assim formas criativas e se manifesta como a herdeira dos poetas da Athenaeum, uma herança bem seguramente hibridada pela reflexão de Marx (que tomou emprestado, em parte, das mesmas fontes).

Nessa filiação apaixonante que vai de Schlegel a Farocki, passando por Marx e Godard (e que será necessário seguramente prolongar e precisar), um momento crucial será o de encontrar no Construtivismo, e mais particularmente no manifesto de 1924 do Projectionnist Group, “*First Discussional Exhibition of Associations of Active Revolutionary Art*”: “*The artist is not the producer of consumer objects (cupboard, picture), but (of projections) of the method of organizing materials.* [24]” A crítica visual praticada

22 SCHLEGEL, Friedrich. Fragment critique n°339. In: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978. p. 175.

23 BENJAMIN, Walter. *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris: Flammarion, 2008. p. 124. 188p

por Harun Farocki tem alguma coisa da invenção de um caleidoscópio que elucidaria no lugar de hipnotizar: a partir da própria imagem, ele reduz as configurações fílmicas que permitiriam as funções políticas e históricas. Essas configurações determinam as formas dos estudos visuais.

#### 4. A crítica libera o conceito de arte

Walter Benjamin resume assim este movimento lógico: a crítica não deve fazer nenhuma outra coisa senão descobrir as disposições escondidas da própria obra, executar suas intenções secretas. Ela deve, no mesmo sentido da obra, ou seja, na sua reflexão, ultrapassar a obra, torná-la absoluta. A coisa está clara: para os Românticos, a crítica é bem menos o julgamento de uma obra que o método de seu acabamento. <sup>[25]</sup> Tendo capturado a estrutura da obra, refletindo seu próprio lugar na dinâmica da arte, a crítica, de certa forma, se instala no prolongamento da obra e, envolvendo-a na sua energia como no manto urdido de conhecimento histórico, transporta-as, todas as duas, ao vir a ser geral da arte, não mais como conjunto fixo de cânones e de regras, mas como produto resultado da justaposição das obras singulares.

Um fragmento de August Schlegel ilustra esta inversão entre a obra (legítima e legislada) e a má jurisdição da arte (reduzida à regra): “Repreende-se o descuido métrico dos poemas de Goethe. Gostariam que as regras do hexametro alemão fossem coerentes e universais como o caráter da poesia goethiana? <sup>[26]</sup>” Vemos que esta operação decisiva (a arte como resultado das obras e não mais como doutrina canônica) repousa sobre o primado técnico da análise, que Benjamin descreve nestes termos: “[...] o conceito schlegeliano de crítica não conquista apenas a liberdade sobre as doutrinas estéticas heteronômicas (ou seja, trazendo novamente a arte à outra coisa senão a ela mesma), é tão logo a possibilidade de uma tal liberdade que ele a deu, pelo simples fato de instituir um outro critério de obra de arte que não seja este das regras: o critério de uma construção imanente e determinada da própria obra. <sup>[27]</sup>” Como já dito, a liberdade conceitual se conquista em meio à análise da estrutura imanente singular das obras singulares. O exemplo histórico, ainda uma vez, é o Wilhelm Meister estudado por Schlegel, “o livro absolutamente novo e o único que pode se compreender a partir dele mesmo.” Novalis generaliza o caso e dá a própria fórmula da crítica imanente: “Encontrar fórmulas para obras individuais que unicamente permitem compreendê-las no sentido mais próprio, tal é o trabalho do crítico de arte, cujos trabalhos preparam a história da arte. <sup>[28]</sup>”

A obra não é senão esta que constrói seu próprio conceito de arte, seu próprio horizonte estético e, daí, seu próprio contexto. É a metamorfose romântica do conceito de arte na Ideia dinâmica da arte, que Schlegel formula assim: “Uma ideia não se deixa

24 BOWLT, John E. (Ed.). *Russian Art of the Avant-Garde: theory and criticism 1902-1934*. New York: the Viking Press, 1976. p. 240.

25 Id., p. 111.

26 SCHLEGEL, Friedrich. Fragment critique n°339. In: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978. p. 81. BENJAMIN, Walter. *Le Concept de critique esthétique dans le Romantisme allemand*, op. cit., p. 115.

27 BENJAMIN, Walter. *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris: Flammarion, 2008. p. 115. 188 p.

28 Novalis, citado por Benjamin, *ibid.*

capturar em uma única proposição. Uma ideia é uma série infinita de proposições, um crescimento irracional, impossível de enquadrar, incomensurável [...]. Mas pode-se estabelecer a lei de sua progressão. <sup>[29]</sup>”

Tais proposições constituem a possibilidade da dialética que ocupará os artistas do século XX, ou seja, assegurar a transposição da arte, sair do simbólico para reunir o campo da ação e, assim fazendo, reatar de fato com a reflexão seminal de Friedrich Schiller: “Se consagrar a mais perfeita de todas as obras de arte, a edificação de uma verdadeira liberdade política <sup>[30]</sup>”. Podemos compreender a obra de Harun Farocki como uma grande viagem especulativa sobre as veias da transformação da crítica em ativismo visual: crítica visual imanente com *Feu inextinguible* (*Nicht löschares Feuer*, 1969), que transforma uma conferência em performance, uma demonstração intelectual em gesto concreto; crítica visual sob a forma de investigação documental sobre a indústria das imagens (*Single*, 1979, *Ein Bild*, 1983... até *Erkennen und Verfolgen* e *Deep Play*); crítica sob a forma de estudos visuais de imagens e de representações, conduzidas por encadeamentos lógicos (*Peter Lorre, Bilder der Welt, Aufschub*, 2007), ou com uma preocupação minimalista típica do estilo de Harun Farocki, por confrontação (*Stilleben*), por seriação (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995), pela simples reprodução (o conjunto dos filmes sobre a domesticação dos empregados e mais geralmente dos cidadãos, cujo *Leben-BRD* constitui sem dúvida o monumento fílmico, e *Deep Play* o resultado plástico).

A título disso, como aquelas de Guy Debord e de Jean-Luc Godard, a obra de Harun Farocki alimenta a afirmação de Pierre Restany: “Uma das características da vanguarda no século XX é, precisamente, esta aqui: a autocrítica do fato visual, pelas suas inelutáveis reações em cadeia, foi determinante em todos os outros setores da criação. Os especialistas da linguagem visual têm uma responsabilidade capital: eles condicionam mais ou menos diretamente a evolução e a renovação de toda a estrutura da linguagem contemporânea. <sup>[31]</sup>”

## 5. A crítica libera as formas

A crítica imanente libera, então, simultaneamente, as formas artísticas e as formas exegéticas, essa distinção não sendo mais que uma distinção de gênero e não de estatuto. Ligada à singularidade estrutural, a crítica, conforme uma encosta lógica, privilegia as estruturas singulares. Os modelos clássicos da totalidade e da totalização se dissolvem face às potencialidades de invenção estrutural, cada parte é convidada a discutir o porquê de seu pertencimento ao todo. Schleiermacher utiliza esta espetacular metáfora política: “A poesia é um discurso republicano; um discurso que é ele mesmo sua própria lei e seu próprio fim, e cujas partes são compostas por cidadãos livres que têm o direito de se pronunciar para entrar em acordo<sup>[32]</sup>. Assim se define o que é poética: não mais aquela que obedece às regras de organização e, então, a uma participação

29 Citado por Benjamin, id., p. 139-140. SCHILLER, Friedrich. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, op.cit., p. 87.

30 SCHILLER, Friedrich. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, op.cit., p. 87.

31 CABANE, Pierre; RESTANY, Pierre. *L'Avant-Garde au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Balland, 1969, p. 10.

32 SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Fragment critique n°65*. In: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978., p. 88.

conveniente entre prosa e poesia (em sentido restrito), mas esta que desenvolve seus modos particulares de organização. Cada momento do romance, campo de investigação privilegiado pelos Românticos por esta razão, é suscetível a desenvolver sua própria legalidade. “A estrutura do romance excluiu todo continuum; é necessário que em algum de seus períodos o romance seja uma construção articulada. Que cada pequeno pedaço tenha alguma coisa de separado, de delimitado, um todo próprio. <sup>[33]</sup>” Em oposição aos grandes ordenamentos da estética clássica, a própria perspectiva romântica é então esta de uma diversidade formal, uma variedade sem fim, sem totalização e sem completude. Tal é a visão do último fragmento da Athenaeum: “A universalidade é variação saciada de todas as formas e de todas as substâncias. Ela não alcança a harmonia senão pela união da poesia e da filosofia (ou seja, pela crítica): nas obras da poesia e da filosofia isoladas, tão universais e acabadas como elas sejam, a síntese última parece defeituosa; elas tocam na harmonia e ficam inacabadas. A vida do espírito é um canal ininterrupto de revoluções interiores<sup>[34]</sup>. A única síntese possível não poderá operar-se senão a partir do exterior, encontrando uma bordadura externa a esta infinita diversidade. Este limite pela exterioridade, Schlegel o nomeia de maneira sublime: “o sentido do caos”. “Para atingir a diversidade, não é apenas necessário ter um sistema de vasta amplitude, mas também o sentido do caos, exterior a ele.<sup>[35]</sup>”

Sistematicamente, a exegese parte para a pesquisa de suas próprias formas. Sabemos que a manifestação suprema disso será, para os membros da Athenaeum, o Witz, o traço do espírito genial. Mas o Witz, se ele se manifesta o melhor na forma breve do preceito e mesmo na fragmentação extrema, pode fazer irradiar sua energia irônica por todo lado. (Schlegel nos Ideias escrita “irisar”).

Primeiramente, no silêncio. É o refúgio da exegese, crítica radial, visto que isso que ela diz, é que no objeto, não há o menor germe a desenvolver. Em seguida, todas as formas literárias possíveis, epístola, diálogo, dissertação, poema, romance, esboço, ensaio, forma instituídas ou inventadas pela ocasião. Todas vão bem à obra de Harun Farocki, não somente na diversidade livre dos seus estudos visuais, mas também na livre circulação entre os artigos, o grafismo nos filmes, o retorno dos filmes sob forma de livros... Mesma observação para isso que concerne os modos de circulação dos filmes: ora projetados, ora instalados, ora confrontados no espaço, ora comparados no tempo de uma programação. Assim, convidado a uma carta branca no Filmmuseum de Viena, em março de 2006, Harun Farocki coloca seus filmes em face de certos clássicos disso que os americanos nomeiam judicialmente *Exposé Film*, o filme sobre a fábrica de imagens e de narrativas: Sullivan’s Travels (Preston Sturges, 1941) Bellissima (Luchino Visconti, 1951), The Bad and the Beautiful (Vincente Minnelli, 1962), La Ricotta (PP Pasolini, 1962), Le Mépris (Jean-Luc Godard 1963), Otto e Mezzo (Federico Fellini, 1963), The Stunt Woman (Ann Hui, 1966), Alles Zur Verkaufen (Andrej Wajda, 1968), Warnung voreiner heiliger Nutte (RW Fassbinder, 1971), Passion (Jean-Luc Godard, 1982), Quer durch den Olivenhain (Abbas Kiarostami, 1994), Sauvage innocence (Philippe Garrel, 2001). Ele intitulou o conjunto: “Wie in einem Spiegel”. Sobre a escolha de tal corpus, entre a grande quantidade de filmes sobre a fábrica, enquanto por parte de Harun Farocki esperaríamos antes *L’Homme à la caméra*, de Dziga Vertov (1929), *Le Gai savoir*,

33 SCHLEGE, Friedrich I. Citado por BENJAMIN, Walter. *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris: Flammarion, 2008. p. 148. 188p.

34 SCHLEGEL, Friedrich. *Fragment critique n°451*. In: *l’Absolu littéraire*, op. cit., p. 177.

35 SCHLEGEL, Friedrich. *Idées (1800)*, n°55. In: *l’Absolu littéraire*, op. cit., p. 212.

de Jean-Luc Godard (1968), os Visual Essays, de Al Razutis (1973-82) ou The Politics of Perception, de Kirk Tougas (1973), sem falar do Kleine Godard, de Hellmuth Costard (1978), capturamos o efeito não de reflexo, mas de reverberação produzido pela confrontação: de um lado, a tradição romanesca e mais ou menos autobiográfica do filme de grande ficção sobre o cinema; de outro, o trabalho analítico, documentado, serial e universalista de Harun Farocki. Os dois lados de um reflexo que, como certas instalações de vídeo, ao inverso e ao reverso da tela ultrafina, difundem uma imagem diferente, sem que se possa discernir a camada eletrônica de onde elas irradiam. Não somente o cinema não é um reflexo do mundo, nós já o sabemos, mas, sobretudo, o reflexo tal qual o reelabora a série exposta por Farocki, não simplesmente uma superfície reflexiva, mas antes uma lente cortada para um telescópio gigante.

As iniciativas anteriores derivam bem, seguramente, não sendo mais consagradas ao secundário e ao consecutivo, participando a partir de então ela também da poética, nos Românticos alemães, a exegese reinventa seu lugar e suas ligações com a obra.

Seu lugar. Tradicionalmente, a exegese vem após a obra, ela se manifesta a jusante e lhe assegura um futuro: mas ela lhe é também copresente, simultânea, assim como simples depoimento da imanência; e ela pode também antecipar sobre a obra, ela se coloca a montante e constitui a origem e o passado. Os personagens representados por Schlegel no *Entretien sur la poésie* terminam bem próximo dessa interação sobre esta proposição: “Ludoviko: o que vós terias por impossível de construir a priori dos poemas futuros? Antônio: Dei-me Ideias para poemas, e eu me lisonjeio de vos dar este famoso poder. <sup>[36]</sup>” Assim, a exegese pode ser logo ou tudo ao mesmo tempo, o passado, o presente e o futuro da obra.

Sua relação no objeto. Confrontada com uma obra maior, a exegese trabalha arduamente para resgatar a estrutura, e não será suficiente conhecer toda a história e toda a filosofia para “caracterizar” as competências de uma obra verdadeiramente nova, já que elas serão o objeto de uma iniciativa pura. Em compensação, em face de uma obra medíocre, a instrumentação imanente torna-se imediata: o título, o prefácio, a primeira página, são suficientes para caracterizar o trabalho. Imaginamos por consequência uma crítica *readymade*, que se contentava em mencionar o título disto que ela recenseia, e tudo seria dito. Novalis nos seus “Diálogos” desenha o princípio: “Frequentemente o título é, fisionomicamente falando, bastante legível. O prefácio também é um sutil cortapapel. [...] O prefácio é ao mesmo tempo a raiz e o quadrado do livro, ao qual se acrescenta que ela não é ao mesmo tempo outra coisa senão sua autêntica recensão. <sup>[37]</sup>” É exatamente o princípio que preside, em Harun Farocki, na série de filmes constituídos de reprodução, seqüências de domesticação: menos que desvios pós-situacionistas, eles são “*readymade* teóricos”, onde a exposição integral das seqüências fornece uma teoria (nos três sentidos do termo: um enfileiramento; uma elucidação; e um veredito) da socialização no regime autoritário. O simples gesto de levantamento antecipado de um aspecto do todo pode conter mais força heurística que um comentário circunstancial, e a pura crítica imanente, nesse caso preciso, equivale a uma autocrítica radical.

A forma como a exegese convoca seu objeto, até às vezes se confundir totalmente com ele, ou ao contrário até minimizá-lo, marginalizá-lo, e mesmo rechaçá-lo para fora do

36 SCHLEGEL, Friedrich. *Entretien sur la poésie* (1800). In: LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978. p. 339.

37 Novalis, *Dialogue I*, in *L'Absolu littéraire*, op. cit., p. 430.

campo de análise, representa um campo de possibilidades metodológicas infinitas. A obra de Harun Farocki nesse aspecto oferece um reservatório de iniciativas e de proposições inesgotáveis. Nós mencionamos tão somente uma, no longo percurso do texto *Qu'est-ce qu'une salle de montage* (1980): "A sala de montagem é um escritório para o cinema nisto que nada criticaria mais o trabalho na televisão, o trabalho dos fatos, o trabalho das ideias, que de mostrar, não seria senão um dia inteiro, das imagens não montadas."<sup>[38]</sup> Notemos que, de certa forma, Philippe Grandrieux efetuou a ideia no final da mesma década visto que, em 1987, em contradição com todos os códigos estabelecidos da informação televisiva, ele lança uma experiência sobre um canal local, *O mundo é tudo isso que acontece* (título pegado emprestado de Wittgenstein), na qual reencontraremos traço na série *Brut* difundida sobre Arte, em 1996. Nos dois casos tratava-se, em meio aos planos gravados sobre si mesmos (*O mundo*), ou de seqüências imersas nos bancos de imagens (*Bruto*), de difundir blocos de realidade sem comentário, sem hierarquização a priori, sem modo de emprego. O que está em jogo consiste na transmissão, não como usualmente em regime televisivo um discurso ilustrado por imagens reduzidas ao estado de sinalização visual, mas uma complexidade, um bloco no estado bruto, uma realização de vida tomada tal qual é. Este protocolo, tão minimalista quanto forte, remete totalmente em questão nossos cortes culturais em qualquer matéria, de evento, de aparição, e ao final, de real – isto que sabia Harun Farocki.

A radicalidade heurística dos membros da Athenaeum se faz indispensável, visto que neles a própria linguagem já é poesia, poesia primeira, "poesia elementar" segundo o termo de August Schlegel, que contém então em si a dinâmica da crítica imanente, ou seja, a manifestação explícita das estruturas especulativas. August Schlegel o explica nas suas Lições sobre a arte e a literatura: "A linguagem não é um produto da natureza, mas uma reprodução do espírito humano, que explica a aparição e as afinidades de suas representações, e todo o mecanismo de suas operações. [...] Sim, podemos dizer sem exagero que propriamente falando toda poesia é poesia da poesia; pois ela pressupõe já a linguagem, cuja invenção sobressai da atitude poética, e que é ela mesma um poema do gênero humano em sua totalidade, um poema em perpétuo tornar-se, em perpetua metamorfose, nunca acabado."<sup>[39]</sup> Sobre a fé de tal conceito, a escolha e o encadeamento de cada palavra podem tornar-se gesto teóricO, desde que ele destaque a própria consciência, sendo isso que determina a predileção dos Românticos para o jogo de linguagem e a forma através da qual a linguagem vai colocar em jogo e desorganizar as aparências: o Witz, a fantasia, a inconcretude, a desordem, e seguramente o trabalho constante da ironia. "A ironia é a clara consciência da eterna agilidade, da plenitude infinita do caos."<sup>[40]</sup>

No cinema, uma das formas mais tradicionais da exegese visual se faz no making-of, documentação sobre a gravação de um filme, pequena música visual de acompanhamento que deu lugar a certas iniciativas magistrais (*Autour de La Roue*, de Blaise Cendrars, 1921, *Autour de La Fin du monde*, de Eugene Deslaw, 1931, *Où gît votre sourire enfoui*

38 FAROCKI, Harun. *Qu'est-ce qu'une salle de montage*, 1980. In: *Reconnaître & poursuivre*. Textos reunidos por Christa Blümlinger. TH.TY., 2002, p. 32-33. In: LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.

39 SCHLEGEL, August. *Leçons sur l'art et la littérature (1801-1802)*. in *L'Absolu littéraire*, op. cit., p. 349.

40 SCHLEGEL, Friedrich. *Idées*, n°69. In: LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978. p. 213.

de Pedro Costa, 2001) e cujo um dos melhores é o Jean-Marie Straub e Danièle Huillet gravam um filme a partir de *A América de Kafka* (Jean-Marie Straub und Huillet bei der Arbeit in einam Film nach Franz Kafkas Romanfragment Amerika) realizado por Harun Farocki, em 1983. Harun Farocki documenta dois dias de repetição (1º e 3 de março) e um dia de gravação (23 de agosto), essencialmente em planos-sequências. O ensaio de Farocki inventa formas cinematográficas de empatia, de puros witz visuais. É, primeiramente, os sorrisos em forma de cut, em Danièle Huillet: primeiro dia, Jean-Marie fora de campo pede a ação, Danièle faz o quadro, então Harun corta seu filme, piada formal siléptica, visto que da mesma forma é como se as mãos de Danièle fossem tesouras sobre a película de Harun; mas também, que Harun parava seu filme para que a exposição de Jean-Marie pudesse dispor de todo seu ar. O segundo dia, Danièle apressa-se para capturar, mas fora de campo, Jean-Marie a precede; então Danièle sorri para a câmera de Harun e o gesto de suas mãos juntas se transforma em prece profana. O terceiro dia, toda a equipe trabalha sobre uma cena cujo diálogo se desenrola assim: “Eu não encontro a fotografia?/Que fotografia?/A fotografia dos meus pais./Nós não vimos fotografia, será que você não teria jogado com a mala [...]” A precisão da exposição de Straub e a montagem de Harun metamorfoseia a reportagem visual em uma investigação profunda sobre o tempo que é necessário para pronunciar corretamente a palavra “fotografia” na frase “eu não encontro mais a fotografia”, que se transforma liturgicamente sobre a trilha sonora. De maneira que, quando no final todo mundo enfim se mostra satisfeito, e que Harun para concluir seu filme reproduz em branco e preto a frase “eu não encontro mais a fotografia”, o exercício de exposição é saudado como se deve (uma simples frase adivinha uma obra prima de dicção e uma plenitude de significação), e o documento transformou-se em estudo formalista sobre a ausência de toda fotografia no próprio seio das imagens de cinema. Os planos-sequenciais e os fundos negros de Harun Farocki produzem o mesmo efeito de construtivismo integral que a montagem de Ken Jacobs no *Tom Tom de Piper’s Son* (1969-71), que chegava a mostrar como as fotografias do filme estudado (o filme homônimo de Billy Bitzer, 1905) eram tratadas, não somente por uma simples cruz de Malta, um dispositivo mecânico exterior como o creíamos banalmente, mas também desde seus motivos, desde o próprio interior das imagens. Prodigiosos Witz cinéticos.

Do silêncio como ato à linguagem como poesia primeira, do fundo-negro à distinção de um comediante, vê-se que para os Românticos e seus herdeiros, tudo se torna suscetível para suscitar esta “vertigem de aprofundamento teórico” pela qual Maurice Blanchot, por sua vez, “caracterizava” o Romantismo alemão<sup>[41]</sup>: todos os fenômenos e nenhuma de suas relações possíveis. Graças aos membros de *l’Athenaeum* e aos seus distantes netos, poderia dizer, tudo se coloca a pensar, tudo pensa, a começar por isso que falta. Definindo o último *Witz*, o “Witz arquetetônico”, Schelegel preconiza, com efeito: “É necessário que apesar de toda completude alguma coisa parece faltar, estaria como que arrancada<sup>[42]</sup>”. Como Jean-Luc Godard, Harun Farocki não terá que cessar de fundar sua investigação sobre as imagens a partir dessas que faltam, essas aqui não foram nunca feitas ou recobertas por outras, falsificadoras.

41 BLANCHOT, Maurice. *l’Athenaeum*. In: *l’Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969. p. 518.

42 SCHLEGEL, Friedrich. *Fragment critique n°383*, In: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L’Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978. p. 161.

## Live

Qual seria o filme mais ativo, o mais subversivo da história do cinema? A esta questão que a autora destas linhas colocou nos “Cadernos do Cinema” a diversos cineastas e historiadores, o jovem videasta argentino Mauro Andrizzi, diretor do exemplário *Iraqi Short Films* (2008), respondeu: *Videograms of a Revolution*, de Harun Farocki e Andrei Ujica (1992). Para justificar sua escolha, ele redigiu uma consideração que deveria agradar ao autor das formas ativistas mais radicais da crítica visual no cinema e em vídeo <sup>[43]</sup>: “*How to make a revolution with television. Good example of possible uses of the web. Best moment in the film: Ceausescu’s face captured by the official TV station, when people storm Bucharest’s Central Committee. No countershot of the crowd, just his frozen face, staring nowhere. Then, the camera points to the sky, and there’s only sky and shouts. Pure Cinema. The revolution, live.*”

**Referência:** Harun Farocki e a gênese romântica do princípio de Crítica visual. In: FAROCKI, Harun. EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo (Ed.). *Against Whom*. Walther König: Köln, 2010.

43 “Images activistes”. In: *Cahiers du Cinéma* n°647, juillet-août 2009, p. 62.

**REVISTAS**

**ENTREVIS**

## EU GOSTO DE ME COLOCAR EM SITUAÇÕES DE RISCO, TANTO PESSOAL QUANTO EMOCIONAL - ENTREVISTA COM CLARISSE HAHN

Olivier Hadouchi

**Olivier Hadouchi: Qual é a gênese de seu filme *Kurdish Lover* (O amante curdo)?**

**Clarisse Hahn:** A primeira cena do filme, onde vemos homens dançando com peitos nus, corresponde ao momento onde descobri a comunidade curda. Eu morava, na época, perto de Gare de l'Est, onde havia uma forte comunidade curda e turca. A primeira vez que eu vi estes curdos dançarem, eu pensei que era o orgulho gay e eu comecei a filmar, porque eu estava fazendo uma série de vídeos chamada "Boyzone", que são muito mostrados no campo da arte contemporânea sob forma de instalações, vídeos em torno do corpo masculino e situações de grupo. Assistindo minhas filmagens, percebo que se poderia distinguir uma bandeira do PKK, o retrato de Öcalan, e descubro que eles são curdos. Então, fui aos pequenos cafés curdos onde os homens jogam cartas e bebem chá durante todo o dia. E comecei a ficar interessada na história dos curdos e pela sua situação política. Isso resultou em uma série de vídeos como "Prison" (Prisões) e "Guérilla" (Guerrilha), que estão mais diretamente relacionados com a situação política dos curdos. Mas quero dizer que acredito que meu trabalho é político, e não militante. Quando conheci Oktay, ele me levou para o Curdistão, e eu logo me encontrei diante de vários aspectos que me interessavam muito, especialmente a relação muito forte com a comunidade, com o grupo e com a família. Esta é uma zona de guerra, por isso há algo que está congelado no cotidiano das pessoas. O tempo está congelado, os movimentos das pessoas são limitados. Como as pessoas vivem em uma zona de guerra? Porque, mesmo que a guerra não seja mostrada diretamente em "*Kurdish Lover*", ela não está completamente ausente e estamos em um espaço em crise, pois um local em guerra é um espaço em crise. Como este espaço em crise pode repercutir na esfera familiar e na esfera privada dos moradores? Por exemplo, nos encontramos confrontados em uma forte relação de domínio entre a mãe e sua nora, que se odeiam e se amam muito.

**OH: Na verdade, você abordou a questão da violência (da repressão nas prisões e da luta armada) em dois vídeos que fazem parte do *Triptyque - Notre corps est une arme* (Tríptico - Nosso corpo é uma arma), que data de 2012.**

**CH:** "Prison" é sobre duas mulheres jovens, duas militantes comunistas curdas que se tornaram deficientes mentais depois de uma greve de fome. Registrei o testemunho dessas duas mulheres, que trazem consigo as profundas feridas de suas batalhas, com imagens de arquivo da repressão severa das prisões turcas. Os acontecimentos ocorreram em 2000, numa época em que havia muitos jornalistas e ativistas políticos detidos. O exército entrou em 20 prisões e executou prisioneiros políticos com lança-chamas e metralhadoras. Em "Guérilla", realizei uma montagem com imagens feitas pelos guerrilheiros curdos no Curdistão iraquiano e na Turquia, e filmagens na França próximas à comunidade curda. E deliberadamente optei por não desenvolver de maneira direta o tema da guerrilha, nem o da repressão em "*Kurdish Lover*" para não me dispersar e me perder na tentativa de abordar vários aspectos, mas eles estão presentes em "Guérilla" e "Prison".

**OH: Você decidiu de alguma forma mergulhar na intimidade de uma família e de uma aldeia?**

**CH:** A imersão é fundamental para o meu trabalho, é o que mais amo. Passar muito tempo com as pessoas, encontrá-las e conhecê-las. Em “Kurdish Lover”, eu saí sem preconceitos, deixando-me à deriva. Há realmente algo que é da ordem da deriva, que me leva a meus próprios itens de trabalho. Uma reflexão sobre o estar junto. Como fazemos para ficarmos juntos? Como fazemos para vivermos com os outros? Estas são as principais questões dos meus trabalhos. Como posso me definir com relação a essas pessoas, a todas essas diferentes comunidades? Em outro dos meus filmes, “Karima”, consagrada uma dominadora, eu segui essa garota por um ano nas suas reuniões de sadomasoquismo e também em momentos com sua família e amigos. Sua complexidade de ser humano me interessava muito. Como sua vida sexual relacionada ao sadomasoquismo poderia articular-se em sua relação com sua mãe, sua avó, seu irmão mais novo e os seus amigos? A ideia de família, clã, está muito presente no filme também. E você vai perceber que a vida familiar de Karima ocupa um lugar muito importante no filme, assim como as cenas sadomasoquistas.

**OH: Você sempre busca estar a uma distância segura?**

**CH:** Ouvi muitas vezes que em um documentário deve-se encontrar a “distância certa”, saber qual é o seu lugar. É verdade que temos de encontrar nosso lugar quando estamos filmando, mas o que é a “boa distância”? Isso é algo que sentimos, mas que está em movimento. Uma noção que se questiona constantemente. Com base em que se decide que se está “na distância certa”? Na verdade, filmo situações onde nunca encontramos a “distância certa”. Não há distância apenas em si. Além disso, acho que sempre estou a uma distância ruim ou pelo menos desconfortável. Ou é muito perto ou muito distante, e isso varia durante todo o tempo. Qual é a “distância certa” para filmar corpos machucados, corpos masculinos ou cenas de sexo? Eu sou muito fria ou muito empática quando filmo a cena do sacrifício de ovelhas? A distância nunca é um conceito estático ou irrevogavelmente fixo. Cada um dos meus filmes é projetado para me dar um tapa e me forçar a renunciar, para redefinir a distância que adoto para com os outros. Filmar é uma questão de desejo, não posso filmar sem desejo. Com relação à família que filmo, eu certamente não queria adotar um olhar voyeurista. Eu tento estar com eles, para ser parte da família, mas também estou contente por eu ter vindo da Europa Ocidental, a relação não é a mesma.

**OH: Aliás, nós sentimos que você tem simpatia pela família curda que você filma.**

**CH:** Se faço filmes, é para ter experiências com as pessoas, para que eles me levem consigo. Nunca vou ser como eles, e não se deve estar nesta ilusão; aqueles que filmo sabem disso e eu também. Aliás, isso faz parte do exercício: ser eu mesma entre eles ao tentar compreendê-los. Compreender, isso também significa “tomar para si”.

**OH: Em que medida seu trabalho se interessa pela religião?**

**CH:** A questão da religião é extremamente importante para mim, e eu já fiz um filme sobre “Os protestantes” antes do meu interesse pelos alevitas em “Kurdish Lover”. No meu trabalho, a religião é muito importante, não pelo aspecto espiritual, que eu não abordo como tal, mas sim como um elemento estruturante de uma sociedade e da personalidade das pessoas. Sem mencionar que a religião é uma forma de se relacionar

com os outros. É por isso que a religião é muitas vezes explorada pelo poder político e pode ser usada para matar. Ela me interessa neste sentido, pois ela pode ser percebida como algo que une ou separa grupos de pessoas.

**OH: Em “Kurdish Lover”, como em muitos de seus outros trabalhos anteriores, você filmou sozinha, sem uma equipe, não é?**

**CH:** Sim, eu é que era responsável ao mesmo tempo pela imagem e pelo som, com um microfone colocado no topo da minha câmera, e isso me permitiu ter acesso a um pouco de intimidade. Como filmo sozinha, em imersão, devo estar sempre muito atenta ao que está acontecendo ao redor. O que me interessa é justamente essa mistura de uma imersão de longo prazo com as pessoas e a relação com o momento em que filmo. Em geral, não gosto de filmes em que você percebe bem quais são as referências fotográficas ou pictóricas, onde se procura reproduzir. Quando você está realmente no momento, você tem dificuldade para dissecar o que está diante de você, você adota um visual original e mais espontâneo, sem tentar reproduzir pinturas ou fotografias claramente conhecidas e identificáveis com antecedência. As eventuais referências devem misturar-se ao momento, ao mesmo tempo em que você filma. Quando você está imerso, deve-se estar vigilante ao que pode ocorrer em sua frente. Por exemplo, eu sentia crescer a disputa entre a avó e sua nora, então eu levei um tempo para me aproximar e eu esperei para ver o que aconteceria caso a disputa explodisse. Isso não foi planejado com antecedência, mas era algo perfeitamente possível, algo que você sente e que vem com a experiência.

236

**OH: No seu trabalho, você adora explorar novos horizontes, sem ter medo de correr riscos.**

**CH:** Gosto de me colocar em situações de risco, tanto pessoal quanto emocional. O elemento surpresa é algo importante para mim, porque se eu souber com antecedência o que vou fazer com a minha câmera, há menos adrenalina do que quando se filma algo que está ocorrendo pela primeira vez, quando você não sabe o que pode acontecer. Gosto de explorar as relações de poder, submissão e dominação, mas nunca tento me mostrar como uma cineasta que domina a situação. Eu tento me colocar em perigo, não me proteger muito ou me mostrar sistematicamente a meu favor. Não há nada que eu odeie mais do que a posição do documentarista que se coloca no lado dos bons contra os maus (poluidores, exploradores...). Isso não significa que eu não tenha as minhas próprias convicções, que não me sinta solidária com os oprimidos, é que recuso a posição do diretor angelical que se atribui um belo papel e nunca questiona sua posição, eu odeio isso. Espero que possam achar a minha posição por vezes detestável. Com os meus filmes, tento acima de tudo mostrar uma experiência sensorial.

**OH: E você também está à procura de falhas, nuances e interstícios, sem tentar oferecer um retrato de uma pessoa ou de uma comunidade como um fardo.**

**CH:** Sim, voltar-se para os interstícios, para as pequenas histórias e não para a “grande”. Ou ainda ir para as pequenas histórias que implicam a grande. Muitas coisas relacionadas a nossa cultura tradicional foram retomadas no século XX. Quando eu era jovem, havia muita conversa sobre o fim das ideologias ao dizer que a juventude não era mais politizada. A relação com o mundo é muito diferente entre as pessoas que nasceram no Curdistão. Tentar compreendê-los é uma proposta primordial para mim. Tenho a impressão de que nunca sei como me situar no mundo onde estamos. Fazemos esta pergunta ao ver meu filme. Perguntamo-nos onde e como se situar. Este é o confronto

com o outro, que muitas vezes já é em si uma forma de confronto difícil que leva a uma tomada de posição clara e define uma identidade forte, pois a sua cultura foi negada. Claro, tudo isso me interessa, porque sou incapaz de fazer isso.

**OH: Ao ouvir você falar, compreendo melhor porque Nicole Brenez qualificou-a como uma “cineasta de combate”. Inicialmente, isso me fazia sorrir um pouco, por que você não é uma combatente do exército, mas o que ela me disse me parece fazer jus agora; esta é mesmo uma boa definição, porque você está indo diretamente ao terreno, você se imerge e confronta a situação...**

**CH:** Isso é o que eu amo fazer. Há gozo e prazer em filmar assim. É realmente prazeroso filmar com esta espécie de adrenalina que sobe quando somos confrontados em situações pesadas com a câmera... Você vê, é graças à câmera, que é como uma prótese; você se esconde, se protege atrás dela e, ao mesmo tempo, ela nos protege, ela força você a olhar, a permanecer lá. Sem a câmera, eu nunca ficaria tanto tempo entre essas pessoas ou eu nunca veria de frente certas realidades. Isto é o que eu amo: o momento do confronto, o momento em que os outros reagem com relação a mim.

#### **Filmografia de Clarisse Hahn:**

Hôpital (1999)  
Ovidie (2000)  
Karima (2003)  
Les protestants (2005)  
Kurdish Lover (2010)  
Triptyque «Notre corps est une arme»  
Guérilla (2012)  
Prisons (2012)  
Les Desnudos (2012)  
Queridos amigos (2013)

#### **Instalação:**

Boyzone (1998-2014)

## SESSÕES DE GRITOS NOTURNOS - ENTREVISTA COM BANI KHOSHNOUDI

Nicole Brenez

**Nicole Brenez: Você poderia nos contar seu percurso artístico: contexto, formação e realizações?**

**Bani Khoshnoudi:** Quando criança, comecei minha exploração artística com o desenho e a pintura, mas fui rapidamente seduzida pela fotografia na adolescência. No colégio onde fiz ensino médio havia um laboratório, e eu me inscrevi no curso de jornalismo para ter acesso a ele. Eu roubava filme na escola para fazer minhas próprias fotos, que eu revelava e imprimia às escondidas. A descoberta da luz e seus efeitos sobre o filme me fascinavam, depois esse paradoxo entre as possibilidades e os limites da câmera e do filme me conquistou. Eu não conseguia parar de tirar fotos, e meu pai, em seguida, construiu uma câmara escura para mim, lá em casa. Entretanto, quando chegou a hora de ir para Universidade, minha família não concordou que eu estudasse Artes, então entrei para Arquitetura, o que meu pai via como um compromisso da arte com a ciência: algo que me permitiria encontrar um emprego no futuro. Mesmo que os aspectos estéticos e históricos da Arquitetura me interessassem, senti que seria algo muito rígido para mim enquanto ofício, até porque minha vontade de explorar a fotografia e outras artes era irreprimível. Após alguns meses, abandonei meus estudos de Arquitetura e fui ao departamento de fotografia, que era no mesmo prédio, e bem dentro do curso de Cinema. Aí eu descobri minha cinefilia e comecei a fazer filmes. No começo, os cursos de História do Cinema e Teoria (film studies), Filosofia e Etnografia cumpriram um importante papel. Depois, pouco a pouco passei a colaborar em outros projetos e a rodar pequenos filmes. Nos anos 90, em Austin, Texas, a comunidade do Cinema estava crescendo. Richard Linklater e outros cinéfilos haviam fundado a Austin Film Society, once descobri Tarkovski, Oshima, Satyajit Ray entre outros. Participávamos das filmagens de diretores locais e de projetos de escola, o que me permitiu viver um bom momento de experimentações e de compartilhamentos. Ao mesmo tempo, eu continuava meus estudos de Cinema e Italiano e, por ser uma universidade pública, eu pude explorar os cursos de Sociologia, Filosofia, Literatura e História. Foi graças a professores incríveis que descobri Godard, Chris Maker, Jean Rouch, Frederick Wiseman, Dennis O'Rourke, entre outros; assim como escritores e pensadores como James Baldwin, Pirandello, Roland Barthes, Hannah Arendt, Cesare Pavese, Donna Harraway, Deleuze. Enfim, meus anos de estudos me marcaram profundamente. Quando eu finalmente comecei a dirigir meus próprios filmes, eu não sabia direito o que estava fazendo a princípio, nem os tipos de filmes que eu queria criar, mas uma vez com a mão na massa, eu não tinha mais nenhuma dúvida quanto a minha decisão, e nunca quis fazer outra coisa, mesmo se às vezes meu trabalho encontrasse se deparasse com situações de precariedade opressoras. Após meus estudos, fui viver na Europa, primeiro em Roma e depois em Paris. Naquele ano, também fiz minha primeira viagem de volta ao Irã, depois de 22 anos. Dirigir pequenos filmes experimentais, então, me permitia explorar o que eu descobria aqui e ali, sem me sentir obrigada a fazer “declarações” fortes. Ao mesmo tempo, eu trabalhava de todos os jeitos em Paris, e militava independentemente e no meio dos grupos que denunciavam a situação dos imigrantes na França e na Europa. Visitei o Campo Sangatte, perto de Calais, e encontrei centenas de pessoas, muitos vindos do Irã, Afeganistão, muitos Curdos do Iraque. Em 2002, quando Sarkozy (então Ministro do Interior) fechou o campo, formamos um Coletivo para tentar jogar um pouco de luz sobre a profunda in-

justiça e a máquina repressiva contra essas pessoas que haviam atravessado o mundo. A situação nas ruas de Paris tornava-se insuportável, centenas de pessoas (homens, mulheres e crianças) dormiam nas ruas, mesmo no inverno. Em 2004 eu dirigi “Transit”, um curta-metragem escrito a partir das histórias dos migrantes que me foram contadas em Sangatte. Foi com imigrantes que estavam em Paris que eu fiz o filme, eles interpretaram seus próprios papéis. Era meu primeiro filme de verdade, e fiquei surpresa com sua repercussão. Eu ganhei prêmios e o filme viajou por todo lado. Na sequência produzi “A people in the shadows” (Um povo nas sombras), um documentário sobre minha cidade natal, Teerã, inspirando-me nos métodos de Jean Rouch e de Frederick Wiseman. O filme é uma espécie de vaguear em transe pela cidade, explorando-a mesmo, mas explorando também minha subjetividade e o poder da câmera, que eu tinha sempre na mão. Depois desse filme, fui convidada para fazer um ano de estudos pelo programa de Estudos Independentes do Whitney Museum of American Art, em que tive a oportunidade de continuar minhas pesquisas sobre teoria e também de trabalhar de maneira mais experimental, montando instalações de vídeo e som e recorrendo a arquivos e depoimentos como matéria prima. Dois anos mais tarde, produzi “Ziba”, meu primeiro longa-metragem de ficção, filmado no Irã, que marcava um pouco o fim de uma época iraniana do meu trabalho. Hoje moro no México, onde tenho vários projetos em curso. E claro, entre 2009 e 2010, fiz o documentário “The Silent Majority Speaks” (A silenciosa maioria fala), que eu mantive em segredo até hoje.

**NB: Como a realização de “A silenciosa maioria” fala tornou-se possível?**

**BK:** Primeiramente, eu não sabia que faria um filme. Estava em Teerã durante as eleições de 2009 e naturalmente havia começado a filmar na rua. O que eu vi e vivi durante essas semanas que antecederam as eleições era inédito: vivia-se um momento eufórico que quase me colocou em transe enquanto eu perambulava com minha câmera na mão. Na verdade, durante a campanha eleitoral, era como se eu vivesse em outro país. Era um momento de grande liberdade e tolerância em que se podia dizer ou fazer quase tudo, mesmo se guardássemos nossa discrição (e para mulheres, no caso, com o véu na cabeça, claro).

Eu às vezes ficava 12 horas na rua, andando, conversando, filmando e, em seguida, à noite, a gente saía com uma amiga para ver as manifestações e agrupamentos espontâneos; tudo isso antes de votar. No dia seguinte às eleições, quando ficou evidente que havia uma fraude enorme, a gente saiu às ruas, mas dessa vez furiosos. Eu continuei a filmar até o dia em que temi por minha vida, que foi o dia em que mataram Neda Agha-Soltan (20 de junho de 2009 – n.d.e.). Depois, fui embora de Teerã. Levei minhas filmagens comigo, ainda arrebatada por tudo que havia vivido e tudo que continuava acontecendo no Irã e então dei um tempo antes de realmente voltar a trabalhar naquelas imagens e construir o filme. No começo eu queria me livrar do material, dá-lo a outra pessoa qualquer, alguém que quisesse fazer um filme, porque era demais para mim e eu não sabia como produzi-lo sem assumir o risco de não poder mais voltar ao Irã. Mas depois de ter falado com duas, três pessoas, rapidamente me dei conta que tinha uma responsabilidade para com todas as pessoas que me haviam permitido filmá-las e que haviam falado tão abertamente, sem medo, diante da câmera. Depois que eu passei a me interessava por tudo o que se passava na internet, os vídeos que as pessoas postavam no youtube, etc.. Era como um sinal para mim, era necessário falar sobre essa nova maneira de protestar, documentando a opressão e violência do Estado. Sem saber, as pessoas estavam criando um arquivo popular que nos serviria tanto no presente quanto no futuro. Na verdade, os protestos no Irã abriram um precedente na utilização

das redes sociais e da internet, que mais tarde vimos em vários outros países, na Tunísia, no Egito, entre outros. Eu sabia que havia algo a ser dito sobre aquilo e comecei a desenvolver a ideia do filme. Depois comecei a trabalhar de fato com o material, já que havia recebido apoio financeiro e moral, inclusive a proteção da minha identidade, do Fundo Jan Vrijman do Festival Internacional de Documentário, de Amsterdam. Eles me garantiram que ninguém descobriria quem eu era, e que eles queriam realmente me ajudar a fazer com que o filme existisse. O filme também não teria sido possível se não fosse a participação de algumas pessoas queridas e muito corajosas que me ajudaram na pós-produção, e sobretudo dessas pessoas anônimas que foram filmadas nas ruas de Teerã e em outras cidades do Irã e que enviaram suas imagens pela internet. Esse filme é para essas pessoas, por sua coragem e sua participação indispensável para nossa memória coletiva.

**NB: Você quis produzir uma grande charge política desde o princípio ou tratava-se apenas de documentar a história imediata?**

**BK:** No começo, eu pensava que faria um filme bastante clássico em que eu abordaria os acontecidos anteriores e posteriores às eleições de 2009, percebendo o sentimento geral das pessoas na rua e os próprios acontecimentos. Na verdade, minhas intenções para com o filme desenvolveram-se segundo algumas etapas. A princípio, eu queria um documentário que se passasse nas ruas durante a campanha, essa espécie de liberdade de expressão tão inédita e assustadora no atual contexto iraniano; uma prova daquilo de que éramos capazes quando não havia a máquina repressiva sobre nós. Daí, logo após a fraude, ou "Golpe de Estado", como foi nomeado, eu sabia que deveria documentar a história imediata que transcorria e a revolta que ela gerava, sem saber onde isso nos levaria (o movimento tanto quanto minhas imagens). Em seguida, depois de eu já ter saído do Irã, e começando a acumular documentos em um arquivo pessoal, e vivendo com aquelas imagens que eu havia gravado, comecei a refletir sobre ideias maiores e mais profundas a respeito dos acontecimentos e do momento histórico. Durante esse período, eu lia textos que já conhecia e me voltei outra vez para a história, a política e a sociologia iranianas. Eu li dezenas de livros e textos, às vezes sobre a história do Irã, às vezes depoimentos de prisioneiros políticos (no passado e no presente). Eu empreendi em seguida uma pesquisa sobre imagens e sons de nosso passado e nosso presente, que me pareceram participar de uma reflexão sobre nossa história moderna. Tratava-se de fotos, filmes de arquivo, imagens de televisão, vinhetas de áudio e vídeo da guerra contra o Iraque, de processos filmados na época do Xá e em 2009; e, claro, as cenas de violência que as pessoas continuavam a documentar durante a revolta contemporânea. Por alguns meses, tornou-se meio que uma doença para mim, pois as imagens e as informações não paravam de se acumular e eu não parava de entopir meus HDs. Cada coisa puxava outra, eu meio que perdi a cabeça. Chegou um ponto em que eu disse STOP e comecei a refletir sobre a montagem, como encontrar uma ordem para todo aquele material. Foi aí que soube que queria fazer um filme maior e mais extenso sobre as questões da revolta e da Revolução no Irã, mas também sobre a importância e o impacto das imagens do passado e do presente sobre nosso comportamento, depois sobre a dinâmica dos arquivos, da memória e da vontade coletivos.

**NB: Você tinha referências estilísticas em termo de análise política visual, como *La Hora de los Hornos*, de Fernando Solanas e Octavio Getulino, *Le fond de l'air est rouge* de Chris Marker, ou *A espiral*, de Armand Mattelart?**

**BK:** Claro. Descobri Solanas, Marker e também "A Batalha do Chile", de Guzman e outros

filmes parecidos da mesma época quando eu estava na Universidade. Le fond de l'air est rouge sempre foi um filme monumental para mim, eu o assisti várias vezes. Cada vez que eu o assisto, encontro novas ideias. Chris Marker não tinha medo de tomar uma certa distância do assunto para nos fazer questionar a política e a ideologia por trás dos movimentos e dos partidos, para encontrar ali o sentido de participação do ser humano. Seu filme e sua intervenção nas imagens são de uma inteligência imensa, uma fonte de inspiração. Eu também gostei muito dos filmes cubanos dos anos 60, mas às vezes a propaganda me incomodava um pouco e eu preferia justamente quando os filmes propunham questionamentos, mesmo se os deixassem sem respostas, ao invés de nos servir ideias prontas ou totalisantes. Os filmes de Marker (e também de Godard em sua época Grupo Dziga Vertov) me incitavam a questionar e abrir a mente, o que na minha opinião deveria ser o propósito desse tipo de filme.

**NB: “A silenciosa maioria fala” é um filme particularmente eloquente e rico sobre as diversas e às vezes contraditórias funções que assumem as imagens na história coletiva. Como você concebeu e organizou a dimensão desse seu ensaio?**

**BK:** Eu havia constituído meu próprio arquivo, com todo tipo de imagens, sons e textos, depois com tudo o que se encontrasse sobre o tema na internet. Havia coletado fotos e vídeos de muitas fontes diferentes. A partir de minha própria documentação, eu partia em busca de outras imagens. Eu amo a coincidência, amo o papel que a participação de outras pessoas pode desempenhar no processo de criação artística, então eu também estava aberta ao acaso e ao que me acontecia durante esses meses de trabalho. Após ter estabelecido uma espécie de rough cut de três horas, chamei uma pessoa para fazer a montagem. Infelizmente ela não tinha tempo para trabalhar comigo, mas ela assistiu todo o material e me fez perguntas que suscitaram ideias sobre processos capazes de conferir ordem ou sentido à montagem. Eu cobri uma parede do meu estúdio com papel e comecei a afixar ideias, frases, reflexões, mas também fotos do meu arquivo. Estabeleci uma espécie de timeline com esses elementos, fisicamente sobre a parede, e em seguida fiz conexões e associações entre esses elementos.

Na montagem, eu me servia das imagens do meu arquivo e eu seguia as primeiras associações; as imagens, elas mesmas, provocavam outras, e pouco a pouco as ideias centrais do filme tomaram forma. As repetições que eu via no material se foram impostas a mim e então eu redigi sobre esta base um texto tipo voz em off. Eu diria que a história dessas imagens, do começo do século até o presente, já estava aí, era necessário apenas concluir a excavação e estabelecer as associações entre elas.

**NB: Como o filme circulou? Por que foi possível revelar o nome que estava escondido sob o pseudônimo inicial de “O Coletivo Silencioso”?**

**BK:** O filme circulou muito pouco, sem dúvida justamente porque ele não tinha um autor “declarado”. Por razões ligadas a minha vontade de poder viajar livremente pelo Irã e para fazer outros filmes lá, eu guardei o segredo por um bom tempo. O festival que forneceu o dinheiro, o IDFA (de Amsterdam – n.d.t.), exibiu o filme, mas como eles não tinham filiais de distribuição, eles não puderam fazer muito mais pelo filme. Em seguida, graças a um amigo iraniano que mora na Alemanha, o filme foi exibido em galerias e durante as exposições e eventos que envolviam as revoltas nos países árabes (a primavera árabe); bem como eventos ligados à pesquisa sobre memória coletiva. Ele exibiu o filme algumas vezes, pessoas no Egito também o viram e exibiram-no no Cairo, onde eu sei que houve uma ressonância forte. Mas isso é tudo. Hoje, tenho vontade de que o filme

ganhe uma vida e possa circular mais amplamente. Mesmo sem ter certeza, estou pronta a assumir o risco e, hoje, com o clima político atual, revelar minha identidade. É ainda assim um risco para mim, mas eu sinto que já é hora. De todo jeito, o filme também é o fruto de arquivos coletivos que as pessoas no Irã contruíram inconscientemente e então ele não poderá jamais ser descrito como um trabalho puramente individual, mesmo se fui eu quem fez o filme.

**NB: A silenciosa maioria fala partilha de alguns planos com *Where is this place? This is Iran, My Land and Yours* (2009). Quais são as relações entre esses dois filmes?**

BK: Você fala das imagens com as quais eu começo meu filme? Os planos que eu tomei do vídeo publicado no YouTube, com a menina em Teerã falando sobre as imagens à noite? Na verdade, logo que a revolta começou, quando caía a noite em Teerã, subíamos todos aos telhados para gritar: “Morte ao ditador!” (parece que isso acontecia também em outras cidades). Era uma maneira de continuar o protesto e comunicarmos entre nós através dos telhados da cidade, para nos lembrarmos de que não estávamos sós. Na verdade, a vida no Irã pode ser, às vezes, uma alienação intensa porque não é fácil ter uma vida pública muito aberta ou livre. Então cada um se volta sobre si na segurança do seu próprio lar. Como em qualquer revolta, em qualquer lugar do mundo, quando cai a noite, aumenta-se o risco de prisões e desaparecimentos. É por isso que voltávamos para casa toda noite, a fim de nós encontrarmos sobre os telhados às 21 horas e continuar as manifestações, gritando noite a dentro. Eu também havia filmado essas sessões de gritos noturnos, mas numa certa manhã (eu acho que era o dia seguinte à primeira noite), eu vi o vídeo dessa menina que circulava pelas redes sociais. Eu fiquei muito emocionada, como muitas pessoas, e achei que ela transmitia uma ideia clara de nossa resistência e de nossa situação de alienação no Irã. Para mim, era uma forma poética de transmitir o discurso antiautoritário que estava se agitando nas ruas. Essa menina, com sua voz tremida, mas de presença forte, exprimia tudo o que a gente sentia: um desespero e um sentimento de estar fechado e encurralado, mesmo se já estivéssemos no princípio de uma revolta imensa, a maior desde a Revolução de 1979.

**NB: Como “A silenciosa maioria fala” se articula com as instalações *Paradox of Time: Studies in Memory* (partes 1-3)?**

BK: Como eu tinha necessidade de continuar minha pesquisa sobre as questões de repetição – da história, das revoltas, dos traumas, das imagens, dos atos humanos – comecei a fazer, muito antes de terminar o filme, uma série de estudos sobre a imagem, a duração e o que ela provocava em termos de memória e afeto. Descobri que, brincando com a duração e a justaposição, alguma coisa acontece, mentalmente e emocionalmente, quando se está diante de imagens de arquivo que se referem a momentos fortes da História. Esses estudos, feitos com imagens de arquivo, revelam nosso profundo apego e nossa dependência do passado e da memória coletiva. Mesmo se não estivéssemos presentes ou se não nos lembrássemos muito bem, o imaginário guarda essas imagens (de revoltas, de vitórias, de violência, de alegria, de dor) em si, e o poder das imagens de provocar ou estimular é um fenômeno que eu gostaria de estudar e compreender melhor. As imagens são super fortes, foi o que se viveu durante a revolta de 2009. As imagens de violência e de mortes documentadas por cidadãos e postadas em rede para que o mundo inteiro as visse, era uma maneira de fazer um chamado à memória e à vontade coletivas para em seguida provocar ações. Por mais que eu desconfie do poder das imagens, sobretudo das imagens de arquivo, eu achava essencial que as pessoas participassem dessa documentação. É uma preocupação para qual eu não tenho

resposta, para qual eu concebi e continuo a montar estudos em forma de instalações. NB: Eu acho que o cinema e a imagem são agora e sempre muito poderosos e eu diria ainda que ambos tomaram um lugar ainda mais central e importante em nossas vidas, mesmo se a maneira de estabelecer contato com eles tenha se tornado mais vinculada a uma ordem de consumo. Eu diria que Walter Benjamin tinha definitivamente razão, mesmo não sendo isso o que mais me preocupa. Para mim, o verdadeiro problema ou a crise reside mormente na nossa capacidade de refletir e analisar, às vezes de rejeitar ou reivindicar diante do cinema e do fluxo de imagens. Não se cultiva mais nossa maneira de ver e perceber, mas aceitamos facilmente as tendências, os jogos e as influências dos mercados e de seus derivados (a indústria do cinema, seus festivais e mesmo seus críticos). A preguiça, o conformismo e a aceitação das normas e valores capitalistas e liberais, enquanto produtores ou expectadores de filmes, contribuíram para uma banalização de nossa impotência. Eu digo impotência porque, com frequência, não se exige que se compreenda o que se faz ou o que se vê no cinema. A gente gosta das coisas que confirmam nossas pre-concepções, a gente favorece os filmes que não nos colocam em questão e reiteram um certo eurocentrismo do gosto e da linguagem. De forma que não podemos mais dizer sermos forçados ou conquistados por uma hegemonia americana, porque nós a reproduzimos em nossos próprios contextos.

**NB: Quais outras iniciativas contemporâneas em termo de filmes ativistas lhe parecem mais marcantes?**

243

**BK:** Infelizmente eu não vejo muito esses filmes e então eu não saberia bem te responder. Eu não vi filmes feitos sobre as revoltas nos países árabes (Egito e Tunísia). O grupo Mosireen faz um trabalho interessante no Egito, mais presente em contextos de arte contemporânea que de cinema. Com frequência, infelizmente, os filmes que saem nos movimentos de hoje tentam impulsionar seus discursos sem nuance nem complexidade, não existe lugar para reflexão, o que mais me interessa afinal de contas. Penso em alguns filmes que acompanham os movimentos anti-globalistas (se isso ainda existe), os Occypy etc. Muitos diretores se interessaram pelos temas políticos ultimamente, mas acho que, às vezes, trata-se de um oportunismo ou de uma maneira de tornar lucrativa uma coisa que não deveria sê-lo. Tornou-se quase um gênero. Por outro lado, assisto filmes curtos ou depoimentos filmados de pessoas lutando em lugares esquecidos ou pouco documentados. Penso nos vídeos feitos pelos grupos autônomos de resistência, como a Polícia Comunitária, por exemplo, na região de Guerrero ou Michoacán, no México. Esses documentos me parecem muito importantes porque eles têm uma função imediata, informar e se comunicar com o mundo, que continua cego diante dessa situação, e num segundo momento, eles encerram ou arquivam depoimentos que mais tarde serão necessários. Mas no geral, prefiro os filmes sobre as políticas da imagem e da estética de filmes sobre política, puramente.

**NB: Há uma década, mais ou menos, o mundo da arte refletiu muito sobre o tratamento dos arquivos documentários pela arte, o que Okwui Enwezor chamou de “Febre dos Arquivos” (Archive Fever) em 2008. A esse respeito, os trabalhos de certos artistas e curadores lhe interessam particularmente?**

**BK:** Eu gosto muito do trabalho de Martha Rosler, o que ela faz em suas fotomontagens, e também o trabalho de Alfredo Jaar, fascinante. Esses dois artistas tão politizados trabalham com nossos olhares e desejos a respeito dos temas que abordam. Os livros de W. G. Sebald, que não são para mim unicamente literatura mas sim algo em franca relação com o mundo da arte e dos arquivos (fictícios?), são muito interessantes tam-

bém. A maneira com que Sebald fala das origens, da História e de nossas histórias, de nossa memória, me toca profundamente. No cinema, Andrei Ujica e seu trabalho incansável sobre a Romênia, não somente o filme que ele fez com Harun Farocki em 1992 – “Videogramas de uma revolução”, uma obra-prima – mas o último que ele fez com os arquivos pessoais de Ceausescu (Autobiografia de Nicolae Ceausescu, 2010 – n.d.e.). E gosto também do trabalho mais lúdico mas ainda bastante politizado de Craig Baldwin, dentro de uma tradição próxima a René Viénet, pois acho que seus filmes nos permitem refletir sobre a fabricação e a manipulação de imagens, sobre nossa fé ingênua naquilo que as imagens contam.

**NB: Quais são seus projetos atuais?**

**BK:** Estou preparando vários projetos atualmente, e a maioria deles se passa no México, onde moro há 5 anos. Após terminar meu primeiro longa-metragem de ficção, “Ziba”, decidi me dar um tempo para preparar minha segunda ficção, porque aprendi justamente muita coisa sobre a indústria, que é uma coisa às vezes difícil, às vezes desencorajadora para a criatividade, mas ao mesmo tempo necessária para nos fazer viver desta atividade. Eu não gostaria de me enganar nem de me precipitar nesse estágio, então estou tomando meu tempo, mesmo já tendo roteiros em curso. Fora isso, estou desenvolvendo um documentário sobre dois artistas plásticos, um iraniano e um palestino, e seus olhares sobre uma sensação de desenraizamento ou de deslocamento de suas próprias sociedades, a ideia de nação e também o desejo do mundo da arte (e do cinema) de nos designar categorias comumente ligadas às nossas origens. Trata-se de um diálogo a três, ainda não sei de que forma isso vai tomar. Também estou fazendo um filme sobre um músico inglês que vive em Amsterdam, Andy Moor, um amigo bastante próximo. Ao longo de sua trajetória, sua música e suas participações, gostaria de explorar os métodos de DIY (Do It Yourself – Faça Você Mesmo – n.d.t.) e de independência de espírito contidos em seu trabalho. Para mim, ele é um artista exemplar e eu gostaria de fazer um filme que documente e comente sua maneira de viver sua criatividade. Para todos esses projetos, será necessário encontrar financiamentos, o que demanda tempo. O projeto mais concreto em termos de realização é um filme comissionado pelo festival CPH:DOX em que eu devo codirigir com Tova Mozaard, uma artista sueca. Nós estamos envolvidas num processo muito intenso de associação e colaboração. Ela vai querer descobrir o México também, e então a gente decidiu fazer o filme aqui. Esse projeto me estimula muito porque eu nunca colaborei desta forma, e a gente está concebendo nosso “mundo” e uma estética compartilhada. Nós somos muito livres e abertas a essa partilha, curiosas, todas duas, a respeito daquilo que há de nascer dessa parceria\*

## ESTA NÃO É UMA ENTREVISTA COM KHAVN ENTREVISTA COM KHAVN DE LA CRUZ

Marcelo Ribeiro

**Marcelo Ribeiro:** Você já foi chamado de “enfant terrible do Cinema Philipino” (Giovanni Spagnoletti, Diretor de Festival, Festival Internacional de Filmes de Pesaro), assim como “Che Guevara da revolução digital” (Jose Victor Marin, Diretor de Festival, Festival Internacional de Filme Digital de La Palma) [fonte: <http://khavn.com/filmography/>]. Outras referências quando comentando seu trabalho incluem Luis Bunel, punk, Dogma e Lars Von Trier, entre outras muitas. O que acha de tais identificações?

**Khavn de La Cruz:** É uma alavanca. Uma forma de definir para as pessoas o que eu faço. É um rótulo que por um lado torna a comunicação mais fácil, e por outro a torna impossível, faz com que falhe.

**MR:** Existe outra referência que você usaria para definir seu trabalho (outro diretor, artista, etc.)? Por quê?

**KC:** Vasko Popa. Sua poesia é bem simples mas ao mesmo tempo, bem mítica, bem obscura. E tem o Beckett, Kafka, e Borges pela absurdidade e humor negro. Um ótimo trabalho é algo que é ao mesmo tempo fácil e difícil, acessível e impossível de se segurar.

**MR:** O uso de mídia digital é uma posse importante para muitos cineastas contemporâneos, de Nollywood e sua circulação além das fronteiras para artes de vídeo dentro de galerias que abrigam trabalhos artísticos do mundo todo. Como você descreveria sua posição entre as múltiplas possibilidades disponíveis de mídia digital?

**KC:** Eu não tenho certeza sobre a posição, se é que existe uma. Eu apenas continuo gravando quando e onde eu puder. A primeira meta é ser prolífico, criar até cair. A segunda meta é manter liberdade e integridade. Citando Aki Kaurismaki, “A obrigação de comer não inclui o direito de prostituir arte”. A não ser que prostituição seja para provocação, uma gozação, um ataque.

**MR:** “Esse não é um filme por Khavn”

Quando você assina seus filmes negando sua própria assinatura (“Esse não é um filme por Khavn”), o que você quer dizer?

**KC:** É uma piada que eu faço comigo mesmo, me referindo à sinceridade e ao mesmo tempo artificialidade da autoria. Também é referência a piada surrealista por Magritte, “Isso não é um cachimbo”, fazendo graça da definição de filme porque, sério, o que é um filme?

Minha mãe, por exemplo, não acha que eu faço filmes. Ela me força a assistir filmes estrelando o Sylvester Stallone e Jean Claude Van Damme, e aí me fala pra fazer filmes como estes. Então se você perguntá-la o que o filho dela faz, ela terá dificuldade em te responder. A resposta mais definitiva que ela poderá te dar é que o filho dela produz algo. Constantemente.

**MR:** Considerando o relacionamento que você estabelece com (profissional e não profissional) atores, assim como extras, durante o processo de gravação, você definiria seu trabalho como colaborativo?

**KC:** Absolutamente. É uma questão de dar e receber. Mesmo se eu não estiver trabalhando diretamente com atores, eu consi

Todas as acima e nenhuma das acima. Quando todas as instituições e sistemas são anti-pobreza, a única opção é “anarquia disco”.

**MR:** Ferdinand Marcos e Imelda Marcos; José Rizal

**MR:** Sendo mais específico, seus filmes endereçam personagens políticos importantes da história Filipina – como Ferdinand e Imelda Marcos, ou José Rizal- assim como representantes cruciais do cinema Filipino – como Lay Diaz e Lino Brocka, EDSA XXX – “Nada Jamais Muda na República de EK-EK-EK Em Constraste Mudança”, por exemplo, usa um cenário futurístico para interrogar o resultado da Revolução EDSA de 1986, e inclui referências irônicas a Lino Brocka (o Pan d’Or do Festival Interplanetário de Filmes, ao diretor fundados do “New Wave Social Surrealist Movement”, Ishmael Brocka) e a Lav Diaz (no nome Lab Diaz).

Como os seus filmes (re)constroem a memória da história Filipina recente?

**KC:** Não reconstroem. Pelo menos não conscientemente. Eu sou uma pessoa muito esquecida. Meus filmes são a minha memória. Eles documentam as vidas do meu consciente e do meu subconsciente como elas aconteceram.

**MR:** Quem é Ishmael Brocka?

**KC:** Uma amálgama de dois dos mais importantes cineastas da segunda era dourada do cinema filipino: Ishamel Bernal e Lino Brocka. Seus melhores filmes lidam com o lado negro da psique Filipina / realidade.

**MR:** O que é Lab Diaz?

**KC:** É o laboratório do médico louco Kepweng, onde cada operação dura de 5 a 10 horas, em referência a Lav Diaz que faz filmes de 5-10 horas.

**MR:** Como você descreveria seu relacionamento com Lino Brocka e Lav Diaz?

**KC:** Lino Brocka é o pai dos The Brockas, o equivalente punk-rock de um zumbi, a banda que nunca more, mas está constantemente morta. Eu canto e componho as músicas, e toco a guitarra e o teclado. Lav Diaz toca guitarra principal.

Toda vez que The Brockas toca, jogam coisas na gente: ovos de pato, garrafas de água. Barangay tanods (equipe de segurança) tenta nos prender por perturbar o lugar. Uma vez nós tivemos que deixar o local através de uma janela. Olhando pra trás, eu fico surpreso pela nossa energia, e o entusiasmo da platéia.

## **MR: E quanto a outros diretores Filipinos?**

**KC:** Ocasionalmente, alguns de nós compartilhamos o pão em aniversários e funerais. Mas na maioria do tempo, cada cineasta é uma ilha nesse arquipélago do cinema.

### **MR: Aswang**

**In Misericórdia – O Último Mistério de Kristo Vampiro, é a figura vampiresca do Aswang que parece guiar o filme através de sua representação das Filipinas. O filtro vermelho dá às imagens uma atmosfera sanguínea, enaltecendo a presença de sangue como um tema na narração ficcional de Kristo Vampiro na representação do documentário de brigas de galo e rituais religiosos. Qual é o seu relacionamento com o folclore filipino, compreendido como um repertório anterior de estórias e personagens?**

**KC:** Folclore filipino informa os meus filmes de uma forma subconsciente. Essas são as primeiras estórias que eu ouvi quando eu era uma criança. Eu tirei deles como o poço de um mágico.

A figura vampiresca do Aswang se assemelha à metáfora do trabalho de apropriação infinita que está em jogo no seu trabalho. No Brasil, é a figura do canibal que, pelo menos desde 1922 e o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade (1928), tem oferecido aos artistas uma poderosa metáfora de criatividade. O seu trabalho é de alguma forma relacionado à esse tipo de sensibilidade antropofágica ou canibalística?

O Answang é um vampiro metamórfico que é difícil prender. No meu trabalho, eu tento explorar e esgotar todas as possibilidades cinematográficas. Eu acredito na ideia do cinema canibal.

**MR: A diferença entre ficção e filme documentário é uma questão recorrente para qualquer um que assista os seus filmes. Como você lida com essa questão no seu processo criativo?**

**KC:** Não há diferença. É tudo a mesma coisa. Eu vejo todos os meus filmes como ficções documentárias, uma ficção autobiográfica. Documentando minhas vidas internas e externas, sonhando acordado, ficcionalizando a verdade, realidade, do passado profundo ao futuro imaginário.

### **MR: Mundos cinematográficos**

**Em sua opinião, qual a importância de Hollywood hoje? E quanto aos cinemas nacionais europeus?**

**KC:** Hollywood é importante por fazer lavagem cerebral em autômatos. O cinema de cada cultura é importante pra documentar e provocar aquela cultura.

Existem tradições cinematográficas importantes ao redor do mundo, mas elas permanecem mal sendo visíveis fora de festivais de filmes específicos, cujo o público também é muito limitado em sua diversidade. Qual é o seu interesse em tais tradições cinematográficas? Você acha que representa alguma dessas tradições?

Eu apenas represento a mim mesmo. Eu encontro afinidade em cineastas e artistas de diferentes partes do globo e de diferente períodos, mas coincidentemente compar-

tilham uma fascinação e amor pelo absurdo, o estranho, o surreal, o inexplicável, a comédia negra da vida nesse planeta. Eu gostando ou não, eu negando ou não, eu sou um cineasta filipino. Eu sou um produtor/filho do cinema filipino e do cinema mundial. Meu pé esquerdo está em solo filipino, o outro está no mar morto. Fisicamente eu sou das Filipinas. Espiritualmente, eu sou de Galápagos.

**MR: Existem filmes e/ou cineastas brasileiros que você considera importantes para sua concepção de cinema?**

**KC:** Eu sou um grande fã de Egberto Gismonti. Eu conheço, mas não sou um expert em Machado de Assis, Vinícius de Moraes e Jorge de Lima. Eu tenho interesse por Augusto Boal e Jorge Amado. Eu apenas conheço Orfeu Negro e os filmes por Hector Babenco, Fernando Meirelles, e Walter Salles. Eu tenho que admitir que preciso de um curso básico de Cinema Novo e cinema brasileiro. •



**NIFESTOS**

**MANIFEST**

## OS POLI PRISMÁTICOS: VARIANTES DE UM NIFESTO

Abigail Child

“Todos aqueles que se preocupam com a arte, procuram sua essência  
em sua própria técnica.” (19922)

A nossa poesia e filme transicionam por uma poesia de digressão, parcialidade, perfurações, tecnologia, contornos, arranjos, segmentos de momentos gloriosos e não gloriosos, do cidadão incompetente à mulher poderosa, das ruas de Camden New Jersey sujas de lixo, à noite iluminada por neon de Metropolis.

Em revelar os caminhos do digressivo, do irônico, do cético, do sonhador, da mulher louca, do cômico, do que está sempre em movimento, do viajante. Nós introduzimos alegria criativa a todos os caminhos. Nós fazemos pessoas se tornarem mais próximas das outras. Nós nutrimos novas pessoas, novas ideias.

A nova mulher, sem amarras, sem censura, terá a luz, trará movimentos precisos de pensamentos quebradores de tabus e suavemente motosserrando violões, explodindo carros e marretando televisões, carregadas com indecência – ela será o assunto gratificante dos nossos filmes e poesias.

Esse desejo pelo completo, pela explosão. Aceitando abertamente o ritmo fora de equilíbrio do dia-a-dia, o prazer do agora, a percepção da beleza do mundo e da feiura, NÓS cantamos sobre terremotos, compomos épicos filmes sobre a vida diária e a chama, nós sentimos prazer nos movimentos de cometas e meteoros e dos gestos de holofotes que ofuscam as estrelas e lembram explosões.

Os nervos do cinema e da poesia estão soltos e precisam de uma panóplia de estruturas (eu não direi sistemas) – rigorosas ou não, precisas e imprecisas, irregular e variável, inclusiva, mínima e máxima – não de um simples indicador, sugando pessoa de informação – Fique longe deles!

Nem de pura pessoa – Elas são mortalmente perigosas!  
Nem de nostalgia romântica – Contagiosa!  
Nem de toque semântico – Leproso!

Como físicos, nós performamos “duro/derrapagem”.

Nós somos matéria suja

Nós desfazemos a sintetização

Nós procuramos por outro ritmo, um elevado de nenhum lugar, e nós encontramos

Nós convidamos você para fugir

Os doces abraços do eu

Piar

O veneno das garras

Ligar música

Voar

A céu aberto – em 4 dimensões (3, mais o tempo) em busca do nosso material, nossa matéria de ritmo.

Localizar o psicológico, o romance, o adultério – dentro do inventário, parciais no poli-

prismático. Só mais um entre os outros,  
Uma de nossas atenções,  
Um de nossos caminhos errados  
NÓS perguntamos:  
O que é íntimo?  
O que é inteligível?  
O que é animal, mineral ou vegetal?  
O que é assunto para filme?  
O que é necessário?

Matéria, tempo e tipo de movimento, assim como localização a respeito da página, frase, cena. Mise en scene deveria ser estudado e levado em consideração por cada criador. Necessidade radical, som preciso, estrutura e separação de intervalos são componentes que valem a pena gravar.

A extração geométrica ou dimensional de tempo das falas em espaço transversal, tecendo, acenando. Os enfeitados lados-A através de uma sucessão excitante de imagens e sons.

O que é requerido de uma montagem?  
Como trocar de página, frase e cena?  
Quais são os intervalos?  
Ou  
O que é excitante? Tornar o invisível em visível.  
Ritmo sendo um corpo no espaço ligado ao físico...ainda?  
Isso é harmonia?  
Ou uma "emancipação da dissonância" que já passou da hora?

A liberdade para correr. Destruir fios. Fios que podem conter restos indizíveis. Imperfeito, afinado para cima ou para baixo, urdidura e trama criam rima.  
Uma dissonância harmônica criada de intervalos que define a poesia poliprismática de Kino e Lang.

As palavras ou cenas, as imagens e falas, os enquadramentos são materiais. A ordenação é visível: um conjunto de intervalos no espaço. Uma reflexão, a linguagem de representar. Parte pelo inteiro. A meta original na qual intervalos se tornam materiais – as relações constroem a composição.  
Precisamente.

Isso não está espalhado, mas sim construído, não é por acaso, é moldado, não é amostragem, é intencional.

É a ausência, a falha, o invisível momento intervalado de tempo que provê a cola que se torna definição, ponto de partida, significado. Ritmo.

Significado está limitado a – de forma alguma aos próprios movimentos. São os intervalos que propulsionam o movimento.

Não para uma resolução cinética, mas para uma fonte incerta, inacabada. Tomando para si mais do que consegue.

Brincando com os elementos significativos mais pequenos, gravações e fonemas, frases e elementos de montagem, cenas e sentenças desfeitas e reconstituídas casualmente do lado de fora, em uma nova ordem. Sem palavras naturais, mas sim combinações infinitas de relações de dentro dos intervalos, e disso surge o significado.

Portanto, não binário, mas poligonal. Não dois, mas múltiplo. Não em confronto ou oposição, mas em oposto e espiral, sem leis sim – por fim moldado por invisíveis e múltiplas direcionalidades dentro do processamento originador.

Em cada combinação tem uma elevação, um ponto alto, e uma queda.

E então outra queda.

E outra – até que a queda crie um obstinatoque assombre, demoníaco e esplêndido.

Correndo de nós, por nós, em nossa direção, em um círculo ou reta, ou elipse.

Para a direita e esquerda, com sinais de positivo e negativo

Movimentos dobrados, endireitados, divididos e separados

Multiplicados, se movendo silenciosamente pelo espaço

Cinema e poesia é a arte de inventar movimento, uma resposta ao espaço e tempo, e às exigências da era atual. Uma tentativa a picos ressoantes que giram sem você!

Nossa peça encorpa o sonho dos inventores – a realização do poliprismático, que pode ser ensinado mas não percebido na vida.

Não há imitação

Há nova criação

Há planos para o futuro

A teoria de relatividade na tela

Nós estamos em busca da escala de filme

Uma composição feita de processo

Uma divisão de quatro dimensões, uma cria, uma cacofonia, expectativas inquietantes.

Um poliprismático que concebeu um fragmento de filme deveria ser capaz de anotar com precisão para dá-lo vida na tela.

O cenário mais completo com certeza não consegue substituir essas anotações.

Assim como o libreto não substitui a pantomina, assim como as considerações literárias das composições de John Zorn não transmitem nenhuma noção de sua música, assim como o enredo não faz jus a um filme que move a vida.

Para representar um estudo dinâmico em uma folha de poder nós precisamos de símbolos, novas técnicas, novas invenções, novos modelos. Nós precisamos abandonar a simetria e harmonia de soluções passadas. Nós precisamos ir à beira do que já é conhecido e reafirmar a assimetria e o ridículo, subterfúgio e as margens, o não empoderado. Em Beijing um aluno pergunta: “Você acredita que filme é uma linguagem, e se acreditar, qual é sua gramática?”

O poliprismático pesquisa imagens e palavras, não as empilhando, mas organizando cuidadosamente suas justaposições e suas ressonâncias resultantes. Para ser poliprismático se cria vórtices girando dentro da textura de palavras ou imagens e, também, dentro da mente do espectador/leitor/ouvinte. O giro deve acontecer dentro e fora do corpo – no mundo, desordenar a realidade e alcançar profundamente a máquina de sentimentos que é a mente humana.

Nós cumprimentamos a fantasia ordenada de movimento

Nossos olhos girando como hélices decolam para o futuro nas asas da hipótese

Nós acreditamos que o tempo está próximo quando nós seremos capazes de arremessar no espaço os furacões de movimento, freados pelos nossos laços táticos.

Um viva pela poesia de corpos impulsionados e saltados.

A poesia da corrente intensa.

## EXPERIÊNCIA NA FRONTEIRA, OU POR QUE VOCÊS NÃO VERÃO MEU LADO OCIDENTAL?

A partir de uma provocação proposta por Toni D'Angela, editor chefe da revista de cinema La Furia Umana e um dos curadores do festival, escrevemos esta espécie de carta de princípios que nos norteia para a concepção do que queremos para o Fronteira.

Publicado originalmente na revista La Furia Umana

“Eu sou da América do Sul/Eu sei vocês não vão saber/  
Mas agora eu sou cowboy/Sou do ouro, eu sou vocês”  
(Fernando Brant, Márcio Borges and Lô Borges, “Para Lennon and McCartney”)

O lugar da fronteira é, segundo José de Sousa Martins, o do avanço do capital sobre territórios considerados não ocupados ou insuficientemente ocupados pelo próprio capital. É inclusive o avanço das frentes de expansão das sociedades nacionais sobre territórios não “incorporados”.

256

O capitalismo, como ordem político-economômica mundial, impõe uma centralidade política além de uma divisão social que, através da máquina tecnológica, produz guerras, mundializando seus modos de produção e práticas culturais. Entretanto, ao mesmo tempo que as sociedades se ocidentalizaram, seus fenômenos simbólicos resistem na experiência da fronteira. Trata-se da condição e da singularidade desses espaços onde os contornos não estão fixados, a América Latina, a África, o Caribe, o Leste Europeu, o Oriente Médio, regiões da Ásia e das periferias de muitos centros urbanos.

A fronteira é a fronteira do humano. A conquista de territórios é a busca pelo outro. A fronteira não é só a territorial e econômica na qual o capital avança, é a fronteira do pensamento que fagocita o outro. São nesses espaços fronteiriços, onde visões de mundo se (des)encontram, que diferentes tempos históricos entram em conflito, produzindo disputas de grupos distintos, redefinição de limites, violência e resistência. Acreditamos que nesses lugares se dão, de forma mais intensa, conflitos político-ideológicos, étnicos e estéticos que influenciam diretamente modos de fazer e pensar o cinema. A ideia da fronteira do humano desdobra-se na experiência do cinema, sobretudo do cinema que enfrenta a indústria, feito em diversas partes do mundo, profundamente marcado pela dimensão territorial.

As formas narrativas ficcionais consolidadas não nos representam! Motiva-nos a diversidade dos tipos de mise en scène, dos procedimentos de investigação e percepção da realidade humana. Interessa-nos o cinema do enfrentamento, da alteridade e do devir: o cinema como produção humana e não produção de mercadorias.

O cinema industrial hegemônico tenta se expandir, criando tentáculos de um certo cinema de arte e circuitos de grandes festivais que celebram tudo, menos a diversidade. Mas a experiência da fronteira resiste! Nos excessos, nas exacerbações, mutações, subversões e descobertas de processos de liberação da imaginação, estados de intensidade. A imaginação não é apenas mediadora entre o entendimento e a sensibilidade, ela possui um dinamismo próprio, livre de esquemas, corpos organizados, sujeitos constituídos, identidades fixas, psiquismos consolidados. É como pensa Luis Sérgio Duarte da

Silva, na fronteira “aprendemos a viver com a contingência, a incompletude, a historicidade. Na terra onde tudo está por ser feito, a regra é o improviso do espadachim, a bricolagem do pensamento selvagem.”

Diante das formas predominantes da linguagem cinematográfica, no filme documentário se produz a instabilidade da câmera com aqueles que ela filma, e com aqueles que atuam com ela. O documentário será sempre potência, ontologia da presença da câmera, uma vez que é ela própria extensão do olho humano. Não nos importa o documentário da concessão, apropriado pela publicidade e pelo jornalismo!

Acreditamos nas fronteiras da linguagem. Por isso o filme experimental como uma tradição de bifurcações, sobreposições, experiências desgovernadas de narrativas e não-narrativas. O cinema experimental como aceitação de que a linguagem das imagens em movimento é capaz de reorganizar-se infinitamente em novas possibilidades e em novos tempos. O filme experimental coloca uma questão de percepção acima de toda estética, estilo ou ideologia.

Assim, buscando-se a partir de terrenos de impermanência, desejando provocar deslocamentos e oportunidades de livre experiência, o **Fronteira – Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental** nasce em Goiânia, no estado de Goiás, em uma cidade da fronteira brasileira, zona cinzenta da civilização. Uma cidade plantada no meio do nada, construída na década de 1930 para modernizar o interior brasileiro, dividido entre as poucas cidades pelas quais passava uma estrada de ferro, outras poucas do tempo do ouro, fazendas, cowboys, boiadas e índios.

Goiânia, entre a imagem de metrópole e de província, apesar de toda ideologia do progresso, é hoje pressionada pelos conflitos políticos, sociais e estéticos da fronteira, onde se enfrentam valores culturais tradicionais e modernos. Uma cidade nova que agencia ideias em trânsito, aberta para a aventura do não saber e do não poder fixar regras, porém, marcada pela opressão dos processos ampliados de acumulação do capital. Um ambiente no qual as fraturas de um extremo-ocidente saltam aos olhos. É nesse lugar que nasce o Fronteira, desejo de atenção ao novo, à emergência, à atualidade, ao invés de fixar-se ao eterno.

## EXPERIENCE IN THE BORDER OR WHY YOU WILL NOT SEE MY WESTERN SIDE?

Born as a provocation made by Toni D'Angela, editor in chief of La Furia Umana and one of the programmers of the festival, we wrote this kind of principle letter which guides us on the conception of what we want from FRONTEIRA.

Originally published in La Furia Umana

“I am the South America, I know that you will not know  
But now I am a cowboy, I am the gold, I am you”

(Fernando Brant, Márcio Borges and Lô Borges, “Para Lennon and McCartney”)

The border place is, according to José de Sousa Martins, the advance of capital on the territories considered occupied or insufficiently occupied by the capital itself. It is also the advance of the major fronts of the national societies on the not incorporated territories. The capitalism as a political-economic order, demands a centrality beyond the social division, which through the technological machine, produces wars, globalizing their ways of production and cultural practices. However, at the same time that the societies westernise, symbolic phenomena resist in the experience of the frontier. It is about the condition and singularity of these spaces where the contours are not fixed; the Latin America, Africa, Caribbean, Eastern Europe, Middle East, Asia regions and the suburbs of all urban centers.

The border is the border of the human. The achievement of the territories is the searching of the other. The frontier is not only the territorial or economic which the capital advances, it is the border of thought that phagocytizes the other.

In these border spaces, where world visions (dis) encounters, which different historic times get in conflict, producing distinct groups disputes, redefining the limits, violence and resistance. We believe that in these places ideological-political conflicts take place in a more intense way, also ethnic and aesthetic that influences directly the way of doing and thinking the cinema.

The idea of the human border unfolds in the experience of the cinema, mainly, of the cinema that faces the industry, done in several parts of the world, and also deeply marked by the territorial dimension.

The consolidated fictional narrative forms do not represent us! Motivate us the diversity of the types of mise en scène, of the investigation procedures and the perception of the human reality. The confronting cinema interests us; the cinema of the alterity and of the becoming. The cinema as human production, not as commodity production.

The hegemonic industrial cinema tries to expand itself by creating tentacles of a certain art cinema and circuits of major festivals that celebrate everything but the diversity. However, the border experience resists! In the excesses, exacerbations, mutations, subversions and discoveries of the imagination processes of the liberation states of intensity.

The imagination is not only mediator between understanding and sensibility, it has its own dynamism, scheme free, organized bodies, constituted individuals, fixed identities, consolidated psyches. It is like Luis Sérgio Duarte da Silva thinks, at the border “we learn to live with contingency, incompleteness, the historicity. In the land where everything has to be done, the rule is the improvise of the swordsman, bricolage of the wild thought.”

In face of the predominant ways of film language, in the documentary film is produced the instability of the camera with the ones that it films, and with the ones that act with it. The documentary will always be the power, ontology of the camera presence, since it is the human eye extension. It does not matter for us the documentary concession, seized by publicity and by journalism.

We believe in the language borders. That is why the experimental film as a tradition of bifurcations, superimpositions, uncontrollable experiences of the narratives and non-narratives. The experimental cinema as an acceptance of the image language in movement is capable of reorganize itself infinitely in new possibilities in new times. The experimental film brings a perception issue above all aesthetic, style or ideology.

Accordingly, searching from impermanent fields, wishing to cause displacement and opportunities of free experience, the Fronteira – International Documentary & Experimental Film Festival takes place in Goiânia, in the state of Goiás, in a city of the Brazilian border, gray area of the civilization. A city built in the middle of nothing, in 1930, to modernize the Brazilian inland, divided by the few cities where a railroad would run, and some others from the gold time, farms, cowboys, cattle and Indians.

Goiânia, between the metropolis and the province, despite all the progress ideology, is today pressured by the political, social and aesthetic conflicts, social conflicts of the border, that face cultural values traditional and modern. A new city that tailors ideas, opened to the adventure of the not known and of the not being able to determine rules, however, marked by the oppression of the extended process of accumulation of the capital. An environment in which the fractures of the extreme west amazes us. It is in this place where the Fronteira is born, the desire for attention of the new, the emergency, the present days, rather than settling in the eternal.

*Henrique Aguiar Borela, Marcela Aguiar Borela e Rafael Castanheira Parrode.*





**GRAMAÇÃO**

**PROGRAM**

## CINE CULTURA

### 30/08 SÁBADO

19h SESSÃO DE ABERTURA – CINEASTAS  
NA FRONTEIRA

GUERRA OU PAZ, 97'  
Rui Simões

21h MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – LONGAS

THE UGLY ONE, 101'  
Eric Baudelaire

23h CINEASTAS NA FRONTEIRA

MONDOMANILLA, 70'  
Khavn de La Cruz

### 31/08 DOMINGO

14h MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – CURTAS

OUR SHADOWS WILL, 8'  
Vladimir Perisic

SOLO TE PUEDO MOSTRAR EL COLOR, 24'  
Ricardo Vilchez Fernandez

14h40 MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – LONGAS

IL SEGRETO, 83'  
cyop&kaf

16h30 – HARUN FAROCKI: CINEMA QUE  
EXPANDE

OPERÁRIOS AO SAIR DA FÁBRICA, 36'  
Harun Farocki

FOGO QUE NÃO SE APAGA, 25'  
Harun Farocki

18h MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – LONGAS

A VIZINHANÇA DO TIGRE, 95'  
Affonso Uchôa

20h CINEASTAS NA FRONTEIRA

DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE, 110'  
Rui Simões  
Sessão comentada por Rui Simões

23h CINEASTAS NA FRONTEIRA

MISERICORDIA, 70'  
Khavn De La Cruz

### 01/09 SEGUNDA-FEIRA

14h MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – LONGAS

MANAKAMANA, 118'  
Stephanie Spray e Pacho Velez

16h20 HARUN FAROCKI: CINEMA QUE  
EXPANDE

NATUREZA MORTA, 58'  
Harun Farocki

17h40 MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – LONGAS

A FLEA'S SKIN WOULD BE TOO BIG FOR  
YOU, 47'  
Anja Dornieden e Juan David González  
Monroy

18h40 CAMERA DOC: O OLHO DO MUNDO  
E SEUS CONFLITOS

DISTINGUISHED FLYING CROSSES, 62'  
Travis Wilkerson

20h MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – CURTAS

45 7 BROADWAY, 5'  
Tomonari Nishikawa

WE HAD THE EXPERIENCE BUT MISSED  
THE MEANING, 8'  
Laida Lertxundi

SERPENTINE, 26'  
Stephanie Wuertz

20h40 MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – LONGAS

COSTA DA MORTE, 81'  
Lois Patiño

22h10 CINEMA DA TRANSFORMAÇÃO:  
PERCUIROS DE ANDREA TONACCI

BANG BANG, 90'  
Andrea Tonacci

## 02/09 TERÇA-FEIRA

14h MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – CURTAS

ÁRVORE DA VIDA (MADEIRA), 10'  
Jacques Perconte

LIQUIDATION, 20'  
Christophe Bisson

SOUS UN CIEL CHANGEANT, 12'  
Jean-Claude Rousseau

14h50 MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – LONGAS

AMERICAN DREAMERS, 95'  
Marc Hurtado

16h40 CLÁSSICOS DO CINEMA EXPERI-  
MENTAL... E ALGO MAIS

PSALM IV, 7'  
Phill Solomon

EMBLAZONED APARITIONS, 6'  
Phill Solomon

THREE LANDSCAPES, 47'  
Peter Hutton

18h00 MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – LONGAS

THE UNITY OF ALL THINGS, 98'  
Alexander Carver e Daniel Schmidt

20h CLÁSSICOS DO CINEMA EXPERI-  
MENTAL... E ALGO MAIS

VIS A VIS, 24'  
Abigail Child

ELSA, 3'30  
Abigail Child

UNBOUND, 69'  
Abigail Child

Mesa: cinema e poesia: fantasia ordenada  
de movimento  
Abigail Child e Kleber Damaso

22h30 CINEASTAS NA FRONTEIRA

EDSA XXX, 80'  
Khavn de la Cruz

## 03/09 QUARTA-FEIRA

14h MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – LONGAS

HOTEL NUEVA ISLA 71'  
Irene Gutiérrez e Javier Labrador

15h30 CAMERA DOC: CAMERA DOC: O  
OLHO NO MUNDO E SEUS CONFLITOS

OUR BODY IS A WEAPON: PRISONS, 8'  
Clarisse Hahn

OUR BODY IS A WEAPON: GUERRILLA,  
19'  
Clarisse Hahn

OUR BODY IS A WEAPON: LOS DESNU-  
DOS, 12'  
Clarisse Hahn

16h20 MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – CURTAS

SOON, 6'  
Jeanne Liotta

ALL WHAT IS SOMEHOW USEFUL, 7'  
Pim Zwier

UN PASSAGE D'EAU, 23'  
Chloé Maillet e Louise Hervé

17h MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – LONGAS

CARTA A UN PADRE, 63'  
Edgardo Cozarinsky

18h20 HARUN FAROCKI: CINEMA QUE  
EXPANDE

AN IMAGE, 25'  
Harun Farocki

A NEW PRODUCT, 35'  
Harun Farocki

19h30 MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – LONGAS

LA FIÉVRE, 40'  
Safia Benhaim

20h30 CINEMA DA TRANSFORMAÇÃO:  
PERCUIROS DE ANDREA TONACCI

JÁ VISTO, JAMAIS VISTO, 54'  
Andrea Tonacci  
Sessão comentada por Andrea Tonacci e  
Cristina Amaral

22h40 CINEASTAS NA FRONTEIRA

CIEL TERRE CIEL, 5'  
Marc Hurtado

JAJOUKA, SOMETHING GOOD COMES TO  
YOU, 59'  
Marc Hurtado

## 04/09 QUINTA-FEIRA

10h PALESTRA

O CINEMA ATRAVÉS DA MÍDIA: DISPOSI-  
TIVO E SUBVERSÃO  
Toni D'Angela

Tradução Andrea Tonacci

14h CAMERA DOC: O OLHO DO MUNDO E  
SEUS CONFLITOS

THE SILENT MAJORITY SPEAKS, 94'  
Bani Khoshnoudi

15h50 MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – LONGAS

XU JIAO / OUT OF FOCUS, 88'  
Shengze Zhu

17h30 CINEASTAS NA FRONTEIRA

CORPO PRESENTE, 21'  
Marcelo Pedroso

CAMERA ESCURA, 25'  
Marcelo Pedroso

EM TRÂNSITO, 18'  
Marcelo Pedroso

19h MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL - CURTAS

O PORTO, 20'  
Clarissa Campolina, Julia De Simone, Luiz  
Pretti e Ricardo Pretti

JUST LIKE US, 15'  
Jesse McLean

19h40 MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL - LONGAS

SAUERBRUCH HUTTON ARCHITEKTEN,  
73'  
Harun Farocki

21h30 CLÁSSICOS DO CINEMA EXPERI-  
MENTAL... E ALGO MAIS

TWO WRENCHING DEPARTURES, 90'  
Ken Jacobs

## 05/09 SEXTA-FEIRA

10h PALESTRA

O CINEMA ATRAVÉS DA MÍDIA: DISPOSI-  
TIVO E SUBVERSÃO  
Toni D'Angela

Tradução Andrea Tonacci

14h MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – CURTAS

ONEIRIA, 3'  
Jeroen Cluckers

AMÉRICA, 7'  
Valerie Massadlian

KARIOKA, 20'  
Takumã Kuikuro

14h50 MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – LONGAS

KELLY, 67'  
Stephanie Régnier

16hs CAMERA DOC: O OLHO DO MUNDO E  
SEUS CONFLITOS

RIDING THE TIGER, 45'  
Abigail Child  
Sessão comentada por Abigail Child

17h30 MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – LONGAS

MAMBO COOL, 62'  
Chris Gude

18h50 CLÁSSICOS DO CINEMA EXPERI-  
MENTAL... E ALGO MAIS

LET YOUR LIGHT SHINE, 3'  
Jodie Mack

ORPHEUS (OUTTAKES), 6'  
Mary Helena Clark

IRRESOLUTE, 2'  
Scott Barley

19h10 MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – LONGAS

BATGUANO, 73'  
Tavinho Teixeira

21h CINEMA DA TRANSFORMAÇÃO: PER-  
CUROS DE ANDREA TONACCI

OS ARARA, 80'  
Andrea Tonacci

Mesa: Arara - processo e encontro  
Andrea Tonacci e Sydney Possuelo

## 06/09 SÁBADO

13h30 CINEMA DA TRANSFORMAÇÃO:  
PERCUROS DE ANDREA TONACCI

BLABLABLA, 30'  
Andrea Tonacci

14h10 MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – LONGAS

LOS ANGELES RED SQUAD: THE COMMU-  
NIST SITUATION IN CALIFORNIA, 70'  
Travis Wilkerson

15h30 CADMUS E O DRAGÃO / PROGRA-  
MA 1 - ESPERAVA-SE QUE NASCESSEM  
HOMENS

RECORDAÇÕES DE UM PRESIDIO DE  
MENINOS, 28'  
Lourival Belém Jr

VERDADE OU CONSEQUÊNCIA, 15'  
Movimento do Vídeo Popular

NÚMERO ZERO, 22'  
Cláudia Nunes

Mesa com Lourival Belém Jr, Tatiana  
Scartezine e Cláudia Nunes

17h30 MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – CURTAS

BRONKEN TONGUE, 3'  
Monica Savirón

GODKA CIRKA: A HOLE IN THE SKY, 10'  
Antonio Tibaldi e Àlex Lora

CASA FORTE, 10'  
Rodrigo Almeida

18h MOSTRA COMPETITIVA INTERNA-  
CIONAL – LONGAS

BRANCO SAI PRETO FICA, 93'  
Adirley Queirós

20h CINEMA DA TRANSFORMAÇÃO: PER-  
CUROS DE ANDREA TONACCI  
Exibição surpresa e sessão comentada  
por Andrea Tonacci

WHITE ASH, 30'  
Leighton Pierce

20h30 MOSTRAS ESPECIAIS

22h CAMERA DOC: O OLHO NO MUNDO E  
SEUS CONFLITOS

EXILADOS DO VULCÃO, 170'  
Paula Gaitán - Sessão de encerramento

23 AUGUST 2008, 22'  
Laura Mulvey, Faysal Abdullah e Mark  
Lewis

19:30h CERIMÔNIA DE PREMIAÇÃO

DISGRACED MONUMENTS, 48'  
Laura Mulvey e Mark Lewis

## 07/09 DOMINGO

14h CINEMA DA TRANSFORMAÇÃO: PER-  
CUROS DE ANDREA TONACCI

268

SERRAS DA DESORDEM, 135'  
Andrea Tonacci

16h30 CADMUS E O DRAGÃO / PROGRA-  
MA 2 - O HÁLITO DO MONSTRO

CLAREZA, 2'  
Carlos Cipriano

DOIS NOVE CINCO PONTO CINCO, 12'  
Lourival Belém Jr

PASSAGEIROS DA SEGUNDA CLASSE, 21'  
Kim-Ir-Sen, Luiz Eduardo Jorge e Waldir  
de Pina

QUINTA ESSÊNCIA, 17'  
Lourival Belém Jr e Ronaldo Araújo

Mesa com Lourival Belém Jr, Ronaldo  
Araújo, Kim-Ir-Sen, Luiz Eduardo Jorge e  
Carlos Cipriano

18:30h CLÁSSICOS DO CINEMA EXPERI-  
MENTAL... E ALGO MAIS

RETROGRADE PREMONITION, 5  
Leighton Pierce

SHARP EDGE BLUNCH, 2  
Leighton Pierce

## CINE UFG

### 01/09 SEGUNDA-FEIRA

12h MOSTRA HARUN FAROCKI: CINEMA  
QUE EXPANDE

VIDEOGRAMAS DE UMA REVOLUÇÃO, 72'  
Harun Farocki

17h30 MOSTRA CINEASTAS NA FRON-  
TEIRA

O BOM POVO PORTUGUÊS, 126'  
Rui Simões  
Sessão comentada por Rui Simões

### 02/09 TERÇA-FEIRA

12h MOSTRA CINEMA DA TRANSFORMA-  
ÇÃO: PERCURSOS DE ANDREA TONACCI

CONVERSAS NO MARANHÃO, 120'  
Andrea Tonacci

17h30 MOSTRA CINEMA DA TRANS-  
FORMAÇÃO: PERCURSOS DE ANDREA  
TONACCI

BIENAL BRASIL SÉCULO XX, 65'  
Andrea Tonacci

BIBLIOTECA NACIONAL, 22'  
Andrea Tonacci

THEATRO MVNICIPAL, 63'  
Andrea Tonacci  
Sessão comentada por Andrea Tonacci

### 03/09 QUARTA-FEIRA

12h MOSTRA CINEASTAS NA FRONTEIRA  
PACIFIC, 72'  
Marcelo Pedroso

17h30 MOSTRA EXPERIMENTAL FILM  
SOCIETY

LAST PHASE, 2'  
Atoosa Pour Hosseini

KISH, 8'  
Jann Clavadetscher

W.E., 5'

Bahar Samadi

ON THE WAY, 3'  
Bahar Samadi

FULL HOUSE, 5'  
Kamyar Kordestani

THE HELL WITH IT, 29'  
Hamid Shams Javi

BASED ON DECAY, 14'  
Jason Marsh

THE LAST OF DEDUCTIVE FRAMES (SCE-  
NE 9), 10'  
Dean Kavanagh

HOMO SAPIENS PROJECT (126), 10'  
Rouzbeh Rashidi

TANGLED AND FAR, 12'  
Maximilian Le cain e Vicky Langan

THE ILLUMINATING GAS, 7'30  
Esperanza Collado

FUNNEL WEB FAMILY, 14'  
Michael Higgins

### 04/09 QUINTA-FEIRA

12h MOSTRA HARUN FAROCKI: CINEMA  
QUE EXPANDE

COMO SE VÊ, 72',  
Harun Farocki

17h30 MOSTRA HAMBRE – FOCO AMÉRI-  
CA LATINA EXPERIMENTAL

MULTIZONA, 5'  
Leonardo Zito

SOLDADERA, 6'  
Coletivo Los Ingrávidos

EL FIN, 12'  
Germán Scelso

CASA CIRCULAR, 9'  
Daniela Delgado

OD-EL CAMINO, 30'  
Martin Mejia Rugeles

MAURO EM CAIENA, 19'  
Leonardo Mouramateus

ZUGANG, 14'  
Coletivo MOB

Mesa: Imagens Livres na América Latina  
Sessão comentada por Sebastian Widde-  
mann e Mônica Delgado

### **05/09 SEXTA-FEIRA**

12h EXIBIÇÃO ESPECIAL

PAIXÃO E VIRTUDE, 72'  
Ricardo Miranda

17h30 EXIBIÇÃO ESPECIAL

PODER DOS AFETOS 31',  
Helena Ignez  
Sessão comentada por Helena Ignez

## **MIS – MUSEU DA IMAGEM E DO SOM**

### **SALA MULTIMEIOS**

RESIDÊNCIA: ESTADO CRÍTICO  
Coordenação: Filipe Furtado e Marcelo  
Ribeiro  
Data: 01/09/2014 a 03/09/2014  
Horário: das 09:00h às 12:00h

WORKSHOP: Captação de som em docu-  
mentários – uma introdução à microfo-  
nagem

Coordenação: Célio Dutra  
Data: 05/09/2014 e 06/09/2014  
Horário: das 09:00h às 12:00h

### **SALA DE EXPOSIÇÕES**

HARUN FAROCKI: CINEMA QUE EXPANDE

INSTALAÇÃO: PARALELOS I - IV  
Data: 30/08/2014 a 7/09/2014  
Horário: das 14:00h às 22:00h

## **MOSTRAS EM TRÂNSITO**

### **CRIXÁS - GO**

12/09 Sexta Feira - Assentamento Alírio  
Correia 19h

EM TRÂNSITO, 18'  
MARCELO PEDROSO

A CIDADE É UMA SÓ 80'  
ADIRLEY QUEIRÓS

13/09 Sábado - Vila de Auriverde 19h

3 HOMENS MAUS 92'  
JOHN FORD

14/09 Domingo - Assentamento Chico  
Mendes 19h

EM TRÂNSITO 18'  
MARCELO PEDROSO

A CIDADE É UMA SÓ 52'  
ADIRLEY QUEIRÓS

15/09 Segunda feira - Assentamento  
Antônio Tavares 19h

EM TRÂNSITO 18'  
MARCELO PEDROSO

A CIDADE É UMA SÓ 52'  
ADIRLEY QUEIRÓS

16/09 Terça feira - Assentamentos 12 de  
Outubro e Vitor Manoel 19h

EM TRÂNSITO 18'  
MARCELO PEDROSO

A CIDADE É UMA SÓ 52'  
ADIRLEY QUEIRÓS

### **ARUANÃ - GO**

18/09 Quinta feira - Aldeia Buridina  
Karajá 19h

KARIOKA 20'  
TAKUMA KUIKURO

SOLO TE PUEDO MOSTRAR EL COLOR 24'  
RICARDO VILCHEZ FERNANDEZ

19/09 Sexta feira - Aldeia Buridina  
Karajá 19h

BICICLETAS DE NHANDERÚ 48'  
ARIEL DUARTE ORTEGA E PATRÍCIA FER-  
REIRA (KERETXU)

**NDICES**

# ÍNDICE

## FILMES

- 23, Agosto, 2008 **86**  
45 7 Broadway **46**  
a cidade é uma só? **187**  
A flea's skin would be too big for you **24**  
All what is somehow useful **47**  
America **48, 133, 258**  
American Dreamers **26**  
A New Product **148**  
An Image **142**  
Árvore da vida **49**  
A Vizinhaça do Tigre **25**  
Bang Bang **72, 211, 213, 214**  
Based On Decay **163**  
Batguano **27**  
Biblioteca Nacional **68, 77, 204**  
Bicicletas de Nhanderú **190**  
Bienal Brasil Século XX **76, 204**  
Blábláblá **71**  
Branco sai, preto fica **28**  
Broken Tongue **50**  
Câmera Escura **117**  
Carta a un padre **29**  
Casa Circular **152, 156**  
Casa Forte **51**  
Ciel Tierre Ciel **114, 123**  
Clareza **132**  
Clarice Hahn **93, 94**  
Como se vê **144**  
Conversas no Maranhão **74**  
Corpo Presente **114, 116**  
Costa da Morte **30**  
Deus, Pátria, Autoridade **124, 204**  
Disgraced Monuments **84, 87**  
Distinguished Flying Cross **90**  
Distinguished Flying Crosses **84**  
Documentário **70, 74, 77, 240, 257, 282**  
Dois Nove Cinco Ponto Cinco **131**  
Edsa XXX: Nothing Ever Changes **120**  
El Fin **152, 155, 269**  
Elsa **106, 265**  
Em Trânsito **118, 184**  
Exilados do Vulcão **178**  
Fogo que não se apaga **141**  
Full House **164**  
Funnel Web Family (2013) **165**  
Godka Circa **52**  
Guerra ou Paz **114, 126**  
Guerra Ou Paz **126**  
Homo Sapiens Project (126) **166**  
Hotel Nueva Isla **31**  
Il segreto **32**  
Irresolute **99**  
Jajouka, Something Good Comes to You **122**  
Já visto, jamais visto **80**  
Just Like Us **53**  
Karioka **54, 191**  
Kelly **33, 91**  
Kish **167**  
La Fièvre **34**  
Last Phase **168**  
Let Your Light Shine **100**  
Liquidation **55**  
Los Angeles Red Squad **35**  
Mambo Cool **37**  
Manakamana **38**  
Mauro Em Caiena **158**  
Misericórdia: The Last Mystery of Kristo Vampiro **121**  
Mondomanila, Or: How I Fixed My Hair After A Rather Long Journey **119**  
Multizona **152, 153**  
Natureza morta **147**  
Número Zero **133**  
O Bom Povo Português **125**  
Od-El Camino **152, 157**  
Olho por olho **69, 214**  
Oneiria **57**  
On The Way **169**  
Operários ao sair da fábrica **146**  
O Porto **56**  
Orpheus (outtakes) **101**  
Os Arara **68, 75, 205, 215**  
Our Body Is A Weapon: Gerilla **94**  
Our Body Is A Weapon: Los Desnudos **92**  
Our Body Is A Weapon: Prisons **93**  
Our shadows will **58**  
Pacific **114, 115**  
Paixão e Virtude **179**  
Passageiros da Segunda Classe **134**  
Poder dos Afetos **178, 180, 204**  
Psalm IV: The Valley of Shadow **102**  
Quinta Essência **135**  
Recordações de um Presídio de Meninos **136**  
Retrograde Premonition **109**  
Riding the Tiger **84, 89**  
Sauerbruch Hutton Architekten **39**  
Serpentine **59**  
Serras da Desordem **79, 210, 213, 215**  
Sharp Edge Blunt **110**

Soldadera **152, 154**  
Solo te puedo mostrar el color **60, 189**  
Soon **61**  
Sous un ciel changeant **62**  
Tangled And Far **170**  
Theatro Mvnicipal **204**  
Theatro MVnicipal **78**  
The Emblazoned Apparitions **103**  
The Hell With It **171**  
The Illuminating Gas **172**  
The Last of Deductive Frames (scene 9)  
**173**  
The Silent Majority Speaks **84, 85, 239**  
The Ugly One **40**  
The Unity of all things **41**  
Three Landscapes **108**  
Três homens maus **188**  
Two Wrenching Departures **107**  
Unbound **105, 265**  
Un passage d'Eau **63**  
Verdade ou Consequência **137**  
VideogramaS de uma revolução **145**  
VIS À VIS **104**  
W.E **174, 269**  
We had the experience but missed the **64**  
We had the experience but missed the  
meaning **64**  
White Ash **111**  
Xu Jiao Out of Focus **42**  
Zugang **152, 159**

## DIRETORES

- Abigail Child **7, 89, 98, 104, 105, 106, 204, 205, 252, 265, 267, 281**  
Adirley Queirós **28, 184, 187, 267**  
Affonso Uchoa **25**  
Alexander Carver e Daniel Schmidt **41, 265**  
Andrea Tonacci **6, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 195, 204, 205, 210, 211, 265, 266, 267, 268, 269, 280, 281**  
Anja Dornieden **24, 264**  
Antonio Tibaldi **52, 267**  
Ariel Duarte Ortega **190**  
Atoosa Pour Hosseini **168, 269**  
Bahar Samadi **169, 174, 269**  
Bani Khoshnoudi **7, 85, 238, 266, 281**  
Carlos Cipriano **132, 204, 205, 268, 281**  
Chloé Maillet **63, 265**  
Chris Gude **37, 267**  
Christophe Bisson **55, 265**  
Clarissa Campolina **56, 266**  
Clarisse Hahn **7, 13, 15, 92, 94, 234, 237, 265, 281**  
Claudia Nunes **133, 281**  
Coletivo Los Ingrávidos **269**  
Daniela Delgado **156, 269**  
Dean Kavanagh **173, 269**  
Edgardo Cozarinsky **29, 266**  
Eric Baudelaire **40, 264**  
Esperanza Collado **172, 269**  
Fernando Vílchez Rodríguez **60, 185, 189**  
Germán Scelso **155, 269**  
Hamid Shams Javi **171, 269**  
Harun Farocki **3, 6, 13, 15, 39, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 201, 217, 218, 219, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 244, 264, 266, 269**  
Helena Ignez **180, 204, 270, 282**  
Irene Gutiérrez **31, 265**  
Jacques Perconte **49, 265**  
Jann Clavadetscher **167, 269**  
Jason Marsh **163, 269**  
Jean-Claude Rousseau **62, 265, 282**  
Jeanne Liotta **61, 265**  
Jeroen Cluckers **57, 267**  
Jesse McLean **53, 266**  
Jodie Mack **98, 267, 282**  
John Ford **184, 188, 195**  
Juan David González Monroy **24, 264**  
Julia De Simone **266**  
Kamyar Kordestani **164, 269**  
Ken Jacobs **13, 14, 98, 107, 217, 230, 266, 282**  
Khavn De La Cruz **119, 120, 121, 264**  
Kim-ir-sem **134, 205**  
Laida Lertxundi **64, 264**  
Laura Mulvey **13, 15, 86, 88, 268, 282**  
Leighton Pierce **12, 14, 98, 109, 110, 111, 268, 282**  
Leonardo Mouramateus **158, 270**  
Leonardo Zito **153, 269**  
Lois Patiño **30, 265**  
Louise Hervé **63, 265**  
Lourival Belém Jr. **131, 135, 136, 282**  
Luiz Eduardo Jorge **134, 205, 268**  
Luiz Pretti **25, 56, 117, 266**  
Marcelo Pedroso **114, 115, 116, 117, 118, 184, 186, 266, 269, 282**  
Marc Hurtado **26, 114, 122, 123, 265, 266**  
Mark Lewis **86, 88, 268**  
Martin Mejia Rugeles **157, 270**  
Mary Helena Clark **98, 101, 267**  
Maximilian Le cain **170, 269**  
Michael Higgins **165, 269**  
Mónica Savirón **50**  
Pacho Velez **38, 264**  
Patricia Ferreira **190**  
Paula Gaitán **178, 205**  
Peter Hutton **12, 14, 98, 265, 283**  
Phil Solomon **12, 14, 98, 283**  
Pim Zwier **47, 265**  
Ricardo Miranda **179, 270**  
Ricardo Pretti **56, 117, 266**  
Rodrigo Almeida **51, 267**  
Rogério Sganzerla **69, 70, 210, 212**  
Ronaldo Araújo **131, 135, 136, 268**  
Rouzbeh Rashidi **162, 166**  
Rui Simões **114, 124, 125, 126, 204, 264, 269, 283**  
Safia Benhaim **34, 266**  
Scott Barley **98, 99, 267, 283**  
Shengze Zhu **42, 266**  
Stéphanie Régnier **33**  
Stephanie Spray **38, 264**  
Stephanie Wuertz **59, 264**  
Takumã Kuikuro **54, 185, 191, 267**  
Tavinho Teixeira **27, 267**  
Tomonari Nishikawa **46, 264**  
Travis Wilkerson **35, 36, 91, 264, 267**  
Valerie Massadian **48**

Vicky Langan **170, 269**  
Vladimir Perisic **58, 264**  
Waldir de Pina **134, 268**

**ÉDITOS**

**CRÉDITO**

## FICHA TÉCNICA EQUIPE FESTIVAL

### **Direção Artística**

Henrique Borela  
Marcela Borela  
Rafael Parrode

### **Produção Executiva**

Alyne Fratari  
Camilla Margarida  
Luana Otto  
Marcela Borela  
Rodolf Mikel

### **Direção de Programação**

Rafael Parrode

### **Programação Internacional**

Toni D'Angela

### **Direção de Produção**

Luana Otto

### **Produção**

Camilla Margarida  
Tamara Benetti

### **Captação e Tráfego de Filmes**

Henrique Borela  
João Henrique Pacheco

### **Assistência de Produção**

Bianca Araújo  
Danilo Vieira  
Larissa Bueno  
Vinícius Morais

### **Produção Mostras em Trânsito**

Larissa Bueno

### **Produção Técnica**

Danilo Vieira

### **Curadoria Mostra Competitiva Internacional**

Henrique Borela  
Marcela Borela  
Marcelo Ribeiro  
Rafael Parrode  
Toni D'Angela

### **Curadoria Mostra Cinema da Transformação: Percursos de Andrea Tonacci**

Henrique Borela  
Marcela Borela

### **Curadoria Mostra Câmera Doc**

Toni D'Angela

### **Curadoria Mostra Clássicos do Cinema Experimental... e algo mais**

Toni D'Angela

### **Curadoria Mostra Cineastas na Fronteira**

Marcela Borela  
Rafael Parrode  
Toni D'Angela

### **Curadoria Mostra Harum Farocki – Cinema que Expande**

Rafael Parrode

### **Curadoria Mostra Cadmus e o Dragão**

Henrique Borela  
Marcela Borela  
Rafael Parrode

### **Curadoria Mostra HAMBRE – Foco Amé-rica Latina Experimental**

Sebastian Wiedemann

### **Curadoria Mostra Experimental Film Society**

Maximilian Le Cain  
Rouzbeh Rashidi

### **Curadoria Mostras em Trânsito - Terra e Liberdade**

Henrique Borela  
Rafael Parrode

### **Design gráfico e website**

Nitrocorpz

### **Assessoria de Comunicação**

Nádia Junqueira  
Raisa Ramos

### **Assessoria de imprensa**

Julianna Santos

### **Assessoria Jurídica**

Valério Luiz

### **Making Off**

Vinicius Berger  
Diverso Filmes

### **Social Mídia**

Isadora Lopes Rabelo  
João Henrique Pacheco

### **Revisão de Texto Catálogo**

Julieta Vilela Garcia

### **Tradução Francês**

Alex de Andrade Medeiros  
Fernando José da Silva e Alvim  
Hugo Vaz Correia

### **Tradução Inglês**

Isadora Lopes Rabelo  
Artur Paulus Dohi  
Camilla Margarida Parrode  
Carinna Soares de Sousa  
Carolline Soares de Sousa  
Rafael Castanhiera Parrode  
Renata dos Santos

### **Tradução Espanhol**

Francisco Javier Lillo Biagetti

### **Tradução Italiano**

Andrea Tonacci  
Fabrizio Vésica

### **Tradução Japonês**

Narummy Takei

### **Equipe Cine Cultura**

André Almeida  
Divino Pereira  
Henrique Rodrigues  
João Pina  
José Alfredo  
Neide Rocha  
Waldemir Costa

### **Equipe Cine UFG**

Daniel Christino  
Nilo Borges

### **Coordenação de Sessão Cine UFG**

Wertem Nunes Faleiro

### **Realização**

Barroca Filmes  
Balaio Produções Culturais e Cinemato-  
gráficas  
Phantasus Produções

### **AGRADECIMENTOS**

Aaron Cutler  
ABD-GO  
Abigail Child  
Ação Brasil Central  
Achinete Villamor  
Adirley Queiroz  
Affonso Líchôa  
Aldeia Buridina Karaja  
Amel Ortega  
Anna Carolina Rodrigues  
André Gonçalves  
Andrea Tonacci  
Antônio Segatti  
Art Brasil  
Assentamento 12 de Outubro  
Assentamento Alirio Correia (Ronaldo)  
Assentamento Antônio Tavares  
Assentamento Chico Mendes  
Atan Turismo  
Augustus Hotel  
Bani Khoshnoudi  
Bárbara Vida  
Belém de Oliveira  
Boris Kauffmann  
Bibiane Correa  
Bruno Garajau  
Bruno Hilário  
Carinna Soares  
Carlos Brandão  
Carlos Cipriano  
Carlos Tosado  
Carolline Soares  
Cezar Migliorin  
Cia de Teatro Nu Escuro  
Cinealmofada  
Cinema One Originals  
Cinemateca Brasileira  
Cíntia Gil  
Clarisse Hahn  
Claudia Mesquita  
Claudia Nunes  
Cláudio Lemos  
Cláudio Tasado (in memorian)  
Coletivo Cine Cultura (Associação dos  
amigos do cine cultura)  
Coletivo Perro Loco  
Conexão Samambaia  
Cristiane Perné  
Cristina Amaral  
Dalila Martins  
Daniel Caetano  
Daniel Christino

Daniel Quintela  
Danilo Vieira  
Danilo Vieira Fernandes  
Danyel de Carvalho  
Dayanne Menezes  
Diana Gebrim  
Didi Moda Festas  
Didimo Neto  
Distrito Vila de Auriverde  
Divânia Borela  
Eleanor do Carmo  
Erasmus Alcântara  
Eurípedes Jerônimo da Silva  
Ewerton Belico  
F64 Filmes  
Fábio Andrade  
Fandor  
Fátima Ribeiro  
Felipe Bragança  
Felipe Furtado  
Fernando Schiavini  
Festival Internacional de Curtas de BH  
Festival Latino Americano de Cinema  
Universitário  
Festivita  
Filipe Borela  
Flávia Cruvinel  
Flo Jacobs  
Fórum Documentário BH  
Francisco Carlos Borela  
Francisco César Filho  
Francisco Mendonça  
Fred Benevids-UFF  
Funai-Fundação Nacional do Índio  
Fundação Clóvis Salgado  
Gabriela Trujillo  
Gabriela Wondracek  
Geann Toni  
Geraldo Guimarães  
Gilberto Marques  
Gilmar César  
Goiânia Mostra Curtas  
Guaralice Paulista  
Guilherme Wohlgemutch  
Gustavo Vilefort  
Gutenberg Gomes dos Santos  
Hambrecine  
Harum Farocki (in memorian)  
Helena Ignez  
Icuman  
Ilva Damásio  
Incinerrante  
Isadora Rabelo  
Ivanor Florêncio  
Jacira Curado  
Jair Cecílio Junior  
Jamel Cecílio Junior  
James Benning  
Jane Fratari  
Jean-Claude Rousseau  
Jessica Bufaiçal Cecílio  
João Dumans  
João Henrique Pacheco  
Jodie Mack  
Joelma Paes  
Jorge Leite  
José Roberto Gambier  
Julianna Santos  
Julio Henrique Cecílio  
Kamias Road Studio  
Keith Valéria  
Ken Jacobs  
Khavn de la Cruz  
Kim Ir Sem  
Kléber Damaso  
La Bella Ristorante  
La Furia Umana  
Laura Mulvey  
Lázaro Tuim  
Leighton Pierce  
Leonardo Rocha  
Liliane Portugal  
Lisandro Nogueira  
Lourival Belém Jr.  
Luís Eduardo Jorge  
Luis Sérgio Duarte  
Luiz Antônio Parrode  
Marcelo Carneiro  
Marcelo Castanheira Parrode  
Marcelo Pedroso  
Marcelo Ribeiro  
Marcí Dornelas  
Márcia Leite  
Maria Abdala  
Maria do Rosário Otto  
Marília Guimarães  
Mario Coelho  
Mario Isaac  
Mário Rodrigues  
Marta Candine  
Mary Helena Clarck  
Matthias Rajman  
Mercúrio Produções  
Mestre Vermelho  
Miguel Ribeiro  
Miguel Valverde

Miron Veloso  
Monica Delgado  
Morfos Arquitetura  
Movimento do Vídeo Popular  
Mubi  
Nádia Junqueira  
Natália Meira  
Nayara Galdino  
Neto Dunck  
Nicole Brenez  
Nilo Ferreira Borges  
Nina Fratari Santana  
Nuno Sena  
Olhar de cinema  
Otaviano Ribeiro  
Panaceaia  
Pascale Ramonda  
Pedro Henrique Otto  
Perro Loco  
Peter Hutton  
Phil Solomon  
Ponto de Cultura Só Angola  
Poulet-Malassis  
Prefeitura Municipal de Aruanã  
Prefeitura Municipal de Crixás  
Prelúdio Produções Artísticas  
Proec-Pró-reitoria de Extensão e Cultura-  
-Universidade Federal de Goiás - UFG  
Programadora Brasil  
Quintal do Jorjão  
Rafael Abdala  
Raisa Ramos  
Rapid Eyes Movies  
Raul Hawakati  
Renata Garcia  
Revista Janela  
Ribamar Borges  
Rodrigo Fernandes da Silva  
Ronaldo de Oliveira  
Ronaldo Oliveira  
Rosa Lima  
Rouzbeh Rashidi  
Rui Simões  
Sandra da Graças Castanheira Parrode  
Sátia Guimarães  
Scott Barley  
Sebastian Widemam  
Secretaria Municipal de Turismo de  
Aruanã  
Senses of Cinema  
Sidi Leite  
Sidney Possuelo  
Simone Moura

Sophia Pinheiro  
Tamara Benetti  
Thiago Kawamura  
Tiana Ramaro Vahoaka  
Toni D'Angela  
Valdemir Vilanova (Negão)  
Valério Luiz  
Vanda Pereira Soares  
Vasconcelos Neto  
Vicent Carelli  
Vicente Bernardino Flores  
Victor Borela  
Victor Guimarães  
Vinícius Berger  
Virgílio Alencar  
Vitor Manoel  
Viviane Domingues  
Wady Cecílio Neto  
William Biagiolli  
Wolney Unes  
Yasmin e Caetano Otto Garajau

REALIZAÇÃO



**BARROCA**



APOIO INSTITUCIONAL



**GOVERNO DE GOIÁS**



PATROCÍNIO



APOIO



CINE  
CULTURA

CINE  
UFG



## COLABORAÇÃO





















