

MINISTÉRIO DA CULTURA, ITAÚ E FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO APRESENTAM

CINEMA
FUNDAÇÃO
CLÓVIS SALGADO



150

FESTCURTASBH

Festival Internacional de Curtas
de Belo Horizonte

Belo Horizonte International
Short Film Festival

CINEMA
FUNDAÇÃO
CLÓVIS SALGADO



150

FESTCURTASBH

Festival Internacional de Curtas
de Belo Horizonte

Belo Horizonte International
Short Film Festival

CINE HUMBERTO MAURO
SALA JUVENAL DIAS
ESPAÇO MARI' STELLA TRISTÃO

20 A 29 DE SETEMBRO DE 2013
SEPTEMBER 20TH TO 29TH 2013

ENTRADA GRATUITA / FREE ENTRANCE

APRESENTAÇÃO

15º FESTCURTAS

ELIANE
PARREIRAS

Secretária de Estado de
Cultura de Minas Gerais

A Secretaria de Estado de Cultura orgulha-se em realizar mais uma edição do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, evento já consagrado como um dos principais programas dedicados à difusão e à reflexão sobre a produção de filmes de curtas-metragens. Trata-se também do compromisso do Governo de Minas com o fomento à criação audiovisual e com a permanente inclusão do Estado na rota da produção nacional e internacional.

Ao reunir cinéfilos, produtores, realizadores e críticos em um dos espaços mais reconhecidos do segmento audiovisual em Belo Horizonte – o Cine Humberto Mauro –, o FestCurtasBH contribui para a formação de público e a democratização do acesso à cultura, ação que se estende também ao interior do Estado. Em 2014, por meio da mostra itinerante, os filmes selecionados nesta 15ª edição serão exibidos, gratuitamente, em dezenas de municípios.

Organizados na “Plataforma de Estímulo à Produção Audiovisual”, uma proposta que permite a compreensão sinérgica das diferentes ações do Sistema Estadual de Cultura, os programas para o audiovisual visam o fortalecimento da cadeia produtiva do segmento em Minas Gerais onde destacam-se as bem-sucedidas iniciativas da Fundação Clóvis Salgado, por meio do Cine Humberto Mauro.

Vida longa ao FestCurtasBH!

WELCOME TO 15TH FESTCURTASBH

ELIANE PARREIRAS

State Culture Secretary of Minas Gerais

The State Department of Culture is proud to present another edition of the Belo Horizonte International Short Film Festival, already established as one of the main events dedicated to the promotion of and reflection on short film production. This event is also about the commitment of the Minas Gerais State Government with the promotion of audiovisual creation and the permanent inclusion of our State among the national and international production scene.

By bringing together movie lovers, producers, directors and critics in one of the most recognized spaces in the audiovisual segment in Belo Horizonte – Cine Humberto Mauro –, FestCurtasBH contributes to the education of the public and the democratization of access to culture, an action that also extends to several towns State-wide. In 2014, through the traveling exhibit, the films selected in this 15th edition will be shown free of charge in dozens of municipalities.

Organized under the “Platform of Incentive for Audiovisual Production”, a proposal that allows the global understanding of different actions of the State Culture System, audiovisual programs aim to strengthen the supply chain of this segment in Minas Gerais, where the highlights are the successful initiatives of Clovis Salgado Foundation through Cine Humberto Mauro.

Long live FestCurtasBH!

FERNANDA MACHADO

Presidente da Fundação Clóvis Salgado

É com grande satisfação que iniciamos um novo ciclo de gestão na Fundação Clóvis Salgado comemorando os 15 anos do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. O FestCurtasBH é resultado do fomento do Governo de Minas e da Secretaria de Estado de Cultura à cadeia produtiva audiovisual, que propiciou ganhos significativos para o Cine Humberto Mauro, com a completa reforma do espaço e aquisição de um projetor digital, que o caracteriza como um dos equipamentos culturais mais modernos de Minas Gerais.

O Festival é referência, no âmbito da gestão da política pública, pela sua contemporaneidade, consistência e permanência, fatores que possibilitaram seu contínuo amadurecimento e reinvenção. Para esta edição, foi criada uma nova identidade visual com um mascote – característica de importantes festivais de cinema internacionais – que reforça a marca do Festival no imaginário do público. Buscando ampliar suas atividades para além do Cine Humberto Mauro, o Festival ocupará também o Espaço Mari’Stella Tristão, que foi destinado à convivência de experiências de cineastas, estudantes, convidados, críticos e imprensa, além de disponibilizar cabines com todas as produções inscritas para serem vistas pelos visitantes. A Sala Juvenal Dias também está integrada ao evento que tem por diretriz ampliar as formas de fruição e alcance de público.

Comemoramos neste ano o número recorde de três mil inscritos, de cerca de 100 países, e o alcance de produções provenientes de 22 estados brasileiros, além do Distrito Federal. As Mostras Competitivas e Especiais irão proporcionar ao público uma programação diversa, que trata de temas globais e que a um só tempo possibilita a reflexão sobre a linguagem cinematográfica e sobre as questões e desafios da realidade contemporânea. Esperamos que o público aproveite o Festival e sua diversidade e que seja uma experiência enriquecedora.

Sejam todos bem-vindos!

FERNANDA MACHADO

President of the Clovis Salgado Foundation

It is with great satisfaction that we start a new management cycle at Clovis Salgado Foundation, celebrating 15 years of the Belo Horizonte International Short Film Festival. FestCurtasBH is a result of the Minas Gerais State Government and the State Department of Culture promoting the audiovisual production chain, which led to significant gains to Cine Humberto Mauro, with the complete renovation of the space and purchase of a digital projector, which characterizes it as one of the most modern cultural facilities of Minas Gerais.

The Festival is a reference in the management of public policies due to its timeliness, consistency and permanence, factors that led to its continued maturing and reinvention. For this edition, we created a new visual identity with a mascot – a feature of major international film festivals –, which reinforces the Festival's brand into the imagination of the public. Seeking to expand its activities beyond Cine Humberto Mauro, the Festival will also take place at Espaço Mari' Stella Tristão, which was designed to bring together filmmakers, students, guests, critics and the media, where every entry of the festival will be available in cabins to be seen by the visitors. The Juvenal Dias Room is also integrated into the event, whose guideline is to expand the forms of entertainment and audience reach.

We celebrate this year's record number of 3000 entries from about 100 countries, and the range of productions from 22 Brazilian states plus the Federal District. The Competitive and Special Exhibitions will provide the public with a diverse program, which deals with global themes and, at the same time, allows for a reflection on the cinematic language and the issues and challenges of contemporary reality. We hope the public will enjoy the Festival and its diversity and have an enriching experience.

Welcome, everyone!

RAFAEL CICCARINI
Coordenador Geral

ANA SIQUEIRA
Coordenadora de Programação

Um festival se faz ano a ano, é herdeiro das edições anteriores e a cada edição precisa fazer o duplo movimento de persistir e se reinventar. É nesse espírito híbrido que temos o enorme prazer de anunciar mais um FestCurtasBH – Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, em uma edição por si só histórica. Afinal, um festival chegar ao seu número quinze com tamanha vitalidade e relevância para os cenários cinematográficos mineiro e brasileiro não é tarefa simples, sobretudo em se tratando de um festival que é público em seu DNA – tendo sido gestado por esta mesma Fundação Clóvis Salgado. Agora, por meio de sua Gerência de Cinema, a FCS apresenta com entusiasmo uma edição que deseja ao mesmo tempo fazer jus à sua bela trajetória e abrir caminho para os diferentes novos desafios, tanto impostos pela complexa dinâmica do que convencionamos chamar de presente (ou contemporâneo), quanto aqueles que colocamos para nós mesmos com o intuito de construirmos um FestCurtasBH ainda mais fulgurante para o futuro.

Sendo assim, para além de cumprir o decisivo papel de dar acesso a todo um universo de produções que se veem às voltas com severas dificuldades de circulação nos meios convencionais de exibição – uma questão historicamente enfrentada pelo curta-metragem em praticamente todo o mundo - nos colocamos, de um ponto de vista mais conceitual, a seguinte questão: o que mais pode um festival de cinema? Ou ainda: o que pode um festival de cinema em meio a tantos outros e diante de tantos filmes que se somam neste mais de um século de história do cinema, particularmente nas últimas décadas, com o crescimento exponencial da produção por meio do advento dos suportes digitais?

Por um lado, poderíamos pensar que um festival pode pouco, que ele abre uma janela muito localizada, propõe uma organização efêmera com questões provisórias para, em seguida, ao seu término, devolver os filmes para o mundo no mesmo relativo caos em que se encontravam antes. Ou então poderíamos pensar que um festival pode muito, ao tecer essa configuração particular que reorganiza os filmes, recupera-os em meio à profusão e, ao colocá-los uns ao lado dos outros – ou, antes, uns depois dos outros –, possibilita revelar neles (e no mundo, ousamos dizer) novos sentidos e potências. É assim que imaginamos o FestCurtasBH e é pensando nisso que mobilizamos uma equipe profundamente dedicada e amante do cinema, a fim de enfrentarmos a vertigem de mais de três mil inscritos e produzirmos e buscarmos textos que nos façam refletir acerca do que os filmes e mostras provocam.

Nesta edição, contamos com o trabalho de dez curadores, que, a partir do volume recorde de inscrições, selecionaram os filmes para as mostras competitivas (Internacional, Brasil e Minas) e especiais

"PODERÍAMOS PENSAR QUE UM FESTIVAL PODE MUITO, AO TECER ESSA CONFIGURAÇÃO PARTICULAR QUE REORGANIZA OS FILMES, RECUPERA-OS EM MEIO À PROFUSÃO E, AO COLOCÁ-LOS UNS AO LADO DOS OUTROS – OU, ANTES, UNS DEPOIS DOS OUTROS –, POSSIBILITA REVELAR NELES (E NO MUNDO, OUSAMOS DIZER) NOVOS SENTIDOS E POTÊNCIAS."

(Movimentos de Mundo, Juventude, Infantil, Animação e Maldita). Nesse conjunto, conseguimos perceber algumas linhas de força que demonstram o quanto o cinema está conectado à realidade presente e ao mesmo tempo mantém os olhos atentos à história, do próprio meio e do mundo. A cidade, cuja estrutura tradicional (desigual, hierarquicamente [des]organizada) está mais do que nunca em xeque, as lutas políticas, seja nos confrontos mais íntimos ou nas batalhas mais amplas, os costumes, tensionados entre liberação e reações conservadoras, esses são alguns dos temas banhados de atualidade com que tanto nos deparamos ao longo do processo de seleção e estão presentes na programação levada ao público.

Para as mostras de curadores convidados, o desejo foi o de aprofundar a forte inclinação ao reexame e reinvenção histórica empreendida pela linha de programação da Gerência de Cinema (que teve nas mostras integrais de Howard Hawks, Maurice Pialat, Jean Vigo e Alfred Hitchcock seus momentos altos em 2013). Havia, pois, um desejo ainda mais intenso de revolver, repensar e recriar a história, dessa vez a partir do risco e da liberdade potencialmente implícitos ao formato do curta-metragem, de onde surgem duas belas mostras. A primeira delas, designada "Uma História Livre do Cinema", foi concebida pela pesquisadora, professora e curadora francesa Nicole Brenez, cuja participação no FestCurtasBH vinha sendo almejada há vários anos. Além da mostra, Nicole Brenez oferecerá também um curso de mesmo nome durante o Festival, em que "livre" se refere tanto ao gesto que ela faz em direção à história do cinema quanto aos filmes selecionados, pertencentes, em suas próprias palavras, a um "cinema tão livre política quanto formalmente".

A segunda mostra, "Expansões – Investigação Livre Acerca de um País", foi imaginada por Hernani Heffner, pesquisador, curador e conservador-chefe do Cinema do Museu de Arte Moderna do Rio (MAM - Rio). Em sua curadoria, Heffner remexe a história do cinema brasileiro, trabalhando inventivamente com o formato curto e refletindo sobre a ideia de cinema de vanguarda. Em sua mostra, ele reúne os filmes escolhidos em seis conjuntos, a que ele chama de rubricas, em combinações instigantes e nada óbvias.

A programação se completa com o curso "Documentário – entre realidade e invenção", oferecido pelo cineasta Adirley Queirós. Ele partirá de projetos dos alunos para, à semelhança dos procedimentos que permeiam seus próprios filmes, abordar questões como os limites do documentário, escolhas e acordos com os personagens, possibilidades de ficcionalização e a presença dos territórios e das cidades.

Por fim, fica o caloroso convite ao público para que vivencie intensamente conosco este 15º FestCurtasBH, com nova identidade visual que, acreditamos, engendra a energia e o frescor que queremos imprimir às próximas edições, bem como o sincero desejo de que a cidade abrace cada vez mais esse evento e o reconheça como pertencente ao seu patrimônio cultural. Nesse sentido, repensamos também o uso do espaço do festival, a fim de criar um ambiente de convivência no qual se possa expandir e prolongar a experiência dos filmes a partir das trocas simbólicas, dos encontros, do compartilhamento de experiências e afetos. Assim também se faz um festival especial. Façamo-lo juntos.

RAFAEL CICCARINI

EXECUTIVE COORDINATOR

ANA SIQUEIRA

PROGRAMMING COORDINATOR

A festival is done year by year; it is an heir of its previous editions and, at each new edition, there is a need of a double movement: to persist and to reinvent itself. With this hybrid spirit, we are very proud to announce one more FestCurtasBH - Belo Horizonte International Short Film Festival, which has in fact become a historical edition - it is not a so simple task for a festival to celebrate its 15th edition with such vitality and relevance for both the regional and national cinematographic scenarios. Especially when it comes to a festival that is public since its very beginning – having been produced by the very same Cinema Department at Fundação Clóvis Salgado, which presents an edition that wishes to praise its captivating course and to open up new paths for all the different challenges much imposed by the complex dynamics of the present (or contemporary) as well as those challenges we choose for ourselves by aiming to build up an even more effulgent FestCurtasBH in the future.

Thus, going beyond the significant role of film festivals as a privileged, sometimes the only place where the public have access to a whole universe of productions surrounded by severe difficulties regarding their circulation within more conventional screening, we bring up the following question from a more conceptual point of view: what is a film festival capable of? Or better asked, what is a film festival capable of when so many other festivals also take place and such a great number of films has been made throughout the history of cinema in over a century, especially in the last decades, if we think about the exponential growth of film productions due to the advancement of digital tools?

On one hand, one may think that a festival cannot accomplish much, that it opens a very narrow window, that it proposes an ephemeral organization bringing up temporary questions in order to, at the end, give back the films to the world in the same relative chaos they were part of before. On the other hand, one may think that a festival can accomplish quite a lot, by weaving this peculiar configuration that reorganizes and recovers the films amid a profusion; by putting them side by side each other, or, better said, one after the other, we are able to reveal in them, and we would dare to say that in the world as well, new meanings and strengths. This is the way we have imagined FestCurtasBH and by having this in mind, we have mobilized a deeply dedicated team of film-lovers with the aim to face the vertigo given by the over 3.000 entries and to produce and search for texts that make us reflect upon what the films and exhibitions elicit in us.

For this edition, we have counted on the collaboration of 10 curators, who, from the record number of entries, selected the films for the competitive (International, Brazil and Minas) and special exhibitions (*World Movements, Youth, Children, Animation and Damned*). We were able to notice, in this group of films, a kind of thread line that shows us how much cinema is connected to the present reality and, at the same time, it pays close attention to the world's history and its own. The city, whose traditional structure (unfair; hierarchically (un)organized) is more than never at stake; the political struggles, be them in the most intimate

fighters or the broadest battles; the habits, tensioned between liberation and conservative reactions - these are some of the themes full of a contemporaneity, which we have faced along the selection process and are now part of the program chosen for the public.

For the exhibitions selected by the guest curators, the wish was to deepen the strong inclination to the historical reexamination and reinvention suggested by the Cinema Department program (complete exhibitions by Howard Hawks, Maurice Pialat, Jean Vigo and Alfred Hitchcock were some highlights of 2013). There was an intense wish to refigure, rethink and recreate history by the implicit risk and potentiality of the short film format from which two special exhibitions were born. The first of them, entitled *A Free History of Cinema*, conceived by the French Researcher, Professor and Curator Nicole Brenez, whose participation in the FestCurtasBH has been dreamed of for many years. Apart from this exhibition, Nicole Brenez offers a workshop by the same name during the festival; a course in which "free" refers as much to the gesture she does towards the history of cinema as to the selected films that belong, as she puts it, to a "cinema which is both politically and formally free".

The second exhibition, *Expansions - Free investigation within a country*, was conceived by Hernani Heffner - Researcher, Curator and Film Archive Coordinator at the *Rio Modern Art Museum* (MAM-Rio). His curatorship goes over the history of Brazilian cinema by dealing with the short format in an inventive way and by reflecting upon the concept of avant-garde cinema. In his curatorship, he gathered films and divided them into six groups, combining them in an intriguing and all but obvious way.

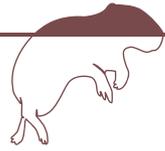
12

The program gets to its fullness with the workshop *Documentary - between reality and invention*, given by the filmmaker Adirley Queirós. By using participant's projects, the filmmaker, having the procedures of his own film's as a starting point, addresses questions concerning the limits of the documentary genre, the choices and deals with characters, the possibilities of fictionalization as well as the presence of territories and cities.

At last, we would like to warmly invite the public to experience the 15th FestCurtasBH. We are also proud to present its new visual identity in which we believe portrays the energy and freshness of what we want to pass on to the next editions, as well as our sincere wish the city embraces this event more and more, and acknowledges the festival as being part of its cultural heritage. In this sense, we have also re-thought the space where the festival takes place in order to create a meeting place where the experience of the films can be expanded and continued through the symbolic exchanges, meetings and sharing of affection and experiences. A special festival can also be accomplished in this way. Let's do it together.







19

ABERTURA
OPENING



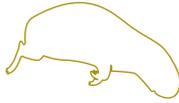
27

COMPETITIVA INTERNACIONAL
INTERNACIONAL COMPETITION



55

COMPETITIVA BRASIL
BRAZILIAN COMPETITION



81

COMPETITIVA MINAS
MINAS COMPETITION



93

MOVIMENTOS DE MUNDO
WORLD MOVEMENTS EXHIBITION



113

JUVENTUDE
YOUTH EXHIBITION

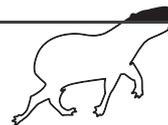
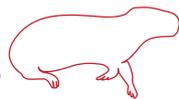
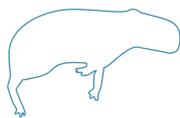
141
INFANTIL
CHILDREN'S EXHIBITION

155
ANIMAÇÃO
ANIMATION EXHIBITION

185
SESSÃO MALDITA
MIDNIGHT

195
UMA HISTÓRIA LIVRE DO CINEMA
A FREE HISTORY OF CINEMA
CURADORA/CURATOR: NICOLE BRENEZ

211
**EXPANSÕES – INVESTIGAÇÃO
LIVRE ACERCA DE UM PAÍS**
EXPANSIONS – FREE INVESTIGATION
WITHIN A COUNTRY
CURADOR/CURATOR: HERNANI HEFFNER



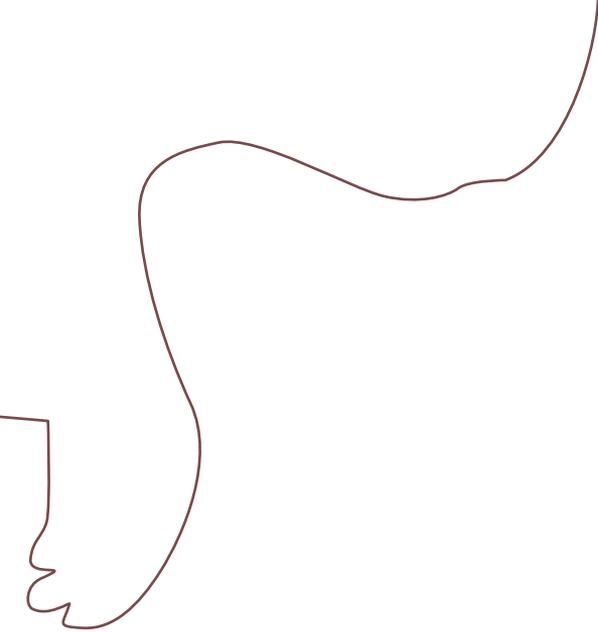
Cursos
Workshops 239

Artigos
Essays 247

Outros
Others 305

Informações
Informations 319

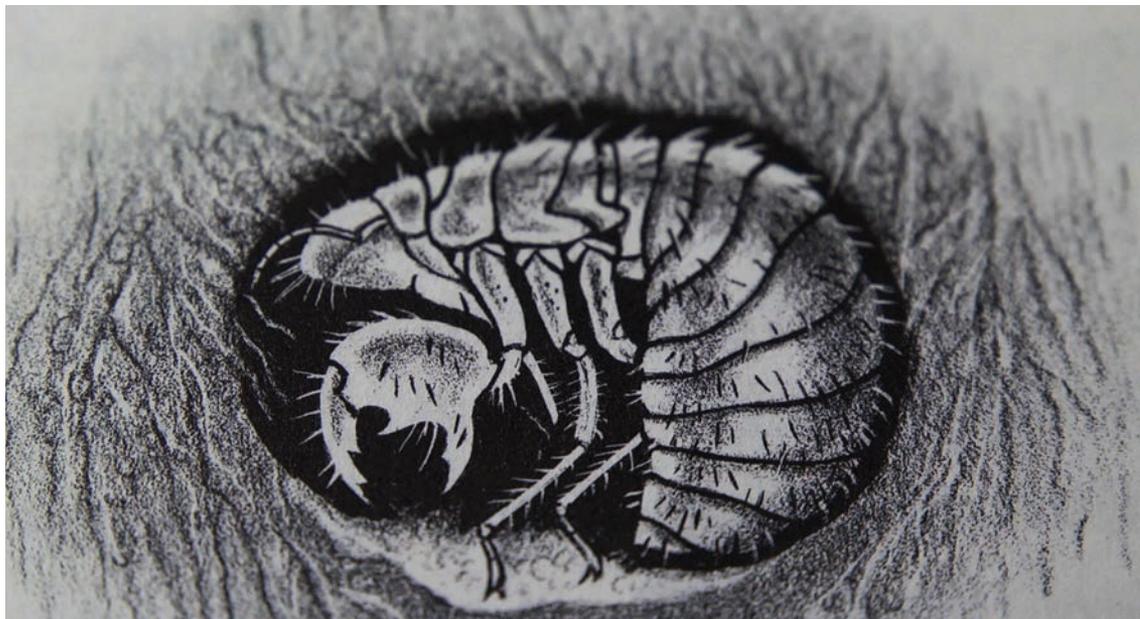




ABERTURA L

OPENING

→ 20, sexta, 20h



MUSICAL INSECTS

INSETOS MÚSICAIS

Deborah Stratman

EUA, 2013, 6'

Fotografia – Photography
Deborah Stratman

Edição – Editing
Deborah Stratman

Desenho de som – Sound designer
Deborah Stratman

Música – Music
Fontanelle

A temporalidade dos filmes imita a temporalidade de uma obra impressa. O filme homenageia o livro homônimo de Bette J. Davis, ele próprio um tributo aos pequenos compositores do mundo dos insetos.

The temporality of film takes on the temporality of a printed work. In homage to a Bette J. Davis' illustrated book of the same title, itself a homage to the small music makers of the insect world.



ABOUT NDUGU

SOBRE NDUGU

David Munoz

Espanha, 2013, 16'

Roteiro original – Original script

David Munoz

Fotografia – Photography

David Munoz

Desenho de som – Sound designer

Beltran Rengifo

Edição de som – Sound editing

Beltran Rengifo

Edição – Editing

David Munoz

Ndugu recebe uma carta do Sr. Schmidt, seu novo pai adotivo nos Estados Unidos, que acaba de perder a esposa. Ndugu vai procurar uma nova esposa para ele.

Ndugu receives a letter from his new foster father in America, Mr. Schmidt, who just lost his wife. Ndugu will search for a new wife for him.



LE 12E HOMME

O 12º HOMEM

Thomas Pons

França, 2012, 8'

Edição de som – Sound editing

Jean-Baptiste Aubonnet

Mixagem de som – Sound mixing

Jean-Baptiste Aubonnet

Trilha sonora – Film score

Erwan Boulay

Guillaume Jay

Edição – Editing

Irina Cheban

No meio das arquibancadas, o 12º homem é a perfeita encarnação de instintos gregários, de altruísmo nas decepções e alegrias da multidão.

At the heart of bleachers, the 12th man is the perfect incarnation of gregarious instincts, of self-forgetfulness in favor to disappointments and jubilations of the crowd.



APOCALIPSE DE VERÃO

SUMMER APOCALYPSE

Carolina Durão

Brasil/RJ, 2013, 15'

Fotografia – Photography

Ivo Lopes Araújo

Edição – Editing

Karen Black

Desenho de som – Sound designer

Felippe Schultz Mussel

Animação – Animation

Gustavo Bragança

Arte – Art

Mayra Sérgio

Rio de Janeiro, 45°C, praias lotadas: apocalipse de verão! Daniel, 8 anos, está de férias na praia. Lá ele experimenta diversos mundos e se diverte entre a fantasia e a realidade. Um dia, o mar está cheio de algas tóxicas. A praia está imprópria! Será o fim do verão?

Rio de Janeiro, 45°C, crowded beaches: Summer apocalypse! Eight-year-old Daniel is on vacation at the beach. There he experiences several worlds and plays between fantasy and reality. One day, the sea is full of toxic seaweed. Is this the end of summer?

SHOW FERNANDO CATATAU E O INSTRUMENTAL

Projeto criado há dois anos, em paralelo à banda Cidadão Instigado. Fernando Catatau já compunha músicas instrumentais e as guardava na gaveta para o futuro. As inspirações da banda estão nos grandes clássicos do rock, como Led Zeppelin, The Cure, Black Sabbath, Pink Floyd, sem esquecer suas origens na música árabe e nordestina. Em fase de gravação, o primeiro disco do projeto deve ser lançado no próximo ano.

Project created two years ago, parallel to the band Cidadão Instigado. Fernando Catatau already composed instrumental tracks and kept them on the shelf for the future. The band's inspirations are the great classics of rock, such as Led Zeppelin, The Cure, Black Sabbath and Pink Floyd, not forgetting its origins in Arabic music and folk music from the Northeast region of Brazil. The project's first album is currently in production, to be released next year.

Guitarra – Electric Guitar

Fernando Catatau

Baixo – Bass

Regis Damasceno

Bongô e guitarra sintetizada – Bongos and guitar synthesizer

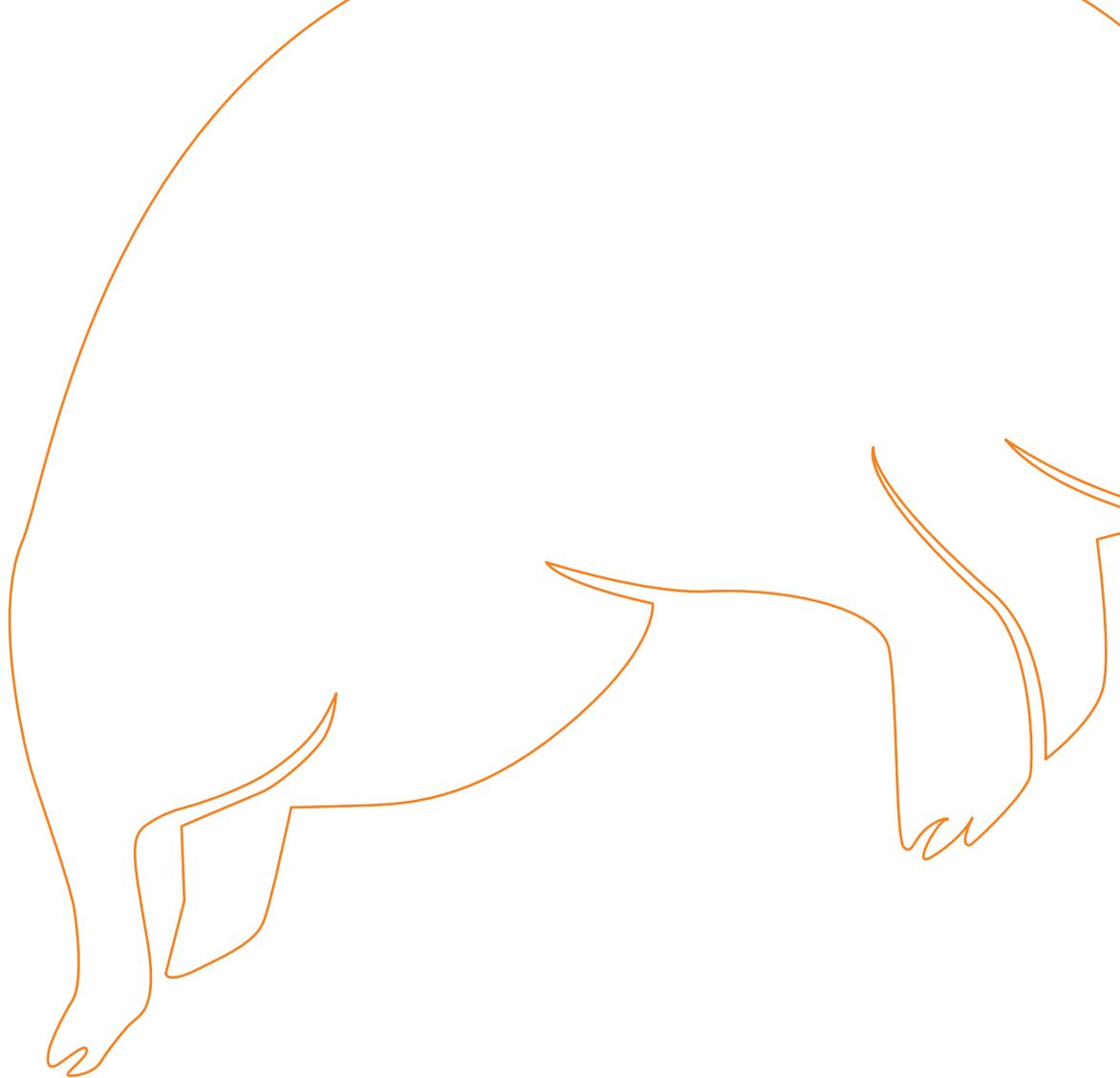
Clayton Martin

Bateria – Drums

Samuel Fraga







LEGENDAS

SUBTITLES

Autoria das sinopses

Synopsis authors

(CI) Carla Italiano

(EB) Ewerton Belico

(LA) Leonardo Amaral

(LP) Luiz Pretti

(UR) Ursula Rösele

(VG) Victor Guimarães



MOSTRA COMPETITIVA INTERNACIONAL

INTERNATIONAL COMPETITION

INT 1 78' **16**

→ 21, sábado, 18h → 22, domingo, 18h

INT 2 79' **12**

→ 21, sábado, 21h → 22, domingo, 20h

INT 3 79' **12**

→ 22, domingo, 17h30 → 23, segunda, 19h30

INT 4 77' **12**

→ 22, domingo, 20h30 → 24, terça, 19h30

INT 5 71' **16**

→ 23, segunda, 21h15 → 25, quarta, 19h30

INT 6 77' **16**

→ 24, terça, 21h15 → 26, quinta, 19h



JURNAL #2

DIÁRIO #2

Adina Pintilie

Romênia, 2013, 16'

Roteiro original – Original script
Adina Pintilie

Fotografia – Photography
Birgit Moller

Desenho de som – Sound designer
Tudor Petre

Edição – Editing
Adina Pintilie

Elenco – Cast
Eva Van Heijningen e
Martijn Maria Smits

Revelações de caráter íntimo são gradualmente apresentadas, no que se assemelha a um confessionalário ou diário-filmado compartilhado por duas mulheres. Segredos, devaneios e afetos reprimidos dão lugar ao ato de conhecer o próprio corpo, assim como o do outro, o do objeto de desejo. Presenciamos um testemunho particular e sensível, em que o grau de ficção vem somente reforçar as sensações relatadas. Ao final, o que sobressai é o tato enquanto experiência fílmica, na qual o feminino – reforçado pela reiteração do rosto envelhecido da personagem principal – é, a todo momento, posto em evidência. **(CI)**

Revelations of an intimate nature are gradually presented by the film, resembling a confessionary or a filmed journal shared by two women. Secrets, dreams and repressed affections open up to the act of knowing one's own body, as well as the body of the other, the object of desire. We watch a private and sensible testimony, where the degree of fiction only reinforces the feelings being shared. At the end, what prevails is the tact as a filmic experience, in which the feminine - reinforced by the reiteration of the main character's ageing face - is constantly put in evidence. **(CI)**



A STORY FOR THE MODLINS

UMA HISTÓRIA PARA OS MODLINS

Sergio Oksman

Espanha, 2012, 20'

Roteiro original – Original script
Sergio Oksman

Elmer Modlin faz uma pequena aparição em uma cena decisiva e conhecida de *O Bebê de Rosemary* (1968), de Roman Polanski. O que não se sabe é que existe um personagem bastante excêntrico por trás dessa mera figuração vista no filme. *A Story for the Modlins* é um documentário espanhol sobre a excentricidade da família Modlin. Elmer é casado com Margaret e pai de Nelson. Eles vivem num sombrio apartamento onde contam estranhas histórias de sua vida enquanto pai e filho servem de modelos para pinturas apocalípticas de Margaret. Enquanto isso, outras histórias vindas de pessoas que enviam fotos para a família ajudam a construir uma espécie de história universal de um mundo estranho. **(LA)**

Elmer Modlin plays a small role in a decisive and well-known scene in *Rosemary's baby* (1968) by Roman Polanski. However, what the public does not know is that there is a quite eccentric character behind this mere extra seen in the film. *A Story for the Modlins* is a Spanish documentary about the eccentricity of the Modlin's. Elmer is married to Margaret and the father of Nelson. They live in a dark apartment where strange stories about their lives are told while father and son pose for Margaret's apocalyptic paintings. In the meantime, other stories by people who send their pictures to the family help build a kind of universal story about a strange world. **(LA)**





LA MUJER PERSEGUIDA

A MULHER PERSEGUIDA

Jerónimo Quevedo

Argentina, 2013, 16'

Roteiro original – Original script
Jerónimo Quevedo

Fotografia – Photography
Nicolás Taborga

Mixagem de som – Sound mixing
Natalia Lavalle

Edição – Editing
Francisco Lezama

Arte – Art Design
Celestial Brizuela

quevedo.jero@gmail.com

Parece existir uma geração de jovens cineastas argentinos que parte de certos aspectos formais e estéticos do cinema para estabelecer um jogo de adesão e rompimento que dá vazão a uma interessante liberdade de criação. *La Mujer Perseguida* é um filme de busca por uma atriz que possa fazer o papel de uma mulher perseguida pelos corredores de uma escola. Em *off* escutamos os depoimentos dessa busca pelo próprio diretor. Na fatura fílmica, encontramos um feito em seu processo de feitaura. Poucos planos fixos e de grande profundidade de campo, câmeras na mão que percorrem os corredores para captura dos corpos e a instabilidade da lente em zoom são alguns dos aspectos formais recursivos no curta-metragem. **(LA)**

It seems to exist a generation of Argentine filmmakers, who work with certain formal and aesthetic aspects so that a game of adhesion and rupture can be established and give way to an interesting freedom for invention. *La Mujer Perseguida* is a film about the search for an actress who would be willing to play the role of a chased woman through the corridors of a school. We hear the director, in voice-over, talk about the search. There is an accomplishment in the filmic process of creating. Few fixed and great depth plans, cameras held by hands running through the corridors to capture bodies as well as the instability of the zoomed lenses are some of the formal recursive aspects of the short film. **(LA)**



O QUE ARDE, CURA

AS THE FLAMES ROSE

João Rui Guerra da Mata

Portugal, 2012, 26'

Roteiro original – Original script

João Rui Guerra da Mata

Fotografia– Photography

Rui Poças

Edição de som – Sound editing

Mariana Galvão

Elenco – Cast

João Pedro Rodrigues

Nos chega pelo telefone um diálogo amoroso, o fim de uma relação. No confinamento, reconstituem-se, através de sons e por meio de uma memória dos objetos, os traços sensíveis de uma experiência simultaneamente radicada em uma época e extemporânea. Pois seria como, em meio à teatralidade e ao artifício, se esses rastros dissessem do que se sente tanto quanto a nudez de um torso. **(EB)**

A love dialogue gets to us by telephone, the end of a relationship. In confinement, sensitive traces of an experience rooted in a certain time, which is also extemporary, gets reconstructed through sounds and memory of objects. It is as if, between theatricality and artifice, these traces were telling us about feelings as much as the nudity of a torso. **(EB)**



INT 1

31



CHOIR TOUR

A TURNÊ DO CORAL

Edmunds Jansons,
Letônia, 2012, 5'

Roteiro original – Original script
Edmunds Jansons

Edição de som – Sound editing
Girts Biss

Edição – Editing
Edmunds Jansons

Animação – Animation
Edmunds Jansons

Arte – Art design
Edmunds Jansons

Música – music
Girts Biss

O que delimita um traço? Em *Choir Tour*, uma série de experimentações em termos de animação são postas em evidência, num esforço de transpor amarras narrativas ou uma atenção que se volta unicamente à técnica empregada. A musicalidade dita o ritmo, dosada em justa medida a formas, cores, movimentos. Utilizando-se de poucos elementos e nenhum diálogo, o filme propõe uma viagem de teor surrealista que questiona seus próprios limites, construindo-se com inventividade e muito bom humor. **(CI)**

What does a line actually define? In *Choir Tour*, a series of experimentations in the field of animation are put in evidence, in an effort to overcome narrative chains or the attention dedicated only to the technique used. Musicality dictates the rhythm, weighted equally with the use of shapes, colors and movements. Using only a few elements and no dialogue, the film presents an almost surrealistic journey that questions its own limits, building itself with creativity and quite a lot of humor. **(CI)**



TABATÔ

João Viana

Portugal, 2013, 13'

Roteiro original – Original script

João Viana

Fotografia – Photography

Mario Miranda

Edição de som – Sound editing

Mário Dias

Edição – Editing

Edgar Feldman

Elenco – Cast

Mutar Djebaté, Fatu Djebaté,
Mamadu Djebaté

Música – Music

Pedro Carneiro

Em preto, branco e vermelho, o passado permanece inacabado em *Tabatô*, seja nas mortes que não cessam de ocorrer, na guerra ou fora dela, seja na música que se plasma como forma de vida em meio à destruição que se avizinha. Ficção que se estilhaça em reencenação do cotidiano, catarse e luto pelo trauma da guerra, assistimos à vida e à experiência estética desenharem frágeis limites. **(EB)**

In black, white and red, the past remains unfinished in *Tabatô*, be it in the deaths that do not cease to happen, in the war or away from it; be it in the music shaped as life amid the looming destruction. Through fiction that is shattered by daily life reenactment, catharses and war trauma mourning, we get to watch both life and aesthetic experience delineate fragile boundaries. **(EB)**





RHINOCEROS

RINOCERONTE

Kevin Jerome Everson

EUA, 2012, 7'

Produção – Production
Madeleine Molyneux

Coprodução – Co-Production
Carlo Shalom Hintermann

Fotografia – Photography
Kevin Jerome Everson

Som – Sound
Kevin Jerome Everson

Edição – Editor
Kevin Jerome Everson

Elenco – Cast
Justin Randolph Thompson,
Stephen Chris, Daniel Chukwu

A frontalidade do plano e o caráter excessivo das palavras que nos são dirigidas não nos enganam sobre a artificialidade do gesto nesse filme-proscênio. Mas algo ainda se oculta no discurso que convoca à ação e nos gestos que a presidem. Ruptura ou reação seriam o substrato referencial dessa performance física e linguística? O corte abrupto, a revelação do encenado aponta para o que subjaz e não poderia ser dito. **(EB)**

The frontal plan and the excessive character of words that are addressed to us do not deceive us about the artificiality of gestures in this prosenic-film. But something hides itself in the discourse that calls for action and in the gestures that guide it. Are rupture or reaction the referential substrata of this linguistic and physical performance? An abrupt cut, the performed revelation points out to what underlies and cannot be uttered. **(EB)**



GAMBOZINOS

WILD HAGGIS

João Nicolau

Portugal, 2013, 20'

Roteiro original – Original script

João Nicolau

Fotografia – Photography

Mario Castanheira

Edição – Editing

João Nicolau, Telmo Churro

Elenco – Cast

Tomás Franco, Paulo Duarte Ribeiro,
Pedro Leitão, Isabel Portugal,
Ana Sofia Ribeiro

Música – Music

Mariana Ricardo e Eels

É tempo de caça aos gambozinos, ainda que não haja registros de alguém já os ter visto. Em uma colônia de férias, garotos são garotos: eis o universo dos extremos, onde toda graça reside no aparentemente impossível. O tempo corre, para, torna a correr. Antônia Josefina entra no salão e a dança, ora estática, ora movente, faz com que aqueles dias durem para sempre. **(UR)**

It is wild haggis hunting time, even though nobody has ever seen one. In a summer camp, kids are kids: there is the universe of extremes, where all the grace lies within what seems to be impossible. Time flies by, stops, resumes flying. Antônia Josefina goes into the ballroom where the static and moving dance makes those days last forever. **(UR)**



INT 2

35



PETIT MATIN

AMANHECER

Christophe Loizillon

França, 2013, 34'

Roteiro original – Original script
Christophe Loizillon

Fotografia – Photography
Aurélien Devaux

Edição – Editing
Sarah Turoche

Um acontecimento trágico tinge de melancolia a manhã numa casa com jardim. Separados por cartelas, seis planos-sequência buscam dar conta da miríade de sentimentos que circundam o episódio: para cada personagem, o filme reserva um olhar. Longe de conferir uniformidade ao que vemos, a rigidez do dispositivo é o que permite que cada encontro entre a câmera e os atores resulte em uma variação expressiva singular, resultado da articulação entre a precisão da *mise en scène* de Christophe Loizillon e a força das atuações. No momento em que uma vida se esvai, o cinema toma para si a tarefa de fazer vibrar a espessura das que ficam. **(VG)**

A tragic incident colors in melancholy the morning at a house with a garden. Separated by displays, six sequence-plans try to cover the ocean of feelings that encompasses the episode: for each character, there is a distinct gaze. Far from giving uniformity to what we see, the rigidity of the device is what allows each encounter with the camera and other actors to result in a singular expressive variation, the result of the articulation between the *mise en scène* precision of Christophe Loizillon and the power of each performance. At the moment, in which a life is emptied, cinema takes the responsibility of vibrating the thickness of those who stay. **(VG)**



THE NAME IS NOT THE THING NAMED

O NOME NÃO É A
COISA NOMEADA
Deborah Stratman
EUA, 2012, 11'

Fotografia – Photography
Deborah Stratman

Edição – Editing
Deborah Stratman

Música – Music
Eliane Radigue

O primeiro plano nos coloca num longo movimento de câmera, no qual acompanhamos o curso de um rio rumo à escuridão. A ausência de luz funciona como disparador, passível de desencadear todo tipo de concatenação visual, sensorial, lógica. A fluidez aparece como um de seus eixos condutores; a rispidez de certas construções imagéticas entra em contraste com o fluxo dos movimentos, da água e do vento. O filme nos afirma como o nome realmente não é a coisa nomeada, uma vez que imagem e som, signo e referente estão radicalmente dissociados, em constante convocação do espectador frente à opacidade do que lhe é apresentado. **(CI)**

The first shot puts us in a long camera movement, where we accompany the flow of a river towards the darkness. The absence of light works as a kind of trigger, capable of starting all sorts of visual, sensorial and logical associations. The fluidity comes up as one of its main chores; the asperity of certain passages is contrasted to the flow of movements, of the water and the wind. The film shows us that the name is, indeed, not the thing named, once images and sounds, sign and referent are radically dissociated, as the spectator is constantly summoned upon the opacity of what is shown. **(CI)**





WHITE PIG

PORCO BRANCO

Yang Kyung-mo

Coreia do Sul, 2013, 23'

Roteiro original – Original script
Kyung-mo Yang

Fotografia – Photography
Ki-wook Jung

Desenho de som – Sound designer
Kyung-mo Yang

Edição de som – Sound editing
Kyung-mo Yang

Mixagem de som – Sound mixing
Kyung-mo Yang

Elenco – Cast
Suk-ho Lee
e Dong-hoon Choi

Um pai, um filho, um terreno ameaçado e um porquinho. A vigilância sanitária insiste em erradicar os porcos em uma pequena vila, pois há evidências de que eles estão espalhando doenças. O destino inexorável desses animais parece ser a morte – e seu grito por ajuda é assustador. Por que os porcos são tão brancos? **(UR)**

A father, a son, a threatened piece of land and a little pig. The health surveillance department insists on eradicating the pigs in a small village. There is enough evidence that they have been spreading diseases. The inexorable fate of these animals seems to be death – their cry for help is frightening. Why are the pigs so white? **(UR)**



QUE JE TOMBE TOUT LE TEMPS?

CAIO EU A TODO O TEMPO?

Eduardo Williams

França, 2013, 15'

Roteiro original – Original script

Eduardo Williams

Fotografia – Photography

Julien Guillery

Desenho de som – Sound designer

Gautier Lanedolis, Eduardo Williams

Edição de som – Sound editing

Antoine Sugita, Thomas Rouvillain

Edição – Editing

Eduardo Williams

Elenco – Cast

Nicole Payen, Omar Bensmail,
Rachid Youcef, Nahuel Perez Biscayart
e Mohamed Lamine-Fofana

A estranheza atravessa o filme, marca talvez da extrema – paradoxalmente quase imperceptível – exterioridade de uma *mise en scène* que flerta com o realismo e um conjunto de situações de caráter francamente inusitado. A desconexão dos espaços, a sobreposição de diálogos aparentemente cotidianos e banais e uma ambientação que não possui qualquer espécie de articulação causal com os mesmos, o protagonismo de uma misteriosa semente cujo sentido somente será percebido em seus efeitos, tudo configura um mundo em reversibilidade, cujos atributos são imediatamente contraditos e negados na sequência seguinte. **(EB)**

A feeling of strangeness permeates the film, a possible effect of the extreme – paradoxically almost unnoticeable – exteriority of a *mise en scène* that flirts with the realism and a group of unusual situations. The disconnection of spaces, the juxtaposition of apparently trivial and daily dialogues, and a setting that does not have any kind of casual articulation with them. The protagonism of a mysterious seed whose sense can only be noticed in its effects, everything shapes a world in reversibility, whose attributes are immediately contested and denied. **(EB)**



OS VIVOS TAMBÉM CHORAM

THE LIVING CRY TOO

Basil Da Cunha

Suíça, 2012, 30'

Roteiro original – Original script

Basil da Cunhna

Fotografia – Photography

Patrick Tresch

Desenho de som – Sound designer

Filipe Tavares

Edição de som – Sound editing

Philippe Ciompi

Edição – Editing

Emilie Morier, Julien Rouyet,
Basil da Cunhna

Elenco – Cast

José Pedro Gomes e Dorin Dragos

O Zé tem um plano: juntar dinheiro para, na primeira oportunidade, deixar Portugal em direção à Suécia, e lá abrir uma casa de vinhos. Quando o sonho é interrompido pela compra inesperada de uma máquina de lavar, o protagonista tem de apelar para outros subterfúgios, com a ajuda de seu amigo ucraniano. Oscilando entre um realismo devotado à presença dos atores e uma construção onírica atravessada pela musicalidade do fado, Basil da Cunha nos apresenta uma peculiar saga quixotesca: quando moinhos de vento se convertem em navios de carga, realidade e sonho não cessam de procurar por novas contaminações. **(VG)**

Zé has a plan: to save enough money, so that in the first opportunity he has, he will leave Portugal and move to Sweden where he will open a wine house. When his dream is prevented from coming true by the unexpected purchase of a washing machine, the protagonist has to try other subterfuges with the help of his Ukrainian friend. Oscillating between a realism due to the presence of the actors and an oneiric construction traversed by the musicality of fado, Basil da Cunha presents a peculiar quixotic saga: when windmills turn into cargo ships, reality and dream do not cease to look for new contaminations. **(VG)**



**TODAVIA
TRABAJANDO**
AINDA TRABALHANDO
Esteban Argüello
Argentina, 2013, 6'

Fotografia – Photography
Esteban Argüello

Edição – Editing
Esteban Argüello

estebanparguello@yahoo.com

Seis minutos e meio. O tempo de um telefonema. De um lado da linha, o neto (e diretor do filme), que vive e trabalha na China, com a esposa Jiang e um cachorro recém-chegado à casa. Do outro, a avó, que mora na Argentina e se alegra de ter voltado a trabalhar na padaria da família (pequena insurreição contra as preocupações exageradas dos mais novos). Enquanto ouvimos uma singela troca de notícias, vemos as imagens do cotidiano da *abuela*, entre as roupas estendidas no varal, o cuidado com o gato e as *facturas* vendidas em meio às imagens religiosas que enfeitam a caixa registradora. No sotaque partilhado à distância, os milhares de quilômetros que separam os dois mundos se dissolvem em um dispositivo simples, mas pleno de sentido. Seis minutos e meio. Tempo suficiente para que uma conversa miúda possa se converter em cinema. **(VG)**

Six minutes and a half. The duration of a telephone call. At one end of the line, the grandson (and director of the film) who works and lives in China with his wife Jiang and a dog that just arrived. At the other end, the grandmother, who lives in Argentina and is happy to be back to work at the family's bakery (small insurrection against the exaggerated worries of the youngsters). While we hear a simple exchange of news, we see the daily images of the *abuela*: the clothes hanging outside, the cat being taken care of and the *facturas* being paid amid the religious images by the cash register. In the shared accent and the heat that warms the screen, the thousands of kilometers separating the two worlds melt together in a plain but full of meaning plan. Six minutes and a half. Enough time for a short conversation to turn into cinema. **(VG)**





**ICH HABE
GETRÄUMT, DASS
BERLIN BRÉNNT**
EU SONHEI
QUE BERLIM QUEIMAVA
Bastian Gascho
Alemanha, 2013, 18'

Roteiro original – Original script
Bastian Gascho

Fotografia – Photography
Anselm Belser

Desenho de som – Sound designer
Tobias Bilz

Elenco – Cast
Karla Sengteller, Anton Weil,
Brigitte Geyer

Música – Music
Health

Este é um filme em movimento, movimento em direção à vida. A vida nele é sentida a cada instante, cada respiro, cada gesto. Karla é uma jovem mulher que não tem tempo a perder. Ela anda com firmeza, cada passo antecipando o seguinte, e assim sucessivamente, sem saber exatamente para onde eles a levam. Karla segue seu fluxo particular e, no caminho, encontra seus pares. A juventude no esplendor e liberdade. Bastian Gascho realiza este filme com leveza e segurança, dando espaço necessário a Karla, mas seguindo-a com intensidade até o último e comovente plano-sequência. **(LP)**

This is a film in movement, movement towards life, which is felt in each instant, breathe, gesture. Karla is a young woman who does not have any time to waste. She is firm in her acts, each step anticipating what comes after, and successively, without really knowing to where they are taking her. Karla follows her private flow where she meets her dates. Freedom and youth at its best. Bastian Gascho makes this film with lightness and safety, giving Karla the necessary space she needs, but at the same time guiding her intensively until the last and moving sequence-plan. **(LP)**



SAUDADE

Jean-Claude Rousseau
França, 2012, 14'

Roteiro original – Original script
Irene Guede Arboniés

Fotografia – Photography
Albert Vidal

Edição de som – Sound editing
Miquel Company

Trilha sonora – Film score
Jordi Camps

Edição – Editing
Marta Tomás Coromines

Elenco – Cast
Francisco Barros

i.guede@misfilms.com

O tempo da saudade é aquele que acabou de passar, mas ainda está presente. Sentimos a falta de algo que já não é, mas que continua. Os tempos se desencontram, às vezes por apenas uma fração de segundo. No começo do filme, vemos o mar. A imagem que vem sugestivamente logo antes do título nos proporciona um sentimento ao mesmo tempo familiar e abstrato. Rousseau é um poeta da imagem e do som e, como tal, ele não quer descrever sentimentos. *Saudade* é um filme da experiência, não do discurso; é um filme de circunstância, não de preparo. Com meticolosa observação dos espaços e uma montagem exata, construída em cima de pequenas variações no interior do quadro causadas no tempo, a superfície do filme parece calma, mas na verdade estamos diante um vulcão adormecido prestes a entrar em erupção. (LP)

The feeling of longing is the one that has just passed but can still be felt. We long for something that is no longer here, but insists to stay. Disencounters take place, sometimes by a fraction of a second. In the beginning of the film, we see the sea. The image that comes right before the title gives us a feeling of both familiarity and abstractness. Rousseau is a poet of image and sound, and as such, he does not want to describe feelings. *Saudade* is a film about experience, not discourse; is a film to be experienced, not prepared. By a meticulous observation of spaces and a precise editing built from small variations framed by time, the surface of the film seems to be calm, but soon we realize we are, actually, before a sleeping volcano about to erupt. (LP)





LES BRIGANDS BANDIDOS

Antoine Giorgini
França, 2013, 16'

Roteiro original – Original script
Antoine Giorgini

Fotografia – Photography
Julia Mingo

Desenho de som – Sound designer
Mathieu Roche

Trilha sonora – Film Score
Richard Rosefort

Edição – Editing
Cyril Slobodzian

Elenco – Cast
Hugo Six e Alexis Delporte

O filme nos convida a observar o universo de dois jovens buscando dialogar com um urgente estar no mundo, em que as coisas não parecem ter muito sentido e a busca ininterrupta se torna sua força motriz. Pequenos roubos, conversas sobre garotas, segurar a onda como Rambo faria. O dia vai passando e as coisas parecem não sair do lugar. Até que outro ser, igualmente selvagem, se torna alvo. **(UR)**

The film invites us to observe the universe of two youths trying to establish a dialogue with an urgent feeling of being in the world, where things do not seem to make much sense and an abruptly interrupted search becomes its driving force. Small thefts, chitchats about girls, to bear it like Rambo would. The day passes by and things stay still. Until the moment this other being, equally wild, becomes the target. **(UR)**



LINTU TOISELTA TAIVAALTA

PÁSSARO MIGRATÓRIO

Katja Lautamatti

Finlândia, 2012, 23'

Fotografia – Photography
Jarkko Virtanen

Produção finlandesa sobre famílias nigerianas que vão ao Líbano em busca de trabalho ou a caminho da Europa e, de lá, não conseguem nem seguir nem voltar para casa, devido a políticas rígidas de imigração. Além do interesse natural gerado pelo tema, o filme trabalha com uma abordagem e uma estética que se revelam potentes. Adotando procedimentos da ficção, *Lintu Toiselta Taivaalta* se constrói a partir do ponto de vista de uma criança que vive exatamente a situação descrita. Ao realizar essa opção, o curta consegue dar um caráter lúdico e intimista para a questão sem perder o aspecto político e social desses nigerianos que vivem situação de incerteza em território libanês. **(LA)**

A Finnish production about Nigerian families who go to Lebanon to look for work or go to Europe. They are incapable of continuing their journey or going back home, due to strict immigration laws. Apart from the natural interest that the subject builds in us, the film is characterized by a powerful approach and aesthetics that turn to be quite revealing. Adopting the procedures of fiction, *Lintu Toiselta Taivaalta* is built from the perspective of a child that precisely lives like the described situation. By choosing this alternative, the short is able to address the issue in a playful and intimate way, without losing the political and social aspect of these Nigerians who live under uncertainty in Lebanese territory. **(LA)**





EL RUIDO DE LAS ESTRELLAS ME ATURDE

O RUÍDO DAS ESTRELLAS ME ATURDE

Eduardo Williams

Argentina, 2012, 20'

Fotografia – Photography
Manuel Bascoy

Desenho de som – Sound designer
Milton Rodríguez

Mixagem de som – Sound mixing
Diego Martínez Rivero

Edição – Editing
Eduardo Williams

Elenco – Cast
Nicolas Uccello, Jeronimo Quevedo,
Martin Shanly, Santiago Mirana e
Jose Maldonado

teddywill@gmail.com

A cada novo curta, Teddy Williams parece dar forma a uma nova encarnação do mistério inebriante de seu cinema. Em cena, um grupo de jovens e o mundo que os circunda, ameaçador e convidativo: o bastante para converter a situação mais mundana em um território imaginativo infinito. *El Ruido de las Estrellas me Aturde* faz jus a esse momento da juventude em que as conversas intermináveis sobre OVNI e tribos distantes são a coisa mais corriqueira e prazerosa do mundo. Na dissociação radical entre o som e a imagem, descobre múltiplas e inesperadas ressignificações; de onde menos se espera, faz nascer a poesia, apenas para abortá-la com um golpe de montagem. Trata-se de um cinema que pergunta pelo peso relativo das baratas mortas, e talvez não haja nada mais importante. **(VG)**

In each new short film, Teddy Williams gives life to a new incarnation of the inebriating mystery of his cinema. In scene, we see a group of young people and the threatening and inviting world around them: they are enough to convert the most mundane situation into an infinite and imaginative territory. *El Ruido de las Estrellas me Aturde* lives up to this youth moment in which the endless conversations about UFOs and distant tribes are the most ordinary and pleasant thing in the world. In the radical dissociation between sound and image, we meet unexpected and multiple new meanings; from the most unexpected places, poetry is born, only to be taken away by an editing stroke. It is about a cinema that questions the relative weight of the killed cockroaches; and there might not be anything more important. **(VG)**



BETONIERA

BETONEIRA

Liviu Sandulecu

Romênia, 2012, 16'

Roteiro original – Original script
Liviu Sandulescu

Fotografia – Photography
Andrei Butica

Edição – Editing
Ioachim Stroe

Elenco – Cast
Mimi Branescu

raluca@mandragora.ro

O cinema romeno tem tido destaque pela construção de ficções que mesclam realismo da encenação com forte dose de ironia ou constatação de situações burocráticas observadas na sociedade pós-ditadura de Ceacescu. *Betoniera* é um exemplo desta estética. A situação criada pelo filme é bem simples para uma realidade complexa: um homem, incomodado pelo barulho de uma obra que o impede de dormir ou conversar com a família, coloca o carro de frente a uma betoneira e impede o prosseguimento dos trabalhos. O que se vê a partir de então são os impedimentos impostos pela burocracia local e o abuso do poder daqueles que o detêm. Seria um filme comum caso não investisse até o fim em sua ideia de revolução simples e investigação das relações de poder. **(LA)**

The Romanian cinema has received great attention for its ability to build fictions, which are a mix between the realism of performance, with strong doses of irony, and the confirmation of bureaucratic situations of the post-dictatorial society of Ceacescu. *Betoniera* is an example of this aesthetics. However, it does not let itself be judged by this very same aesthetics. The situation created by the film is quite simple as for a complex reality: a man, overwhelmed by a construction that prevents him from sleeping or talking to his family, parks his car right in front of the concrete-mixer in order to stop it from working. What we see then is the obstacles imposed by the local bureaucracy and the power abuse of those who hold it. The vitality of the film lies within its decision to fully invest on the idea of simple revolution and investigation of power relations. **(LA)**





SOLES DE PRIMAVERA

SÓIS DE PRIMAVERA

Stefan Ivancic

Sérvia, 2013, 23'

Roteiro original – Original script

Stefan Ivancic, Andrej Ivancic e Mateja Vidakovic

Fotografia – Photography

Igor Djordjevic

Mixagem de som – Sound mixing

Mladjan Matavulj

Edição – Editing

Natasa Pantic e Jelena Maksimovic

Elenco – Cast

Dimitrije Ivancic, Andrej Ivancic, Stefan Ivancic e Marko Grabez

Um grupo de jovens sérvios passa as férias na cidade natal. Conversas sobre a concretude do cotidiano (garotas, família, estudos) se intercalam às incertezas do futuro. Uma sensação de inquietude acompanha o filme, que transita de modo sutil entre encenação e registro documental, entre manifestações próprias da adolescência e um devir revolucionário que ainda não encontrou seu lugar. Como os sóis de primavera – belos, ainda que fugidios –, o filme nos revela questionamentos que dizem de todo um país, através de breves e sensíveis momentos juvenis. **(CI)**

A group of young boys spend the vacation in their home town in Serbia. Conversations around concrete elements of everyday life (girls, family, study) are interlaced to the uncertainties regarding the future. A certain unsettlement accompanies the film, which shifts in a most subtle way from acting to documentary regimes, from youthlike situations to a revolutionary potential that hasn't exactly found its place. Like the springtime suns - beautiful, but fleeting - the film reveals us questions related to an entire country, starting from brief, and sensible, juvenile moments. **(CI)**



PRISONS – NOTRE CORPS EST UNE ARME

PRISÕES - NOSSO CORPO
É UMA ARMA

Clarisse Hahn

França, 2012, 12'

Produção – Production

Clarisse Hahn

Fotografia – Photography

Clarisse Hahn

Som – Sound

Clarisse Hahn

Edição – Editing

Clarisse Hahn

Mixagem de som – Sound mixing

Mikaël Barre

clarissehahn@yahoo.fr

A diretora filma duas mulheres que carregam no corpo as marcas de uma guerra violenta e sangrenta. Ela detém a câmera nos rostos dessas mulheres e as olha sem medo do que podem nos mostrar, ou ainda sem medo do que ela própria pode vir a encontrar. Assim, ao filmar, Hahn transforma o ato de olhar e de escutar em um ato de resistência, posicionando-se no campo de batalha ao lado dessas mulheres. Ela faz com cinema o que as entrevistadas fizeram com o corpo: “Eu era uma espingarda carregada, eu era uma bala pronta para disparar. Meu corpo é uma arma”. *Prisons* também é uma arma, é uma bomba tão potente que, quando explode na tela, não há quem escape. Junto do filme, nós também temos que resistir. **(LP)**

The director films two women who carry marks of a violent and bloody war on their bodies. She freezes the camera on the women’s faces and look at them without being afraid of what they can show us or of what she herself might find. Thus, by filming, Hahn transforms the act of looking and listening into an act of resistance, positioning herself in a battlefield beside those women. She does with cinema exactly the same as they did with their own bodies: “I was a loaded rifle; I was the bullet ready to be shot. My body is a weapon”. *Prisons* is also a weapon, it is such a powerful bomb, that when it blows off in the screen, there is no escape. Alongside the film, we also must resist. **(LP)**





SEPTEMBRE

SETEMBRO

Salomé Richard

Bélgica, 2011, 23'

Roteiro original – Original script

Salomé Richard

Fotografia – Photography

Pierre Choqueux

Desenho de som – Sound designer

Fabrice Osinski

Edição de som – Sound editing

Julie Brenta, Mikael Barre

Edição – Editing

Julie Brenta, Mikael Barre

Elenco – Cast

Salomé Richard

O embate é entre o corpo e as convenções sociais. Judith é jovem e não esconde os desejos latentes. Ela é impulsiva e age conforme o momento. Ela sente uma inadequação em relação ao outro, mas não tem medo de se abrir. Ela está no mundo para experimentá-lo, mas o que ela aos poucos começa a entender é que sua postura libertária tem consequências das quais ela não terá como fugir. Em certo momento, libertar-se passa a ser a briga por um lugar no mundo. *Septembre* é um filme de atitude, no qual a atriz principal é também a diretora do filme. Vemos que a graça e a beleza podem incomodar, mas podem também ser um meio de afirmação. **(LP)**

The struggle is between the body and the social conventions. Judith is young and does not hide her latent desires. She is impulsive and acts according to the moment. She feels inadequate towards the others, but is not afraid of opening herself. She is in the world to experiment it, but what she slowly comes to understand is that her libertarian attitude can lead to consequences she will not be able to escape from. At a certain moment, to free herself is about fighting for a place in the world. *Septembre* is a film about attitude, whose leading actress is also the director. We realize that beauty and grace can be disturbing as well as a means of making a statement. **(LP)**



SOUND OF SILENCE

SOM DO SILÊNCIO

Frida Kempff

Suécia, 2013, 14'

Roteiro original – Original script

Frida Kempff

Fotografia – Photography

Andréas Lennartsson

Edição de som – Sound editing

Andreas Franck, Jonas Rudels

Mixagem de som – Sound mixing

Andreas Franck

Edição – Editing

Erik Andersson

Arte – Art

Matilda Sjöberg

Dois extremos separados pelas evidências do tempo: um garoto, uma senhora. Porta, janela, olho mágico – olhos já usados, gastos, iminentes de cerrar, observam a vida lá fora. Ela o vê de seu apartamento enquanto o som do silêncio invade seu corpo envelhecido. Horas, minutos, ontem, hoje, amanhã – tudo aparentemente igual. Um objeto jogado na árvore o convida a entrar... **(URI)**

Two extremes separated by the evidence of time: a boy, an elderly woman. Door, window, peephole – worn out, used eyes, about to shut down, watch life outside. She sees him from her apartment while the sound of silence invades her aging body. Hours, minutes, yesterday, today, tomorrow – everything looks the same. An object thrown at a tree invites him to go in... **(UR)**





L'ITALIE

ITÁLIA

Arnold Pasquier

França, 2012, 20'

Roteiro original – Original script

Arnold Pasquier

Fotografia – Photography

Javier Juiz-Gomes

Mixagem de som – Sound mixing

Antoine Bailly, Grégory Lemaître
e Gilles Bernardeau

Edição – Editing

Barbara Carlotti

Elenco – Cast

Barbara Carlotti, Hervé Lassince
e Damiano Ottavio Bigi

O filme começa onde *O Eclipse* (*L'eclisse*, 1962), de Michelangelo Antonioni, havia nos deixado. Anos mais tarde, Paolo perambula por um desses bairros periféricos que carregam em sua arquitetura a confusão, para não dizer fracasso, de um projeto de cidade modernista. Esses lugares que são misto de arranha-céus, conjuntos habitacionais, terrenos baldios, praças sem árvores, guindastes e tapumes esqueceram-se do homem e de seus anseios. Nesse cenário, encontramos Paolo, que sonha em retornar ao terraço onde um dia ele amou pela primeira vez. Preso num labirinto, busca o caminho de volta para a Itália. Do labirinto ele não sairá, mas Paolo sabe que o homem pode sempre vencer a solidão. **(LP)**

The film begins where *The Eclipse* (*L'eclisse*, 1962), by Michelangelo Antonioni had left us. Years later, Paolo wanders around these peripheral neighborhoods, which carry in their architecture a sense of mess, let alone failure, in a modernist city project. These places, which are a mix of skyscrapers, housing complex, empty lots, treeless squares, cranes and hoardings, have forgotten man and his aspirations. In this scenario, we meet Paolo, who dreams about going back to the rooftop where he loved one day for the first time. Caught in a maze, he looks for his way back to Italy. From the maze, he will not come out, but Paolo is sure that man is always able to defeat solitude. **(LP)**



LA MADRE

A MÃE

Jean-Marie Straub
Alemanha, 2012, 20'

Fotografia – Photography
Christophe Clavert

Desenho de som – Sound designer
Jérôme Ayasse

Elenco – Cast
Giovanna Daddi, Dario Marconcini

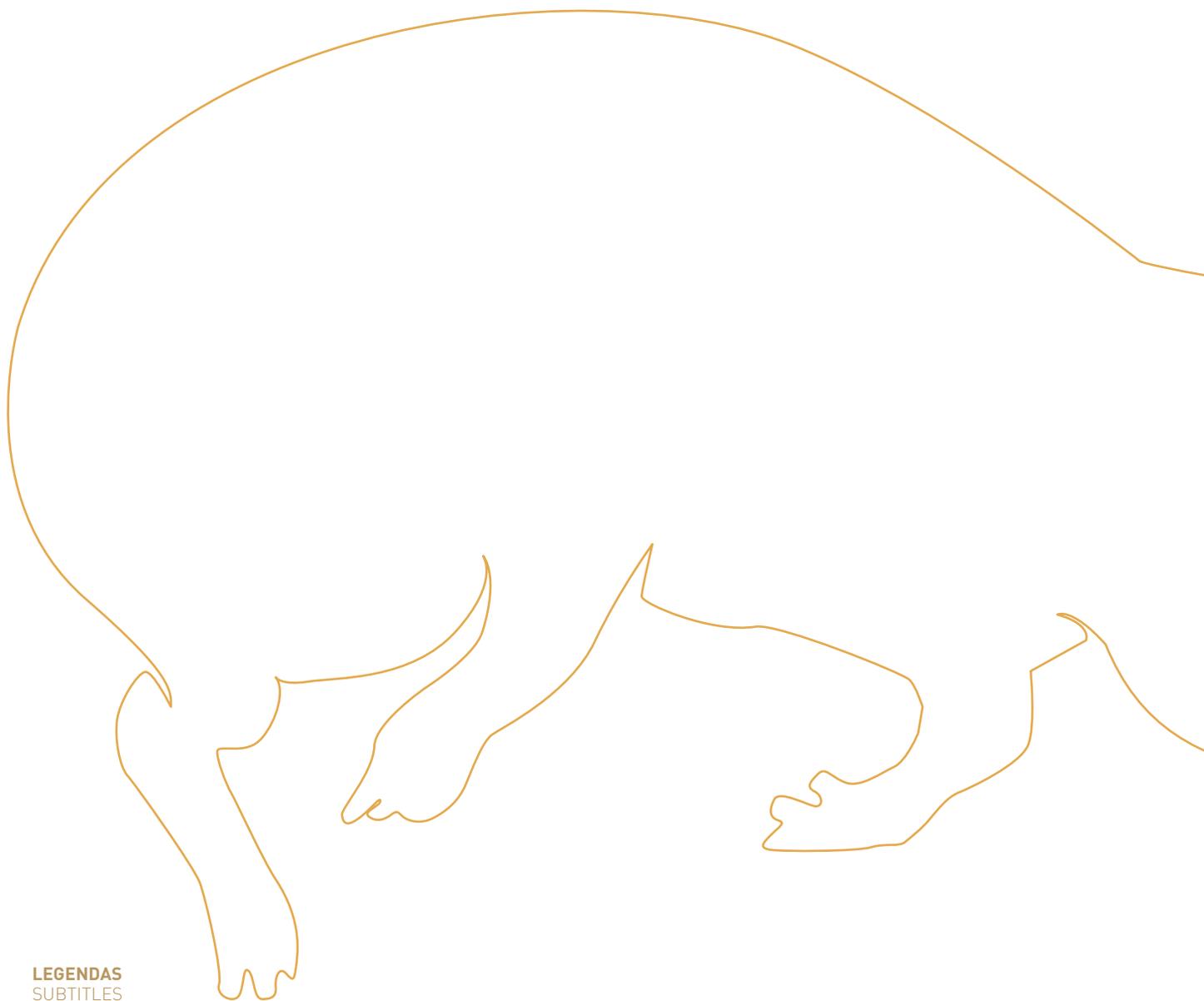
Texto – Text
Cesare Pavese

Assistentes – Assistants
Arnaud Dommerc, Barbara Ulrich

A tela preta marca o preâmbulo da ópera de Mahler. Vemos diferentes formas em que se lê esse texto pavesiano, sutis variações entre o recitativo e a leitura dramática, entre a performance física e o hieratismo quase estático, interrompido apenas pela repetição, tão suave quanto incessante, da natureza ao derredor. Ambiguidade que atravessa mesmo o texto, entre a vingança e a reparação, entre duas mortes e um nascimento, na impossibilidade de se ir e na rejeição ao permanecer. **(EB)**

The black screen marks the preamble to Mahler's symphony. Different ways can be used for reading this pavesian text, subtle variations between the recitative and the dramatic reading, between physical performance and almost static *hieratism*, interrupted only by the repetition, as gentle as incessant, of the surrounding nature. Ambiguity crosses the text, between revenge and reparation, between two deaths and a birth, the impossibility of leaving and the rejection of staying. **(EB)**





LEGENDAS

SUBTITLES

Autoria das sinopses

Synopsis authors

(AC) Ana Carvalho

(CA) Clárisse Alvarenga

(JT) João Toledo

(MM) Marcelo Miranda



MOSTRA COMPETITIVA BRASIL

BRAZILIAN COMPETITION

BRA 1 74' **L**

→ 23, segunda, 19h15 → 24, terça, 21h30

BRA 2 76' **16**

→ 24, terça, 19h15 → 25, quarta, 21h30

BRA 3 80' **12**

→ 25, quarta, 19h15 → 26, quinta, 21h

BRA 4 74' **14**

→ 26, quinta, 19h30 → 27, sexta, 18h

BRA 5 69' **14**

→ 26, quinta, 21h30 → 27, sexta, 20h

BRA 6 78' **12**

→ 27, sexta, 21h15 → 28, sábado, 16h30



SANÃ

Marcos Pimentel
Brasil/MG, 2013, 18'

Roteiro original – Original script
Marcos Pimentel , Ivan Morales Jr.

Fotografia – Photography
Matheus Rocha

Edição – Editing
Ivan Morales Jr.

Desenho de som – Sound designer
Pedro Aspahan

Edição de som – Sound editing
David Machado

Em cena, o diretor concede à paisagem e ao seu personagem o mesmo peso. Nos paradisíacos lençóis maranhenses, as dunas de areia refletem a luz exuberante. Sanã é um menino albino. Branco como a paisagem, ele parece contracenar com ela, ora rivalizando-a, testando-a ou se integrando a ela. No último plano do filme, ele escava com as próprias mãos um buraco na areia, onde enfia a cabeça. Em meio a um mundo radiante, eis que surgem grãos de opacidade. **(CA)**

In the plot, the director concedes the landscape and his character the same weight. On the paradisiac *lencóis maranhenses*, the sand dunes reflect the exuberant light. Sanã is an albino boy. As white as the landscape, he seems to perform together with the landscape by fighting, testing or integrating himself into it. In the last plan, he digs a hole in the sand with his own hands, where he sticks in his head. Amid a radiant world, grains of opacity suddenly pop up. **(CA)**



NASCEMOS HOJE, QUANDO O CÉU ESTAVA CARREGADO DE FERRO E VENENO

WE WERE BORN TODAY,
WHEN THE SKY WAS FILLED
WITH IRON AND POISON

Marco Dutra e Juliana Rojas
Brasil/SP, 2013, 18'

Fotografia | Photography
Matheus Rocha

Montagem | Editing
Juliana Rojas

Produção | Production
Giovani Barros

Som | Sound
Mariana Filosof e José Tomaselli

Arte | Art
Fernando Zuccolotto

jujurojas@gmail.com

Os dois jovens cineastas de carreira consagrada realizam este pequeno e autorreferente musical de ficção científica filmado em formato VHS. É a estranha odisseia de dois paulistas perdidos entre a melancolia e o cinismo do mundo em que vivem. Ela, uma publicitária com aspirações cinematográficas. Ele, um cruzamento entre desempregado desiludido e cientista maluco. Ambos empreendem uma fuga para o espaço. Constroem uma nave, atravessam zonas de pesadelos e aportam num planeta onde conseguem respirar e cantar harmonicamente. Seria o planeta-cinema? **(JT)**

Two young renowned filmmakers create this small and self-referential science fiction musical shot in VHS format. It's about the strange odyssey by two "paulistas" lost between melancholy and cynicism of the world they live. She, an advertising agent with cinematographic aspirations. He, a crossing between a disillusioned unemployed and lunatic scientist. Both undertake a scape to space. They build a spaceship, cross nightmare zones and land on a planet where they can breathe and sing harmonically. Would that be the cinema-planet? **(JT)**





RECONCILIADOS

RECONCILED

Pedro Faissol

Brasil/RJ, 2013, 14'

Fotografia – Photography

Mario Cascardo

Desenho de som – Sound designer

Thiago Sobral

Edição – Editing

João Gabriel Paixão

Arte – Art

Lana Mártires

Texto – Text

Daniel Faissol

Um afinador de piano trabalha como em qualquer outro dia, mas alguma coisa o modifica, mobiliza-o e inquieta-o mais que o normal. O filme será coerente aos sentimentos desse personagem e, do registro cotidiano, vai passar ao plano fixo: o rosto do personagem toma a tela numa encenação estilizada, repleta de memórias (verdadeiras ou falsas?), de conexões, de relações nem sempre regidas pela lógica imediata. O piano consertado se transforma no mergulho profundo para além dele, deixando de ser só aquilo que se olha para ser também aquilo que olha de volta. O título do filme explicita uma de suas referências (Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, *Não-reconciliados*) e dela é devedor. **(MM)**

A piano tuner works as usual, but suddenly something changes, mobilizes and disquiets him. The film is coherent to the character's feelings; from the daily register to a fixed plan: his face takes over the screen in a stylized performance full of memories (real or fake?), connections, relations not always governed by an immediate logic. The tuned piano gets transformed into a deep dive that goes beyond itself, becoming not only what we see but also what looks back at us. The title of the film is owned to one of its mains references (Jean-Marie Straub and Danielle Huillet, *Nicht Versöhnt*). **(MM)**



VENDE-SE PEQUI

PEQUI FOR SALE

André Lopes e

João Paulo Kayoli

Brasil/MT, 2013, 24'

Edição - Editing

Léo Fuzer, João Paulo Kayoli
e André Lopes

Elenco - Cast

Anderson Kaioli, Ademilson Kapoinxi,
Atailson Jolasi, Laudir Napuli
e Ronilso Irawaxi

O povo indígena Manoki vive no noroeste do Mato Grosso e uma de suas atividades produtivas é a venda de pequi na estrada que corta sua terra. Tendo como ponto de partida a busca pelo mito de origem do pequi, jovens participantes de uma oficina de vídeo mostram um pouco de suas vidas nas aldeias, a relação com os velhos e o processo de coleta e venda do fruto. **(AC)**

The indigenous Manoki people live in the northwest of Mato Grosso state. One of their productive activities is to sell souari nut [pequi] by the road crossing their land. The search for the myth of souari nut origin is the starting point used by young participants in a video workshop. They show a bit of how the Manokis live, their relation with the elderly and how the fruit is harvested and sold. **(AC)**





A QUEIMA

THE BURNING

Diego Benevides

Brasil/PB, 2013, 14'

Fotografia - Photography

Luis Barbosa

Edição - Editing

Diego Benevides

Desenho de som - Sound designer

Gian Orsini

Edição de som - Sound editing

Gian Orsini

Em noite de queima, quando os canaviais estão altos, Macário surge para impedir o fogo. Em casa, as famílias se protegem com velas e fogareiros acesos, na tentativa de afastarem o mau-assombro. Construído como fábula, o curta se funda nas narrativas populares que povoam as regiões de lavoura no nordeste do país. **(AC)**

When the sugarcane plantations are high, in the night of burning, Macário shows up to stop the fire. At home, families protect themselves with candles and fires in an attempt to repel evil spirits. Written as a fable, the short is based on the popular narratives that dwell the plantation regions in the northeast of Brazil. **(AC)**



NOITE

NIGHT

Bruno Andrade

Brasil/SC, 2013, 14'

Roteiro original – Original script
Bruno Andrade, Tiago Masutti Brasil

Fotografia – Photography
Clóvis Ghiorzi

Desenho de som – Sound designer
Thiago Santana

Edição – Editing
Lucian Chaussard

Arte – Art
João Barros, L.e Toniatti

franvogner02@gmail.com

Rapaz flerta com uma moça. Seria uma paquera como qualquer outra, mas é uma negociação: ele, solitário, vai procurar companhia num prostíbulo. O diálogo desenvolvido a partir do instante em que ambos trocam as primeiras palavras é enquadrado e reenquadrado de acordo com os sentimentos ambíguos em jogo, que ora aparentam se revelar, ora se escondem em olhares, gestos e elogios exacerbados (a ideia da “esfinge”). Com a discrição típica do melhor cinema da imagem e da evidência, o filme tem na concretude das coisas e dos corpos, na sonoridade musical ambiente e na fluidez dos movimentos de câmera seus grandes trunfos visuais e narrativos – todos de concretude imediata tanto quanto de profundas imbricações afetivas. **(MM)**

A guy flirts with a girl. It could have been a date like any other, but instead, it is a negotiation: he, a lonely man, looks for company at a whorehouse. The dialogue developed from the instant they both exchange their first words is framed and reframed according to their ambiguous feelings. Sometimes they seem to reveal themselves to each other or hide themselves in their own gaze, gestures and exaggerated compliments (a reference to “sphinx”). With the typical discretion of the best cinema of image and evidence, the concreteness of things and bodies, the background music sound and the fluidity of the camera movements are the film’s great visual and narrative asset – all of them of immediate concreteness as well as profound affective imbrications. **(MM)**





SUE – TURBULENTA ABERRAÇÃO

SUE – TURBULENT
ABERRATION

Camilo Soares, Zizo Lima
Brasil/PE, 2013, 20'

Fotografia – Photography
Camilo Soares

Som – Sound
Nicolau Domingues

Edição – Editing
Carungaua Parente

Animação – Animation
Paulo Leonardo

Arte – Art
Kelly Limaz

Livremente inspirado na criação do poeta marginal pernambucano Zizo Lima, o curta apresenta Sue, personagem que se sente inadequada e busca na literatura, no devaneio, nos encontros afetivos e marginais das ruas e bares do Recife alguma poesia restante. Um filme vigoroso, não conformado, feito de matéria tão violenta quanto lírica. Uma ode à poesia marginal, aos becos, à vida cachorra – de ferro e flor – dos poetas das ruas. **(AC)**

Freely inspired in the works of the marginal poet from Pernambuco state, Zizo Lima, the short presents Sue, a character that has a feeling of not belonging and because of that, she tries to find some kind of remaining poetry in literature, in reverie, in her affective and marginal encounters on the streets and bars of Recife. A lively, non-conformist film made of violent and lyric matter. An ode to marginal poetry, narrow streets, the beast life – made of iron and flower – of the street poets. **(AC)**



A ONDA TRAZ, O VENTO LEVA

EBB AND FLOW

Gabriel Mascaro

Brasil/PE, 2012, 28'

Roteiro original – Original script

Ricardo Alves JR e Diego Hoefel

Fotografia – Photography

Gabriel Mascaro

Edição – Editing

Frederico Benevides

Desenho de som – Sound designer

Joana Claude e Gabriel Mascaro

Edição de som – Sound editing

Eduardo Serrano

Rodrigo é surdo e trabalha numa equipadora instalando som em carros. Gabriel Mascaro recria o cotidiano desse personagem, marcado pela percepção alterada de ruídos, vibrações, reverberações, mas também por desentendimentos e pela incomunicabilidade. Nesse filme, o diretor parece ir ao encontro do seu personagem sem poupá-lo nem reprecendê-lo. A partir dessa abordagem, surgem ambivalências que concedem ao protagonista – e ao filme – a capacidade de nos trazer para bem perto dele (como a onda) e, ao mesmo tempo, nos levar para longe (como o vento). Quando somos levados a acreditar que o capturamos, ele nos foge. **(CA)**

Rodrigo is a young deaf man who works at a car dealership where he installs audio equipment. Gabriel Mascaro recreates the daily life of this character marked by the changed perception of noises, vibrations, reverberations, as well as misunderstandings and incommunicability. In this film, the director seems to meet his character without either sparing or judging him. Due to this approach, ambivalences about the protagonist – and the film – come to surface: the ability of taking us quite close to him (like a wave) – and, at the same time, taking us away from him (like the wind). When we are lead to believe that we have captured him, he escapes from us. **(CA)**





ÁLBUM

ALBUM

Igor Câmara

Brasil/CE, 2013, 8'

Roteiro original – Original script
Igor Camara

Fotografia – Photography
Igor Camara

Edição – Editing
Igor Camara

Da pose ao gesto. Da fotografia ao cinema. Na latência das imagens que compõem *Álbum*, uma pose conduz a um gesto e uma fotografia leva ao cinema. O conjunto dos corpos filmados por Igor Câmara constitui, ao final, uma espécie de álbum de retratos em movimento. Concedendo tempo aos corpos e filmando-os em preto e branco, acentuando a granulação da imagem, Igor parece dizer que o encontro com outra arte (nesse caso, a fotografia) pode fazer o cinema sair dos trilhos. **(CA)**

From posing to gesture. From photograph to cinema. In the pulsation of the images that constitute *Álbum*, a pose leads to a gesture while a photo leads to cinema. The group of bodies shot by Igor Câmara creates a kind of a moving photo album. By letting the bodies take their own time, shooting them in black and white and highlighting the image granulation, Igor seems to say that the encounter with this other art form (in this case, the photograph) can make cinema run off the rails. **(CA)**



TERNO

SUIT

Gabriela Amaral e

Luana Demange

Brasil/SP, 2013, 14'

Fotografia – Photography

Matheus Rocha

Produção executiva – Production executive

Rodrigo Sarti Whertein, Rune Tavares

Produção – Production

Daniel Caldeira

Edição – Editing

Veronica Saenz

Som – Sound

Jorge Rezende

Enquanto aguardam os ajustes finais num terno feito sob medida para o casamento que acontecerá no dia seguinte, pai e filho acertam as contas afetivas entre eles. Por causa de uma forte chuva, ambos estão presos no ateliê do alfaiate que prepara o terno. O confinamento impede também a comunicação deles com a noiva e a mãe do noivo. Não é exatamente o que falam um para o outro que forma o tecido que os une, mas as memórias, os gestos e o encontro efetivo entre seus corpos. **(CA)**

While they wait for the last adjustments on a tailor-made suit for the wedding taking place the next day, father and son get over their affective disencounters. Due to a storm, they are forced to wait at the tailor's. Their confinement prevents them from communicating with the groom's mother and the bride. It is not exactly about what they tell each other that builds the fabric that unites them, but the memories, the gestures and the actual encounter between their bodies. **(CA)**



BRA 3



LIÇÃO DE ESQUI

SKI LESSONS

Leonardo Mouramateus
e Samuel Brasileiro
Brasil/CE, 2013, 23'

Roteiro original – Original scrip
Leonardo Mouramateus

Fotografia – Photography
Ivo Lopes Araújo

Edição – Editing
Leonardo Mouramateus e
Samuel Brasileiro

Arte – Art
Dayse Barreto, Thaís de Campos

lmouramateus@gmail.com

Dois amigos ensaiam na praia para algo que ainda desconhecemos. A interação deles é íntima, violenta e divertida. Aos poucos, nos aproximamos da rotina dos jovens amigos, que trabalham num supermercado de Fortaleza. Começamos a juntar as peças e entender o golpe que pretendem dar. Os ensaios se intensificam e, com eles, parece se acentuar um desejo subterrâneo, canalizado em ímpetos de violência. O infalível golpe que só podia dar errado acaba criando uma cisão na amizade dos dois. Eles voltam a brigar, dessa vez sem ensaios. Descarregam as frustrações de tudo o que não pôde ser. No amanhecer, vemos em seus corpos as marcas do que deu errado. Ao final da rua, se despedem. Onde a palavra falha, o filme mostra eloquência em cada gesto. **(JT)**

Two friends, at the beach, rehearse for something that we don't know yet. Their interaction is intimate, violent and fun. Little by little, we get closer to the two young friends' routine, who work at a supermarket in Fortaleza. We begin to put the puzzle pieces together and understand how they intend to deceit. When the rehearsals intensify, a kind of underground desire comes to surface and is channeled into outbursts of violence. The impeccable hit, which could undoubtedly only fail, ends up carving a rupture in their friendship. They get back to fighting, this time without rehearsals. They discharge their frustrations about everything that could not be. At dawn, we see the marks in their bodies of what went wrong. At the end of the street, they say good-bye. Where the word fails, the film portrays eloquence in each gesture. **(JT)**



BEBETE E DANIBOY

BEBETE AND DANIBOY

Ruy Veridiano

Brasil/SP, 2013, 35'

Roteiro original – Original script

Ruy Veridiano

Fotografia – Photography

Alziro Barbosa

Edição – Editing

Cadu Silveira

Animação – Animation

Daniel Zeca

Arte – Art

Pedro Di Pietro

noele.tavares@2osasco.com.br

“Liberdade e liberação: República Mundial do Brasil”. Num futuro distópico e absurdo, quando a liberdade é um dever e uma imposição, casal de amigos que se beija muito passa por grande aventura. Em um acidente de balada, Daniboy perde a dentadura aos pés de um paquera. O pai, responsável pela tragédia pessoal de Daniboy, está no leito de morte e quer se despedir do filho. O rapaz chega ainda a tempo e em grande estilo, com seus novos dentes de porcelana. Ao lado da amável Bebete, ele terá uma grande revelação. Os excessos maneiristas do filme beiram o insuportável. Tudo é artificial; o mundo é imagem, consumo e libido. A realidade demiurgicamente construída do filme tem ecos de Rainer W. Fassbinder, numa versão remixada de alguma balada futurista. **(JT)**

“Liberty and liberation: World Republic of Brazil”. In a dystopic and absurd future, when freedom is a duty and an imposition, two friends who kiss each other go through a big adventure. In a night out accident, Daniboy loses his fake teeth while flirting with a boy. The father, the one responsible for Daniboy’s personal tragedy is at his deathbed and wants to say goodbye to his son. Daniboy arrives still in time and in great style by showing off his new porcelain teeth. Besides the lovely Bebete, he gets a great revelation. The mannerist excessive of the film is on the verge of the unbearable. Everything is artificial; the world is image, consumerism and libido. The demiurgically constructed reality of the film echoes Rainer W. Fassbinder, in a remixed version of some futurist night out. **(JT)**



BRA 3



A ANTI-PERFORMANCE

THE ANTI-PERFORMANCE

Daniel Lisboa

Brasil/BA, 2012, 11'

Roteiro original – Original script

Daniel Lisboa

Fotografia – Photography

Daniel Lisboa

Edição – Editing

Daniel Lisboa

Trilha sonora – Film score

Gilberto Monte

Um homem de rosto oculto voa de Salvador a São Paulo. Protagonizado pelo artista Jayme Fyguira, o curta apresenta-se, também ele, como proposição e performance. São duas as cenas que se configuram. Se no aeroporto e no interior da aeronave tem-se o imperativo da identificação e adequação do artista às normas de segurança e identificação, nas ruas de São Paulo tem-se o espaço legitimado da performance, onde artista e cidade são tão estranhos quanto espetaculares. Constrangimento ou espetáculo, o que se coloca como pano de fundo é a incapacidade de lidarmos com o que está à margem, com a diferença, com o que a nós não se apresenta como (triste) espelho. **(AC)**

A hidden faced man flies from Salvador to São Paulo. The artist Jayme Fyguira, the protagonist, invites us to also see the short as a proposition and a performance. Two scenes are shaped against each other. On one hand, we have the imperative of identification and adequacy of the artist to the safety norms at the airport and on the plane, whereas on the other hand, we have, on the streets of São Paulo, the legitimate space of the performance where artist and city are as much strange as spectacular. Embarrassment or spectacle, the backdrop is the incapacity we have to deal with the marginality, the difference, with what is not presented to us as a (sad) mirror. **(AC)**



O MEMBRO DECAÍDO

THE FALLEN MEMBER

Lucas Sá

Brasil/MA, 2012, 17'

Fotografia – Photography

Sá Lucas

Som – Sound

Lucas Mendonça

Edição – Editing

Lucas Mendonça

Arte – Art

Sá Lucas, Rayssa Ewerton,

Efeitos especiais – Special effects

Airton Rener

Se, a princípio, o dispositivo visual e narrativo transmite a ilusão de que o espectador segue os passos cotidianos de um personagem do qual não vemos o rosto, o encadeamento do filme deixará mais evidente que estamos, de fato, assistindo ao ponto de vista de uma urbanidade nutrida de violência latente. Trata-se de um raro filme sobre o qual se pode afirmar que o olhar da câmera é o olhar de uma cidade (e não o olhar para uma cidade, como de praxe). Não há análise sociológica ou documental. Há pura e simplesmente a construção cinematográfica de uma jornada de banalidades, na qual dois corpos ausentes da imagem (um inteiro, outro aos pedaços) vão desembocar num terceiro elemento, que reiniciará o ciclo. (MM)

If the visual and narrative device, at first, gives us the illusion that we are following the daily steps of the character whose face we can't see, the film sequences will give us an even more evident feeling that we are, in fact, watching the point of view of a latent violent urbanity. Thus, it can be affirmed that we are dealing with a rare film in which the camera's gaze is the same as the city's gaze (not a gaze toward the city, as usual). There is no sociological or documental analysis. What we see is a pure and simple cinematographic construction of a journey full of banalities, where two absent-imaged bodies (one as a whole, the other in pieces) become a third element in order to restart the cycle. (MM)





POUCO MAIS DE UM MÊS

ABOUT A MONTH

André Novais Oliveira
Brasil/MG, 2013, 22'

Roteiro original – Original script
André Novais Oliveira

Fotografia – Photography
Gabriel Martins, Bruno Risas

Desenho de som – Sound designer
Bruno Vasconcelos

Edição – Editing
Gabriel Martins

Elenco – Cast
Élida Silpa, André Novais Oliveira

Arte – Art
Tati Boaventura

No começo da relação amorosa, as dúvidas vêm à tona com a frequência de carros e ônibus que inundam a pista de uma grande avenida de Belo Horizonte. André e Elida estão se conhecendo, assim como o espectador do filme está conhecendo a ambos a cada novo plano do filme. Num misto de realismo e construção rigorosa do espaço, o filme se equilibra entre a ilusão lúdica que remete à infância (a “câmara escura” na cortina do quarto) e as exigências e responsabilidades afetivas do ser adulto. O casal só poderá realmente viver (como indivíduos e como casal) não apenas se superarem as dúvidas, mas principalmente se as compreenderem e absorverem. Entre silêncios e hesitações, André e Elida talvez não saibam, mas já estão protagonizando as angústias da idade adulta. **(MM)**

In the beginning of a love relationship, doubts emerge as much as cars and buses flood the lanes of a big avenue in the city of Belo Horizonte. André and Elida are getting to know each other, at the same time we, the viewers, are getting to know them as the film unfolds. In a mix of realism and a rigid construction of space, the film finds balance between the ludic illusion that takes us back to childhood (the “camera obscura” on the bedroom’s curtains) and the affective demands and responsibilities of being an adult. The couple will be able to live (as individuals and as a couple) not only if they manage to overcome their doubts, but also and mainly if they come to understand and absorb them. Between silences and hesitations, André and Elida might not know it yet, but they have already been protagonizing the anxieties of adult life. **(MM)**



SOBRADO

TOWN HOUSE

Eduardo Consonni e
Rodrigo T. Marques
Brasil/SP, 2013, 24'

Roteiro original – Original script
Rodrigo T. Marques e Eduardo Consonni

Fotografia – Photography
Rodrigo T. Marques

Desenho de som – Sound designer
Eduardo Consonni

Edição de som – Sound editing
Rodrigo T. Marques, Eduardo Consonni

Trilha sonora – Film score
Marcos Alma

Edição – Editing
Rodrigo T. Marques, Eduardo Consonni

Numa época em que o mercado imobiliário se tornou um tipo de carta de poder sobre a vida cotidiana das pessoas, este filme muda o ângulo da visão tradicional e aponta a câmera para a discreta figura de um vendedor. Parado num pequeno apartamento por horas e horas durante um único dia, aguardando clientes, esse personagem se torna ele mesmo o próprio filme, distendendo o tempo e fazendo com que o público perceba o passar das horas através da movimentação, da precisa construção espacial e do embate entre aquele corpo entediado e toda a cidade (e a efervescência nela existente) que se apresenta diante dele. Até que o dia acabe e todo o ciclo recomeça. **(MM)**

In a time in which real state has become a symbol of power in people's daily life, this film shifts the traditional angle of the camera to a discreet salesman. Confined for hours in an apartment during a whole day while waiting for customers, this character becomes the film himself by distending time and making the viewers perceive the passage of time through movement as well as the precise spatial construction and the clash between the bored body and the entire city (together with its effervescence) right before him. Until the day ends and the whole cycle begins again. **(MM)**





SEXTA SÉRIE

SIXTH GRADE

Cecília Da Fonte

Brasil/PE, 2013, 18'

Roteiro original – Original script

Cecília Da Fonte

Fotografia – Photography

Marcelo Lordello

Desenho de som – Sound designer

Guga S. Rocha

Mixagem de som – Sound mixing

Nicolau Domingues

Edição – Editing

Tita Almeida

Elenco – Cast

Lara Dias e Elen Ferraz

Há Clarice e Ana. Há também um passeio de bicicleta, um banho de rio, a conversa distraída depois da escola. Há a descoberta breve do amor. E um corpo de menina que dança em frente ao espelho. *Sexta Série* aborda com delicadeza um dia na vida de duas amigas no interior de Pernambuco. Uma narrativa sem tempos fortes, leve, fluida, que se constrói na duração e no ritmo da vida de todo dia. **(AC)**

There is Clarice and Ana. There is also a bike ride, a bathe in the river, a distracted conversation after school. There is the brief discovery of love. And the body of a girl who dances before the mirror. *Sexta Série* portrays with gentleness a day in the life of two friends in the countryside of Pernambuco state. A narrative without strong timing, soft, fluid, built in the duration and rhythm of everyday life. **(AC)**



PÁTIO

QUADRANGLE

Aly Muritiba

Brasil/PR, 2012, 17'

Fotografia – Photography
Elisandro Dalcin

Desenho de som – Sound designer
João Menna Barreto

Edição de som – Sound editing
João Menna Barreto

Edição – Editing
João Menna Barreto

Um plano fixo. Um pátio de uma casa de detenção. A voz de um detento. Da cela, avista-se o pátio onde os encarcerados jogam bola e capoeira, o dia nasce, a noite cai, a chuva vem, os meses passam. Enquanto isso, o detento fala sobre a vida na prisão e a liberdade. Um filme construído de escolhas precisas e econômicas. Um cotidiano que se apresenta da janela de uma cela. **(AC)**

A fixed plan. A yard at a detention house. The voice of an inmate. The yard where the inmates play football and capoeira can be seen from inside the cell. The night falls, the rain comes, the months pass by. Meanwhile, the inmate talks about life in prison and freedom. A film made of simple resources and precise choices. An every day life presented through a cell window. **(AC)**



BRA 5

73



TREMOR

Ricardo Alves Jr
Brasil/MG, 2013, 14'

Roteiro original – Original script
Ricardo Alves JR, Diego Hoefel

Fotografia – Photography
Matheus Rocha

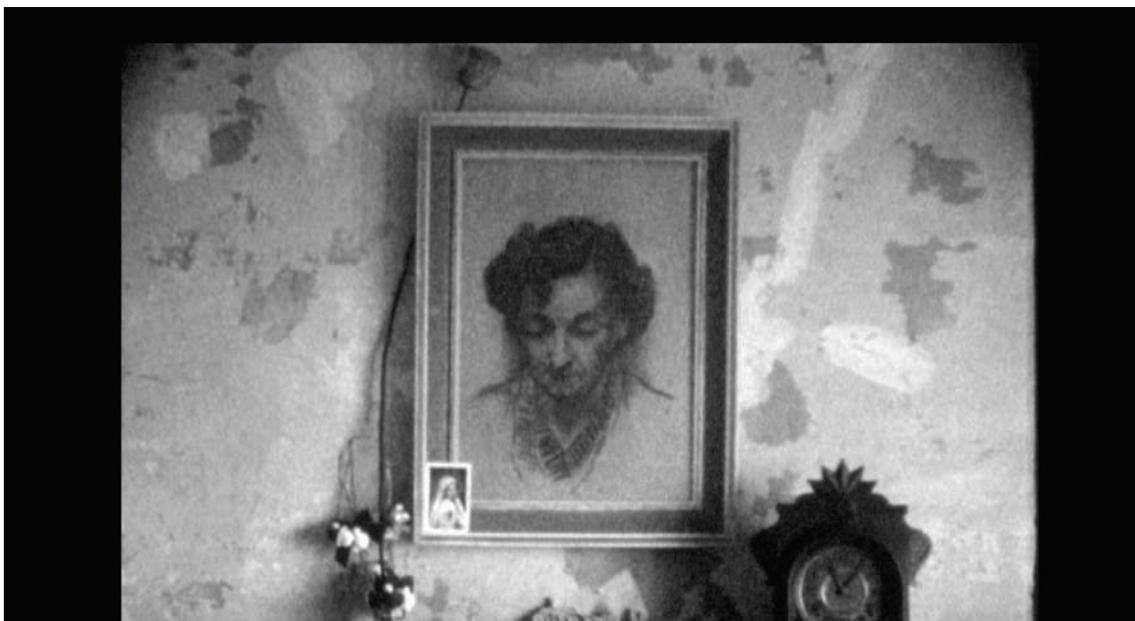
Desenho de som – Sound designer
Pablo Lamar

Edição – Editing
Frederico Benevides

Elenco – Cast
Elon Rabin

A corrida de um cavalo por um viaduto de Belo Horizonte é a imagem-ícone do personagem Elon Rabin circulando pela noite em busca de algo que o público demora a se dar conta do que seja. Essa procura melancólica e silenciosa é filmada com rigor por uma câmera-sombra, sempre posicionada nas costas de Elon, entrando com ele nos recônditos de ambientes obscuros e nos tornando cúmplices de sua jornada, cujo desfecho está fadado à solidão. **(MM)**

A horse running on an overpass in Belo Horizonte is the image-icon of the character Elon Rabin as he wanders through the night in search of something that the viewers do not know what it is. This melancholic and silent search is rigorously shot by a shadow-camera, always placed on Elon's back. It follows him as he goes into obscure places. We become his accomplices in a journey, which fatally will end in solitude. **(MM)**



O INVERNO DE ŽELJKA

THE WINTER OF ŽELJKA

Gustavo Beck

Brasil/RJ, 2012, 20'

Fotografia – Photography

Lucas Barbi

Edição – Editing

Miguel Lopes Seabra, Ernesto Gougain,
Karen Akerman e Gustavo Beck

Na primeira parte desse filme silencioso, tomamos lugar em um trem que viaja por uma paisagem durante o período do inverno – está escuro e há neve. Os longos *travellings* nos guiam até uma cidade por onde, em seguida, circulamos pelas feiras, praças, ruas e cafés. Mas somos apenas turistas que olham à distância passando ao largo de tudo e todos apenas até aqui. Os longos planos fixos que encaram os corpos frontalmente, na terceira e última parte do filme, parecem nos lembrar que há caminhos entre os corpos e as paisagens que também podem ser percorridos. **(CA)**

In the first part of this silent film, we take our seat on a train that travels through a landscape during wintertime – it is dark and there is snow. The long *travellings* guide us to a city where we wander around its fairs, squares, streets and cafés. But we are only tourists who look from a distance while passing by everything and everyone. The long fixed plans frontally facing the bodies, in the third and last part of the film, seem to remind us that there are also other ways between bodies and landscapes to be traveled. **(CA)**





ANIMADOR

CARNY

Fernanda Chicolet
e Cainan Baladez
Brasil/SP, 2012, 20'

Roteiro original – Original script
Fernanda Chicolet

Fotografia – Photography
André Luiz de Luiz, Marcella Paschoal

Desenho de som – Sound designer
Eric Ribeiro

Edição – Editing
André Bomfim

Elenco – Cast
Daniel Ortega, Eliana Tertuel
e Fernanda Chicolet

Fernanda Chicolet é, a um só tempo, atriz e diretora desse filme (juntamente com Cainan Baladez). Sua personagem, Lígia, trabalha num parque de diversões. Vestida com fantasia de coelho, ela permanece suspensa num brinquedo de bolinhas, até que alguma criança consiga acertar o alvo para derrubá-la. Seja dentro ou fora do parque, o cotidiano de Lígia é duro, entediante e segue sem emoções ou surpresas, contrariando o leque de possibilidades que um parque de diversões em geral proporciona – a experiência de Lígia é da ordem do trabalho. Entretanto, o humor muito singular da personagem para enfrentar a vida acaba por divertir o espectador, sem precisar aderir à comodidade de uma comédia fácil. **(CA)**

Fernanda Chicolet is both actress and director in this film (together with Cainan Baladez). Her character, Lígia, works at an amusement park. Dressed in a bunny's costume, she hangs from a toy full of small balls, waiting for a child to hit the target and drop her down. Be it inside or outside the park, Ligia's daily life is hard, boring and goes by without any emotions or surprises, as opposed to the many possibilities that an amusement park usually offers – Ligia's experience is only about working. However, the much singular humor used by the character to face life ends up amusing the viewer, without becoming a comfortable and easy comedy. **(CA)**



SERRA DO MAR

SEA RIDGE

Iris Junges

Brasil/SP, 2012, 15'

Roteiro original – Original script

Iris Junges

Fotografia – Photography

Jasmin Tenucci

Desenho de som – Sound designer

Tomás Franco

Edição de som – Sound editing

Guile Martins

Edição – Editing

Eduardo Chatagnier

Elenco – Cast

Rodrigo Bolzan, Roney Villela
e Luciana Paes

irisjunges@gmail.com

Jonas vigia as torres de energia da Serra do Mar, que separa São Paulo do litoral. Francisco vive só, em aparente reclusão, num casebre simples no meio da mata. Os dois se cruzam por um instante. Jonas pede água, mas a visita soa como uma invasão. Francisco é personagem involuntário da vigilância. Pouco depois da visita, a estação de Jonas pega fogo. Ele passa a ter os monitores em sua casa, iluminando a escuridão do quarto. Existe a suspeita de que o incêndio tenha sido criminoso. O mistério paira no ar, até se chocar com os limites do que é possível enxergar nas trevas. Assim como nos casos de Jonas para sua amante, a narrativa tem o ponto de vista de um observador limitado. O mistério permanece. **(JT)**

Jonas watches the power towers of Serra do Mar, which separates São Paulo city from the coast. Francisco lives alone in a modest cottage in the middle of the woods in an apparent reclusion. The two meet for a moment. Jonas asks for water, but his presence feels like an invasion. Francisco is an involuntary character of vigilance. A little while after his visit, Jonas's station catches fire. He brings the monitors home and they brighten his room. He suspects that the fire was criminal. The mystery lingers in the air, until it clashes with the limits of what is possible to see in the darkness. Like Jonas's affair with his lover, the narrative has a limited point of view. The mystery remains unsolved. **(JT)**





MASTER BLASTER – UMA AVENTURA DE HANS LUCAS NA NEBULOSA 2907N

MASTER BLASTER – A HANS
LUCAS ADVENTURE AT
FOGGY 2907N

Raul Arthuso
Brasil/SP, 2013, 18'

Fotografia – Photography
André Brandão

Som – Sound
Gustavo Zysman Nascimento

Edição e efeitos – Editing and effects
Gabriel Martins

Trilha sonora – Film score
Rafael Cavalcanti

Elenco – Cast
Rômulo Braga, Rodolfo Vaz, Zeca Auricchio,
Adirley Queirós, Oswaldo Ávila, Diogo Veronezi,
Valéria Lauand e Otávio Dantas.

liracinematografica@gmail.com

Hans Lucas, agente secreto da Agência Intergaláctica para Assuntos Intergaláctivos (ou A.I.A.I.), vai à Nebulosa 2907N investigar um evento astronômico. Um segundo sol, de vermelho hipnótico, surgiu misteriosamente no céu e não permite que a noite chegue à cidade. Hans Lucas vai se meter em altas confusões para desvendar o mistério e devolver as trevas à população. As implicações políticas não são mera coincidência. A ficção científica é estranhamente próxima da realidade que retrata. A amálgama absurda de referências e o escracho com que subverte certos clichês remetem a coisas tão díspares quanto a reinterpretação *noir* de Godard e as sátiras iconoclastas do Edgard Navarro dos anos 1970. E tudo mais quanto existe entre um e outro. **(JT)**

Hans Lucas, a secret agent of the *Intergalactic Agency for Intergalactic Matters* goes to Nebulosa 2907N to investigate an astronomic event. A second red-hypnotic sun mysteriously appears in the sky and does not allow the night to arrive to the city. Hans Lucas gets into lots of trouble in order to solve the mystery and to give back darkness to the city. The political implications are not mere coincidences. The science fiction is strangely close to the reality it portrays. The absurd amalgam of references and the mockery, which subverts certain clichés, allude to things as nonsense as the *noir* reinterpretation of Godard and the iconoclastic satires by Edgar Navarro in the 1970's. And everything else that exists between one another. **(JT)**



A QUE DEVE A HONRA DA ILUSTRE VISITA ESTE SIMPLES MARQUÊS?

TO WHICH I OWE, AS A SIMPLE MARQUIS, THE HONOR OF THIS VISIT?

Rafael Urban e Terence Keller
Brasil/PR, 2013, 25'

Produção Executiva – Production executive

Ana Paula Málaga, Rafael Urban e Terence Keller

Fotografia – Photography

Elisandro Dalcin

Edição – Editing

Larissa Figueiredo

Edição de som – Sound editing

Demian Garcia

Elenco – Cast

Max Conradt Jr.

rafael@tuitamfilmes.com

Rafael Urban, aqui em parceria com Terence Keller, dá prosseguimento à pesquisa estética iniciada em seu filme anterior, *Ovos de Dinossauro na Sala de Estar*. Mais uma vez adentramos o universo particular de um personagem constituído de memória. Aparentemente fazemos uma visita aos arquivos de Max Conradt Jr., velho marquês paranaense, colecionador compulsivo e apaixonado. Mas o espaço cinematográfico que abriga o personagem e acolhe seu acervo faz de cada objeto o catalisador de lembranças que cuidadosamente dão acesso a fragmentos da narrativa de Max. Aqueles objetos são a sua história, revelam amores, ausências, saudades, raros interesses e uma atração particular por preservar e iluminar a frágil evidência de que estivemos aqui. **[JT]**

Rafael Urban, in collaboration with Terence Keller, gives continuation to the aesthetic research he started with his previous film, *Ovos de Dinossauro na Sala de Estar*. Once again, we are invited to step into a private universe of a character comprised of memory. We pay an apparent visit to the files of Max Conradt Jr., an old marquis from Paraná state who is a compulsive and passionate collector. The cinematographic space sheltering the character and his collection makes each object catalyzes the re-memories, which carefully give us access to Max's narrative fragments. The objects are his history. They reveal loves, absences, longings, rare interests and a particular attraction for preserving and illuminating the fragile evidence that we were here once. **[JT]**



LEGENDAS

SUBTITLES

Autoria das sinopses

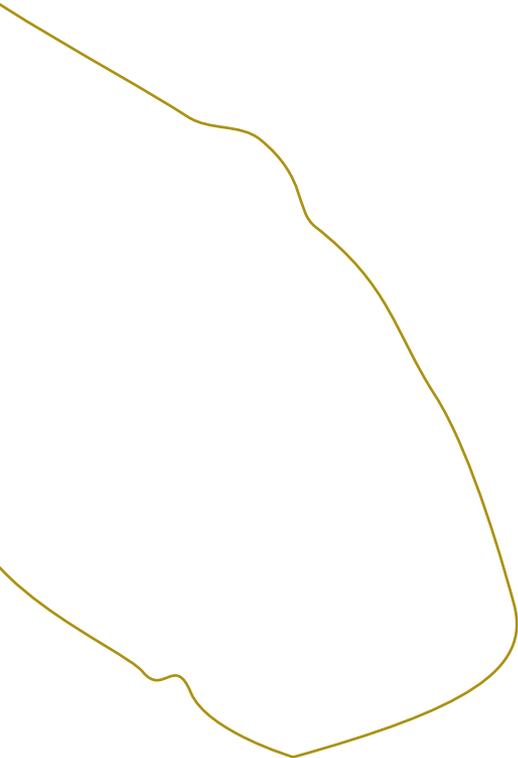
Synopsis authors

(AC) Ana Carvalho

(CA) Clárisse Alvarenga

(JT) João Toledo

(MM) Marcelo Miranda



MOSTRA COMPETITIVA MINAS

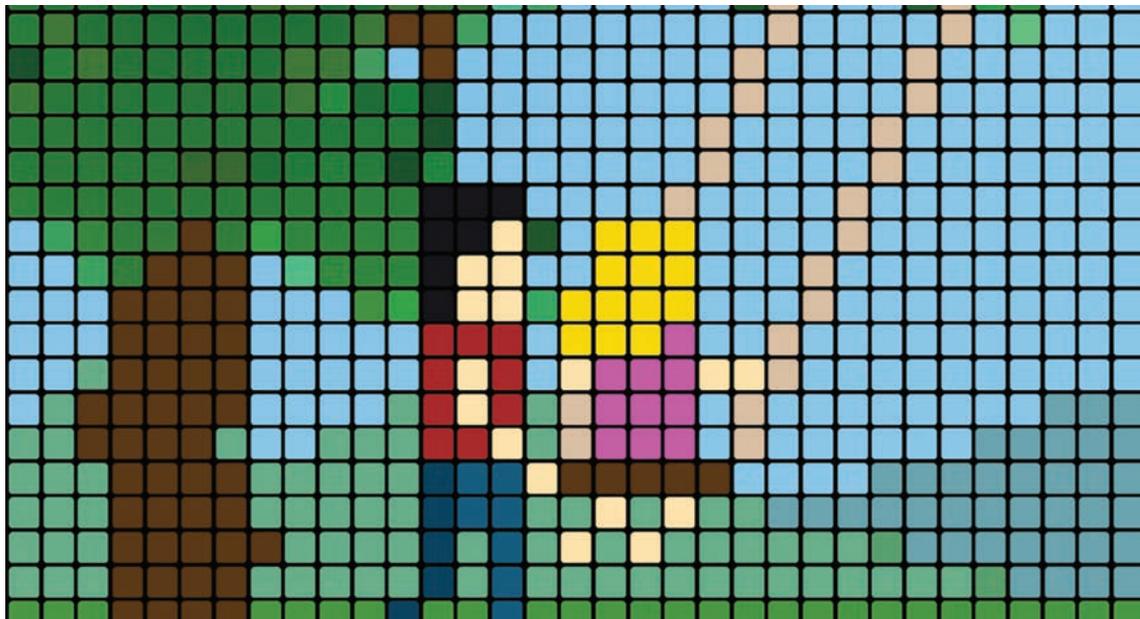
MINAS COMPETITION

MG 1 66' **L**

→ 25, quarta, 21h15 → 26, quinta, 17h

MG 2 58' **16**

→ 26, quinta, 18h → 27, sexta, 16h30



URBE

CITY

Rafael Borges

Brasil/MG, 2013, 5'

Roteiro original – Original script

Rafael Borges

Edição de som – Sound editing

Rafael Borges

Animação – Animation

Rafael Borges

Uma criança vê a cidade que cresce. Adulto, o rapaz encara com pesar os problemas decorrentes do progresso e do desenvolvimento urbano desordenado. Numa referência aos jogos computadorizados dos anos 80, a animação constrói, destrói e transforma espaços, paisagens e territórios em pixels coloridos. **(AC)**

A child watches the city that grows. As an adult, the young man faces with regret the problems caused by progress and uncontrolled urban development. In a reference to computer games from the 1980's, the animation builds, destroys and transforms spaces, landscapes and territories into colorful pixels. **(AC)**



MACACOS ME MORDAM

HOLY CRAP

Sávio Leite e César Mauricio
Brasil/MG, 2013, 10'

Roteiro original – Original script
Sávio Leite

Fotografia – Photography
Cesar Mauricio

Edição – Editing
Arthur B. Senra / Cesar Mauricio

Animação – Animation
Cesar Mauricio

Voz over – Voice over
Paulo Cesar Pereio

Texto – Text
Fernando Sabino

Por um erro de grafia, uma cidade é tomada por 600 macacos. A animação, toda feita com caneta esferográfica sobre papel, é inspirada no conto homônimo de Fernando Sabino e narrado na voz “marginal” de Paulo César Peréio. A precariedade da técnica e o sarcasmo da narração em *off* potencializam as questões sugeridas no texto, num humor seco e preciso. **(AC)**

Due to a writing mistake, 600 monkeys take over a city. The animation, entirely made by a ballpoint pen on paper, is based on the homonymous short story by Fernando Sabino and narrated by the “marginal” voice of Paulo César Peréio. The precariousness of the technique and the sarcasm of the voice-over narration accentuate with dry and precise humor the questions suggested in the text. **(AC)**





ALFAIATES DE BELO HORIZONTE

TAILORS OF BELO
HORIZONTE

Silvia Batista Godinho
e Ana Luisa Santos
Brasil/MG, 2013, 15'

Roteiro original – Original script

Sílvia Batista Godinho, Ana Luisa Santos
e Janaina Patrocínio

Fotografia – Photography

Alexandra Henao

Desenho de som – Sound designer

Gustavo Campos

Edição de som – Sound editing

Janaina Patrocínio

Edição – Editing

Janaina Patrocínio

O título do filme revela sua simplicidade e objetividade. Por alguns poucos minutos, vamos nos aproximar de alguns velhos alfaiates e ouvi-los versar sobre esse ofício em extinção. Eles falam de outro tempo, quando a industrialização ainda se alastrava e não havia engolido a demanda da produção sob medida. Ainda assim resistem, tanto quanto o fazer com certa graça e alegria. O filme não se detém sobre as figuras. Escuta o que elas dizem enquanto compõe um grande retalho de todos os detalhes de roupas, tecidos, réguas, agulhas e marcas. Cria um retrato nesse acúmulo de imagens. Acompanha algumas trajetórias, alguns tracejos e se despede em silêncio. **(JT)**

The title of the film reveals its simplicity and objectivity. For a few minutes, we get closer to some old tailors and hear them confabulate about their endangered trade. They talk about another time, a time when industrialization was still spreading out and had not yet swollen the demand for tailor-made production. Yet they resist as much as they keep working with grace and happiness. The film does not limit itself to its characters. It listens to what they say while it weaves a big piece of fabric with all of the clothing details, rulers, needles and marks. It creates a portrait in this accumulation of images. It follows some trajectories and traces until it takes farewell in silence. **(AC)**



SALAMAQATS

Andrés Schaffer

Brasil/MG, 2013, 11'

Roteiro original – Original script
Andrés Schaffer

Fotografia – Photography
Andrés Schaffer

Desenho de som – Sound designer
Andrés Schaffer

Edição de som – Sound editing
Andrés Schaffer

Trilha sonora – Film score
Cesar Alarcón

Edição – Editing
Andrés Schaffer

Os corpos que habitam a cidade e se deslocam como autômatos de um lado para o outro são transformados em corpos que dançam. O diretor constrói uma outra cidade, onde os corpos se liberam de suas funções normativas, a partir de imagens tomadas durante o Movimento Quarteirão do Soul, em Belo Horizonte. Ele retira a sonoridade que serve de guia aos movimentos dos corpos e insere, no lugar, uma trilha sonora composta de ruídos da própria cidade. O procedimento cria uma atmosfera na qual o movimento dos corpos pode surgir potencialmente em qualquer lugar. **(CA)**

The bodies, which dwell the city and move from side to side like robots, are transformed into dancing bodies. The director creates a new city, where bodies free themselves from normative functions. The images were inspired from the ones taken during the *Movimento Quarteirão do Soul* in Belo Horizonte. He takes away the sounds that function as a guide to the movements of the bodies and replaces them by a soundtrack made of noises from the city. This procedure creates a kind of atmosphere in which the movement of the bodies can potentially take place anywhere. **(CA)**





D'OURO

GOLDEN

Joana Oliveira

Brasil/MG, 2013, 25'

Roteiro original – Original script

Joana Oliveira

Fotografia – Photography

Matheus Rocha

Desenho de som – Sound designer

Gustavo Fioravante

Trilha sonora – Film score

Luiz Gabriel Lopes

Edição – Editing

Clarissa Campolina

O significado de um objeto está não só no seu valor de mercado, mas tanto (ou mais) no simbolismo afetivo. Este documentário se equilibra na pequenez física de um presente como depositário de memórias e histórias íntimas que extravasam sua própria existência. A feitura artesanal permite que as mãos dos criadores daqueles brincos sejam emissárias do amor e da felicidade, de vidas que se atravessam a partir de um furo na orelha e, com isso, tornam-se parte de um tipo de relação com o mundo (e consigo mesmas) bastante além da superfície. **(MM)**

The meaning of an object is not in its market value alone, but also (or more) on its affective symbolism. This documentary finds balance in the physical smallness of a present like a depository of memories and private stories that overflow its own existence. The handcrafting ability in the hands of those earrings' designers allows them to be a symbol of love and happiness, of lives that are crossed by a hole in the ear. Because of that they become part of a kind of relationship with the world (and themselves), something that goes deeply beyond the surface. **(MM)**



FLORAIS SINTÉTICOS (POSOLOGIA)

SYNTHETIC REMEDIES
(POSOLOGY)

Dayane de Souza Gomes
Brasil/MG, 2013, 3'

Roteiro – Original script
Dayane de Souza Gomes

Fotografia – Photography
Dayane de Souza Gomes

Edição de som – Sound editing
Dayane de Souza Gomes

Edição – Editing
Dayane de Souza Gomes

A diretora empresta seu corpo para uma singela performance. Alguns ramos de flores sintéticas começam a invadir sua pele, escalar o tronco, enroscar-se em seu pescoço. Tão artificiais quanto elas, o artifício da montagem que reverte o fluxo da imagem. Os florais são devorados, numa posologia imprecisa. Uma dose artificial. Num corpo real. Dayane parece dialogar com a Marina Abramovic dos anos 1970, quando a obra e suas questões se tornavam indiscerníveis do corpo. **(JT)**

The director lends her body to a simple performance. Some synthetic flower branches invade her skin, climb up her torso, twist around her neck. As artificial as them, the editing artifice inverts the flow of the image. The flowers are eaten up by an imprecise posology. An artificial dosage. In a real body. Dayane seems to communicate with Marina Abramovic in the 1970's, when an artwork and its issues became indiscernible to the body. **(JT)**





AQUELE CARA

THAT GUY

Dellani Lima

Brasil/MG, 2013, 15'

Fotografia – Photography
Dellani Lima

Desenho de som – Sound designer
Dellani Lima

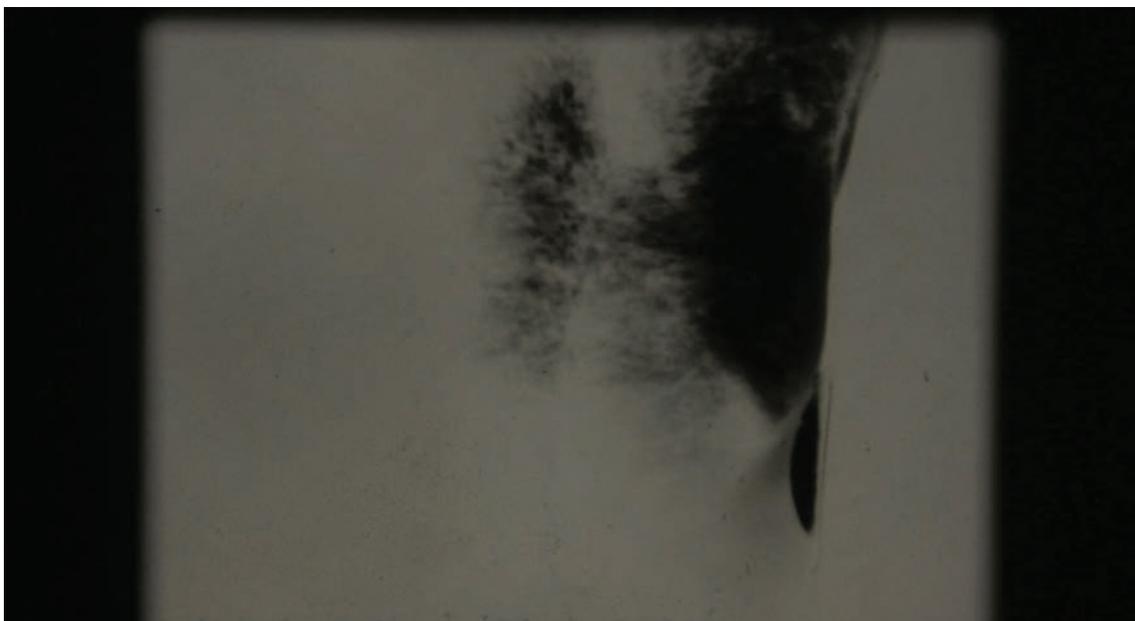
Trilha sonora – Film score
Jonnata Doll

Edição – Editing
Dellani Lima e Ana Moravi

Elenco – Cast
Jonnata Doll e Carmen Romero

Filme de personagem, mas também de realização: ao deixar a câmera absorver os trejeitos, histórias e expressões de seu protagonista (um ex-viciado em drogas que narra suas experiências e sentimentos), o documentário faz algum procedimento mágico que nos absorve através de suas imagens. Enquadrado pelo mar de um lado e pelo olhar do cineasta do outro, o entrevistado olha para si (seu rosto refletido na imagem) e para o mundo (o oceano). No processo, como uma espécie de milagre, ele permite que o filme o purifique. **(MM)**

A film about characters, but also about making: by letting the camera absorb its protagonist's mannerisms, stories and expressions (a former drug addict who narrates his experiences and feelings), the documentary makes some kind of magical procedure that absorbs us through its images. Framed by the sea on one hand, and by the filmmaker's gaze on the other, the interviewee looks at himself (his face reflected on the image) and the world (the ocean). In the process, like a kind of miracles, he allows the film to purify him. **(MM)**



MICROSIEVERTS

Rodrigo Carneiro

Brasil/MG, 2013, 7'

Fotografia – Photography

Esser Wilsa e Rodrigo Carneiro

Desenho de som – Sound designer

Rodrigo Carneiro

Edição de vídeo – Sound editing

Rodrigo Carneiro

Mixagem de som – Sound mixing

Gehlen Luis

Edição – Editing

Rodrigo Carneiro

Elenco – Cast

Soriano Carnegato e Rodrigo Carneiro

Uma respiração que não cessa, o avesso do corpo, suas microdilatações, cavidades, pulsações. O que de um homem uma radiografia revela? Que gestos, que opacidade e transparências abrigam? *Microsieverts* (unidade usada para avaliar os efeitos biológicos da radiação) é um curta experimental, que manipula a imagem de corpos atravessados pelo raio-X. **(AC)**

A breathing that does not cease, the inside-out body, its micro-dilatations, cavities, and pulsations. What does a X-ray reveal about a man? Which gestures, opacities and transparencies does it shelter? *Microsieverts* (the unit used to evaluate the biological effects of radiation) is an experimental short that manipulates the body images crossed by X-ray. **(AC)**



CARGA VIVA

LIVE LOAD

Débora de Oliveira

Brasil/MG, 2013, 18'

Fotografia – Photography

Lucas Barbi

Desenho de som – Sound designer

Pedro Aspahan

Edição de som – Sound editing

Gustavo Fioravante

Mixagem de som – Sound mixing

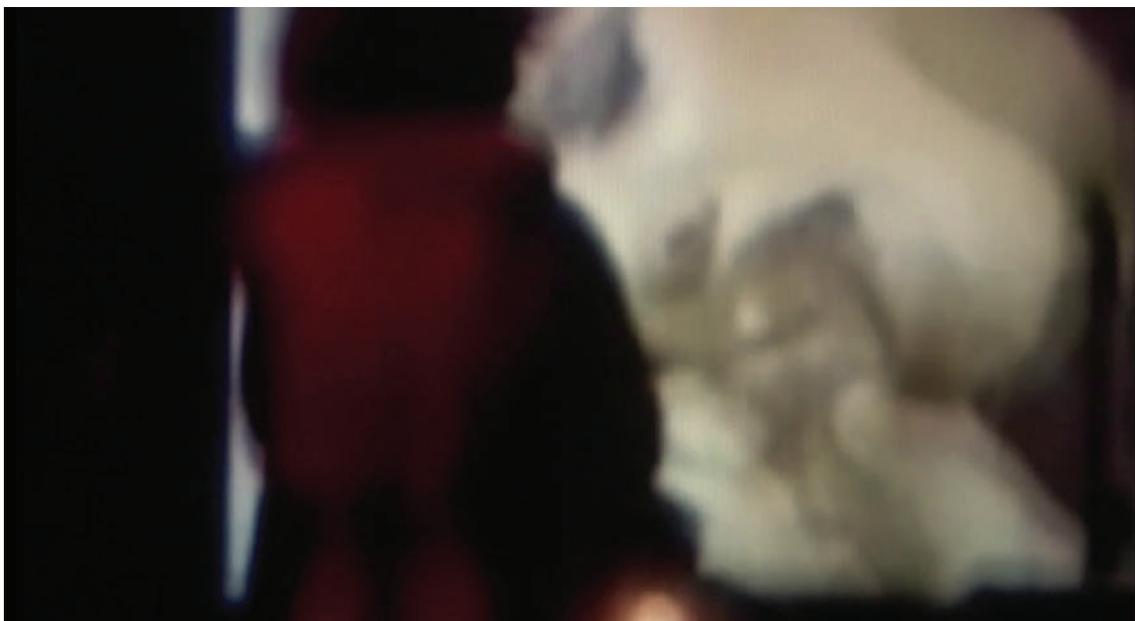
Gustavo Fioravante

Edição – Editing

Ralph Antunes

O filme apresenta o ofício da família Antunes. Os pais e seus dois filhos criam burrinhos que são levados de um sítio, nas redondezas de Belo Horizonte, até o Parque Municipal, no centro da cidade, onde tradicionalmente divertem as crianças. A observação atenta e cuidadosa é a credencial que permite ao filme não apenas descrever um ofício, mas também estabelecer relações entre esse ofício e a cidade. Da mesma maneira que a cultura dos burrinhos persiste no imaginário das crianças, o parque que os abriga é uma pequena área verde que resiste em meio aos prédios. **(CA)**

The film presents the family trade of the Antunes family. A couple and their two children raise donkeys in a farm, in the outskirts of Belo Horizonte. They are taken to the Municipal Park in downtown, where they entertain children. The careful and attentive observation is what allows the film not only to describe a trade, but also to establish a relation between the city and the trade. The same way the donkey culture insists on dwelling the children's imaginary, the park is a small green and a symbol of resistance amid the high buildings around it. **(CA)**



O CURTA DOS FESTIVAIS

FESTIVALS SHORT MOVIE

Leo Pyrata

Brasil/MG, 2013, 15'

Roteiro original – Original script

Leo Pyrata

Fotografia – Photography

Leo Pyrata

Desenho de som – Sound designer

Leo Pyrata

Edição de som – Sound editing

Leo Pyrata

Mixagem de som – Sound mixing

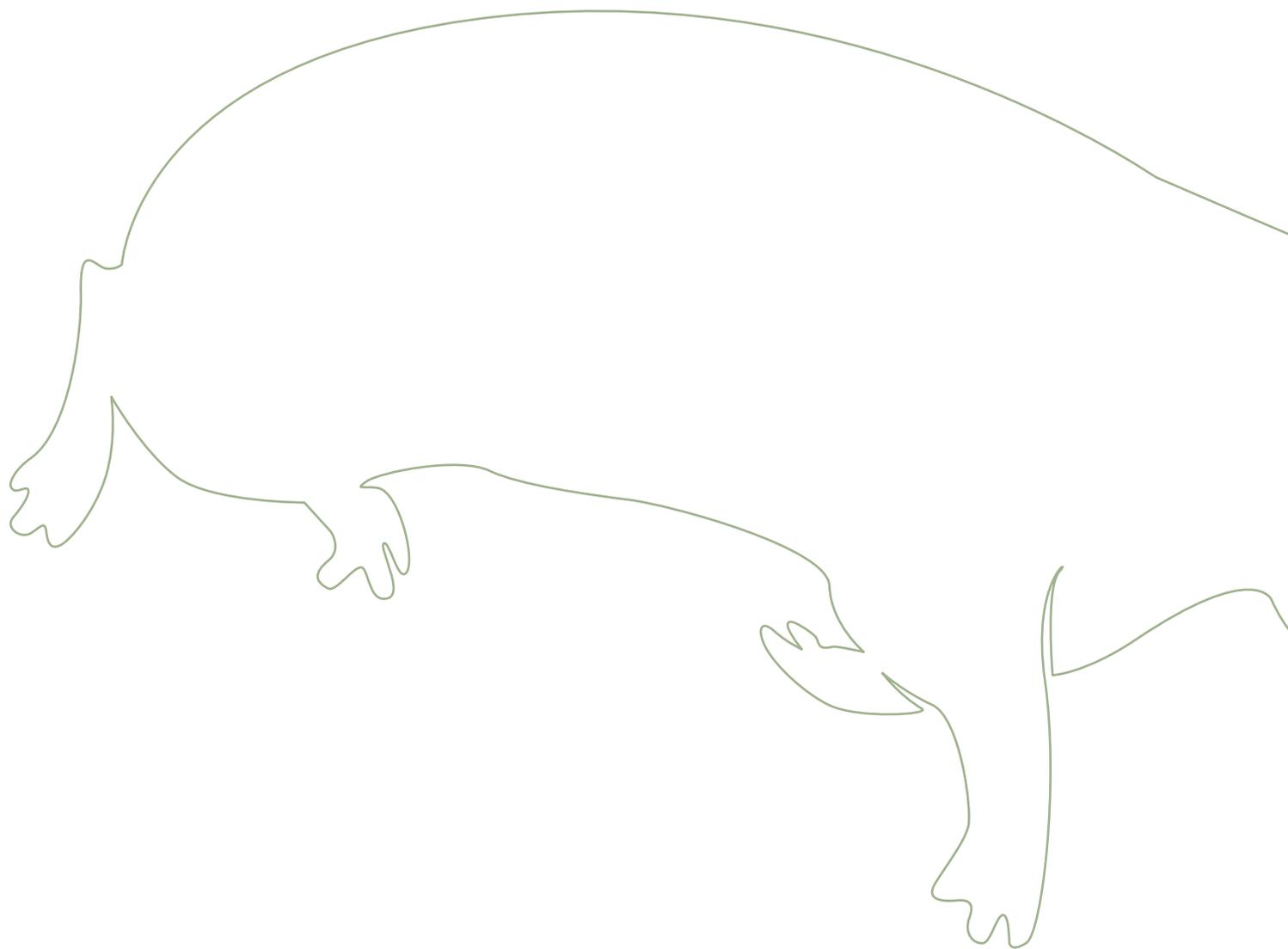
Leo Pyrata

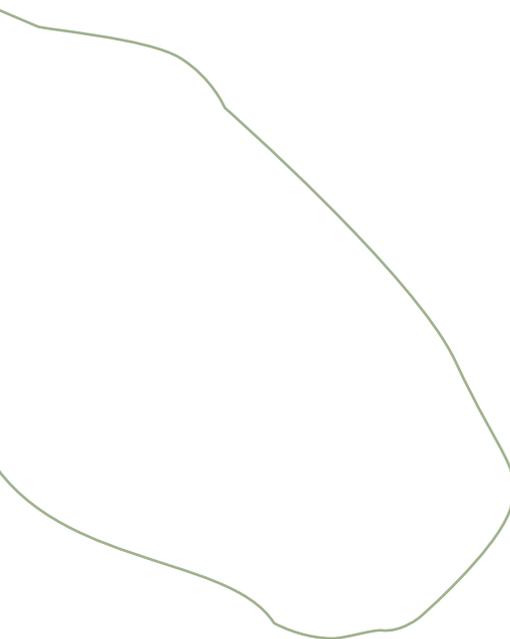
Edição – Editing

Leo Pyrata

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

Fragments of filming, sound and image interventions, distortions: the mix of audiovisual stimulus emulates the mix of affective and professional relations captured by the director as he visits film festivals around Brazil. Instead of filming the official environment, he brings the camera to the intimacy of a sofa, to a chat inside a van, to a disquiet dance at a nightclub, to humor and jokes of a bar conversation. A laidback, provoking and political film, which, above all, is a statement about the perception of life and things by its director. **(MM)**





MOSTRA MOVIMENTOS DE MUNDO

WORLD MOVEMENTS
EXHIBITION

MOV 1 74' **L**

→ 21, sábado, 19h30 → 23, segunda, 21h30

MOV 2 76' **12**

→ 22, domingo, 19h → 28, sábado, 18h30

MOV 3 77' **14**

→ 26, quinta, 16h → 21, sábado, 20h30



MOSTRA MOVIMENTOS DE MUNDO

VICTOR GUIMARÃES

"PARA ESTAR À MEDIDA
DO MUNDO, A ESCRITURA
RESISTE AO RECORTE
DO MUNDO EM MUNDOS
EXCLUSIVOS."

Jean-Luc Nancy

Há quem diga que o cinema existe para dar conta dos movimentos do mundo. Que essa arte, umbilicalmente ligada ao presente, está entre nós há pouco mais de um século para nos mostrar, a cada plano, aquilo que continua a se mover, a despeito de todas as tentativas de retenção. Não há dúvida: os filmes são um território privilegiado de contato com o mundo que nos rodeia. Mas o cinema pode mais.

Ao se abrir para esse devir infinito das coisas, o que o cinema pode é devolver a elas uma outra potência movente e fazer do mundo um lugar povoado por universos singulares, que não cessam de se refazer – e de se inventar – a cada pedaço de filme. Não se trata apenas de figurar o mundo, de acompanhar a potência de seus movimentos, mas de abrir derivações, de intervir sobre a circulação dos corpos e sobre a constituição dos espaços, de desviar as imagens de seu curso habitual para fazê-las habitar outros fluxos. É preciso reescrever o mundo com o cinema, diferenci-lo, refilmá-lo uma e outra vez, fazer do encontro entre filme e espectador o lugar de uma reinauguração incessante.

O olhar sobre o espaço acompanha o cinema desde seu nascimento, mas cada filme é também o lugar da produção de uma espacialidade singular. Para filmar as imediações de uma ferrovia africana, a câmera de *Rail Blues* tem de se colocar também em trânsito, oscilar entre o dentro e o fora, fazer da janela do trem o limiar do poema. A fronteira também é o *leitmotiv* de *Space in Between*, que acompanha o cotidiano de uma mulher que, para conversar com o marido preso, só tem a opção de lançar notícias e declarações de amor aos berros, entre o lado de fora da penitenciária e as grades da cela. Diante dessa situação angustiante, o filme faz desse "espaço entre" um lugar prenhe de uma afetividade a um só tempo bela e cruel. Em *This Place Does not Exist*, o olhar sobre a urbe se torna um problema, e a tentativa de filmar Beirute se espraia em um poderoso ensaio sobre as múltiplas maneiras de narrar uma cidade.

Se a figura da ilha se constituiu, historicamente, como obsessão da arte cinematográfica – com todo seu potencial de abertura ao desconhecido –, agora é o momento de encontrar outras formas para esse mistério. *L'île des Étrangers* o reconhece em um edifício qualquer, habitado por personagens de uma banalidade extraordinária, e encontra em seu dispositivo oscilante uma maneira de fazê-lo proliferar uma vez mais. *Party Island*, por sua vez, constrói um pequeno universo, totalmente apartado da vida cotidiana e pleno de delirante artificialidade masturbatória. Dos coqueiros de acrílico aos corpos plastificados, insinua-se uma irônica alegoria do mundo que entrevemos nas telas, e já não sabemos mais de que lado situar a bizarrice reinante.

Um *camping* – essa outra espécie de ilha – pode ser muitas coisas. À beira do lago Seliger, entre a floresta e os shows de rap, o hino nacional russo e as fotografias sorridentes de Putin enfeitam o cenário

das férias de uma juventude que assiste a palestras sobre os valores da família, dança e se apaixonou (*Rakastan Sinua Kyyneliin*). Diante de um fragmento de mundo quase inimaginável, o compasso da observação atenta é um ritmo justo para o cinema: é preciso dizer sim e dizer não, mas também é preciso medir a espessura dos consensos e dos dissensos. No norte de Portugal, o campismo abriga outras existências, e o filme tem de ensaiar outras formas de aproximação: quando avós e netos, o jogo de bocha e o *kuduro*, a memória da ditadura e o futebol convivem em um mesmo espaço, é necessário fazer dele um território em disputa (*A Comunidade*). Entre o pitoresco de um Pai Natal em trajes de banho e a cisão patente dos casais, o interior de um trailer pode abrigar as maiores distâncias.

Embora a relação entre o indivíduo e o grupo seja o motivo que prevalece em toda a história do cinema (conforme Jean-Louis Comolli), os modos de tecer o vínculo podem variar infinitamente. Em *Eskiper*, um único plano é capaz de descobrir, na amenidade de uma conversa entre pai e filha, nuances sutis do intervalo entre as gerações na Europa contemporânea. Na tentativa de um menino africano de conseguir uma esposa para o futuro pai adotivo entre as mulheres da aldeia, *About Ndugu* encontra não apenas a doçura de um relato infantil, mas a respiração muito própria dos atores e atrizes, que contamina a *mise en scène*. Em *Maik*, o encontro entre um personagem recém-chegado e a comunidade que o acolhe é marcado por uma potente agressividade, que faz do filme um receptáculo belamente frágil e insuficiente para essa força vital que o transborda.

“Se há um novo regime de imagens no mundo, nunca esquecer de mostrá-lo”, diz uma das premissas de Harun Farocki. E se o mundo é, cada vez mais, feito de imagens, agir sobre elas é tarefa fundamental do cinema. Ao reconstruir criticamente as leis do capitalismo americano a partir de arquivos de um documentário institucional, *American Capitalism, a Self-portrait* dirige o feitiço contra o feiticeiro, inventando conexões improváveis. Na apropriação das imagens feitas pelos rebeldes curdos na fronteira entre o Iraque e a Turquia, *Gerilla* redescobre a potência do cotidiano guerrilheiro e faz com que a firmeza da causa e o som abafado das balas tracejantes atravessem os limites territoriais e contaminem o silêncio dos refugiados nas ruas de Paris. O som é também a matéria de *Village, Silenced*, que trabalha sobre um antigo filme de Humphrey Jennings para redescobrir, nos rostos das famílias de mineiros silenciadas pelo nazismo, um modo insuspeitado de transformar a obra de morte em prova de vida.

É chegada a hora de testemunhar, a cada curta exibido e a cada espectador conquistado por eles, que “o sentido não cessa de vir de outro lugar e de ir em direção a outro lugar” (Nancy) e de intervir uma vez mais sobre os modos de sentir em comunidade. Fazer vibrar a significância do mundo, colocando novamente em jogo, a cada filme, nossa existência em comum. Eis o que alguns chamariam de cinema. Outros, de política.

WORLD MOVEMENTS EXHIBITION – VICTOR GUIMARÃES

"TO BE IN ACCORDANCE WITH THE WORLD, WRITING RESISTS THE FRAMING OF THE WORLD INTO EXCLUSIVE WORLDS." Jean-Luc Nancy

There are people who claim that cinema exists to account for the world movements. They also claim that the role of this art, which is intrinsically linked to the present and among us a bit longer than a century, is to show us, frame by frame, what continues to be in movement, despite all the attempts of retention. There is no doubt: films are a privileged territory of contact with the world around us. However, cinema can do much more.

By opening itself to this infinite becoming of things, what cinema does is to give back to things this other moving power and to transform the world into an inhabited place by singular universes, which do not cease to re-build – and to re-invent themselves – in each small bit of the film. It is not only about figuring out the world, or following the power of its movements, but also to open derivations, to interfere with the circulation of bodies and the constitution of spaces, to deviate the images from their habitual course so that they inhabit other courses. It is necessary to re-write the world through cinema, to legitimate it, to re-film it over and over again, to promote the encounter between film and audience in order for it to become a place of constant reshaping.

The gaze upon the space follows cinema since its birth, but each film is also a place for the production of a singular spatiality. To film the surroundings of an African railroad, the camera in *Rail Blues* needs to be in movement, to oscillate between the inside and outside, to turn the train window into the threshold of the poem. The border is also the *leitmotiv* in *Space in Between*; it follows the daily routine of a woman whose husband is in prison and the only way she finds to talk to him is by throwing pieces of news and love letters by means of yelling them at him, between the outside of the prison complex and the cell bars. By facing this distressful situation, the film turns this "in-between space" into a place full of pretty but also cruel affectivity. In *This Place Does not Exist*, the gaze upon the city becomes a problem, and the attempt to film Beirut becomes a powerful essay about multiple ways of narrating a city.

If the image of the island is historically seen as an obsession for the cinematographic art – with its great potential of opening to the unknown –, it is then time to find other ways for this mystery. *L'île des Étrangers* recognizes this moment in a building, inhabited by extraordinarily shallow characters, and is able to find in its oscillating device a way to make it proliferate one more time. As for *Party Island*, the film builds a small universe, totally apart from daily life and full of a kind of delirious masturbatory artificiality. From the acrylic coconut trees to the plasticized bodies, an ironic allegory of the world can be detected, and we no longer know which side to situate the reigning bizarreness.

A camping site – this other kind of island – can be many things. By the lake Seliger, between the forest and rap concerts, the Russian national anthem together with pictures of a smiling Putin decorate a vacation camp for a youth, who attends lectures about family values. They also dance and fall in love (*Rakastan Sinua Kyyneliin*). A fragment of an almost unimaginable world, the beat of an attentive observation is a fair rhythm to cinema: it's necessary to

say yes and to say no, but it is also necessary to measure the weight of consensus and dissent. In the north of Portugal, the camping shelters other existences, so the film needs to rehearse other forms of approximation: when grandparents and grandchildren, the bocce game and *kuduro*, the memory of dictatorship and soccer live together in the same space, so it is necessary to turn it into a competition territory (*A Comunidade*). Between a picturesque Santa Claus wearing a bathing suit and the rupture of couples, the inside of a camper can shelter the largest distances.

Although the relation between the individual and the group is the reason that predominates throughout the history of cinema [according to Jean-Louis Comolli], the modes of weaving this bond can infinitely vary. In *Eskiper*, a single frame is enough to detect, in the amenity of a conversation between a father and a daughter, subtle nuances of the intermittences between generations in contemporary Europe. The attempt by an African boy of finding a new wife among the women in his village to his future adoptive American father, *About Ndugu* not only finds sweetness in a child account, but also a very peculiar breathing by the actors and actresses that contaminates the *mise en scène*. In *Maik*, the encounter between a newcomer character and the community that welcomes him is marked by a strong aggressiveness; the film then becomes a beautifully fragile and insufficient receptacle for this vital force that overflows it.

According to one of the premises by Harun Farocki , “if there is a new regime of world images, we should never forget to show it”. If the world is constantly made of images, to act upon them is a fundamental task for cinema. *American Capitalism, a Self-portrait* re-constructs critically the laws of American capitalism based on archives of an institutional documentary, by inventing unlikely connections. In the appropriation of images made by Kurdish rebels between the borders of Iraq and Turkey, Gerrilla rediscovers the power of the daily fighter. It helps the firmness of the cause and the muffled sound of the flying bullets cross the territorial limits and contaminate the silence of the refugees in the streets of Paris. The sound is also the theme in *Village, Silenced*, which works on an old film by Humphrey Jennings to re-discover, on the faces of the mining workers families silenced by Nazism, an unsuspected way of transforming the artwork of death into a proof of life.

After each short film screened and each new viewer gained, it is time to witness “the meaning does not cease from coming from a place and going towards another place” (Nancy) and to intervene in the various ways of experiencing shared feelings. To shake off the significance of the world, by questioning, once again, our shared existence. Some would call it cinema. Others, politics.



L'ÎLE DES ÉTRANGERS

A ILHA DOS
ESTRANGEIROS

Jin-woo Lee

Coreia do Sul, 2012, 12'

Produção – Production
Jinwoo Lee

Sempre fiquei intrigado com um edifício isolado, erguido num canto perto da natureza como se fosse uma ilha. Eu estava curioso para conhecer a vida de seus habitantes e descobrir se eram felizes. Fiz perguntas inocentes e usei minha câmera para capturar imagens de suas vidas dentro de seus apartamentos. Enquanto filmava, as pessoas entrevistadas paravam de conversar comigo depois de um tempo e começavam a falar entre si. As conversas que tinham revelavam emoções e sentimentos muito mais profundos do que eu havia imaginado inicialmente.

I have always been intrigued by this building standing straight in a little corner close to nature, isolated, looking like an island. I was very curious to get to know the life of its inhabitants and to find out if their life was a happy one. I asked innocent questions and I used my camera to capture images of their life inside their apartments. As I was filming, the people I was interviewing stopped talking to me after a while and started exchanging between themselves. The conversations they had then revealed emotions and feelings much deeper than I had originally thought.



MOV 1



SPACE IN BETWEEN

O ESPAÇO ENTRE

Noelia Nicolás

Holanda, 2012, 25'

Roteiro original – Original script
Noelia Nicolás

Fotografia – Photography
Sameena Safiruddin e Noelia Nicolás

Edição de som – Sound editing
Mónica Ramírez

Mixagem de som – Sound mixing
Mónica Ramírez

Trilha sonora – Film score
Jordi Joan García

Edição – Editing
María Campaña Ramia e Noelia Nicolás

Todos os dias, uma mulher romena vai até o muro da cadeia para falar com seu amante, preso. Senta-se na grama diante da cela onde ele está confinado, berrando palavras de carinho. Ambos perderam a liberdade.

Every day, a Romanian woman goes to the wall of the jail where her lover is imprisoned to speak with him. She sits in the grass facing the cell where he is confined, yelling caring words to him. They have both lost the freedom.



ESKIPER

Pedro Collantes
Espanha, 2012, 14'

Roteiro original –Original script
Pedro Collantes

Fotografia –Photography
Diego Cabezas

Desenho de som –Sound designer
Samuel Cabezas

Edição –Editing
Pedro Collantes

Elenco –Cast
Marta Larralde e Carlos Kaniowsky

Arte –Art
Beatriz Mena

Todos sabem educar crianças, exceto quem tem filhos.

Everybody knows how to raise children, except the people who have them.



MOV 1

101



A COMUNIDADE

THE COMMUNITY

Salomé Lamas

Portugal, 2012, 23'

Roteiro original –Original script

Salomé Lamas

Fotografia –Photography

Salomé Lamas

Edição de som –Sound editing

Bruno Moreira

Edição –Editing

Salomé Lamas e Francisco Moreira

Música usada –Music used

Garcia Selva

A Comunidade (The Community) é um documentário de curta-metragem sobre o CCL, a mais antiga área de camping em Portugal.

A Comunidade (The Community) is a short documentary focused on CCL, the oldest camping park in Portugal.



MOV 2

AMERICAN CAPITALISM, A SELF PORTRAIT

CAPITALISMO AMERICANO,
UM AUTORRETRATO

Thibault Le Texier

França, 2013, 9'

Roteiro original – Original script

Thibault Le Texier

Edição de som – Sound editing

Thibault Le Texier

Mixagem de som – Sound mixing

Thibault Le Texier

Edição – Editing

Thibault Le Texier

Professor de História da Universidade de Harding (Arkansas, EUA), Clifton L. Ganus Jr. revela em menos dez minutos a santíssima trindade do capitalismo americano.

Professor of History, Clifton L. Ganus Jr., from Harding University, Arkansas, reveals in less than ten minutes the holy trinity of American capitalism.



RAIL BLUES

BLUES DOS TRILHOS

Javier Barbero

Espanha, 2012, 14'

Roteiro original – Original script

Javier Barbero

Fotografia – Photography

Javier Barbero

Edição de som – Sound editing

Antonio Pulli

Mixagem de som – Sound mixing

Antonio Pulli

Edição – Editing

Cristobal Fernández

Ao longo da trajetória de um trem que atravessa a África ocidental, nosso ponto de vista é deslocado do real para o imaginário, contrastando uma viagem onírica com a realidade de uma fábrica.

Along the course of a train traversing West Africa, our view is dislocated from the real to the imaginary, contrasting dreamlike travel with the reality of a factory.



VILLAGE, SILENCED

VILA, SILENCIADA

Deborah Stratman

EUA, 2012, 7'

Edição – Editing

Deborah Stratman

Desenho de som – Sound designer

Deborah Stratman

Fotografia – Photography

H.E. Fowle

Remake do seminal docudrama de 36 minutos de Humphrey Jennings *The Silent Village* (1943), no qual mineiros de carvão galeses da vila de Cwmgiedd reencenam coletivamente a invasão nazista e a aniquilação da resistente vila mineradora tcheca de Lidice. O foco nesta interação recai sobre o som como um modo de controle social e sobre as maiores implicações históricas da repetição. Uma homenagem à lúcida abordagem de Jennings sobre solidariedade entre colegas de trabalho, poder e comemoração.

A re-working of Humphrey Jennings' seminal 36-minute 1943 docudrama "The Silent Village", wherein Welsh coal miners from the village of Cwmgiedd collectively re-enact the Nazi invasion and annihilation of the resisting Czech mining village of Lidice. Focus in this iteration is on sound as a mode of social control and the larger historical implications of repetition. A homage to Jennings' lucid address of labor solidarity, power and commemoration.





GERILLA - NOTRE CORPS EST UNE ARME

GUERRILHA - NOSSO
CORPO É UMA ARMA

Clarisse Hahn
França, 2012, 19'

Fotografia - Photography
Clarisse Hahn

Produção - Production
Clarisse Hahn

Edição - Editing
Clarisse Hahn

Som - Sound
Clarisse Hahn

Os rebeldes curdos filmam seu próprio dia a dia na fronteira do Iraque e Turquia. As imagens de guerra no Curdistão são confrontadas com as imagens dos refugiados curdos nas ruas de Paris, questionando as várias estratégias de construção da identidade de uma comunidade, com toques de idealismo e romantismo em meio à violência política e social. *Gerilla* pertence a uma série de 3 documentários de curta-metragem intitulada "Nosso corpo é uma arma".

The Kurdish rebels film their own everyday life on the border of Iraq and Turkey. The war images in 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. *Gerilla* belongs to a series of 3 short documentaries named "Our body is a weapon".



RAKASTAN SINUA KYYNELIIN

LÁGRIMAS DE FELICIDADE

Jari Kokko

Finlândia, 2012, 27'

Roteiro original – Original script
Jari Kokko

Fotografia – Photography
Jari Kokko e Joona Pettersson

Desenho de som – Sound designer
Kyösti Vântänen

Mixagem de som – Sound mixing
Kyösti Vântänen

Edição – Editing
Jari Kokko

A vida é como uma utopia no Campo da Juventude Patriótica de Putin. Milhares de jovens idealistas trabalham e participam de palestras sobre valores de família e estilos de vida saudável. Os únicos sinais de dissidência são causados pela lenda do rock Juri Sevchuk.

Life is like a utopia in Putin's Patriotic Youth Camp. Thousands of starry-eyed young people are working out and attending lectures on family values and healthy ways of life. The only sounds of dissent are caused by rock legend Juri Sevchuk.





PARTY ISLAND

ILHA FESTIVA

Neil Beloufa

França, 2012, 8'

Roteiro original – Original script
Neil Beloufa

Fotografia – Photography
Victor Zebo

Edição – Editing
Ermanno Corrado

Um bar, numa ilha, eco dos mitos e imaginários do paraíso exótico. Lagoa azul, areia fina: ícones característicos utilizados pela mídia para representar esses lugares consagrados ao relaxamento e ao prazer.

A bar, on an island, echoes of myths and imaginaries of the exotic paradise. Blue lagoon, thin sand: traditional icons used by the media to represent such places known for relaxation and pleasure.



ABOUT NDUGU

SOBRE NDUGU

David Munoz

Espanha, 2013, 16'

Roteiro original – Original script

David Munoz

Fotografia – Photography

David Munoz

Desenho de som – Sound designer

Beltran Rengifo

Edição de som – Sound editing

Beltran Rengifo

Edição – Editing

David Munoz

Ndugu recebe uma carta do Sr. Schmidt, seu novo pai adotivo nos Estados Unidos, que acaba de perder a esposa. Ndugu vai procurar uma nova esposa para ele.

Ndugu receives a letter from his new foster father in America, Mr. Schmidt, who just lost his wife. Ndugu will search for a new wife for him.

ABERT



MOV 3

109



MAIK

Aline Fischer

Germany, 2013, 24'

Roteiro original – Original script
Wilhelm Kapp e Aline Fischer

Fotografia – Photography
Maurice Wilkerling

Desenho de som – Sound designer
Vincent Fischer

Trilha sonora – Film score
Bowen Liu

Edição – Editing
Ian Purnell

Animação – Animation
Philipp Möde

Maik finalmente está solto de novo. Na condicional. Ele retorna à vila onde cresceu. Reencontra seu irmão, proprietário de uma fazenda de aspargos onde vivem 200 trabalhadores sazonais romenos e poloneses. Maik aceita ficar preso neste remoto lugar no meio do campo.

Maik is finally free again. On probation. He returns to the village where he grew up. Back to his brother, the owner of an asparagus farm where 200 seasonal workers from Romania and Poland dwell. Maik lets himself be imprisoned in this remote place in the midst of meadows.



THIS PLACE DOES NOT EXIST

ESTE LUGAR NÃO EXISTE

Nour Ouayda

Líbano, 2012, 29'

Roteiro original – Original script

Nour Ouayda

Produção – Production

Michel Bejjani

Fotografia – Photography

Jad Youssef

Edição – Editing

Nour Ouayda e Jad Youssef

Música – Music

Edwin Dao

Edição de som – Sound editing

Edwin Dao

Elenco – Cast

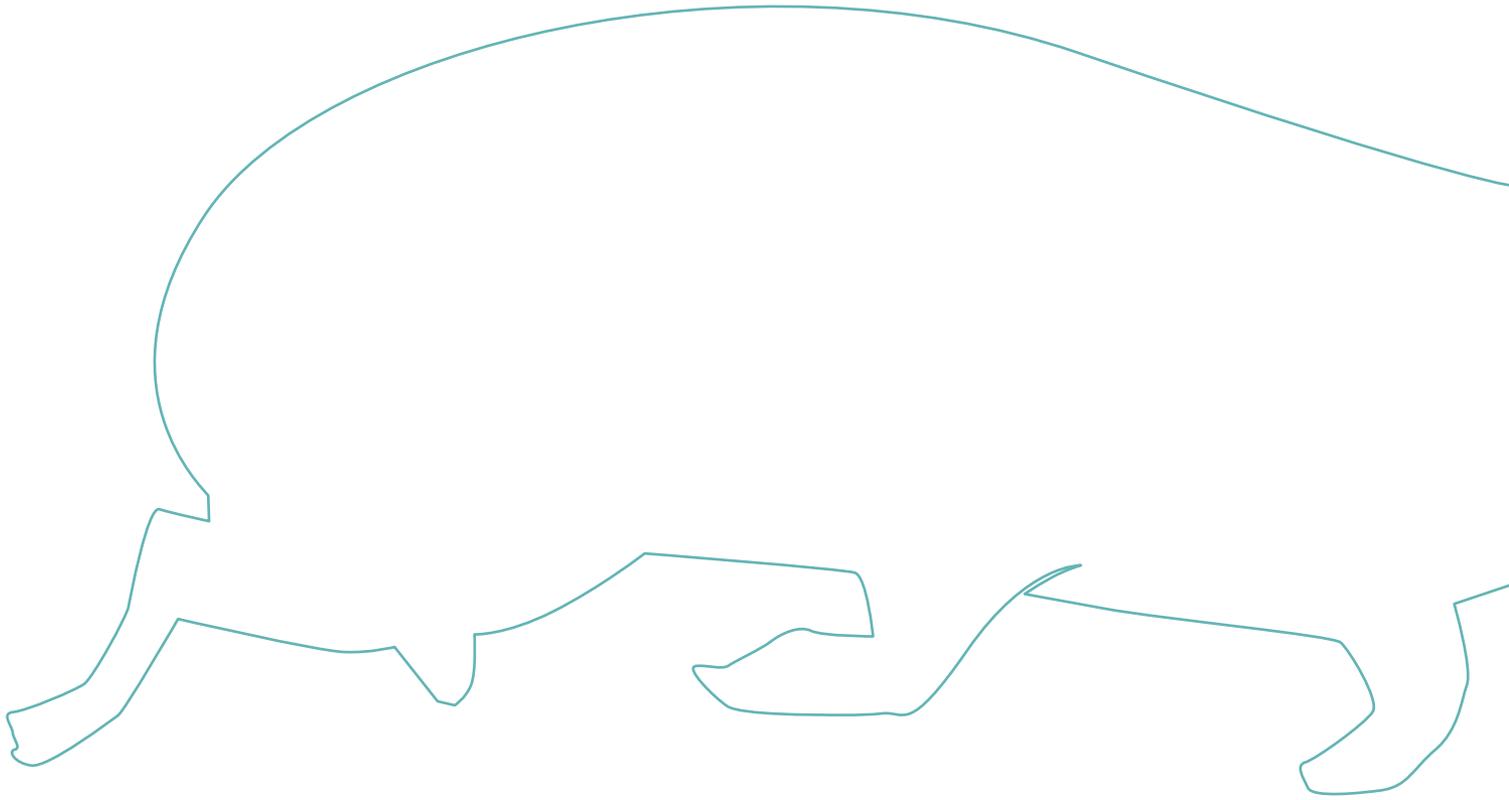
Fadí Abi Samra, Yumna Ghandour, Nour
Ouayda e Ramzi Hibri

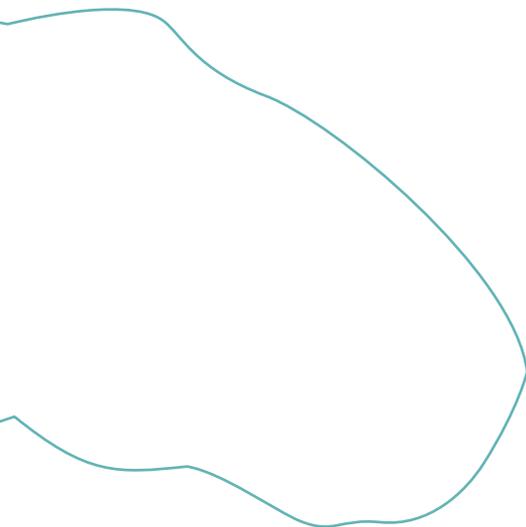
Michel.bejjani@USJ.edu.lb

Preso ao passado do cinema libanês, um historiador acaba se perdendo. Paralelamente, um estudante de cinema tenta filmar um curta de ficção ambientado em Beirute.

Dwelling on the past of Lebanese cinema, a historian loses his way. In parallel, a student in film tries to shoot a short fiction set in Beirut.







MOSTRA JUVENTUDE

YOUTH EXHIBITION

JUV 1 60' **12**

→ 21, sábado, 14h15 → 25, quarta, 17h30

JUV 2 69' **16**

→ 21, sábado, 16h30 → 28, sábado, 20h30

JUV 3 71' **L**

→ 22, domingo, 16h → 29, domingo, 18h

JUV 4 73' **L**

→ 23, segunda, 9h30 → 25, quarta, 9h30 → 26, quinta, 14h

JUV 5 69' **14**

→ 23, segunda, 17h30 → 24, terça, 9h30 → 27, sexta, 14h

JUV 6 73' **14**

→ 24, terça, 17h30 → 27, sexta, 17h30



MOSTRA **JUVENTUDE** JOÃO TOLEDO

"POR SORTE, SÃO OS FILMES QUE NOS GUIAM E NOS GRITAM SEU ÍMPETO JOVEM, DAS FORMAS MAIS IMPROVÁVEIS."

A juventude é coisa sem idade e não envelhece nunca. A cada ano esta mostra se renova, em imagens que desafiam a curadoria na busca por enquadrar os filmes dentro de uma vaga ideia do que constitui essa fase da vida, considerando espectadores e sujeitos dos filmes. Por sorte, são os filmes que nos guiam e nos gritam seu ímpeto jovem, das formas mais improváveis. Nessa seleção, tudo é errância e transformação. Não se pode prever o que está para acontecer em seguida. Tudo é definitivo e provisório.

Em alguns momentos, essa juventude pede tempo para o olhar, para descobrir e se hipnotizar pelos sutis movimentos de balões ao longe, numa paisagem móvel. Mas do fôlego passamos rapidamente à falta de ar, ao ritmo extremo e descompassado dos jovens que se descobrem no mundo. As intrigas, por vezes, são cruéis – os jovens parecem se vingar da inocência roubada. As descobertas sexuais são constantemente angustiantes e parecem não caber no silêncio. Alguns garotos argentinos fazem manifestos desatinados, que mesmo em sua loucura inerente parecem fazer certo sentido.

E nessa colcha de retalhos, sem rima nem harmonia, todas as decisões parecem carregar o peso do mundo. O amigo vai se matar, é preciso correr, pular o muro. A todo o momento eles estão prestes a sucumbir a um trator de sensações. Deparam-se com a morte, curiosos, amedrontados, e fingem conformidade. As garotas na cama estão prestes a tentar suicídio; olham-se e se questionam sobre estarem agindo de maneira estranha uma com a outra. Por que se importam? Deparam-se sempre com a impossibilidade de completude. Mas também subvertem seu papel de sujeição às ordens estabelecidas. A garota assediada pelo menino violento arranca dele um beijo. Mas, acima de tudo, o que fazem esses personagens depois de todos os atos definitivos é descobri-los provisórios, instáveis, efêmeros. Eles próprios se descobrem passageiros. E quando a coisa aperta, saem pela noite, vagando, entre a consciência e inconsciência do rumo. Encontram festas, bandas, boates. Soltos e libertos, ainda que momentaneamente, dançam!

Assim como seus personagens, estes filmes também sabem dançar. Oscilam entre a instabilidade de estéticas mais libertas – uma câmera solta que acompanha o imprevisto de corpos irrefreáveis – e entre um desejo de arrojo e controle que cria explosões maneiristas com coreografias absurdas. E no meio de tudo isso, assim como nos discursos da jovem argentina, por mais improvável, algo parece fazer sentido.

YOUTH EXHIBITION – JOÃO TOLEDO

Youth has no age and never grows old. Each year this show renews itself through images, challenging the curators as they aim to frame the films, taking into account their viewers and characters, in a vague idea of what this stage in life consists of. Luckily, the films guide us and throw at us their young impetus in the most improbable ways. In this selection, everything is wandering and transformation. We cannot predict what is about to come. Everything is permanent and transitory.

In certain moments, this youth needs more time to look, to discover and to let themselves be hypnotized by the subtle movements of balloons in a moving landscape. We rapidly move from breath to lack of air, to the extreme and wildly rhythm of the youth that finds their place in the world. The intrigues are sometimes cruel – the youngsters seem to avenge their stolen youth. Their sexual experiences are constantly full of anxieties and do not find enough room in silence. Some young Argentines organize clumsy manifestos, which seem to make sense, despite their inherent madness.

In this patchwork quilt, with no rhyme or harmony, all the decisions seem to carry the world's heaviness. A friend is about to kill himself, we need to run, climb up the wall. They are about to succumb to an ocean of sensations at any moment. They face death with curiosity and fear, and pretend to accept it. The girls in bed are about to commit suicide; they look at each other and wonder whether or not they have been acting weird with one another. Why do they care? They are always faced with the impossibility of completeness. However, they also subvert their role of being subjected to established rules. A girl harassed by a violent boy steals a kiss from him. But, above all, what these characters do after all these final acts is to realize that they are transitory, unstable, ephemeral. They find themselves to be fugacious. And when things get hard, at night, they wander around between the consciousness and unconsciousness of their course. They go to parties, bands, clubs. Feeling free and unbound, even if it is for a short while, they dance!

Like their characters, these films also know how to dance. They oscillate between the instability of more open aesthetics – a camera that freely follows the unpredictability of unstoppable bodies – and a desire of boldness and control, which creates mannerist explosions with absurd choreographies. Amid all of this, like in the speeches from the Argentine girl, as likely as it might be, something does seem to make sense.



MENINO PEIXE

FISH HEAD

Eva Randolph

Brasil/RJ, 2012, 17'

Roteiro original – Original script

Eva Randolph

Fotografia – Photography

Miguel Lindenberg

Arte – Art

Jose Aguiar

Trilha sonora – Film score

Ricardo Rito

Edição – Editing

Eva Randolph

Elenco – Cast

Patricia Selonk, Otto Jr. e Mila Freitas

Com a chegada de um irmãozinho, Paula, 8 anos, começa a ter pesadelos com o Menino Peixe, que levaria sua mãe para o fundo do mar.

With the arrival of her little brother, Paula, 8, starts to have nightmares about the Fish Boy – the one who could take her mother to the sea bottom.



JUV 1

117



OS IRMÃOS MAI

MAI BROTHERS

Thais Fujinaga

Brasil/SP, 2013, 19'

Roteiro original – Original script

Thais Fujinaga

Fotografia – Photography

André Luiz de Luiz

Edição de som – Sound editing

Eduardo Santos Mendes, Luiz Adelmo
e Ana Paulo Fiorotto

Trilha sonora – Film score

José Renato Luiz

Elenco – Cast

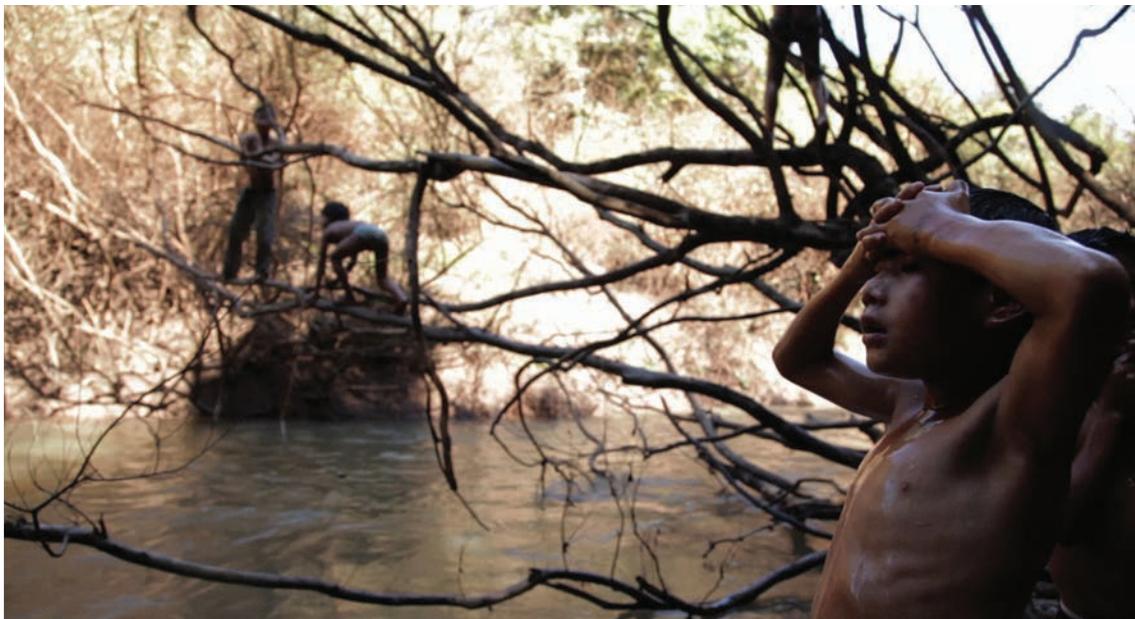
Luis Mai king

Arte – Art

Dicezar Leandro

Dois irmãos de origem chinesa saem pelo centro da cidade em busca de um presente para a avó. Quanto mais eles caminham, mais longe parecem estar de seu objetivo.

Two brothers need to find a gift for their grandmother. The more they walk, the further away they seem from achieving their goal.



MBYA MIRIM

Ariel Duarte Ortega e
Patrícia Ferreira
Brasil/PE, 2013, 24'

Produção – Production

Olivia Sabino, Ernesto de Carvalho
e Patrícia Ferreira

Palermo e Neneco, duas crianças Mbya Guarani do Rio Grande do Sul, revelam em suas brincadeiras o drama do seu povo.

Palermo and Neneco, two Mbya Guarani children from Rio Grande do Sul reveal the drama of their people.



JUV 1

119



ALGUNS DIAS ANTES E OUTROS DEPOIS

SOME DAYS BEFORE AND
OTHERS AFTER

Nicolas Thomé Zetune
Brasil/SP, 2013, 6'

Produção – Production
Nicolas Thomé Zetune

“Primeiro de dezembro do ano passado, meu amigo me ligou falando que ia se matar”.

“Last year, on December 1st, my friend called me saying he was going to kill himself.”



SCHUB

IMPULSO

Moritz Krämer

Alemanha, 2012, 16'

Roteiro original – Original script
Moritz Krämer

Fotografia – Photography
Patrick Jasim

Trilha sonora – Film score
Hannes Gwisdek e Nils Frahm

Edição – Editing
Daniela boch

Elenco – Cast
Lea und aline Kolditz, Marina Weis e
Andrej Kaminsky

Um microcosmo em uma cidade, um quintal, uma garagem, mulheres dando boas vindas a homens à noite, uma garota: tenho quase 12 anos. Meu pai me irrita. Ele se apaixonou por uma vizinha de quem nunca gostei. Embora ontem à noite eu a tenha ajudado.

A microcosmos in a city, a backyard, a garage, women who welcome men at night, a girl: I am nearly 12. My father annoys me. He fell in love with a women next door I never liked. Though yesterday night I helped her.



ALGUMAS MORTES

A FEW DEATHS

Lucas Camargo de Barros
Brasi/SP, 2012, 10'

Roteiro original - Original script
Lucas Camargo de Barros

Fotografia - Photography
Leandro HBL

Edição de som - Sound editing
Davi Rodriguez

Trilha sonora - Film score
Davi Rodriguez

Edição - Editing
Lucas Camargo de Barros

Elenco - Cast
André Stern

"Filho, senti você muito ansioso no domingo. Saiba esperar o tempo das coisas. Durma mais, fume menos e controle melhor seus gastos. Se cuide. Te amo".

André lives by himself in São Paulo. His mother arrives. His boyfriend leaves. André lives by himself in São Paulo.



CULEBRA JR.

SERPENTE JR.

Daniela Delgado Viteri

Argentina, 2013, 14'

Fotografia – Photography

Jorge Rodriguez Mazzini

Desenho de som – Sound designer

Pedro León

Trilha sonora – Film score

Gino Girolimoni

Edição – Editing

Daniela Delgado Viteri e Pedro León

Elenco – Cast

Ricardo Colmenares e Catalina Berarducci

Arte – Art

Natalia Bianchi

Esta cidade é um lixão circular, permite que você veja, a cada cinco minutos, a merda que acaba de sair de sua bunda e que você não quer encarar.

This city is a circular dumpster, it allows you to see, every 5 minutes, the shit that just came out of your buttole and that you decide not to face.



JUV 2

123



PALIM PALIM

Marina Klausner
e Pia Hellenthal
Suíça, 2012, 23'

Roteiro original – Original script
Pia Hellenthal e Marina Klausner

Fotografia – Photography
Janis Mazuch

Edição de som – Sound editing
Jürg Iempfen

Edição – Editing
Marina Klausner

Elenco – Cast
Volker Zack Michalowski, Sinje Irslinger,
Rodolphe Pauly, Beat Schlatter,
Sabine Timoteo, Tomek Nowicki e
Lydia Bruna

Um grupo de nado sincronizado é roubado, dois adolescentes falham ao tentar suicídio, um músico atordoado pela chegada de sua bagagem, um empresário fracassado no limite do desespero e um alucinado proprietário de um hotel que encontra uma bolsa esquecida. Todos num abandonado hotel de beira de estrada.

A group of synchronized swimmers is robbed, two teenagers fail to their suicide attempt, a musician is waiting for a ominous suitcase transfer, a failed businessman stands on the brink of despair and a hallucinating hotel owner finds a sports bag left behind. In an abandoned motel on a country road.



CAPITÁN

Vinicius Ferreira
Brasil/PR, 2012, 17'

Roteiro original – Original script
Vinicius Ferreira

Fotografia – Photography
Vinicius Ferreira

Edição – Editing
Vinicius Ferreira

O filme narra um dia completo de treinamento de jovens aspirantes a boxeadores no antigo centro de Havana, com imagens que demonstram o trabalho duro e o ritmo corporal quase coreográfico dos movimentos.

Capitán narrates a full day of training young aspiring boxers in old downtown Havana, with images that depict their hard work and body rhythm, almost as choreographic movements.



AS ONDAS

THE WAVES

Miguel Fonseca

Portugal, 2012, 22'

Roteiro original – Original script

Miguel Fonseca

Fotografia – Photography

Mário Castanheira

Edição de som – Sound editing

António Figueiredo

Edição – Editing

Sandro Aguilar

Elenco – Cast

Andreia Contreiras e Alice Contreiras

Diante de mim, paisagens da costa, lindas, verdadeiramente portuguesas. Para sempre ligadas a estas imagens, a minha juventude, o meu paraíso perdido. O imenso oceano, a praia, as pessoas morrendo em sossego, tristemente, belas. A vida e a morte estavam sendo aqui gravadas como um todo: a morte como parte da vida, mudança cósmica, transformação.

Beautiful, truly Portuguese seascapes swept before my eyes. Tied up in these images was my youth, my paradise lost. The vast sea, the beach, the people, all waiting, all dying gently, sadly, beautifully. Life and death were being recorded here as a whole: death as a part of life, a cosmic change, a transformation.



ENTRECAMPOS

João Rosas
Portugal, 2012, 32'

Roteiro original – Original script
João Rosas

Fotografia – Photography
João Pedro Plácido

Edição de som – Sound editing
Edgar Medina

Edição – Editing
Telmo Churro e João Rosas

Elenco – Cast
Francisca Alarcão, Francisco Melo,
João Simões e Miguel Carmo

Mariana, garota de 11 anos, muda-se de Serpa para Lisboa com o pai numa tarde de sábado de fim de agosto. Os primeiros dias na cidade se passam a arrumar a casa e a conhecer o novo bairro, Entrecampos. Após o primeiro dia de aulas, Mariana perde-se ao voltar da escola e tem de pedir ajuda ao pai. No dia seguinte, faz amizade com um rapaz da sua turma, Nicolau, e o irmão deste, Simão, mais velho. Os dois convidam Mariana para lanchar e ajudam-na a chegar à casa desenhando-lhe um mapa.

Mariana is an 11-year-old girl who comes from Serpa and has just moved to Lisbon with her father. The first days in the city are spent cleaning the house and getting to know the new neighborhood, Entrecampos. After the first day of school, Mariana gets lost while going home and has to call her father for help. The next day, she becomes friends with a boy in her class, Nicolau, and his older brother, Simão. The two brothers invite Mariana for lunch and help her get home by drawing a map.



FUI À CAPADÓCIA E LEMBREI DE VOCÊ

I WENT TO CAPADOCIA
AND REMINDED OF YOU

Larissa Figueiredo

Brasil/DF/PR, 9'

Produção executiva – Executive production
Rafael Urban

Fotografia – Photography
Larissa Figueiredo

Edição – Editing
Larissa Figueiredo

Som – Sound
Larissa Figueiredo

Edição de som – Sound editing
Fábio Baldo

Eu queria voar;
você me falava de fincar o pé na terra.
cansei de ser turista.
decidi voltar.
chego já.

I wanted to fly;
you told me to stay where I was.
I got tired of being a tourist.
I decided to come back.
I'll be right there.



QUINHA

Caroline Oliveira
Brasil/PE, 2013, 19'

Roteiro original – Original script
Caroline Oliveira

Fotografia – Photography
Jimmy Lee Phelan

Desenho de som – Sound designer
Pedro Sã

Edição de som – Sound editing
Waldir Xavier

Edição – Editing
João Maria

Elenco – Cast
Laís Vieira, Rodrigo García,
Maria Helena Mendez e Hermila Guedes

Quinha e sua mãe, Rosa, estão a caminho do batizado da menina e procuram por seus próprios milagres: Quinha busca sinais de mágica, Rosa segue esperando a volta de seu marido. Elas se reencontram como uma família completa, de duas mulheres.

A little girl, Quinha, and her mother, Rosa, travel through the Northeast region of Brazil to go to Quinha's baptism ceremony. During the journey, both women search for their own miracles: Quinha looks for signs of magic, while Rosa hopes for her estranged husband's return. Despite a few unexpected bumps on the road, they both manage to find small moments of salvation along the way.



JUV 4

129



A DESCOBERTA

THE DISCOVERY

Ernesto Molinero

Brasil/BA, 2012, 15'

Produção – Production

Paula Gomes

Roteiro original – Original script

Haroldo Borges e Paula Gomes

Fotografia – Photography

Haroldo Borges

Numa pequena cidade, um menino não entende por que seu cachorro desapareceu. Enquanto ele tem que se desfazer dos objetos do melhor amigo, vai mergulhar no mistério da morte.

In a small town, a kid doesn't understand why his dog disappeared. While he has to get rid of his best friend's objects, he will immerse himself inside the mystery of death.



JUV 4

TOUCHER L'HORIZON

TOCAR O HORIZONTE

Emma Benestan

França, 2012, 30'

Roteiro original – Original script
Emma Benestan e Elisabeth Chanay

Fotografia – Photography
Adrien Lecouturier

Edição de som – Sound editing
François abdelnour e Marion Papinot

Edição – Editing
Emma Benestan

Elenco – Cast
Azzedine Chakhrit, Sarah Pereira
e Tayeb Benestan

Enquanto o pai parte para a Argélia, Azdine conhece Sarah. Ele diz a ela que é italiano.

While his father leaves for Algeria, Azdine meets Sarah. He says to her that he is Italian.



BLURRY EYES

OLHOS EMBAÇADOS

Daniel Semanas

Brasil/SP, 2013, 15'

Roteiro original – Original script
Daniel Semanas e Fernanda Garcia

Edição – Editing
Daniel Semanas

Um garoto chamado Dog perde a namorada e parte da visão em uma única noite. Dias depois, ele conhece Kissy, excêntrica garota que o ajuda a enxergar sua nova limitação por outro ângulo.

A boy named Dog loses his girlfriend and part of his vision in a single night. Days later he meets Kissy, an eccentric girl who helps him see his new disability from a different angle.



TORRES

TOWERS

André Guiomar

Portugal, 2013, 13'

Roteiro original – Original script

André Guiomar

Fotografia – Photography

André Guiomar

Desenho de som – Sound designer

Dinis Henriques

Edição – Editing

André Guiomar

Elenco – Cast

André Guiomar

Na transição entre a adolescência e a idade adulta, a identidade modela-se às vontades. No tempo em que a sociedade cresce em altura, a terra é difícil de pisar.

Between adolescence and adulthood, one's identity is shaped by will. In a time where society grows in height, land is difficult to tread.



JUV 5



UFO W PIEKARACH

O.V.N.I EM PIEKARY

Konrad Aksinowicz

Polônia, 2012, 15'

Roteiro original – Original script

Konrad Aksinowicz

Fotografia – Photography

Pawel Dyllus

Trilha sonora – Film score

Konrad Aksinowicz

Edição – Editing

Marta Michno

Os pais de Karol, um garoto de nove anos, têm uma grande ideia sobre como fazer que seu filho fique mais educado. Eles o subornam com o tão esperado presente chamado AKX, divulgado na televisão como um brinquedo extraordinário. O problema é que o comercial não tinha mentido. O filme é baseado numa história de Marcel Staniczek e Klaudia Mitek dentro do projeto New City Legends – Silesian Edition.

The parents of nine-year old Karol came up with a great idea on how to make their son polite. They bribe him with a longed-for present called AKX, advertised on television as an extraordinary toy. The problem is that the commercial didn't lie. Marcel Staniczek and Klaudia Mitek made the film based on a story under the film project New City Legends – Silesian edition.



CRAZY DENNIS TIGER

Jan Soldat

Alemanha, 2012, 26'

Roteiro original – Original script
Jan Soldat

Dennis, 15 anos, e Philipp, 18. Dois irmãos de Schildow, em Brandemburgo. Durante um evento de luta livre, um lutador cai em cima de Philipp. Dennis culpa Eddy, o malvado lutador da vila vizinha, pelo acidente e quer vingança. Sendo Eddy bem mais alto e oito anos mais velho, os planos infantis de Dennis estão fadados ao fracasso. Até que ele se cansa de ser humilhado.

Dennis, 15, and Philipp, 18. Two brothers from Schildow in Brandenburg. During an amateur wrestling event a wrestler falls on Philipp. Dennis blames Eddy, the mean wrestler from the neighboring village, for the accident and seeks revenge. As Eddy is two heads taller and eight years older than Dennis, the childish plans for revenge are doomed. Until Dennis is sick of humiliation.



JUV 5

135



AUF DAS SCHÖNE LEBEN!

À BELA VIDA!

Marlene Blumert
Alemanha, 2012, 18'

Roteiro original – Original script
Tobias wilhelm

Fotografia – Photography
Anna Pawlicki

Edição – Editing
Magdalena Mayer

“Um casamento afeta o nível de felicidade menos positivamente do que uma exitosa procura de emprego”. Há alguns anos, o governo vem oferecendo a pessoas desempregadas um projeto vocacional em que elas participam de um jogo num supermercado fictício. Uma mulher entra no projeto e passa a noite com hedonistas e negadores. Mas ela não consegue entrar na brincadeira.

“A marriage affects the level of happiness less positively than a successful job search”. For a few years the government offers permanently unemployed persons a vocational project, where they can be “playing shops” in a fictitious supermarket. A woman takes part in this project. We follow her one night, which she spends with hedonists and deniers. But she cannot get the topic work out of her mind.



TAGLIA CORTO!

TAMANHO CURTO!

Filippo Demarchi

Suíça, 2012, 11'

Fotografia – Photography

Filippo Demarchi

Edição – Editing

Filippo Demarchi

Elenco – Cast

Silverio Demarchi, Beatrice Demarchi
e Filippo Demarchi

Arte – Art

Filippo Demarchi

Um filho chega à casa dos pais para falar de sua homossexualidade e pede o apoio deles. Reações.

A son arrives at his parents' home to tell them about his homosexuality and to ask for support. Reactions.



JUV 6

137



O MELHOR AMIGO

THE BEST FRIEND

Allan Deberton

Brasil/CE, 2013, 17'

Fotografia – Photography

ABC Antonio Luiz Mendes

Desenho de som – Sound designer

Márcio Câmara

Edição – Editing

João Maria

Animação – Animation

Anderson Leitão

Elenco – Cast

Marta Aurélia, Victor Sousa e
Jesuita Barbosa

Sábado. Primeiro dia de férias. Lucas e Felipe decidem ir à praia.

Saturday. First day of vacation. Lucas and Felipe decide to go to the beach.



STOLZ DES OSTENS

ORGULHO DO ORIENTE

Christoph Wermke

Alemanha, 2012, 27'

Roteiro original – Original script
Christoph Wermke

Fotografia – Photography
Nicolai Wolf

Desenho de som – Sound designer
Frank Behnke

Edição – Editing
Júlia Karg e Christoph Wermke

Elenco – Cast
Patrick Lorenzatz, Ursula Renneke,
Carola Sigg, Sebastian Becker
Michael Schweighöfer e Marie Gruber

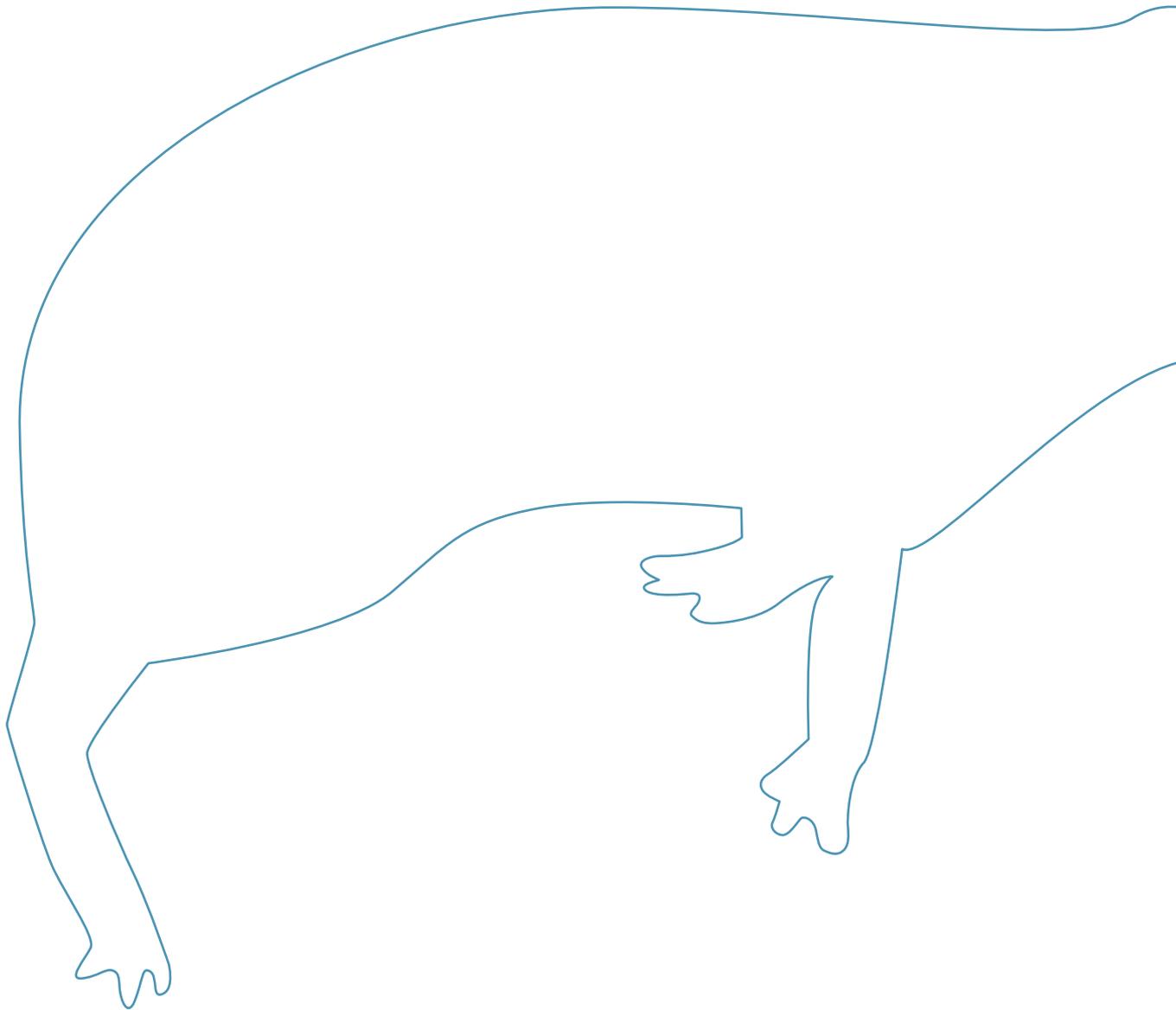
Tobias ficará acampado em sua barraca indígena durante todo o verão. A mãe alugou a casa para uma jovem família de Berlim passar as férias. Tobias perambula por sua pequena cidade e arredores, tramando para se livrar dos intrusos.

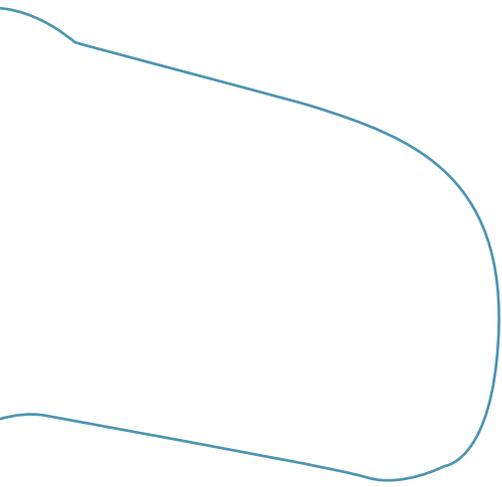
Tobias is living in his Indian tent for the summer. His mother has rented out their home to a young Berlin family as a vacation apartment. Tobias roams his small town and the fields around, scheming to be rid of the intruders.



JUV 6

139





MOSTRA INFANTIL

CHILDREN'S EXHIBITION

INF 1 39' **L**

→ 22, sábado, 16h → 23, segunda, 8h15
→ 25, quarta, 8h15 → 26, quinta, 8h15
→ 27, sexta, 8h15

INF 2 58' **L**

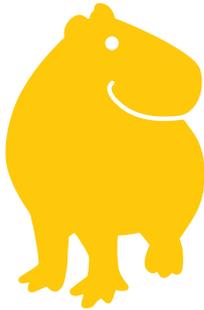
→ 21, sábado, 16h → 24, terça, 8h15
→ 26, quinta, 9h30 → 27, sexta, 9h30



MOSTRA INFANTIL

ANA SIQUEIRA

“PEQUENA MOSTRA QUE
PROCURA PROVOCAR,
NO BREVE CONTATO
DA CRIANÇA COM O
AMBIENTE MÁGICO DA
SALA DE CINEMA, UMA
FAGULHA, UM MOMENTO
COM FILMES QUE LHE
TRAGAM ALGUMA
EXPERIÊNCIA PARTICULAR
COM AS IMAGENS EM
MOVIMENTO”



Mostra
Infantil

O que deve guiar a escolha dos filmes de uma mostra destinada a crianças? Como não reduzir a experiência do cinema na infância a apenas didatismo, ilustração temática e transmissão de saber?

Algumas boas pistas nos são dadas no livro *A Hipótese-Cinema (L'hypothèse cinéma)*, de Alain Bergala, professor, crítico e cineasta francês que esteve à frente, na área de cinema, de um projeto do governo de seu país de introdução das artes no currículo escolar. No livro, Bergala se volta especificamente para a escola, podemos facilmente transpor algumas de suas ideias para outras situações de exibição de filmes para crianças. Para o autor, a arte não se ensina, mas se experimenta. O cinema não deve ir à sala de aula para dizer melhor aquilo que já sabemos, mas, sim, por possuir uma forma artística e sensível que nenhuma outra arte possui. O professor deve estimular a leitura criativa, não apenas voltada para a análise e a crítica. Deve substituir a explicação por exposição, mantendo o filme como algo estranho, outro. É importante que se facilite o acesso a filmes que não podem ser vistos em outras circunstâncias (na TV e no circuito comercial de cinemas, por exemplo). O filme deve ser visto e revisto. Ele atua sorrateira e lentamente.

Esta 15ª edição do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte propõe uma pequena mostra que procura provocar, num breve contato da criança com o ambiente mágico da sala de cinema, uma fagulha, um momento com filmes que lhe tragam alguma experiência particular com as imagens em movimento, ao mesmo tempo rica e diversa da que frequentemente inunda o cotidiano infantil.

CHILDREN'S EXHIBITION – ANA SIQUEIRA

What should guide the selection of films for an exhibition dedicated to children? What should be done in order not to reduce the experience of cinema during childhood to didacticism, thematic illustration and knowledge transmission?

Some good hints can be found in the book *L'hypothèse cinéma* (A hipótese do cinema, in Portuguese) by Alain Bergala – a French professor, critic and filmmaker, who headed a project, in the field of cinema, by the French government with the aim to introduce arts in school curriculum. In his book, Bergala addresses schools in specific, but we could easily transpose some of his ideas to other situations where films are also screened for children. For the author, art cannot be taught, art is experienced. Cinema should not go to classrooms to say things we already know in a more appropriate way, but for having a sensitive form of telling things that no other has. Teachers should encourage a creative reading that goes beyond analysis and critique; they should replace explanation with exposition, keeping the film as something strange, different. It is important to provide access to films that otherwise would not be seen (for example, on TV or the commercial cinema circuit). Films must be watched and re-watched. They act cunningly and slowly.

The FestCurtasBH 2013 offers a small show that tries to provoke, in this brief contact between children and the magical atmosphere of the theater, a sparkle, a moment with films that will give them a peculiar experience with moving images. Images that are, at the same time, rich and different from those that usually inhabits children's daily life.



PAULINA SIN IL CULM

PAULINA NA MONTANHA

Carla Hitz

Suíça, 2012, 3'

Desenho de som – Sound designer
Anselm Caminada

Edição – Editing
Marina Rosset

Animação – Animation
Carla Hitz

Música – Music
Anselm Caminada

Faça vento, chuva, névoa ou neve, Paulina-sobre-a-Montanha sempre sabe o que fazer.

Come fog, wind, rain or snow, Paulina-on-the-Mountain always knows what to do.





INF 1

146



US NÓS

Ulrich Totier
França, 2013, 8'

Roteiro original – Original script
Ulrich Totier e Julie Rousset

Fotografia – Photography
Julie Rousset

Edição de som – Sound editing
Philippe Fontaine

Trilha sonora – Film score
Christophe Arnaud e Ulrich Totier

Edição – Editing
Julie Rousset, Fabrice Luang-vija
e Ulrich Totier

Animação – Animation
Capucine Latrasse, Camille Rossi,
Ulrich Totier e Vincent Bierrewaerts

Em um ambiente vazio e atemporal, pequenas figuras engraçadas perambulam sem propósito, até que uma pedra cai do céu. O que elas fazem revela a verdadeira natureza dessas estranhas criaturas.

In an empty, timeless setting, funny little figures wander around with no apparent purpose until a stone falls from the sky. What they do with it reveals the true nature of these odd creatures.



BIGEETY

Maurice Huvelin

França, 2013, 3'

Fotografia – Photography

Sylvain Zerbib, Maurice Huvelin
e Romain Douchin

Desenho de som – Sound designer

Maurice Huvelin

Edição – Editing

Sylvain Zerbib e Maurice Huvelin

Animação – Animation

Sylvain Zerbib

“Às vezes, eu penso que a melhor prova de que há vida inteligente no universo é que ninguém até agora tentou nos contatar.”

(Bill Watterson)

“Sometimes I think the surest sign that intelligent life exists elsewhere in the universe is that none of it has tried to contact us”.

(Bill Watterson)



INF 1

148



MONSTER BOX

CAIXA DE MONSTROS

Ludovic Gavillet, Lucas
Hudson, Jean Saunier Colin
e Derya Kocaurlu
França, 2012, 7'

Roteiro original – Original script

Ludovic Gavillet

Animação – Animation

Ludovic Gavillet

Uma garotinha caminha por uma loja de flores amparada por um velho rabugento. Entretanto, ela não está lá para comprar flores, mas casinhas para os seus monstros.

A little girl walks in a flower shop held by a grumpy old man. However, she isn't there to buy flowers but little houses for her monsters.



PETY PODE TUDO

THE ALMIGHTY PETY

Anahí Borges

Brasil/SP, 2012, 18'

Fotografia – Photography
Elena Fedeli

Desenho de som – Sound designer
Guilherme Shinji

Trilha sonora – Film score
Fábio Matu e Vico Piovani

Edição – Editing
Olívia Brenga

Animação – Animation
Adams Carvalho

Elenco – Cast
Paulo Goya, Aury Porto, Gabriel Nathan
Silva, Moara Ibotira e Sylvia Prado

Arte – Art
Laura Carvalho

Pety é uma menina com um majestoso sentimento de controle de tudo que está ao redor. Um dia, a caminho da escola, acredita receber um aviso do anjo Gabriel prenunciando a morte do seu coelho de estimação chamado Perninha. O medo da perda e o desejo de controle a impulsionam na olímpica tentativa de driblar o destino profetizado.

Pety is a little girl who likes to have control over everything around her. One day, on her way to school, she believes that Gabriel, the angel, has sent her an announcement of the death of her pet bunny. Her fear of loss and desire for control will make her try to fool her predicted fate.





INF 2

150



ORIGAMI

Hugo Bailly Desmarchelier,
Eric de Melo Bueno,
e Michael Moreno
França, 2012, 8'

Edição de som - Sound editing
José Vicente

Haiko não se importa com a arte de origami que seu avô deseja lhe transmitir. Porém, ao partir para uma extraordinária viagem iniciática, ele se vê prisioneiro de um mundo feito de papel.

Haiko does not care about the art of origami that his grandfather wishes to pass on to him. An astonishing initiatory trip begins from here, when he finds himself prisoner of a world made of paper.



APOCALIPSE DE VERÃO

SUMMER APOCALYPSE

Carolina Durão

Brasil/RJ, 2013, 15'

Fotografia – Photography

Ivo Lopes Araújo

Edição – Editing

Karen Black

Desenho de som – Sound designer

Felippe Schultz Mussel

Animação – Animation

Gustavo Bragança

Arte – Art

Mayra Sérgio

Rio de Janeiro, 45°C, praias lotadas: apocalipse de verão! Daniel, 8 anos, está de férias na praia. Lá ele experimenta diversos mundos e se diverte entre a fantasia e a realidade. Um dia, o mar está cheio de algas tóxicas. A praia está imprópria! Será o fim do verão?

Rio de Janeiro, 45°C, crowded beaches: summer apocalypse! Eight-year-old Daniel is on vacation at the beach. There he experiences several worlds and plays between fantasy and reality. One day, the sea is full of toxic seaweed. Is this the end of summer?

ABERT



INF 2

151



NUESTRA ARMA ES NUESTRA LENGUA

NOSSA ARMA É
NOSSA LÍNGUA

Cristián Cartier
Argentina, 2013, 15'

Roteiro original – Original script
Cristián Cartier e Martina Sántolo

Fotografia – Photography
Martin Longo

Desenho de som – Sound designer
Fernando Ribero

Edição – Editing
Cristián Cartier e Juan Pablo Menchón

Animação – Animation
Martin Longo, Martina Sántolo e
Cristián Cartier

Um ataque invasor interrompe a calma rotina de uma comunidade. Todos os habitantes são mortos, exceto uma mulher, sequestrada e levada à força para a selva. Seu marido não está presente quando a tragédia ocorre. Ao voltar, ele vai ao resgate dela.

An invader's attack interrupts the calm routine of a community. All of its inhabitants are killed except for a woman, who is kidnapped and dragged towards the surrounding jungle. Her husband is not present when the tragedy occurs. Upon his return, he sets off to rescue her.



CABEÇA PAPELÃO

CARDBOARD HEAD

Quiá Rodrigues

Brasil/RJ, 2012, 20'

Roteiro original – Original script
Quiá Rodrigues e Juliana Calafange

Fotografia – Photography
Quiá Rodrigues

Trilha sonora – Film score
Márcio Lo Miranda

Edição – Editing
Quiá Rodrigues

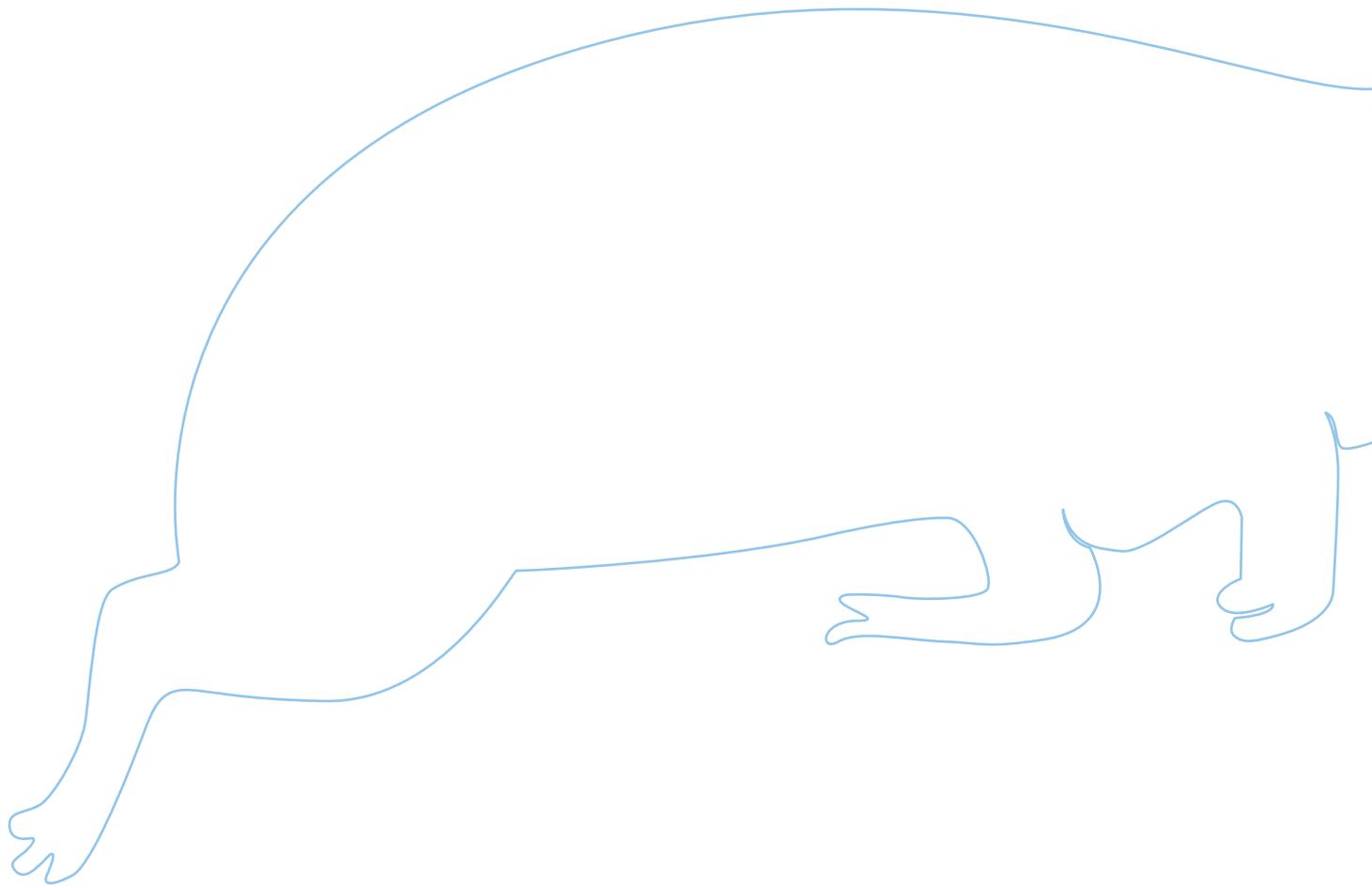
Animação – Animation
Quiá Rodrigues

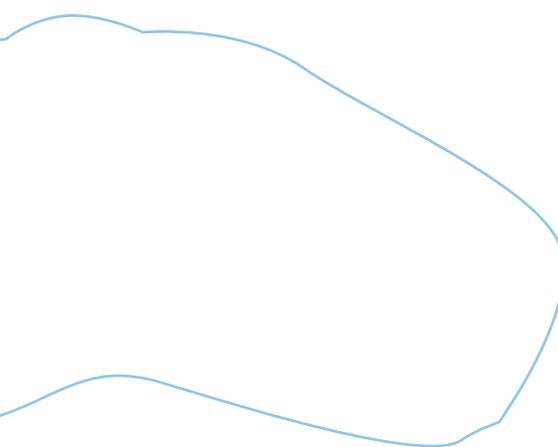
Elenco – Cast
Oberdan Junior

Antenor é absolutamente sem importância social e diferente dos demais. Convencido de que a razão de seus problemas é sua cabeça, ele a troca por uma de papelão.

Antenor is utterly without social importance and quite different from others. Convinced that his head is the reason for his problems, he exchanges it for a cardboard.







MOSTRA ANIMAÇÃO

ANIMATION EXHIBITION

ANI 1 49' **16**

→ 21, sábado, 15h30 → 22, domingo, 17h

ANI 2 48' **14**

→ 21, sábado, 17h → 27, sexta, 16h

ANI 3 68' **14**

→ 29, domingo, 16h → 29, domingo, 20h

ANI 4 53' **12**

→ 29, domingo, 16h



MOSTRA ANIMAÇÃO CARLA ITALIANO

“O ATUAL ESTÁGIO DE AMADURECIMENTO VAI ALÉM DE PROPOSTAS ESTRITAMENTE VOLTADAS PARA UM PÚBLICO INFANTIL OU DE ESQUETES CÔMICOS AUTORREFERENCIAIS, INDICANDO UMA COMPREENSÃO DOS DESAFIOS QUE ENVOLVEM A EXPERIMENTAÇÃO COM O CINEMA DE ANIMAÇÃO EM DIVERSOS PAÍSES.”

A seleção de filmes que compõem a Mostra Animação deste ano nos revela, em linhas gerais, um notável domínio da linguagem cinematográfica. Somos apresentados a construções pautadas pela consciência de seus limites, tanto nas técnicas empregadas quanto nas implicações das mesmas frente ao universo concebido por cada obra. O atual estágio de amadurecimento vai além de propostas estritamente voltadas para um público infantil ou de esquetes cômicos autorreferenciais, indicando uma compreensão dos desafios que envolvem a experimentação com o cinema de animação em diversos países.

Como primeiro ponto de análise, é possível notar a evocação de um público de certa forma mais adulto, consciente das construções operadas, o que suscita o afastamento da pedagogia simplista que ainda compreende muitas das animações que visam ao grande público. A começar por filmes como *Astigmatismo e Father*, que apresentam temáticas voltadas para o universo infantojuvenil através de personagens e questões particulares a esse contexto, mas sinalizando uma autoconsciência de viés quase psicanalítico no processo. Até chegar em *Narcisse*, curta que reconta o mito grego de Narciso por meio de uma fábula erótica encenada por bonecos de pano.

Algumas produções mantêm atenção maior à verossimilhança, proximidade com a realidade vivida ao tratar de contextos históricos mais abrangentes (como é o caso de *Betty's Blues*) ou situações cotidianas que dialogam com um núcleo familiar (*Maman*). Embora formalmente muito distintos, tais filmes obedecem a uma lógica de teor mais narrativo, ainda que certa estranheza se faça constantemente presente na medida em que as histórias se desenvolvem. Já outra vertente parece se afastar do verossímil em prol da aposta na abstração imagética e/ou conceitual, explorando o que a animação tem de mais inovador em termos do deslocamento que causa no espectador. Impossível não destacar o curta *Musical Insects*, que, diferentemente dos demais, não utiliza imagens de síntese. Ele parte da concretude de um único item (um livro científico sobre insetos) para construir uma bela representação musical, colocando em prática o significado estrito do termo “audiovisual”.

Talvez a noção que melhor se aplique a essa seleção seja a ideia de gesto. Ela se faz presente tanto no manejo de diferentes elementos quanto na vontade “autoral” reforçada pelas escolhas diegéticas. Vemos, por exemplo, como uma pincelada pode se tornar o próprio substrato narrativo de certos filmes, para além de ser um procedimento constitutivo, como nos mostram *La Isla de Los Muertos*, *Norman* e *Toto*. A evidência do gesto

não se resume à oposição clássica – e um tanto redutora – entre obras realizadas sob técnicas manuais *versus* o que a avançada tecnologia de criação computacional pode oferecer. O gesto está presente na sensibilidade dos filmes, nos modos de lidar com seus limiares, na complexa relação estabelecida entre realidade e construção fílmica.

A Mostra Animação deste ano nos aponta caminhos que operam na contramão do didatismo que por muito tempo determinou as produções da área. Evocam um cinema que não se limita à generalização industrial dos grandes estúdios, às fábulas moralizantes, à exploração vazia dos procedimentos ou ao enaltecimento tecnológico. A seleção nos indica novas maneiras de lidar com a experiência espetacular, tendo em vista as diversas experimentações em curso no cinema de animação contemporâneo.

STRANGE WONDERFUL, 2013 – Stephanie Swart



ANIMATION EXHIBITION – CARLA ITALIANO

The selection of films chosen for this edition's *Mostra de Animação* reveals to us, in general lines, a remarkable use of the cinematographic language. We are introduced to constructions guided by an awareness of their boundaries, be it in the techniques or in the implications of their use facing the universe created by each work. The present state of maturity goes beyond the proposals strictly focused on children's audience, or self-referential comic sketches, bringing about an understanding of the many challenges present in the experimenting of animation cinema in many countries.

Firstly, it is possible to note an evoking of a more adult audience, who is also more aware of the operated constructions. This fact, consequently, leads to a deviation from the simplistic pedagogy that characterizes most of the animation films aimed at the general public. Films such as *Astigmatismo* and *Father* present a set of themes related to the universe of children and youth through characters and issues belonging to this context, but signaling a kind of psychoanalytic self-conscience in the process. Until we get to *Narcisse*, a short that retells the Greek myth about Narcissus by the means of an erotic fable performed by rag dolls.

Some productions are more attentive to verisimilitude, a kind of closeness with the lived reality by addressing more encompassing historical contexts (such as *Betty's Blues*), or daily situations that communicate with a specific household (in *Maman*). Despite being formally distinct, such films obey a kind of narrative logic, even though some strangeness is constantly present as the stories unfold. However, another perspective seems to move away from what is *verisimilar* in favor of a more image and/or conceptual abstraction, exploring the most innovative within animation in terms of the displacement caused on the viewer. It is impossible not to highlight the short *Musical Insects*, which differently from the others does not use *image synthesis*. Instead, it uses the concreteness of an item (a scientific book about insects) to build a beautiful musical performance, putting into practice the strict meaning of the term "audiovisual".

The notion that might best be applied to this selection is the idea of gesture. It is present both in the handling of different elements as well as in the "authorial" willingness strengthened by "diegetic" choices. We perceive, for example, how a single brush can become the narrative substratum of certain films, being more than a simple constitutive procedure, as we can see in *La Isla de Los Muertos*, *Norman*, *Toto*. The evidence of the gesture is not simply characterized by the classic - quite reductionist - opposition between works made by the use of manual techniques and what the most advanced computational technology may offer in terms of creativity. The gesture lies within the sensitiveness of the films, in ways to deal with their boundaries; the complex relation between reality and filmic construction.

This year's *Mostra de Animação* takes us to opposite directions; away from the didactics that reigned the productions for a long time. They evoke a kind of cinema that does not limit itself to the industrial generalization of the big studios, to moralizing fables, to a shallow exploration of procedures or to a technological exaltation. At last, the selection shows us new ways of dealing with the audience experience, having in focus the most diverse ongoing experimentations in contemporary animation cinema.



MUSICAL INSECTS

INSETOS MUSICAIS

Deborah Stratman

EUA, 2013, 6'

Fotografia - Photography
Deborah Stratman

Edição - Editing
Deborah Stratman

Desenho de som - Sound design
Deborah Stratman

Música - Musica
Fontanelle

A temporalidade dos filmes imita a temporalidade de uma obra impressa. O filme homenageia o livro homônimo de Bette J. Davis, ele próprio um tributo aos pequenos compositores do mundo dos insetos.

The temporality of film takes on the temporality of a printed work. In homage to a Bette J. Davis' illustrated book of the same title, itself a homage to the small music makers of the insect world.

ABERT



NORMAN

Robbe Vervaeke

Bélgica, 2012, 10'

Roteiro original – Original script
Robbe Vervaeke

Desenho de som – Sound designer
Ruben De Gheselle

Trilha sonora – Film score
Ruben De Gheselle

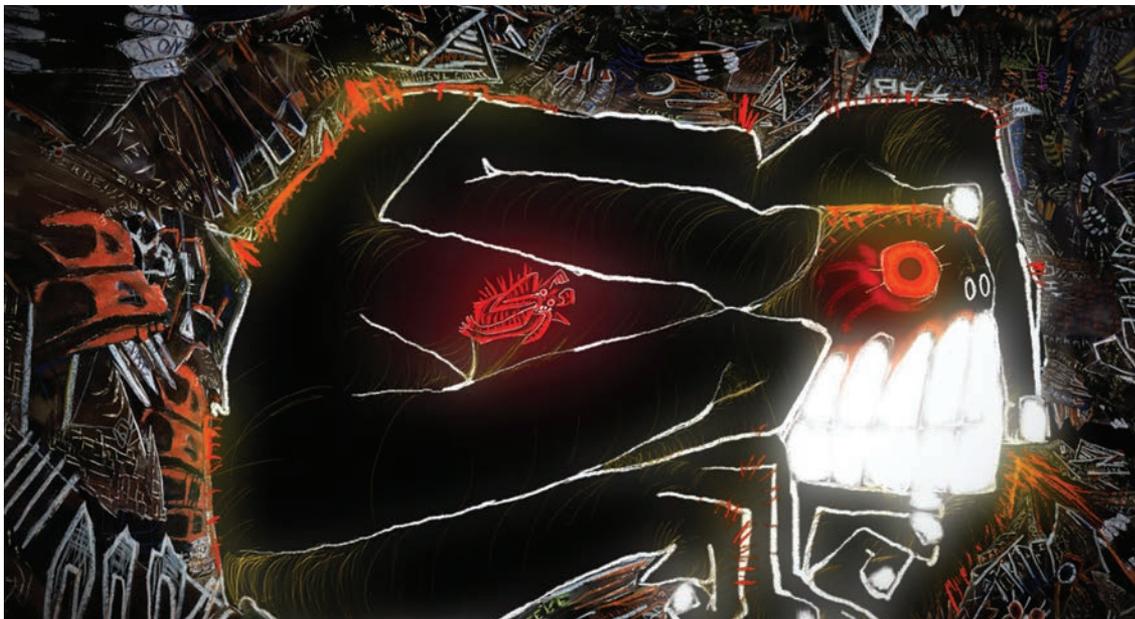
Edição – Editing
Rob Breyne

Animação – Animation
Robbe Vervaeke e Brecht-jan Verschuere

Efeitos especiais – Special effects
Rob Breyne

Norman aparenta ser muito severo. É obcecado por pequenos detalhes e hábitos esquisitos. Nervoso e solitário, ele perambula pela cidade. Você deve tomar cuidado com pessoas estranhas. Quem sabe do que elas são capazes?

Norman looks too hard. He is obsessed by small details and strange habits. Nervous and alone, he wanders the city. According to him, you have to watch out for strange people. Who knows what they're capable of.



CRIZALIDE

CRISÁLIDA

Agathe Bascou

França, 2012, 8'

Fotografia – Photography

Agathe Bascou

Desenho de som – Sound designer

Agathe Bascou

Trilha sonora – Film score

Andriamihanta Mandrantohery, Polvox

Edição – Editing

Agathe Bascou

Animação – Animation

Agathe Bascou

Uma caótica viagem interior para além da infância.

A chaotic inner trip out of childhood.





TOTO

Zbigniew Czapla
Polônia, 2013, 12'

Roteiro original – Original script
Zbigniew Czapla

Edição de som – Sound editing
Jaroslaw Konopka

Trilha sonora – Film score
Goska Isphording

Animação – Animation
Zbigniew Czapla

Arte – Art
Zbigniew Czapla

A história de um garoto que é insidiosamente seduzido por um cínico colecionador de chaves.

An impressionistic story of a young boy insidiously seduced by a cynical collector of keys.



NARCISSE

NARCISO

Natacha Kantor

França, 2012, 13'

Roteiro original – Original script
Natacha Kantor

Fotografia – Photography
Gregory Bendriem

Desenho de som – Sound designer
Natacha Kantor

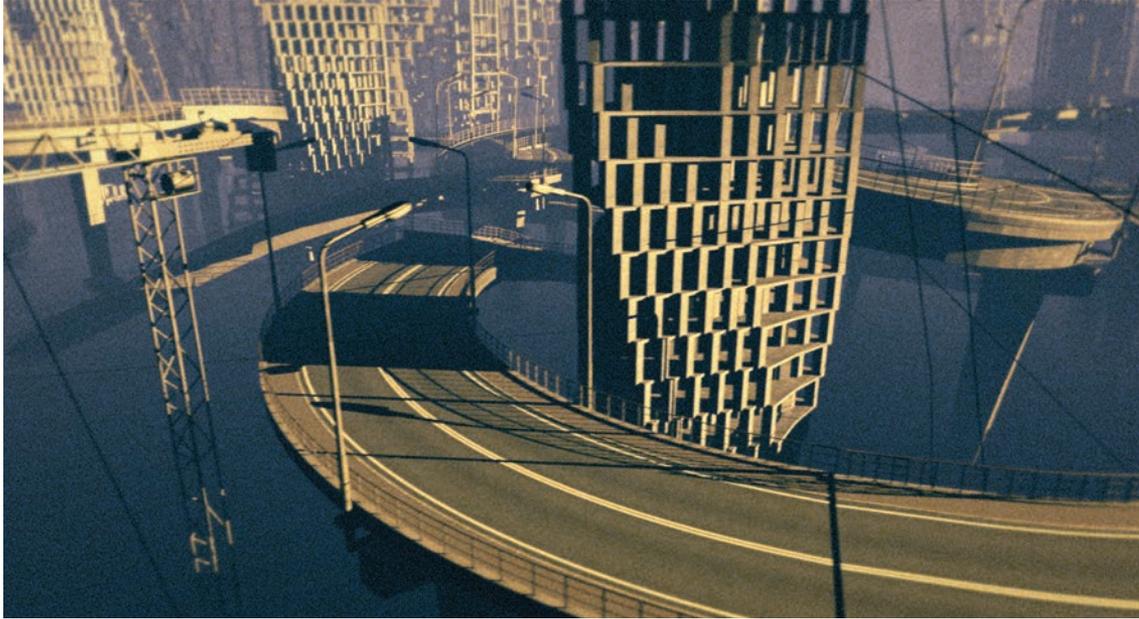
Trilha sonora – Film score
Andre Serre Milan

Edição – Editing
Jeremy Durand

Animação – Animation
Natacha Kantor

Nascido da violenta união entre Céfiso e Liríope, Narciso é um belo rapaz de 16 anos, porém muito orgulhoso. Desprezando os presentes de Afrodite, ele se recusa a ser possuído por quem o ama. O filme é uma livre narrativa sobre seu destino.

Born of a violent union between Céphise and Liriope, Narcissus is a handsome sixteen-year-old boy, but very proud. Despising the gifts from Aphrodite, he refuses to be possessed by those who love him. This movie is a free narrative of his destiny.



APODEMY

Katerina Athanasopoulou

Grécia, 2012, 5'

Trilha sonora – Film score

Jon Opstad

Edição – Editing

Katerina Athanasopoulouk

Animação – Animation

Katerina Athanasopoulouk

Arte – Art

Katerina Athanasopoulouk

Efeitos especiais – Special effects

Katerina Athanasopoulouk

Platão compara a alma humana a uma gaiola em que o conhecimento é um pássaro voando. Um grupo de pássaros circula e dirige uma gaiola-ônibus numa cidade semiacabada e abandonada. Numa época em que a Europa parece estar implodindo, este é meu retrato de Atenas.

Plato likens the human soul to a birdcage where knowledge is birds flying. A flock of birds circles and moves a cage-bus in a city half finished and abandoned. In a time when Europe seems to be imploding, this is my portrait of Athens.



LA ISLA DE LOS MUERTOS

A ILHA DOS MORTOS

Vuk Jevremovic

Alemanha, 2012, 7'

Fotografia - Photography

Vuk Jevremovic

Trilha sonora - Film score

Xabi Erkizia

Edição - Editing

Vuk Jevremovic

Animação - Animation

Vuk Jevremovic

Efeitos especiais - Special effects

Eduardo Elosegii

O que aconteceria se o fã de cinema mudo Franz Kafka propusesse a F. W. Murnau fazer um filme sobre seu conto Na Colônia Penal? Um soldado está prestes a ser executado por sua desobediência.

A execução ficará a cargo de uma máquina que grava a sentença do crime cometido na pele do homem. Desenhos de Kafka.

What if a silent movie fan, Franz Kafka, offered F.W Murnau to make a film about his short story In the Penal Colony? One soldier is about to be executed because of his disobedience. The execution will be carried out by a machine, which engraves one sentence-committed crime on man's skin. Kafka's drawings.





ÄKKIÄ VIIME KESÄNÄ

DE REPENTE, NO
ÚLTIMO VERÃO

Juha Mäki-Jussila
Finlândia, 2013, 4'

Fotografia – Photography
Juha Mäki-jussila

Som – Sound
Juha Mäki-jussila

Edição – Editing
Juha Mäki-jussila

Animação – Animation
Juha Mäki-jussila

De repente, no último verão é uma animação experimental baseada livremente na peça homônima de Tennessee Williams.

Alguns fragmentos da peça original são reencenados nos mínimos detalhes por seres botânicos.

Suddenly, Last Summer is an experimental animation based freely on the play of the same title by Tennessee Williams. Some fragments of the original play are restaged by new botanical performers frame by frame.



ASTIGMATISMO

ASTIGMATISM

Nicolai Troshinsky

Espanha, 2013, 4'

Desenho de som - Sound designer

Pierre Sauze

Trilha sonora - Film score

Shogun Lunitoki

Animação - Animation

Nicolai Troshinsky

Arte - Art

Gina Thorstensen e Cecilia Ramieri

Um garoto, ao perder os óculos, só consegue enxergar uma coisa de cada vez. Sua visão é atraída pelos sons ao redor. Ele terá que explorar um mundo embaçado de lugares desconhecidos e estranhos personagens.

A boy, having lost his glasses, can only see one thing in focus at a time. The sounds that surround him attract his sight. He will have to explore a blurry world of unknown places and strange characters.





PINTAS FRECKLES

Marcus Vinicius Vasconcelos
Brasil/SP, 2013, 12'

Roteiro original – Original script

Nadia Mangolini
Marcus Vinicius Vasconcelos

Desenho de som – Sound designer

Ricardo Reis Effects

Trilha sonora – Film score

Dudu Tsuda

Edição – Editing

Marcio Miranda Perez

Animação – Animation

Reinaldo Yamada
Marcus Vinicius Vasconcelos

De forma inesperada, uma garota perde as pintas coloridas que cobriam seu corpo. Ela e seus namorados precisarão recuperar a cor que se perdeu de suas vidas.

One day, a girl unexpectedly loses the colored freckles covering her body. Together with her friends, she will try to recover the colors that disappeared from their lives.



FATHER

PAI

Ivan Bogdanov, Veljko
Popovic, Moritz Mayerhofer,
Asparuh Petrov, Rositsa
Raleva e Dmitry Yagodin
Bulgária, 2012, 16'

Roteiro original – Original script
Ivan Bogdanov

Desenho de som – Sound designer
Emil Eliev

Trilha sonora – Film score
Petar Dundakov

Edição – Editing
Ivan Bogdanov

Animação – Animation
Dmitry Yagodin, Asparuh Petrov, Moritz
Mayerhofer, Kristijan Dulic, Vessela
Dantcheva, Voice Over e Harry Anichkin

Qual foi a última vez que você falou com seu pai? Algum dia você vai perguntá-lo sobre aquelas coisas que te machucaram?

When did you last talk with your father? Will you ever ask him about those things that hurt you?



AFTERNOON

ENTARDECER

Izabela Plucinska

Polônia, 2012, 3'

Roteiro original – Original script

Izabela Plucinska

Trilha sonora – Film score

Michal Krajczok

Edição – Editing

Izabela Plucinska

Animação – Animation

Izabela Plucinska

Afternoon é um comentário em duas partes sobre um momento singular compartilhado por um homem e uma mulher. Apesar de cada um deles estar completamente envolvido em suas próprias atividades e parecerem não notar nada além, de repente, graças a um incidente inesperado, o casal se reencontra. Quando o mundo de algum modo se desfaz por um instante eles têm a chance de se reunir outra vez. Por quanto tempo, entretanto, esse precioso momento durará? Izabela Plucinska utiliza argila para criar um impressionante retrato da relação entre um homem e uma mulher.

Afternoon is a two-part commentary on one single moment shared by a man and a woman. Although each of them is completely engaged with their own activities and doesn't seem to notice anything else, all of a sudden, due to an unexpected incident, the couple will move towards one another. When the world somehow fades away for a little while they are given the chance of reuniting once again. For how long, however, will this precious moment last? Izabela Plucinska employing clay technique creates an impressive depiction of the relationship between a man and a woman.



BETTY'S BLUES

O BLUES DA BETTY

Rémi Vandenitte

Bélgica, 2013, 12'

Roteiro original – Original script
Rémi Vandenitte

Fotografia – Photography
Jan Vandenbussche

Desenho de som – Sound designer
Philippe Fointaine

Edição – Editing
Rémi Vandenitte

Animação – Animation
Andreas De Ridder,
Rémi Vandenitte, Serge Elissalde e
Nicolas Fong Julien Dexant

Um jovem guitarrista tenta a sorte numa velha casa de blues em Luisiana, Estados Unidos. Ele lembra a lenda do Blind Boogie Jones, na Nova Orleans dos anos 1920, uma história de amor e vingança.

A young guitarist tries his luck in an old blues bar in Louisiana. He remembers the legend of Blind Boogie Jones, in the New Orleans of the 1920's, a story of love and revenge.



ANI 3

173



MAMAN

MÃE

Simon Thoral

França, 2012, 24'

Roteiro original – Original script
Didier Lambert

Fotografia – Photography
Romain Prouveur

Mixagem de som – Sound mixing
Pierre Selvini

Ben é um jovem sem trabalho ou perspectivas. Em um ato de covardia irreparável, ele deixa um morador de rua morrer, sem intervir. Recusando-se a encarar as consequências de seu ato, ele se aprisiona em seu apartamento.

Ben is a young man without a job or prospects. In an act of cowardness beyond repair, he lets a homeless man die, without intervening. Refusing to confront the consequences of his act, he imprisons himself in his apartment.



ED

Gabriel Garcia

Brasil/RS, 2013, 13'

Roteiro original – Original script
Gabriel Garcia e Leonardo Garcia

Fotografia – Photography
Bruno Polidoro

Desenho de som – Sound designer
Gogó Conteúdo Sonoro

Edição – Editing
Gabriel Garcia

Animação – Animation
CG Hype

Arte – Art
Ralph Damiani

Conheça a extraordinária vida de Ed. Cinquenta anos de uma trajetória inesquecível. Muitos amores, aventuras e histórias marcantes. O que ninguém imagina é por que Ed quer acabar com tudo.

Meet Ed and his extraordinary life. Fifty years of an unforgettable journey. Many loves, adventures and remarkable stories. What nobody knows is why Ed wants to end it.





THE ME BIRD

Gabriel Kempers e
Maria Ilka Azêdo
Brasil/RJ, 2013, 2'

Roteiro original – Original script
18BIS

Fotografia – Photography
18BIS

Desenho de som – Sound designer
Conrado Kempers e Pedro Dias Carneiro

Animação – Animation
18BIS

Elenco – Cast
Ana Luísa Azêdo

Texto – Text
Pablo Neruda

Livre interpretação de poema homônimo de Pablo Neruda. A inspiração na técnica *strata stencil* conceitua a repetição de camadas como o passado de movimentos e ações. As molduras como jaula e o passado como fardo servem de pano de fundo para a história de uma bailarina em sua jornada rumo à liberdade.

Free interpretation of the homonym poem by Pablo Neruda. The *strata stencil* technique helps conceptualize the repetition of layers in order to portray the past of movements and actions. Frames depicted both as a jail and the past serve as the background for the story of a ballerina on a journey towards freedom.



MADMOISELLE KIKI ET LES MONTPARNOS

KIKI DE MONTPARNASSE

Amélie Harrault
França, 2013, 14'

Produção - Production
Olivier Catherin

Kiki de Montparnasse foi a incansável musa dos grandes pintores vanguardistas do início do século XX. Memorável testemunha de um extravagante Montparnasse, ela deixou de ser uma simples modelo para se tornar a Rainha da Noite – pintora, cartunista, escritora e cantora de cabaré.

Kiki de Montparnasse was the unwearied muse of major avant-garde painters of the early twentieth century. Memorable witness of a flamboyant Montparnasse, she emancipated from her status as a simple model and became a Queen of the Night, a painter, a press cartoonist, a writer and a cabaret singer.



ANI 3

177



BEAST

FERA

Constantinos Chaidalis

Grécia, 2013, 5'

Produção – Production
Constantinos Chaidalis

Música – Music
Matt Elliott

A história de uma garotinha que não se enquadra. Ao ser empurrada para dentro de um mundo obscuro e misterioso, repleto de perigos, ela percebe ser difícil voltar para casa, já que não se sente em casa em lugar algum.

Beast tells the story of a little girl who doesn't quite fit in. When she finds herself pulled into a dark and mysterious world full of dangers she understands that it is hard to get back home, when no place feels like home.



KALI, O PEQUENO VAMPIRO

KALI, THE LITTLE VAMPIRE

Regina Pessoa

Portugal, 2012, 9'

Roteiro original – Original script
Regina Pessoa

Edição de som – Sound editing
Olivier Calvert

Trilha sonora – Film score
The young Gods

Edição – Editing
Abi Feijó

Animação – Animation
Marc Robinet, Laurent Repiton
e Fernando Lopes

A história de um garoto diferente que sonha encontrar seu lugar no mundo. Assim como a lua tem diferentes fases, Kali deve encarar os demônios interiores, que perpassam seus medos, para finalmente encontrar a luz. Um dia ele desaparecerá, ou talvez seja apenas mais uma fase de um ciclo.

This is the story about a boy not like the others that dreams about finding his place in the world. As the moon passes through different phases, Kali should also face his inner demons pass through his fears, to at last come across his passage to light. One day he will disappear or maybe it's just another phase of a cycle.



ANI 4



BEERBUG

O INSETO BEBERRÃO

Ander Mendia
Espanha, 2012, 7'

Fotografia – Photography
Mikel Egia

Desenho de som – Sound designer
Ion Arenas

Trilha sonora – Film score
Jagoba Ormaetxea

Edição – Editing
Ander Mendia

Animação – Animation
Dani Ruiz, Jesus Lauzirika ,
Arkaitz Alaztuei e Ander Mendia

Joe, que trabalha duro em um velho posto de gasolina de beira de estrada, decide fazer um intervalo e tomar cerveja. Seus esforços para curtir esse momento falham porque alguém o está roubando bem debaixo de seu nariz.

Joe, who is busy running an old roadside petrol station, decides to take a break and have a beer. His efforts at enjoying his beer fail because someone is robbing him right under his nose.



STRANGE WONDERFUL

ESTRANHO MARAVILHOSO

Stephanie Swart

EUA, 2013, 4'

Desenho de som – Sound designer

Stephanie Swart

Edição – Editing

Stephanie Swart

Animação – Animation

Stephanie Swart

Arte – Art

Stephanie Swart

Música – Music

Aaron Ximm

Monstrinho vai à escola. Ela pensa: “eles provavelmente me chamam de cara de caracol quando não estou por perto”. Às vezes, ela se sente sozinha, mas também pode se sentir feliz.

Little monster goes to school that day. She thinks, “They probably call mesnail face when I’m not around”. Sometimes she gets lonely but she can be happy too.





SLEIGHT OF HAND
NUM ESTALAR DE DEDOS
Michael Cusack
Austrália, 2012, 9'

Fotografia – Photography

Jonathon Rossiter

Edição de som – Sound editing

Sean Timms

Edição – Editing

Marty Pepper

Animação – Animation

Michael Cusack

Um conjunto de técnicas usadas por alguém para manipular objetos em segredo, normalmente com o intuito de enganar. Um homem deseja encontrar seu lugar no mundo. Porém, às vezes, é melhor não saber.

A set of techniques used by someone to manipulate objects secretly, usually to deceive. A man wishes to know his place in the world, when sometimes it is better not to know.



YOU WERE SO PRECIOUS

VOCÊ ERA TÃO PRECIOSO

Mi-Young Baek

França, 2013, 19'

Desenho de som – Sound designer

Timothée Lemoine

Trilha sonora – Film score

Timothée Lemoine

Edição – Editing

Mi-young Baek

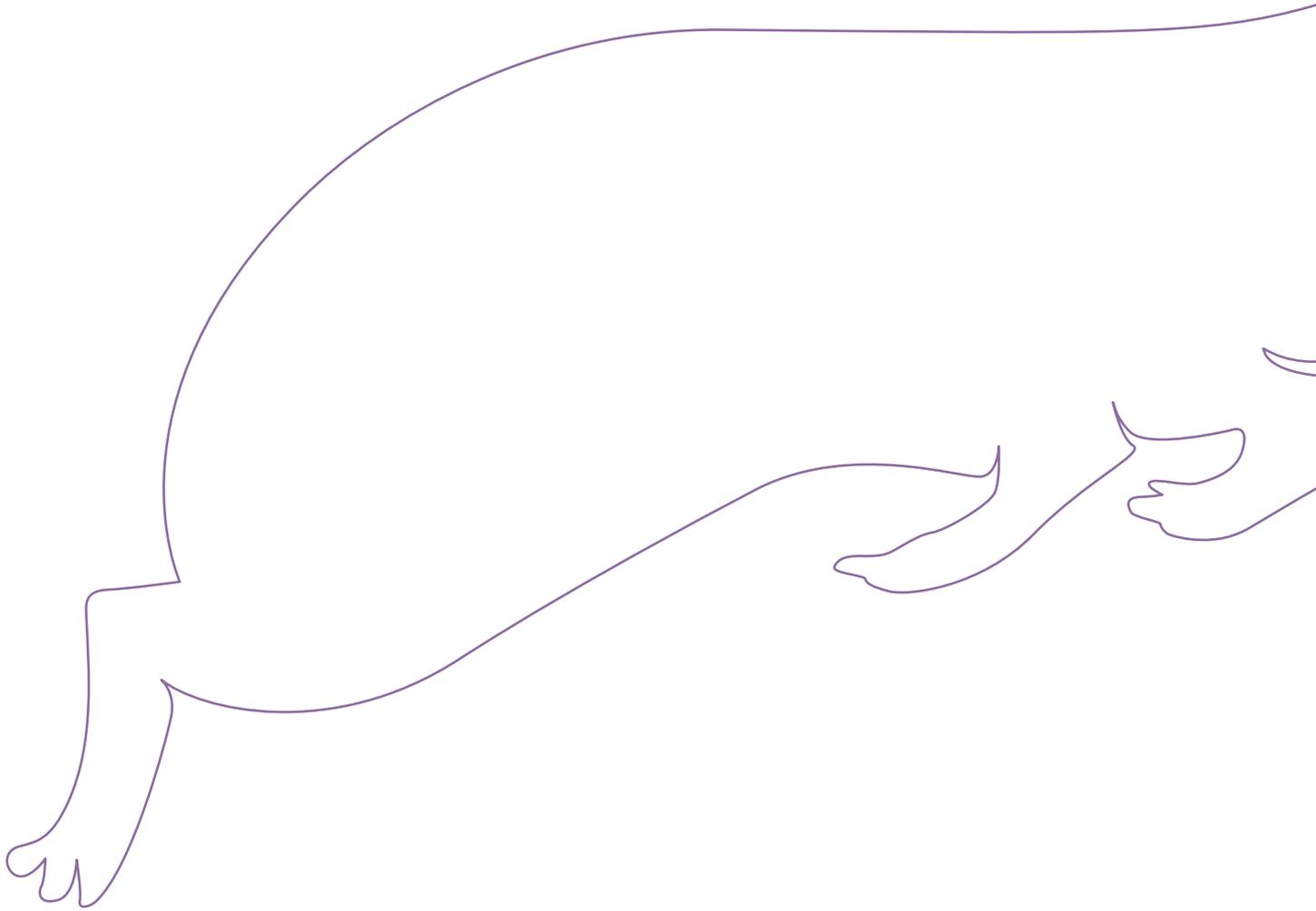
Animação – Animation

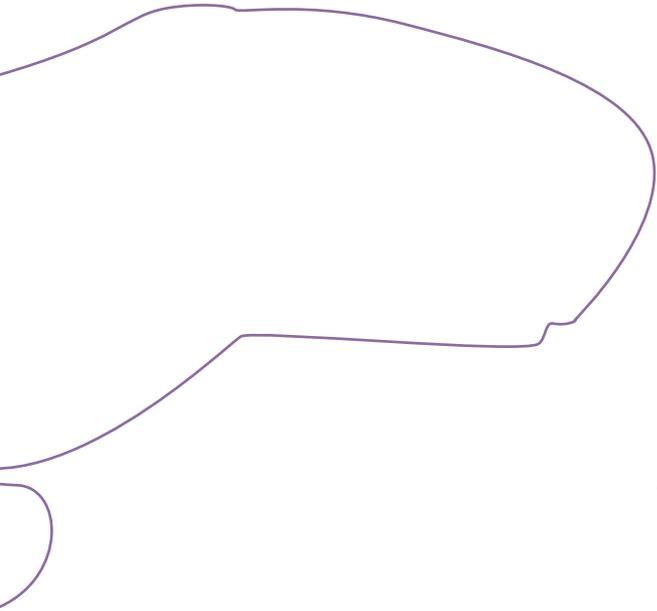
Mi-young Baek

Há um mundo subterrâneo, diferente do mundo onde as pessoas comuns vivem. Coisas que foram esquecidas caem para este mundo, no qual uma criança monge e dois coelhos vivem. Eles são os primeiros e os últimos seres a ouvir histórias contadas pelas coisas esquecidas.

There is an underground world, different from the world that ordinary people live in. Things that have been forgotten flee and float down to this world, where a child monk and two rabbits live. They are the first and the last beings to listen to the stories told by the forgotten items.







SESSÃO MALDITA

MIDNIGHT EXHIBITION

MAL 79' **16**

→ 21, sábado, 23h → 27, sexta, 23h

LE JEUDI
ADVD loué =
1 soupe offerte

RETOURS

A LIVRER S

BEATS

美容指甲店 售
位于巴黎 2002 商务区
和字楼, 新楼落成
电话: 26.900.000
营业时间: 10:00-22:00

培英学校
L'école de chinois qui se trouve dans le quartier de la gare de Paris
11 rue de la Gare, 75003 Paris, France
Tel: 01 47 70 10 10

日本映画

Various other notices and posters are visible on the wall.

SESSÃO MALDITA

URSULA RÖSELE

“TALVEZ O QUE UNA
ESSES FILMES SEJA
O FATO DE SEREM
VIBRANTES E ERRÁTICOS
EM SUAS PULSÕES DE
VIDA E DE MORTE.”

Maldito: que foi amaldiçoado; que exerce influência nefasta; mau, perverso; aborrecido, incômodo. Ou, quem sabe, desbundado, atrevido, corajoso. A Sessão Maldita do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte geralmente desperta certa curiosidade no espectador e, ao contrário do que pode aparentar, contém filmes de abordagem diversa que de maneira alguma foram parar na madrugada por não terem o peso dos outros curtas selecionados.

Pelo contrário: são obras que trazem consigo uma assinatura ora irreverente, ora absurda, com interesse bastante particular. Dividem espaço na sessão nada menos que um Hitler da Etiópia (vale dizer que ele também é fã de Beyoncé), um vilão que ataca suas vítimas de maneira bastante inusitada, um panda *hardcore* e um alucinado matador de ratos.

Talvez o que una esses filmes seja o fato de serem vibrantes e erráticos em suas pulsões de vida e de morte. Fanta Ananas, o diretor com codinome do curta *Chigger Ale*, nomeou seu personagem através de uma figura nefasta que carrega uma história de devastação e nenhuma graça. No entanto, nossos sentidos se embaralham e nos vemos rindo desse ser patético e desengonçado que de erudito e imponente não tem nada: estaríamos diante de uma alusão nem tão mentirosa assim?

Em *La Bifle*, rapaz tenta provar sua coragem a uma garota ao enfrentar um vilão cujos superpoderes estão em suas “partes baixas”. Mistura irreverente de *O Balconista* (*Clerks*, 1994) com *Pagando Bem, Que Mal Tem?* (*Zack and Miri make a porno*, 2008) – ambos filmes de Kevin Smith – com pitadas de anime japonês. Debochado e estapafúrdio, tem o mérito de se levar a sério – para ganhar o coração da mocinha será necessário derrotar... um pênis gigante.

De acordo com Darwin, os pandas são a espécie com maior poder de adaptação na fauna. Figuras contraditórias esses seres em preto e branco – fofinhos, porém selvagens, letais. A natureza engana, como constantemente lembra o mestre Werner Herzog. Acompanhamos em *Pandas* um panda suicida e desencantado que, quando jogado em meio à metrópole, mistura-se aos modos urbanos e se transforma em um ser devidamente metropolitano e asqueroso.

Por fim, *O Matador de Ratos*. Um novo produto promete revolucionar as empresas de desratização. Basta espalhá-lo nos locais onde os roedores foram vistos, que sua fumaça fará o serviço. Mas o que acontece quando um dos funcionários da Insectcity resolve inalar o Ratox CH7?

MIDNIGHT EXHIBITION – URSULA RÖSELE

Damned: that has been cursed; that plays a disgraceful influence; evil, perverse; bothersome, wicked. Or, who knows, broad-minded, bold, brave. *The Midnight Exhibition* (or *Damned Session*) at the International Short Film Festival of Belo Horizonte usually arises a kind of curiosity in the audience, and contrary to what one may think, it presents heterogeneous films chosen to be screened late at night not for having less weight than the other selected short films in the festival.

Much on the contrary: they are works that bring with them a signature, sometimes irreverent, sometimes absurd with quite peculiar interests. Sharing the same session, we meet a certain Hitler from Ethiopia (it is worth saying that he is also a big fan of Beyoncé), a villain who attacks his victims in a very unusual way, a hardcore panda and a hallucinated rat killer.

It might be that what brings these films together is the fact that they are vibrant and erratic in their pulsing for life and death. Fanta Ananas, director known by the codename of the short *Chigger Ale*, named his character after a tragic figure, who carries a story of devastation but no grace. However, our senses get fuzzy and we find ourselves laughing at this pathetic and clumsy character who is not that erudite and imposing at all: is it so that we are facing a not-so-phony allusion?

In *La Bifle*, a young guy tries to prove his braveness to a girl by fighting against a villain whose super powers are attached to his "lower parts". An irreverent mix between *O Balconista* (*Clerks*, 1994) and *Pagando Bem, Que Mal Tem?* (*Zack and Miri make a porno*, 2008) – both films by Kevin Smith – with pinches of Japanese anime. Mockery and eccentric, he has the merit of taking himself seriously – to win the girl's heart he needs to defeat ... a giant penis.

According to Darwin, pandas are the most adaptable species in fauna. Contradictory figures in black and white – cute but wild, lethal. Nature deceives, as the master Werner Herzog constantly reminds us. In *Pandas*, we meet a suicidal and disenchanting panda that, when thrown right into the metropolis, gets used to urban habits and becomes this metropolitan and obnoxious being.

At last, *O Matador de Ratos*. A new product is expected to revolutionize the *unratization* companies. It is enough to spread it where the rodents were seen so that its smoke will do the job. But what happens when one of the employees at Insectcity decides to inhale the Ratox CH7?



PANDY, 2013 – Matus Vizár



CHIGGER ALE

Fanta Ananas

Etiópia, 2013, 11'

Fotografia – Photography
Israel Seoane

Desenho de som – Sound designer
Quino Piñero

Edição – Editing
Miguel Llansó e Israel Seoane

Elenco – Cast
Daniel Tadesse

Arte – Art
Mariam Kebede

Uma noite, um estranho clone de Hitler chega a Fendika – uma simples taberna em Adis Abeba, Etiópia.

One night, a strange clone of Hitler comes to Fendika – a grassroots tavern in Addis Ababa.



PANDY

PANDAS

Matus Vizár

Eslováquia, 2013, 11'

Desenho de som – Sound designer
Milos Hanzely

Trilha sonora – Film score
Adam Matej

Edição – Editing
Matej Samal e Matus Vizár

Animação – Animation
Matus Vizár e Adrian Hnat

Arte – Art
Matus Vizár

Eles são o produto de milhões de gerações e, mesmo assim, são deixados sozinhos na floresta a seu próprio risco. Um dia, um primata demasiado ativo, o ser humano, encontra-os, e eles rapidamente viram um brinquedo nas mãos do homem.

They are the product of millions of generations before them and yet they're left all alone in the forest to fend for themselves. One day, a too active primate, the human being, finds them and they quickly become a pawn in man's games.



MAL



MAL

192

LA BIFLE

TAPA DE PINTO

Jean-Baptiste Saurel

França, 2012, 25'

Fotografia – Photography
Julien Roux



Francis é gerente de uma produtora de vídeos que deve seu sucesso a filmes estrelados pelo astro do kung-fu e quebrador de pescoços Ti-Kong. Inseguro com o tamanho de seu pênis, Francis tem medo de revelar seus sentimentos à funcionária Sonia. Mas quando ela consegue um papel em *A Enfermeira Malvada* – o mais recente trabalho de Ti-Kong –, Francis não tem escolha. Ele precisa retomar a autoestima sexual para salvá-la de um perigo terrível: “o tapa de pinto” (the Dickslap).

Francis manages a video club that owes its success to films featuring Ti-Kong, star of Kung-Fu and breaker of necks. Insecure about the size of his dick, Francis is afraid to reveal his feelings to his employee Sonia. But when she gets a role in *Evil Nurse* - the latest Ti-Kong opus - Francis no longer has a choice. He must get his sexual confidence back to save Sonia from a terrible danger: the Dickslap.



MAL

O MATADOR DE RATOS

RATS KILLER

Arthur Lins

Brasil/PB, 2013, 32'

Fotografia – Photography
Bruno de Sales

Desenho de som – Sound designer
Guga S. Rocha

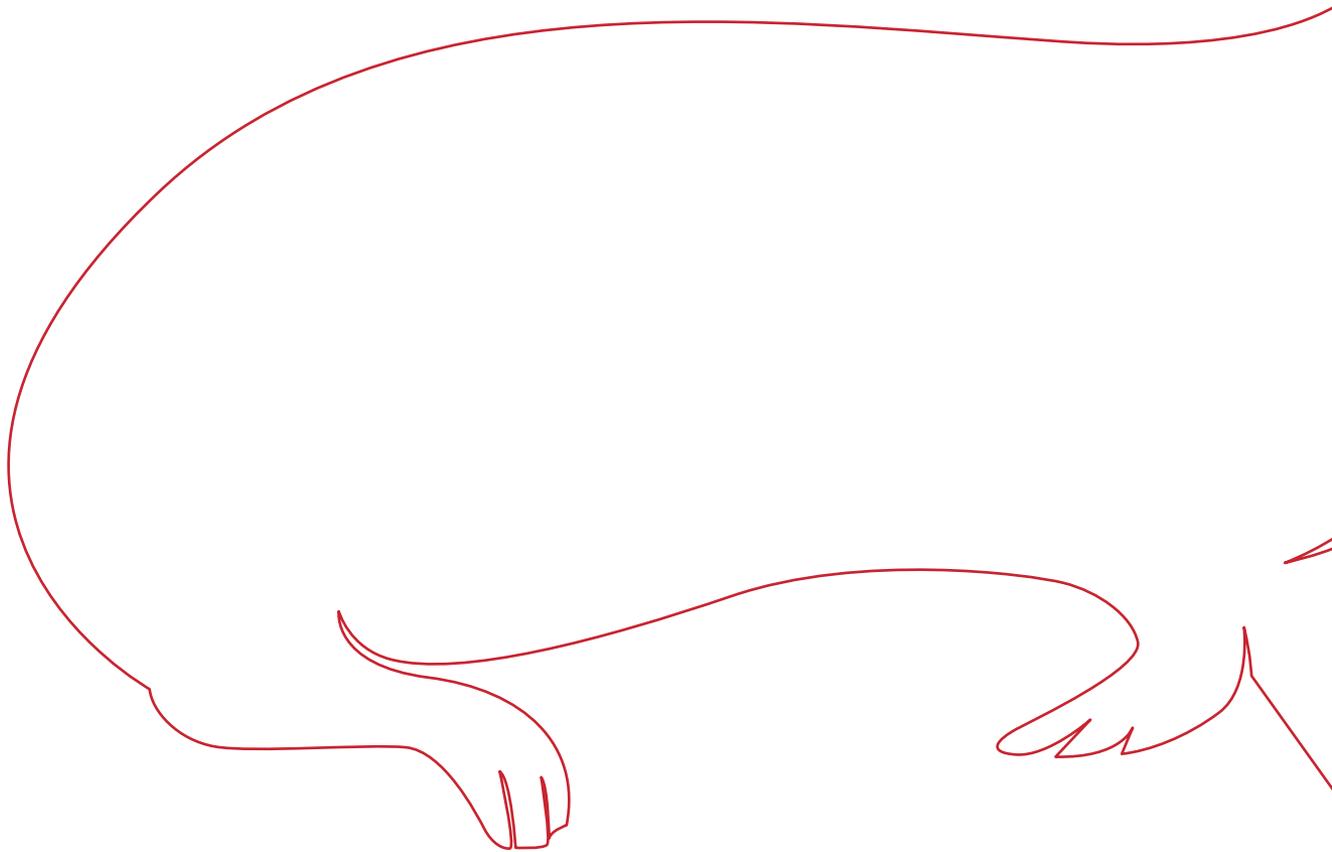
Trilha sonora – Film score
Vito Quintans

Edição – Editing
Arthur Lins e Ramon Porto Mota

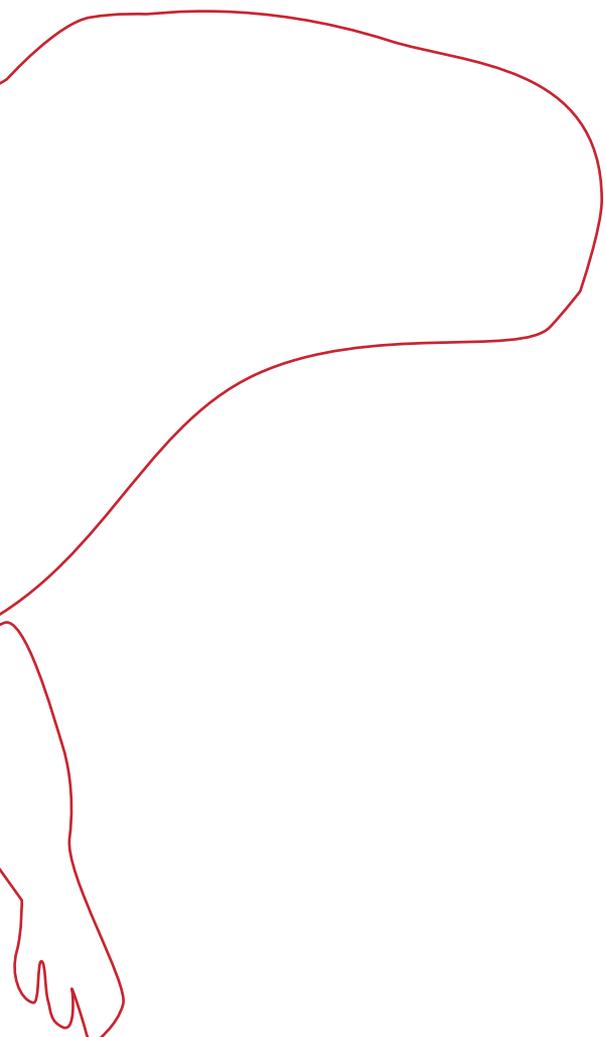
Elenco – Cast
Servilio Holanda e Liuba Medeiros

Os ratos saem dos esgotos, enquanto um novo veneno chega ao mercado: o Ratox CH7.

The rats come out of the sewers. A new poison reaches the market: Ratox Ch7.



LEGENDAS
SUBTITLES
Autoria das sinopses
Synopsis author
(NB) Nicole Brenez



UMA HISTÓRIA LIVRE DO CINEMA

A FREE HISTORY OF CINEMA

CURADORA / CURATOR: NICOLE BRENEZ

HIS 1 85' **14**

→ 23, segunda, 17h

HIS 2 88' **14**

→ 24, terça, 17h

HIS 3 93' **16**

→ 25, quarta, 17h



UMA HISTÓRIA LIVRE DO CINEMA NICOLE BRENEZ

“ARTE REVOLUCIONÁRIA
É A ARTE QUE INSPIRA O
POVO A LUTAR CONTRA
TODAS AS FORMAS
DE INJUSTIÇA, QUE É
O ÚNICO PROPÓSITO
VERDADEIRO DA ARTE
REVOLUCIONÁRIA”

Kwame Ture

(Stokely Carmichael), 2007

Em 1969, um opositor perseguido pela polícia política do sanguinário ditador mexicano Gustavo Diaz Ordaz se refugia em Paris. George Mattei, ativista internacionalista, apresenta-lhe Jean-Paul Sartre, a quem ele deseja entrevistar. “Jean-Luc Godard providencia um cinegrafista”, escreve Jean-Luc Einaudi, que relata os fatos¹ Onde está o filme? Onde se encontra *Nossa Terra*, o média-metragem que Mario Marret filmou em 1966 com a guerrilha em Guiné-Bissau, exibido por muito tempo pela Federação Francesa de Cineclubes, do qual uma cópia foi conservada por um momento por Chris Marker e que atualmente está desaparecido? Onde está *Terre en Liberté*, filmado pela guerrilha do Laos em 1971? E quantos outros difíceis de encontrar, talvez definitivamente perdidos ou destruídos, como os filmes de Christian Ghazzi sobre a guerra do Líbano, queimados durante um bombardeio? Como podemos contar a história decentemente sem essas imagens realizadas contra todo o aparelho industrial, militar e midiático de seu tempo? Os cineastas que, na clandestinidade, filmam imagens proibidas sabem bem que, da mesma forma que os insurgentes, elas também correm o risco de desaparecerem no *front*. “A cafetinagem fenomenal do cinema pelo capitalismo desde seu nascimento formou quatro a seis gerações de espectadores e nós nos encontramos diante de um Himalaia de imagens que constitui sem dúvida a maior coleção de disparates da história moderna”, escrevia Marguerite Duras em 1976². Quase duas gerações depois, nenhuma melhora em vista: um certo número de espectadores mal-informados ainda consideram que o *Titanic* de James Cameron é um filme mais importante que *A Luta Continua*, curta-metragem perturbador filmado em 1976 por Asdrúbal Rebeleo e Bruno Muel com o povo angolano em luta, o que corresponde aproximadamente a crer que uma amostra de papel de parede importa mais que os escritos de Arthur Rimbaud. Retraçaremos algumas linhas de força do cinema tão livre política quanto formalmente.

1. Por que o cinema? As formas da descrição

No final do século XIX, o cinema emerge no seio de uma camada cultural determinada, colabora na concretização dos elos entre pesquisa científica sobre o movimento, indústria militar e controle dos corpos. Nos EUA, as pesquisas de Eadweard Muybridge se inscrevem no contexto de *taylorização* do trabalho; na França, as de Etienne-Jules Marey no da “racionalização” do movimento humano e animal. Nos dois casos, trata-se de um projeto de controle e rentabilização dos corpos, que começa com a Cronofotografia, passa pelo cinema e se prolonga em nossos dias com a produção de imagens mais massiva que a humanidade já conheceu, ou seja, com a proliferação das câmeras de segurança. Mas toda técnica, todo objeto, toda instituição, toda lógica pode ser desviada, subvertida e revirada contra suas próprias determinações. À invenção do cinema como instrumento de domesticação, respondem diversas iniciativas que arrancam os filmes

1- Jean-Luc Einaudi, *Franc-tireur. Georges Mattéi, de la guerre d'Algérie à la guérilla*, ed. du Sextant/Danger public, 2004, p.154.

2- Marguerite Duras, «Du livre au film», in *Des femmes de Musidora, Paroles... elles tournent*, Paris, éditions des femmes, 1976, p. 82.

de suas condições de possibilidade e reinscrevem o cinema em outra veia da história das ideias, em ligação com uma concepção crítica do papel do artista.

2. Ultrapassar os limites do simbólico: a imagem performativa

A primeira reivindicação – que depende eventualmente do reflexo, da intuição e não necessariamente de uma deliberação – de um cineasta engajado em sua arte consiste em recusar a redução das propriedades simbólicas atribuídas a seu meio. Ora, deste ponto de vista, a história do cinema consiste em um duplo movimento contraditório e pouco dialético. De um lado, redução utilitarista das propriedades simbólicas a estatuto de funções sociais e redução corolária de um conjunto de funções sociais a essa, hegemônica, do divertimento (que, em si, não possui nada de repreensível, mas cuja exclusividade obriga a reativar, sem cessar, a questão frequentemente formulada por Marcel Hanoun: “Divertir? Sim, mas para quê?”). Do outro lado, profusão de filmes e discursos que afirmam, exploram, questionam e, dessa forma, elaboram as propriedades e virtudes da imagem cinematográfica. Essa foi, talvez, a qualidade distintiva do cinema: à maneira que mantemos uma chama, cineastas, críticos, ensaístas, teóricos mantiveram a crença de que, enquanto atividade simbólica, o cinema tudo podia – gravar, conservar, descrever, explicar, anunciar, prever, exprimir, figurar, encantar, abrir, mudar, salvar o mundo. E ele podia tudo isso, o que no entanto se demonstra contraditório, ao mesmo tempo. No seio dessas aspirações, o cinema crítico tem por vocação desdobrar uma dimensão polêmica, ou seja, a adoção de uma relação conflituosa com a ordem do mundo e a ordem do discurso, qualquer que seja a natureza dessa responsabilidade (técnica, estilística, figurativa...).

3. “A Revolução não se interromperá até a perfeição da felicidade”. Cinema, ritos e antropologia da festa

Por que a revolução? Por vezes, a dificuldade do caminho se demonstra tamanha que se perde de vista o horizonte. “A Revolução não se interromperá até a perfeição da felicidade” é uma fórmula apócrifa de São Justino citada, dentre outros, em *A Chinesa (La chinoise, 1967)* de Jean-Luc Godard. Não mais reagir ao mundo, mas criar inteiramente um outro, que sem dúvida ameniza as insuficiências e injustiças daquele – mas, para fazê-lo, subtrai-lhe completamente: da mesma forma que existe uma literatura e uma filosofia utopistas, existe também um cinema utopista, que conhece ao menos quatro grandes tipos de casos. Em primeiro lugar, o cinema pode erigir um ambiente completo e euforizante, certamente efêmero e local, mas que construa uma verdadeiro parêntese no mundo. Uma outra forma de cinema utopista concerne a organização da filmagem: durante o tempo de uma criação, uma comunidade humana elabora regras de funcionamento que recusam a divisão do trabalho, a hierarquia, as convenções. Enfim, um filme pode construir um outro mundo em imagens, assim os cineastas e poetas Harry Smith, Kenneth Anger ou Pierre Clémenti fizeram de seus filmes tantos poemas mitográficos e, de suas vidas, verdadeiras lendas modernas. Enfim, alguns cineastas se dedicam, neste mundo, à documentação de ritos, instantes ou hipóteses de alegria, de júbilo, mesmo de êxtases inscritos na ordem do mundo ou arrancados de todas as mutilações singulares e coletivas.

A FREE HISTORY OF CINEMA

NICOLE BRENEZ

“REVOLUTIONARY ART IS ART WHICH INSPIRES THE PEOPLE TO FIGHT AGAINST ALL FORMS OF INJUSTICE, WHICH IS THE ONLY TRUE PURPOSE OF REVOLUTIONARY ART.”

Kwame Ture (Stokely Carmichael), 2007.

In 1969, an opponent chased by the political police of the bloody Mexican dictator Gustavo Diaz Ordaz took refuge in Paris. George Mattei, an internationalist activist, introduces him to Jean-Paul Sartre, whom he wishes to interview. “Jean-Luc Godard provides a cameraman”, wrote Jean-Luc Einaudi, who reports the facts¹. Where is the film? Where is *Nossa Terra*, the medium-length film that Mario Marret shot in 1966 on the guerrillas in Guinea-Bissau, that for a long time was screened by the French Federation of Film Societies, a copy of which was kept for some time by Chris Marker and that, currently, is nowhere to be found? Where is *Terre en liberté*, shot on Laotian guerrillas in 1971? And how many other films are there that are difficult to find, perhaps permanently lost or destroyed, such as Christian Ghazzi’s films on the Lebanon war, burned during a bombing? How can we decently tell the story without these images made against all the military-industrial-media device of their time? The filmmakers who shoot underground forbidden pictures know that, as well as the insurgents, they also risk disappearing at the front. “The phenomenal pandering of cinema by capitalism has formed, since its birth, four to six generations of audiences and we are faced with a Himalaya of images that undoubtedly constitute the greatest modern historical *sottisier*”, wrote Marguerite Duras in 1976². Almost two generations later, no improvement in sight: numerous misinformed viewers still consider James Cameron’s *Titanic* a more important film than *A Luta Continua*, an overwhelming short film shot in 1976 by Asdrúbal Rebeleo and Bruno Muel on the struggles of Angolan people, which brings us to almost believe that a little piece of wallpaper is more important than the writings of Arthur Rimbaud. We will retrace some of the tension fields of a cinema which is both politically and formally free.

1. Why cinema? The forms of description

At the end of the 19th century, cinema emerges within a determined cultural ground, helps substantiate the links between scientific research on the movement, the military industry and body control. In the United States, research by Eadweard Muybridge fits into the context of the Taylorization of work; in France, that of Etienne-Jules Marey fits into the “rationalization” of human and animal movement. In both cases, it is about a body control and profitability business, which begins with Chronophotography, evolves through cinema and continues today with the most massive production of images ever known to mankind, i.e., with the proliferation of surveillance cameras. But every technology, every object, every institution, every logic can be diverted, subverted and turned against its own determinations. With the invention of cinema as an instrument of domestication, a number of initiatives tear off films to their conditions of possibility and re-insert cinema in another vein of the history of ideas, in conjunction with a critical understanding of the artist’s role.

2. Crossing the limits of the symbolic: the performing image

The first claim – which eventually raises from reflex, intuition, and not necessarily from a deliberation – of a filmmaker committed to their art is to deny the reduction of symbolic properties attributed to their medium. However, from this point of view, the history of cinema is a dual movement, contradictory and with little dialectic. On the one hand, the utilitarian reduction of symbolic properties to the status of social functions, and the corollary reduction of a set of social functions prospect to the hegemonic function of entertainment (which in itself is not objectionable, but whose exclusiveness obligates a constant reactivation of the question often made by Marcel Hanoun: “Entertain? Yes, but what for?”). On the other hand, plenty of films and speeches that affirm, explore, question and thereby develop the properties and virtues of the cinematic image. Such was perhaps the genius of cinema: the manner in which one maintains a flame, filmmakers, critics, essayists, theorists have maintained the belief that, as a symbolic activity, cinema could do it all – record, preserve, describe, explain, announce, foresee, express, appear, enchant, open, change, save the world. And it could do all that, which, however, proves to be contradictory at the same time. Within these aspirations, critical cinema has the vocation of deploying a polemical dimension, i.e., the assumption of responsibility of a relationship that conflicts with the world order and the speech order, regardless of the nature of this responsibility (technical, stylistic, figurative...).

3. “The Revolution will not stop until the perfection of happiness.” Cinema, rites and anthropology of the festival

200

Why a revolution? Sometimes the difficulty of the path proves so harsh that one loses sight of the horizon. “The Revolution will not stop until the perfection of happiness” is an apocryphal formula by Saint-Just, among others cited in Jean-Luc Godard’s *La Chinoise* (1967). No longer reacting to the world, but creating another from scratch, which undoubtedly mitigates the shortcomings and injustices of it, but in doing so, it is entirely stripped of it: just as there is an utopian literature and philosophy, there is an utopian cinema, which knows at least four major types of occurrences. First of all, cinema can build a complete and exhilarating environment, certainly ephemeral and local, but which constructs a real break from the world. Another form of utopian cinema relates to the organization of the shooting: in the time span of a creation, a human community develops operating rules that deny the division of labor, hierarchy, conventions. Finally, a film can build another world in images; so have filmmakers and poets Harry Smith, Kenneth Anger or Pierre Clementi made their films into many mythographic poems and their lives into true modern legends. At last, some filmmakers stick, in this world, to documenting rituals, moments or assumptions of joy, jubilation, even ecstasy inserted into the world order or torn to all individual and collective mutilation.

1– Jean-Luc Eunaudi, Franc-tireur. Georges Mattéi, de la guerre d’Algérie à la guérilla, ed. du Sextant/Danger public, 2004, p.154.

2– Marguerite Duras, «Du livre au film», in Des femmes de Musidora, Paroles... elles tournent, Paris, éditions des femmes, 1976, p. 82.



BLACK LIBERATION, SILENT REVOLUTION - 1967 - Edouard de Laurot



THE GREAT SOCIETY

A GRANDE SOCIEDADE

Masanori Ôe,

Japão e EUA, 1967, 17'

Descrição comparativa dos anos 1960.

A justaposição, no espaço, de imagens de atualidades recuperadas nos refugos das emissoras de televisão americanas constitui uma análise magistral dos valores e conflitos da época. **(NB)**

Comparative description of the 60s. The juxtaposition in the space of images of current events recovered in the rejects of American televisions constitutes a master analysis of the values and conflicts of the time. **(NB)**



NEW YORK CITY PORTRAIT, CHAPTER III

RETRATO DE NOVA YORK, CAPÍTULO III

Peter Hutton

EUA, 1990, 15'

A obra de Peter Hutton potencializa, com elegância sem igual, as propriedades descritivas da fotografia documental através da serialidade cinematográfica. Com ele, o poema visual se torna monumental e dedica-se, em primeiro lugar, longamente à exploração do retrato urbano. **(NB)**

The work of Peter Hutton multiplies with unparalleled elegance the descriptive properties of documentary photography by cinematographic seriality. With him, the visual poem becomes monumental and is, in the first place, lengthily devoted to the exploration of the urban portrait. **(NB)**



RED SHOVEL

PÁ VERMELHA

Leighton Pierce

EUA, 1992, 8'

Os filmes de Leighton Pierce: tantas narrativas sobre a opacidade e a transparência, o fluido e o sólido, a penetrabilidade e o isolamento das coisas, todas as imagens que possam existir em um plano. **(NB)**

Films by Leighton Pierce: many accounts on opacity and transparency, the fluid and the solid, the penetrability and loneliness of things, all the images which can exist in one plan. **(NB)**



LA NUIT REMUE

NOITE AGITADA

Bijan Anquetil

França, 2012, 45'

“É uma história de amizade. Sobhan e Hamid. Dois jovens afegãos. A viagem do Afeganistão a Paris os reuniu. Foi ali, em torno de uma fogueira acesa à beira de um canal, que eles se reencontraram. *La Nuit Remue* mostra o que acontece às vezes quando a noite cai no coração de nossas cidades. Um filme sobre os passageiros da noite na Europa, sobre uma juventude afegã que se viu no exílio e que, clandestinamente, escreve sua história. Com atos, palavras e telefones celulares.” **(Bijan Arquetil)**

“This is a story of friendship. Sobhan and Hamid. Two young Afghans. The journey from Afghanistan to Paris brought them together. It was there, around a makeshift campfire lit on a canal, that they found themselves. ‘La nuit remue’ shows what happens sometimes after nightfall at the heart of our cities. A film about the passengers of the night in Europe, about an Afghan youth who lives in exile and who secretly writes its history. With acts, words and mobile phones.” **(Bijan Arquetil)**





CALLING MR. SMITH

CHAMANDO O SR. SMITH

Stefan e Franciszka Themerson
Reino Unido, 1943, 10'

Apelo ao engajamento contra o nazismo. "O objetivo dos autores – a acusação do nazismo de extermínio da cultura – foi apresentada por método de narração amorfo; conjuntos abstratos, trechos de notícias televisivas mostrando atrocidades da guerra e imbricação de superfícies e áreas coloridas. A ilustração musical foi feita com fragmentos de peças de Chopin, Bach e Szymanowski, contrastadas dramaticamente com o infame hino das legiões de Hitler (o Horst Wessel Lied) distorcido acusticamente."

(Janusz Zagrodzki, Outsiders of the Avant-Garde, 1981)

"The goal of the authors — the indictment of the Nazis for the extermination of culture was presented by means of the amorphous method of narration; the abstracted assemblages, the fragmented newsclips showing the atrocities of war, and the interplay of surfaces and color areas. Musical illustration was provided with fragments of pieces from Chopin, Bach and Szymanowski which were dramatically contrasted with the infamous hymn of Hitler's legions — the Horst Wessel Lied — acoustically distorted."

(Janusz Zagrodzki 'Outsiders of the Avant-Garde', 1981)



BLACK LIBERATION, SILENT REVOLUTION

LIBERAÇÃO NEGRA,
REVOLUÇÃO SILENCIOSA

Edouard de Laurot
EUA, 1967, 40'

Apelo à insurreição armada. "Esse filme não é um documentário 'sobre os negros', mas um autêntico grito de revolta lançado pelo povo negro dos EUA. Antes de ser uma reconstituição da história *a posteriori*, esse filme foi concebido como um ato de engajamento no processo histórico."

(Edouard de Laurot, no preâmbulo do filme)

With the Black Panthers, a call for armed insurrection. "This film is not a documentary 'about blacks', but a genuine cry of revolt launched by the American black people... Rather than a retrospective reconstruction of the story, this film was conceived as an act of commitment in the historical process."

(Edouard de Laurot, preamble to the film).



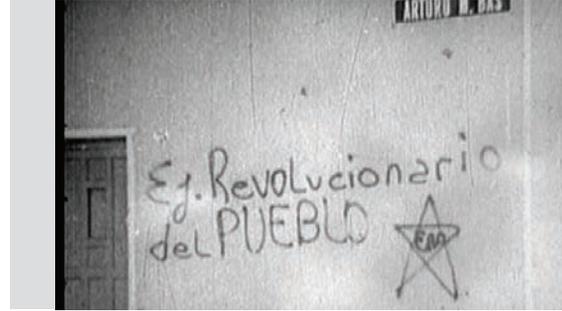
MICKEY MOUSE AU VIETNAM

MICKEY MOUSE NO VIETNÃ

Lee Savage
EUA, 1968, 1'

Não vai longe. **(NB)**

Doesn't last long. **(NB)**



SWIFT, COMUNICADO CINEMATográfico DEL ERP N°5 Y 7

SWIFT, COMUNICADO CINEMATográfico DO ERP N° 5 Y 7

Raymundo Gleyzer
Argentina, 1971', 12'

"Cidade do Rosário, 1971. O Exército Revolucionário do Povo sequestra o cônsul da Grã-Bretanha e o gerente do frigorífico Swift. O filme permite explicar as exigências dos rebeldes: a melhoria das condições de trabalho dos operários da usina e a distribuição, nas zonas marginais, do equivalente a 25 milhões de pesos. Desenha-se também a temática da traição dos líderes sindicais, que Gleyzer retomará depois."

(Juana Sapire)

"City of Rosario, 1971. The People's Revolutionary Army kidnaps the consul of Great Britain and the manager of the Swift slaughterhouse plant. This film helps explain what the rebels ask in return: improvement of working conditions for factory workers and distribution of the equivalent to 25 million pesos to marginal areas. Beyond that, a theme to which Gleyzer will later return is already taking form: the one of treason by union leaders."

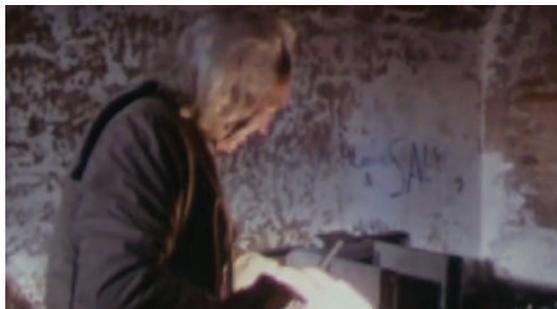
(Juana Sapire).



HIS 2

205

CROSSING THE LIMITS OF THE SYMBOLIC:
THE PERFORMING IMAGE



DESTRUICION DES ARCHIVES

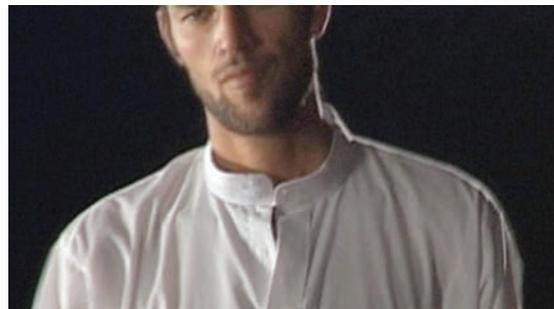
QUEIMA DE ARQUIVOS

René Vautier

França, 1985, 10'

Ao retornar de um processo contra um líder de extrema direita, René Vautier encontra a totalidade de seus arquivos destruídos, picotados e cobertos de gásóleo para torná-los definitivamente inutilizáveis. Yann Le Masson filma em plano-sequência René Vautier constatando o estrago. **(NB)**

Upon returning from a trial against a leader of the far-right, René Vautier found all his archives destroyed, sheared and covered in fuel oil to make them permanently unusable. Yann Le Masson shoots a long take of René Vautier noting the damage. **(NB)**



CHIC POINT. FASHION SHOW FOR ISRAELI CHECKPOINTS

CHIC POINT. FASHION SHOW PARA OS CHECKPOINTS DE ISRAEL

Sharif Waked

Israel, 2003, 7'

O *checkpoint*, em Israel, possui ao menos uma dupla função: a curto prazo, proteger contra eventuais atentados kamikazes; a longo prazo, esgarçar e dividir a tal ponto o território que a existência de um Estado palestino, se um dia adquirir efetividade jurídica, dificilmente possa recuperar uma realidade física e geográfica. Os buracos e as redes largas dos modelos inventados por Sharif Waked reproduzem também os rasgos do território palestino, cujos pedaços a cada dia encaixam-se menos uns nos outros. A Palestina torna-se esse país onde tudo não é senão fronteira consigo mesma e, ao exílio exterior, sobrepõe-se uma cotidiana e paradoxal expulsão interior. **(NB)**

The checkpoint in Israel has at least a double function: in the short term, it protects against possible attacks by suicide bombers; in the long-term, it tears and divides the territory in such a way that the existence of a Palestinian State, if it someday comes to a legal effectiveness, can hardly recover a physical and geographical reality. The holes and large meshes from models invented by Sharif Waked also reproduce the laceration of the Palestinian territory, whose pieces fail more and more in linking with each other. Palestine becomes this country where everything is but a border with itself, a daily and paradoxical inner expulsion is superimposed to foreign exile. **(NB)**



AMER & NASSER. IRAQI BROTHERS

AMER & NASSER. IRMÃOS IRAQUIANOS
Al Fadhil
Iraque, 2003, 4'

“Em 1991, os iraquianos, a quem os americanos haviam prometido apoio, levantaram-se contra a ditadura em seu país. Dentre eles, dois irmãos de Bassorah se uniram à revolta. Mas Saddam, o Feroz, terminou por vencer, destruindo vilarejos, cidades e lugares santos. Amer e Nasser foram jogados em uma fossa comum.”

(Al Fadhil)

“In 1991, the Iraqis, to whom the Americans had promised their support, stood up against the dictatorship in their country. Among them, two brothers in Basra took part in the revolt. But Saddam the Destroyer had finally won, destroying villages, towns and sacred places. Amer and Nasser were thrown into a common grave.”

(Al Fadhil)



REVOLUTION

REVOLUÇÃO
Khaled Hafez
Egito, 2006, 4'

Com subtítulo *Liberdade – Equidade Social – Unidade*, este curta revisita as origens iconográficas de uma bandeira nacional. **(NB)**

With the subhead *Liberty - Social Equity – Unity*, the film revisits the iconographic images of a national flag. **(NB)**





NATPWE - LE FESTIN DES ESPRITS

NATPWE - O BANQUETE DOS ESPÍRITOS
Tiane Doan Na Champassak e Jean Dubrel
França/Birmânia, 2004, 30'

"Taugbyon, vilarejo minúsculo do centro da Birmânia. Local de peregrinação anual de dezenas de milhares de crentes. Durante cinco dias, fiéis e médiuns celebram o cultos dos nats, os 37 espíritos do panteão birmano. Sua particularidade é que eles morreram, na maioria, de morte violenta, geralmente por causa do poder (um rei, por exemplo). E essa morte hedionda os torna nefastos. Para apaziguá-los, os birmanos lhes oferecem esse culto, que passa pelos médiuns. Cinco dias de oferendas, cerimônias, rituais de possessão. Cinco dias de liberdade, numa sociedade controlada ao extremo."

(Tiane Doan Na Champassak e Jean Dubrel)

"Taugbyon, a tiny village in central Burma. Annual pilgrimage place for tens of thousands of believers. For five days, the faithful and the mediums celebrate the cult of the nats, the 37 spirits of the Burmese pantheon. Their particularity is that most of them died a violent death, usually due to power (a king, for example). And this hideous death makes them harmful. To appease them, the Burmese therefore worship them with this cult, through mediums. Five days of offerings, ceremonies, rituals of possession. Five days of freedom, in an extremely locked society."

(Tiane Doan Na Champassak e Jean Dubrel)



BREAKDANCE TEST

TESTE DE BREAK

Lech Kowalski
EUA, 1984, 6'

Emergência da cultura hip hop. **(NB)**

The emergence of hip hop culture. **(NB)**



MOBILE MEN

HOMENS MOVENTES

Apichatpong Weerasethakul

Tailândia, 2008, 3'

A eflorescência da alegria, sem determinação, sem causa, na efusão da presença. **(NB)**

The efflorescence of joy, without determination, without cause, in the overflow of presence. **(NB)**



LIGHT SHOW PSYCHEDELIC FILMS

FILMES PSICODÉLICOS DE
SHOWS DE LUZES

Ken Brown

EUA, 1967-69, 54'

Entre 1967 e 1969, o ilustrador, designer e cineasta americano Ken Brown realizou uma série de filmes que constituem a apoteose do cinema psicodélico. Cromatismo, motivos emblemáticos dos anos 60, ritmo desmedido, técnicas mistas, alegria, elegância, humor e cogumelos: nada falta a essa orgia visual. Os *Light Show Psychedelic Films* eram ainda, durante sua projeção, enriquecidos por jogos de filtros, slides e luzes. **(NB)**

*Acompanhamento musical ao vivo do coletivo Abaetetuba – abaetetuba.mus.br

Between 1967 and 1969, the graphic designer and American filmmaker Ken Brown made a series of stunning films which are the apotheosis of psychedelic cinema. Flamboyant chromaticism, patterns emblematic of the 1960s, fast pace, mixed techniques, joy, elegance, humor and mushrooms, nothing missing in this delicious visual orgy. During their projections, the *Light Shows Films Psychedelic* profited yet from filter sets, slides and lights. **(NB)**

*Live musical back-up of the Abaetetuba collective. abaetetuba.mus.br



HIS 3

209

“THE REVOLUTION WILL NOT STOP UNTIL THE
PERFECTION OF HAPPINESS.” CINEMA, RITES AND
ANTHROPOLOGY OF THE FESTIVAL





EXPANSÕES – INVESTIGAÇÃO LIVRE ACERCA DE UM PAÍS

EXPANSIONS – FREE
INVESTIGATION

WITHIN A COUNTRY

CURADORA / CURATOR: HERNANI HEFFNER

EXP 1 72' **12**

→ 27, sexta, 19h15

EXP 2 61' **12**

→ 28, sábado, 18h

EXP 3 56' **12**

→ 29, domingo, 17h



EXPANSÕES

HERNANI
HEFFNER

“AS EXPERIÊNCIAS COM O CINEMA SEMPRE FORAM MUITAS, MÚLTIPLAS, DIVERSAS E SEM LOCUS PRECISO. SE SE PODE AFIRMAR ALGO EM RELAÇÃO À POTÊNCIA CRIATIVA DO MEIO AUDIOVISUAL, É SUA VOCAÇÃO PARA A VANGUARDA, NO SENTIDO DA TRANSFORMAÇÃO DE SUA NATUREZA.”

Não sei se existe uma tradição de cinema experimental ou de vanguarda no Brasil. Não estou familiarizado o suficiente com uma produção cinematográfica que pudesse, por algum critério particular, ser colocada à margem de um suposto centro gravitacional – o mercado, a crítica, a academia. A própria ideia de uma dimensão organizadora do setor audiovisual naufraga diante da simples constatação do caráter periférico do cinema brasileiro. E não apenas como economia, mas também como fato cultural, artístico ou meramente jornalístico. Sobram as quase sempre autoproclamadas identidades e a maior ou menor inserção nas franjas da realidade. Nos seus diferentes estamentos, o cinema brasileiro não logrou fugir das lutas intestinas e da invisibilidade estrutural que o acomete desde sempre.

Seria possível falar em uma condição “à margem da margem”, repetindo a famosa expressão de Décio Pignatari, criando uma espécie de realidade paralela. Neste limbo reluzente, buraco negro luminoso, os termos e as relações poderiam ser reconfigurados, dando-se privilégio a este ou aquele pressuposto organizador de uma realidade virtual. A escolha busca quase sempre eixos semânticos como inquietação, escândalo e audácia, reverberando novidade, mudança, revolução. Posturas antigas, não necessariamente desusadas e sem inserção em novos tempos, mas que quase sempre convergem para um modelo imediato de cinema experimental cuja matriz é europeia, histórica – a vanguarda – e canonizada.

a imprecisão de termos como experimental ou vanguarda pede uma superação simples

Não se concebe mais o cinema como uma entidade única, monolítica, hierarquizada, ideologicamente naturalizada, mas também não se adere mais a uma idealização estanque de seus diferentes segmentos. O rigor com que autores como Nicole Brenez e François Albera, por exemplo, descartaram clichês e postularam premissas conceituais para o campo dito “experimental” na Europa não permite dúvidas: a invenção cinematográfica não tem molduras *a priori* e não se conforma a um gueto; pois se trata de invenção em todos os sentidos, em todas as épocas, em todas as dimensões. Não se trata nem mesmo de um arrefecimento de conquistas iniciais. Como coloca Albera,

Qualquer que seja o número de filmes que pareçam poder figurar no *corpus* experimental ou de vanguarda, a *posição* de vanguarda é precisamente a de não admitir sua exclusão ou sua marginalização, não aceitar ser colocado no *underground*, a não ser com a vontade de sair dele, não se contentar com números pequenos, nem reivindicar uma ultra-artisticidade ou situar sua carga subversiva na forma. [ALBERA, François. L’Avant-garde au Cinéma. Paris: Armand Colin, 2005. p. 10. Grifo do texto]

Nesse sentido, no processo de individuação de diferentes realizadores, grupos, coletivos e mesmo movimentos entre nós, é frequente a oscilação entre uma atitude de contestação e outra de entronização. Até porque esta passagem em definitivo é bastante criticada e mesmo negada como inerente ao processo de um cinema de invenção. Os que a realizam são “vendidos”, os que resistem a ela, “puristas”.

As experiências com o cinema sempre foram muitas, múltiplas, diversas e sem *locus* preciso. Se se pode afirmar algo em relação à potência criativa do meio audiovisual, é sua vocação para a vanguarda, no sentido da transformação de sua natureza. Algo da inclinação ao classicismo pode vir da resistência a essa avassaladora força propulsora. Enquanto a palavra perdura, a imagem e o som registrados em película ou discos rígidos transmutam pelas sucessivas mudanças tecnológicas. Por isso, Brenez e Lebrat podem afirmar com segurança que o equipamento provê a primeira forma de invenção do cinema e que os Lumière foram os primeiros cineastas experimentais (BRENEZ, Nicole et LEBRAT, Christian. *Jeune, Dure et Pure! Une Histoire du Cinéma d'avant-garde et Expérimental en France*. Paris/Milano: Cinémathèque Française/Mazzotta, 2001).

Este posicionamento não é novo. Jean Mitry já havia dado esta indicação no *Le Cinéma Expérimental: Histoire et Perspectives* (Paris: Seghers, 1974), Virgilio Tosi idem no *Il Cinema Prima del Cinema* (Milano: Il Castoro, 2007) e Eduardo Geada, não diferenciando “vanguarda” de “mainstream”, no *Os Mundos do Cinema: Modelos Dramáticos e Narrativos no Período Clássico* (Lisboa: Editorial Notícias, 1998). Nova é a investigação que um tal pressuposto propicia. A premissa não é sociológica, estética ou conceitual, mas sim formal no exato sentido da palavra, da materialidade envolvida. O cinema em si é um instrumento de investigação – alguns diriam de escavação –, dotado de modulações, arranjos, padrões, que configuram e reconfiguram estilos, um dos quais reivindicou a chancela de experimental. De todos os clichês acumulados, o mais saliente é o que opõe a rubrica ao vil metal.

Não se trata disso, evidentemente, ainda mais em terras brasileiras, onde muitos cineastas considerados experimentais raramente têm dificuldades reais para filmar. A questão por aqui parece ser outra. O que vem a ser exatamente a nossa tradição nesse sentido? Não tenho uma resposta, e as poucas já oferecidas, por um Jairo Ferreira, um Julio Bressane ou um Carlos Adriano, adiantam justamente a incipiência de uma tradição local. Para Ferreira, “não existe cinema experimental – existe, contudo, o experimental no cinema brasileiro” (*Júlio Bressane, Rebelde da América*. Folha de S.Paulo, 30 de março de 1979). Bressane dá continuidade a essa ideia em um ensaio algo inusitado por ver o experimental também onde ele normalmente não é visto, o chamado cinema comercial. Ao final do ensaio, porém, surge a clássica distinção, com leve e rara indicação do que se entende pelo conceito: “O cinema comercial quer a aceitação e o cinema experimental quer a sucessão” (*O Experimental no Cinema Nacional*. In: *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996). Adriano reconhece a dificuldade e fala na imposição advinda do contexto: o Brasil requer a descoberta do Brasil. O cinema experimental, um pouco à maneira da Semana de Arte Moderna de 22, na qual a sétima arte não estava presente, teria o dever não exatamente cumprido de explorar, reconstituir, formular um passo anterior à própria transformação: o que pode servir ao novo, à sucessão? (*O Específico Brasil*. In: *Caderno VideoBrasil*, 3, 2007).

A curadoria aqui proposta se nutre um pouco dessas indicações, discussões, provocações. Procura, no entanto, seguir outra linha, partindo da premissa de que o Brasil nunca esteve fixo, de que o lugar da história agora é outro, de que o sal (a matéria bruta) não vem mais da terra (do mundo) e sim da lua (das metamorfoses do mundo), de que o experimental está latente em qualquer parte, em qualquer filme, e de que o meio é a mensagem (perceptiva, sensorial, intelectual, emocional, sensual, erótica). O cinema falha quando se arma pleonasticamente como uma retórica discursiva. Expande quando sai em busca de suas capacidades expressivas, de uma fala própria, qualquer uma – de seus “poderes”, como diz Brenez –, para realizar um percurso que sai do patético, passa pelo grotesco e alcança o sublime. Em um tempo em que sua potência encontra-se comprometida pela secularização, com a conformação até mesmo do experimental a uma convenção (histórica) e a uma etiqueta de “gênero”, essa volta ao passado pode servir como reposicionamento. Por isso, a ideia proposta não é um percurso evolutivo ou a identificação de uma tradição ou cânone brasileiros. É a simples disposição *warburgiana* de alguns títulos em algumas prateleiras de uma imaginária cinemateca brasileira, de onde saem para a experiência do mundo.

Aproveito aqui a sugestão *pizziniana* de que seu *Dormente* significa “nada”. Devemos olhar para os filmes como se nada significassem, não como se fossem “pura” experiência – tal instância não existe, ou, por outro lado, todas são sempre puras, porque estar no mundo cria experiências irrecusáveis e inalienáveis – mas, sim, como um gigantesco aparato que nos conduz para fora de si mesmo, para fora da imagem e do som, para fora da experiência primeira a que esse nada nos deveria conduzir. Voltar aos filmes (do passado) não é voltar à história, e sim à experiência, que pode estar historicizada. E mesmo esta pode revelar reações novas diante do já conhecido, rotulado e arquivado. Basta às vezes inverter o sinal dos valores construídos.

ir além da vida é estar em algo diferente dela

Não tivemos cinema de vanguarda ou experimental porque não vivemos a experiência da modernidade tal como esta se desenvolveu na Europa. O choque e a descontinuidade típicos do ingresso na sociedade urbano-industrial solaparam o lugar da contemplação e da quietude. Para Walter Benjamin, a vanguarda era uma resposta contraditória e algo conservadora a esse deslocamento não só de olhar, mas também de classe, frente à irrupção de uma experiência coletiva, da qual o cinema era a maior expressão. O que importava não era mais estar à frente, mas experimentar algo, nem que fossem as perdas. No Brasil, não se deviam ver filmes brasileiros, esse algo inútil. Eram teratologias, monstruosidades, tosqueiras, segundo a crítica cultural ampla. A pobre experiência, misto de repulsa, miserabilismo e indulgência, pondo de lado os pré-conceitos e sua permanência histórica, no entanto, pode revivescer em seu sensualismo inerente, ou mostrando conexões inusitadas com a atualidade dos coletivos e de cineastas como o Primitivo Gonzalez.

Embora a antiga e sugestiva indicação de Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão de que o filme de pequena duração tenha sido o esteio da produção fílmica no Brasil possa ser tomada como uma defesa do formato, tudo girou e gira em torno do longa-metragem. Eles estão ausentes aqui, e uma tradição referencial de cinema experimental (*Limite*, *Belair*, etc.) não necessariamente tem correspondência na produção curta. Para alguns

cineastas ou pensadores, inclusive, tal diferença é irrelevante. Mas o gesto fundador ou o olhar espectral deve ser outro. Como sugerido por um pequeno filme de promoção do Österreichisches Filmarchiv, dirigido em 1999 por Gustav Deutsch, o irônico *Tradition ist die Weitergabe des Feuers und nicht die Anbetung der Asche*, cujo título pode ser traduzido livremente como “A Tradição está na Passagem do Fogo e não no Culto das Cinzas”, não é o objeto em si que importa, até porque ele desaparece, mas a experiência que constrói um renovado “novo objeto” em qualquer contexto, estágio de preservação ou suporte, no presente ou no futuro.

A proposição de uma pequena mostra de “Filmes de Cinema” procura assim extrair possibilidades de ruína e sobrevivência das imagens e sons do passado, colocando-as em contato com contemporaneidades possíveis e produções mais atuais. Ressalta-lhes algo esquecido, o específico fílmico, como aparato, materialidade e expressão. E os interroga sobre dimensões ocultas que os repropõem como experiências/experimentos reabertos às mais diferentes relações. Alguns destes filmes são “clássicos”, outros títulos, pouco conhecidos. Os recortes trazidos à tona ressaltam ângulos de leitura inicial que visam justamente retirá-los destas categorias de conforto. Ainda assim, não estabelecem novas definições absolutas ou mesmo chaves de compreensão privilegiadas. Não querem dizer muita coisa e ao mesmo tempo atuam como agentes provocadores.

demarcar territórios é sufocar

Malandragem é uma evocação a Sylvio Lanna e seu *Malandrando*. A geração experimental de 1968, mais conhecida como “marginal”, concebeu um enorme mosaico de referências, cujas raízes remontariam à expressão artística popular do início do século XX no Rio de Janeiro, em particular o samba e seus derivados, inclusive cinematográficos, como a chanchada. O “fio invisível” bressaniano, que estabeleceria a linhagem experimental brasileira, passa em grande parte por esse rio caudaloso, que constituiria a verdadeira modernidade brasileira, e que desaguou no Tropicalismo e na Belair. Mas o que seria a expressão desse “espírito” moderno não como evocação, mas como experiência viva dentro do cinema? Os três filmes reunidos na rubrica espelham a tradição da cavação, da artesanaria mais singela e da fabulação alegórica do Brasil. No entanto, são bem mais do que isso, ao adentrarem estruturas complexas de representação. Retomam, de um lado, a face mais visível da precariedade cinematográfica brasileira, em grande medida hoje endereçada ao limbo da história. De outro, põem em cena a dimensão patética e formadora da cinematografia brasileira. Afinal, o que é *A Velha a Fiar* (filme didático, documentário experimental, filme-ensaio, videoclipe ou curta musical)?

O Olho da História é um contraponto a Malandragem. Em vez de ser história, investiga a formação visual da história. Nas palavras de Karl Erik Schøllhammer, imagens...

... operam dialeticamente não só como expressão de uma força latente, mas também como catalisadoras dessa força em sua operação na memória histórica. Imagens que não pertencem propriamente ao passado podem nesse sentido atualizar e reviver o passado de modo anacrônico e descontínuo. Eis o papel específico das fórmulas patéticas (Pathosformeln), que para Warburg condensavam figuras e gestos, conteúdos e expressões, carregando emoções e afetos primitivos que

pudessem irromper na continuidade histórica ao manifestar simultaneamente algo original, novo, e a retomada e repetição do passado” (*A Sobrevivência de Aby Warburg. O Globo, 8 set 2012*)

Embora remetam a momentos específicos de uma cronologia, os três filmes propostos lutam com a desconfiança interna e externa ao cinema sobre sua capacidade de ser história, de ser passado. Documentos mentem, mas a força da imagem em movimento e do som sempre hiperreal mentiriam mais? Ou não mentiriam nunca? Da falsa certidão de nascimento do cinema brasileiro – o minúsculo fragmento Cunha Sales –, tornado cinema por Carlos Adriano, passando pelo documento tão forjado quanto de Omar e chegando ao paradoxo de *Flash Happy Society*, conceito feito realidade, como se constrói tal expressão? O espanto do crítico Luiz Soares Júnior diante do último talvez seja uma boa pista:

Em *Flash Happy Society*, assistimos a uma festa, num plano geral que é interdito por flashes paralisadores, castradores da duração. Stills, instantâneos: a câmera é uma máquina de sevciciar o tempo? De não apenas enquadrá-lo, delimitá-lo, revolvê-lo, torná-lo sinuoso, tridimensionalizá-lo, como nos experimentos de Resnais e Duras, mas igualmente de escravizá-lo ao seu bel prazer?

Barthes, em *A Câmara Clara*, livro sobre a fotografia, analisa a foto de Lewis Payne, conspirador no assassinato de W.H. Seward, Secretário de Estado americano, em 1865, fotografado na prisão poucos dias antes de morrer. Releiamos: “O punctum é: ele vai morrer. Eu, ao mesmo tempo, leio: isto será e foi; observo com horror um futuro anterior no qual a morte já está em jogo”. Em *Flash Happy Society*, não se trata de um indivíduo, mas de uma comunidade de indivíduos: daí a serialização do “punctum”, o caráter “em série” da máquina de flashes, que transformam a celebração num registro médico-legal deste futuro anterior, desta morte anunciada que se inscreve como a “aura destrutiva” da fotografia – mas que, até certo ponto, no cinema é anulada pelo líquido amniótico do tempo, que preserva a vitalidade da presença.

Em *Flash Happy Society*, porém, os domínios se confundem: os personagens são engolfados, progressiva e fatalmente pela escuridão, pelo intervalo entre um flash e um outro, entre um átomo de tempo e outro; são transformados (como o jovem e belo Lewis Payne, descrito por Barthes) em fantasmas avant la lettre: alucinações, projeções, irisações da matéria pela luz e pelo tempo intermitente; a(s) duração(ões) do cinema violentada(s) pelo flash da fotografia.

“*Flash Happy Society*: um filme de terror estruturalista?” (*Instantâneos de um pretérito imperfeito*. Cinética, jan 2010. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/flashhappy.htm>. Acesso em 22 ago 2013)

A sessão é uma evocação do historiador Marc Bloch.

Jovens Guardiões remete à mitologia do herói pop e aos seus circuitos ideológicos. Em que circunstâncias o herói subverte? Quando é marketing, quando é tese ou quando é autorreferência? Pode o herói resistir ao próprio mito, ao tempo e ao vazio? O que faz de

um herói matéria-prima construtiva da obra de arte? E o que pode uma arte menor como o cinema diante da mudança de paradigmas operada por artistas como Hélio Oiticica, que dizia que o museu é o mundo e que a vida é a verdadeira obra de arte? Pode o seu espectador usufruir do “exercício experimental da liberdade”, na expressão do crítico Mário Pedrosa? Ou é preciso que os filmes recorram ao carisma de John Wayne? Segundo Luiz Antonio Garcia Diniz, “qualquer forma de produção artística que se coloca à margem do fluxo mercadológico e instrumental é predestinada a ser ‘apagada’ da memória oficial” [*Seja marginal, seja herói: a figura do herói e do anti-herói na obra de Hélio Oiticica*. Soletas, 23, 2012. Disponível em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletas/article/view/3804/2637>. Acesso em 12 de agosto de 2013]. Mas talvez o herói não precise ser pop, jovem e revolucionário, só anônimo e comum... Evoquemos Eriberto França.

moldar conceitos por referências externas aos objetos trai o mundo

Itamar Assumpção, sombra fantasmática que conduz *Dormente*, advogou em sua obra musical a necessidade de ser apenas um Eu como os Outros. Não admitia ser chamado de marginal, maldito ou qualquer outro epíteto que procurasse prendê-lo nas teias do mercado cultural “independente”, periferia da periferia. Criou de forma quase solitária, como a maioria dos animadores brasileiros da fase heróica, pré-*Grilo Feliz*. Nesta dimensão infinitesimal – solitária, excludente, isolada –, o paradoxo da liberdade ressurgia de forma quase absoluta. Sem as pressões do mercado ou qualquer outra estrutura de coerção, o compromisso com arte podia se dar em termos rigorosamente experimentais. Os quatro filmes da rubrica constituem o núcleo mais “clássico” da seleção, por filiação da maioria ao exercício pictórico abstrato, associado ao cinema de animação que tanto encantou Roberto Miller, nosso Homenageado Maior. Direta ou indiretamente influenciados pela escola *mclareniana*, trocavam a empatia do herói pela materialidade sensível da película onde desenhavam e pintavam, não só imagens como eventualmente a própria banda sonora, talvez o exercício técnico mais radical de invenção do meio. Um cinema experimental brasileiro em estado puro, fruto de núcleos de animação, da descoberta da vanguarda canadense e da solidão do artista quando jovem. O precursor, Anélio Latini, ainda adolescente deu o tom, aprendeu tudo sozinho e produziu o primeiro esboço, *Azares de Lulu*, expressão da descoberta de uma ferramenta nova, em uma dimensão igualmente nova para o país. Instrumento capaz até mesmo de tangenciar o regime insondável da loucura, quando Marcos Magalhães ensina técnicas de animação a um interno de instituição psiquiátrica, o artista Fernando Diniz. O resultado transbordante, grotesco e obsessivo encontra-se em *Estrela de Oito Pontas*.

Do gesto mental interior transmutado na pena que desenha, passamos na quinta rubrica a uma mirada externa fundadora da própria imagem material e simbólica. Para um país como o Brasil, é ao mesmo tempo uma benção e uma lástima ser um Eldorado, encarnação do paraíso bíblico. A investigação/escavação da paisagem constitui um desafio, pelo excesso inerente às imagens dos trópicos, e por ser um dos caminhos mais intensos na revelação dos mistérios que se escondem por trás da *terrae brasilis*. À tentativa de submissão do mundo ao racionalismo (neo) concreto de *Pátio*, passaremos ao respeito por essa mesma paisagem que se transmuta magicamente em *Man.Road.River* para chegar à terra devastada do mundo pós-modernidade em *Nasci Carioca, Fui Enganada*. Por que

sortilégios a paisagem trai, resiste, engana, subverte, afasta? Embate raro, surpreendente, inusitado, cujo mérito maior é deixar aparente a sensualidade das texturas fotoquímicas e algorítmicas. O prazer é a porta de entrada das terras devastadas, onde passado e futuro nunca deixam de se presentificar na superfície das coisas. Uma sessão dedicada a Walter Benjamin e à Apocatástase.

Qual a radical experiência, a verdadeira? Aquela que vibra no compasso do mundo (em cinema, comprimentos de onda). Ou seja, aquela que, confrontando a dor de um mundo belo, porque estático e morto, faz de sua inadequação, limitação, negação, a sublime condição. O que eu adorava em Pollock é o que adoro em Miranda, o descontrole incalculável a serviço da materialidade inerente. Um cinema *malevichiano*. A sessão é para ela.

toda arte que não é domesticada procura expandir seus horizontes de criação

EXPANSIONS

HERNANI HEFFNER

I don't know if there is a tradition of avant-garde or experimental cinema in Brazil. I'm not familiar enough with a film production that for some particular criteria could be placed on the margins of a supposed center of gravity – the market, the critics, the Academy. The very idea of an organizing dimension of the audiovisual sector sinks on the simple observation of the peripheral character of Brazilian cinema. And not just economically but also as a cultural, artistic or merely journalistic fact. What remains are the often self proclaimed identities and the greater or lesser insertion in the fringes of reality. In its various estates, Brazilian cinema failed to escape the struggles and structural invisibility that has affected it since always.

It would be possible to speak of a condition “at the margin of the margin”, repeating the famous phrase by Décio Pignatari, creating a sort of parallel reality. In this gleaming limbo, bright black hole, the terms and relations could be reconfigured, giving a privilege to this or that assumption, organizer of a virtual reality. The choice often searches semantic axes such as restlessness, scandal and audacity, reverberating novelty, change, revolution. Ancient postures, not necessarily outdated and without insertion into new times, but almost always converging to an immediate model of experimental film whose matrix is European, historical - avant-garde - and canonized.

the vagueness of terms such as experimental or avant-garde asks for a simple overcoming

Cinema is no longer conceived as a single, monolithic, hierarchical, ideologically naturalized entity, but it is also no longer related to a sealed idealization of its different segments. The rigor with which authors such as Nicole Brenez and François Albera, for example, ruled out clichés and postulated conceptual premises for a field called “experimental” in Europe, allows no doubts: the cinematographic invention has no frames *a priori* and does not conform to a ghetto, because it is an invention in every way, in every time, in every dimension. It is not even about a cooling of the initial conquests. As Albera puts it,

“Whatever the number of films that seem able to appear in the experimental or avant-garde *corpus*, the avant-garde *role* is precisely to not admit its exclusion or marginalization, not accept being placed in the *underground*, except with the desire to leave it, to not settle for small numbers, or claim an ultra-artistry or place its subversive load on the form” (ALBERA, François. *L'Avant-garde au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005. p. 10, emphasis in the original).

In this sense, in the process of individuation of different filmmakers, groups, collectives and even movements among us, the oscillation between an attitude of defense and another of enthronement is frequent. Specially because this passage is definitely widely criticized and even denied as inherent in the process of a cinema of invention. Those who make it are “sold”, those who resist it are “purists”.

Experiments with cinema have always been many, multiple, diverse and without a precise *locus*. If we can say anything about the creative power of the audiovisual medium is its

vocation to avant-garde, towards the transformation of its nature. Something of the inclination to classicism can come of the resistance to the this overwhelming propeller force. While the word endures, the picture and sound recorded on film or hard drives transmute by successive technological changes. Therefore, Brenez and Lebrat can safely affirm that the equipment provides the first form of invention of cinema and that the Lumière brothers were the first experimental filmmakers (BRENEZ, Nicole and LEBRAT, Christian. *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. Paris/Milan: Cinémathèque Française/Mazzotta, 2001).

This positioning is not new. Jean Mitry had given this statement in *Le cinéma expérimental: histoire et perspectives* (Paris: Seghers, 1974), Virgilio Tosi idem *Il cinema prima del Cinema* (Milano: Il Castoro, 2007) and Eduardo Geada, not differentiating the "avant-garde" from the "mainstream" in *Os mundos do cinema: modelos dramáticos e narrativos no período clássico* (Lisbon: Editorial Notícias, 1998). What is new is the investigation that such an assumption provides. The premise is not sociological, aesthetic or conceptual, but formal to the exact sense of the word, the materiality involved. Cinema itself is an investigative tool - some would say digging tool - with modulations, arrangements, patterns, which shape and reconfigure styles, one of which claimed the stamp of experimental. Of all the clichés accumulated, the most salient is that which opposes the section to vile metal.

That's not it, of course, especially in Brazil, where many filmmakers considered experimental rarely have real difficulties to shoot. The issue here seems to be another. What is exactly our tradition in this sense? I don't have an answer and the few already offered by Jairo Ferreira, Julio Bressane or Carlos Adriano put forward precisely the incipience of a local tradition. For Ferreira "there is no experimental cinema - there is, however, the experimental in Brazilian cinema" (*Júlio Bressane, rebelde da América*. Folha de São Paulo, 30th March 1979). Bressane continues this idea in an essay somewhat unusual for seeing the experimental also where it is normally not seen, the so-called commercial cinema. At the end of the essay, however, comes the classic distinction, with mild and rare indication of what is meant by the concept: "commercial cinema wants acceptance and experimental cinema wants succession" (*O Experimental no Cinema Nacional*. In: *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996). Adriano recognizes the difficulty and speaks of the imposition stemming from the context: Brazil requires the discovery of Brazil. Experimental film, somewhat in the manner of the Modern Art Week of 22, where the seventh art was not present, had the mission not exactly accomplished of exploring, reconstructing, formulating a step prior to its own transformation: what can serve the new, the succession? (*O específico Brasil*. In: *Caderno VideoBrasil*, 3, 2007).

The curatorship proposed here is nourished by some of these indications, discussions, provocations. It seeks, however, to follow another line, starting from the premise that Brazil was never fixed, that the place of history is now another, that salt (raw matter) does not come from the earth (the world) but the moon (the metamorphosis of the world), that the trial is latent in any part, in any film, and that the medium is the message (perceptual, sensory, intellectual, emotional, sensual, erotic). Cinema fails when it pleonastically protects itself as a discursive rhetoric. It expands when seeking its expressive capabilities, of a speech of its own, any speech - of its "powers," as per Brenez - to perform a route out

of the pathetic, through the grotesque and reaching the sublime. In a time when its power is compromised by secularization, with the experimental conformation at a (historical) convention and a label of "gender", this return to the past can serve as a repositioning. Hence, the idea proposed is not an evolutionary path or the identification of a Brazilian tradition or canon. It is a simple warburgian disposition of some titles on a few shelves of a imaginary Brazilian Cinematheque, from where they leave to the experience of the world.

I here take Joel Pizzini suggestion that its *Dormente* means "nothing". We must look at films as if they meant nothing, not as if they were "pure" experience – there is no such thing, or on the other hand, all are always pure, because being in the world creates undeniable and inalienable experiences – but a gigantic apparatus that leads us out of itself, out of the picture and sound, out of the first experience that this nothing should lead us to. Going back to films (from the past) is not going back in history but to the experience, which can be historicized. And even this can reveal new reactions on what is already known, labeled and filed. It is enough sometimes to invert the signal of the constructed values.

going beyond life is to be something different from it

We had no experimental or avant-garde cinema because we did not live the experience of modernity as it developed in Europe. The shock and discontinuity typical from the entry in the urban-industrial society undermined the place of contemplation and stillness. For Walter Benjamin, avant-garde was a conservative and somewhat contradictory response to this shift, not only from looking, but also from the emergence of class facing a collective experience, of which cinema was the highest expression. What mattered was not anymore being ahead, but experiencing something, even if it were losses. In Brazil, Brazilian films should not be seen, these useless things. They were teratologies, monstrosities, lame things according to broad cultural critique. The poor experience, mixed with revulsion, immiseration and indulgence, putting aside preconceptions and their historical permanence, however, can revive in their inherent sensuality, or showing unusual connections to the presentness of collectives and of filmmakers such as Primitivo Gonzalez .

Although the ancient and suggestive indication by Jean-Claude Bernardet and Maria Rita Galvão, that the short length film has been the mainstay of film production in Brazil, can be taken as a defense of the format, everything revolved and revolves around the feature film. They are absent here, and a referential tradition of experimental cinema (Limite, Belair, etc..) does not necessarily have a correspondence in short production. For some filmmakers and thinkers, even, such difference is irrelevant. But the founding gesture or spectatorial look should be another. As suggested by a short film to promote Österreichisches Filmarchiv, directed in 1999 by Gustav Deutsch, the ironic *Tradition ist die Weitergabe des Feuers und nicht die Anbetung der Asche*, whose title can be loosely translated as The Tradition is on Passing Fire and not on Worshipping the Ashes, it is not the object itself that matters, because it disappears, but the experience that builds a renewed "new object" in any context, stage of preservation or support, in the present or in the future.

The proposition of a small exhibition of "Cinema Films" thus seeks to draw possibilities of destruction and survival off the images and sounds of the past, putting them in contact with

potential contemporaneities and current productions. It makes something forgotten stand out to them, the filmic specific, as apparatus, materiality and expression. And questions them about hidden dimensions that re-propose them as experiences/experiments reopened to the most diverse relationships. Some of these films are "classics", others are little known titles. The cuts brought to the surface emphasize initial reading angles that aim precisely to remove them of such comfort categories. Still they do not establish new absolute definitions or even privileged keys to understanding. They don't mean much and at the same time they act as provoking agents.

to demarcate territories is to suffocate

Malandragem (Trickery) is an evocation of Sylvio Lanna and his *Malandrando*. The experimental generation of 68, better known as "marginal", designed a huge mosaic of references, whose roots date back to the artistic expression of the popular early twentieth century in Rio de Janeiro, particularly samba and its derivatives, including cinema, such as chanchada. The bressanian "invisible thread" that would establish the experimental Brazilian lineage, passes largely by this mighty river, which constitutes the true Brazilian modernity, which emptied itself into Tropicalism and Belair. But what would be the expression of that modern "spirit" not as evocation, but as living experience within cinema? The three films together under the section reflect the tradition of digging, of the simplest craftsmanship, and the allegorical fable of Brazil. However, they are much more than that, when stepping into complex structures of representation. They resume on one side the most visible face of Brazilian cinematographic precariousness, largely addressed today to the limbo of history. And on the other, they set the scene for the pathetic and training dimension of Brazilian cinema. After all, what is *A velha a fiar* (didactic film, experimental documentary, film essay, video clip or musical short)?

O Olho da História (The Eye of History) is a counterpoint to Malandragem. Instead of being history, it investigates the visual formation of history. In the words of Karl Erik Schollhammer, pictures

"Operate dialectically not only as an expression of a latent force, but also as catalysts of this force in its operation in historical memory. Images that do not properly belong to the past can, in this sense, update and relive the past in an anachronistic and discontinuous way. This is the specific role of pathetic formulas (Pathosformeln) that, as per Warburg, condensed figures and gestures, expressions and contents, carrying primitive emotions and affections that could erupt in historical continuity when simultaneously expressing something unique, new, and the renewal and repetition of the past" (*A sobrevivência de Aby Warburg*. O Globo, 8 set 2012).

While referring to the different stages of a chronology, the three films proposed struggle with internal and external distrust to the cinema on its ability of being history, of being the past. Documents lie, but would the force of motion picture and always hyperreal sound lie more? Or would they never lie? From the false birth certificate of Brazilian cinema - the tiny Cunha Sales fragment - made into a movie by Carlos Adriano, passing through a document as forged as that of Omar and coming to the paradox *Flash Happy Society*, a concept made into reality, how is such an expression built? The astonishment of the critic

Louis Soares Júnior before the latter might be a good clue:

In *Flash Happy Society* we see a party, in an overall plan which is banned by *paralizing* flashes, which neuter the duration. *Stills*: the camera is a machine to mistreat time? Not only to frame it, limit it, revolve it, make it meandering, tridimensional, as in the experiments of Resnais and Duras, but also equally to enslave it for its pleasure?

Barthes, in *Camera Lucida*, a book about photography, analyzes the photo of Lewis Payne, conspirator in the assassination of W.H. Seward, U.S. Secretary of State, in 1865, photographed in prison a few days before his death. Let us reread: "The punctum is: he is going to die. I read at the same time: This will be and this has been; I observe with horror an anterior future of which death is the stake". In *Flash Happy Society*, it is not an individual but a community of individuals: hence the serialization of the "punctum", the "serial" character of the *flash* machine, which turns the celebration into a medico-legal record of this anterior future, this announced death that is inscribed as the "destructive aura" of photography – but that, to some extent, in cinema, is annulled by the amniotic fluid of the time, which preserves the vitality of presence.

In *Flash Happy Society*, however, the fields are mixed: the characters are engulfed, progressive and inevitably by darkness, by the interval between one *flash* and another, between one atom of time and another; they are transformed (as the handsome young Lewis Payne, described by Barthes) into ghosts *avant la lettre*: hallucinations, projections, iridescence of matter by light and by intermittent time, the duration(s) of cinema *raped* by the *flash* of photography.

"*Flash Happy Society*: um filme de terror estruturalista?" (*Instantâneos de um pretérito imperfeito*. Cinética, jan 2010. Available at: <http://www.revistacinetica.com.br/flashhappy.htm>. Accessed August 22nd, 2013).

The session is an evocation of the historian Marc Bloch.

Young Guardians addresses the mythology of the pop hero and to their ideological circuits. Under what circumstances does the hero subvert? When is it marketing, when is it thesis or when is it self-reference? Can the hero resist the myth itself, time and emptiness? What makes a hero a constructive feedstock of the work of art? And what can a minor art like cinema do before the paradigm shift wrought by artists such as Hélio Oiticica, who said that the museum is the world and that life is the true work of art? Can the viewer enjoy the "experimental exercise of freedom", in the words of critic Mário Pedrosa? Or is it necessary that films recourse to the charisma of John Wayne? According to Luiz Antonio Garcia Diniz, "any form of artistic production that arises outside the market and instrumentation flow is predestined to be 'cleared' of the official memory" (*Seja marginal, seja herói: a figura do herói e do anti-herói na obra de Hélio Oiticica*. Soletas, 23, 2012. Available at <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletas/article/view/3804/2637>. Accessed August 12th, 2013). But perhaps the hero does not need to be a pop, young revolutionary, only anonymous and ordinary... Let us evoke Eriberto França.

shaping concepts for external references to objects betrays the world

Itamar Assumpção, the ghostly shadow that leads *Dormente*, advocated in his musical work the need to be only another I like the Others. He wouldn't admit being called marginal, cursed or any other epithet which would seek to ground him in the webs of the cultural "independent" market, periphery of the periphery. He created in an almost solitary way, like most Brazilian animators of the heroic phase, pre-*Grilo Feliz*. In this infinitesimal dimension - solitary, exclusive, isolated - the paradox of freedom rose as almost absolute. Without the pressures of the market or any other structure of coercion, commitment to art could be given in strictly experimental terms. The four films in this section are the more "classic" core of the selection, by affiliation of most with the abstract pictorial exercise, associated with the animated film that charmed Roberto Miller, our Major Tribute. Directly or indirectly influenced by the McLarenian school, they exchanged the Hero's empathy by the sensitive materiality of film, where they drew and painted, not only images but eventually their own soundtrack, perhaps the most radical technical exercise of invention of the medium. A Brazilian experimental cinema in its purest form, the result of animation cores, the discovery of the Canadian avant-garde and the loneliness of the artist as a young man. The precursor, a teenage Anélio Latini, set the tone, learned all by himself and produced the first draft, *Os Azares de Lulu*, expression of the discovery of a new tool, in a dimension equally new in the country. A tool capable of even lightly brushing the unfathomable regime of madness, when Marcos Magalhaes teaches animation techniques to an intern in a mental institution, the artist Fernando Diniz. The overflowing, grotesque and obsessive result lies in *Estrela de Oito Pontas*.

From the inner mental gesture transmuted into the drawing pen, we pass on to the fifth section to a targeted foreign founder of its own material and symbolic image. To a country like Brazil, it is at the same time a blessing and a disgrace to be an Eldorado, an incarnation of the biblical paradise. The investigation/excavation of the landscape is a challenge, due to the excess inherent to images of the tropics, and for being one of the most intense ways in the revelation of the mysteries that lurk behind *terrae brasilis*. From the attempt of world submission to the (neo) concrete rationalism of *Pátio*, we move on to the consideration of this same landscape that magically transmuted in *Man.Road.River*, to get to the wasteland of post modernity in *Nasci Carioca, Fui Enganada*. Through what charms does the landscape betrays, resists, cheats, subverts, moves away? A rare, surprising, unexpected clash, whose greatest merit is to let the sensuality of the photochemical and algorithmic textures apparent. Pleasure is the gateway to the wastelands, where past and future will never cease to be present on the surface of things. A session dedicated to Walter Benjamin and to Apocatastasis.

What is the radical, the true experience? That fluttering one in the compass of the world (in film, wavelengths). That is, the one which confronting the pain of a beautiful world, because static and dead, makes its inadequacy, limitation, denial, the sublime condition. What I loved about Pollock is what I love about Miranda, the incalculable lack of control in service of inherent materiality. A malevichian cinema. This session is for her.

every art that is not domesticated, seeks to expand its creative horizons



EXP 1

226

MALANDRAGEM



MALUCO E MÁGICO

CRAZY AND MAGICIAN

William Schocair

Brasil/RJ, 1927, 10'

Roteiro original – Original script

William Schocair

Elenco – Cast

Alfredo Anerahn, Mario Casteli, Oscar Berlemont
e William Schocair

Numa ilha, vive o esquisito povo que não trabalha. Mulheres brincam na praia com toques de erotismo. Recém-chegado da Índia, onde cursou faquirismo, um mágico (e também maluco) chega para causar confusões no local.

In an island live a very strange people who doesn't work, then one day arrives a crazy magician.



A VELHA A FIAR

OLD LADY WEAVING

Humberto Mauro

Brasil/MG, 1964, 6'

Elenco – Cast
Mateus Colaço

O curta ilustra uma canção popular na qual um ser está sempre fazendo mal a outro, sucessivamente.

*Agradecemos ao CTAv pelo empréstimo da cópia.

The short illustrates a Brazilian folk song in which a being or entity is always harming another being, until the circle closes.



A MALDIÇÃO DO SAMBA

THE CURSE OF SAMBA

Remier Lion

Brasil/RJ, 1998, 15'

Roteiro original – Original script
Remier Lion

Montagem – Editing
Francisco Sérgio Moreira

Investigação sobre os efeitos colaterais da massificação do samba a partir de material de arquivo da década de 1940.

A collage of historical images about the side effects of the massification of samba, from archival footage from the '40s.



EXP 1

227

TRICKERY



REMANESCÊNCIAS

REMNANTS

Carlos Adriano

Brasil/SP, 1997, 18'

Fotografia - Photography

Ronald Palatnik

Roteiro - Script

Carlos Adriano

Edição - Editing

Carlos Adriano

Direção de arte - Art designer

Carlos Adriano e Ronald Palatnik

Animação - Animation

Ronald Palatnik

Onze fotogramas da primeira filmagem da história do cinema brasileiro (feitas em 1897) são trabalhados numa estrutura essencial, buscando o êxtase estético.

Eleven photograms from the first shooting in the history of Brazilian cinema (taken in 1897) are re-worked in an essential structure, in search of the aesthetic ecstasy.



O ANNO DE 1798

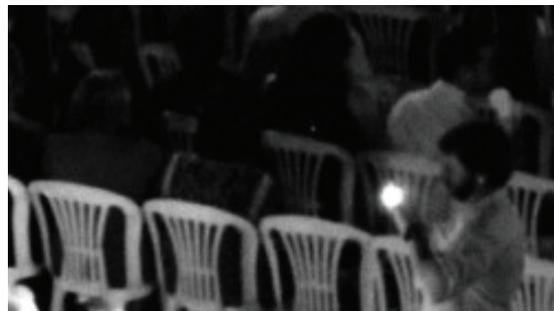
1798's

Arthur Omar

Brasil/RJ, 1975, 15'

O filme investiga o fato histórico chamado Revolta dos Alfaiates na Bahia em 1798. Retirado de seu contexto atual, o movimento recebe uma nova interpretação. No centro de tudo, quatro personagens que não podem escapar à História.

Experimental. The film investigates an historical fact called The Rebellion of the Tailors, in Bahia, 1798. Removed from its context, the brutally repressed uprising is given a new interpretation. In the middle of everything, four characters who cannot escape from History.



FLASH HAPPY SOCIETY

Guto Parente

Brasil/CE, 2009, 8'

Fotografia - Photography
Guto Parente

Roteiro - Script
Guto Parente

Edição - Editing
Guto Parente

Ficção científica baseada em fatos reais.

Science fiction based on true facts.



EXP 1

229

THE EYE OF HISTORY



OS MUTANTES

MUTANTS

Antônio Carlos da Fontoura

Brasil/RJ, 1970, 7'

Fotografia – **Photografy**

Renato Neuman

Câmera – **Camera**

Renato Neuman

Montagem – **Edition**

Renato Neuman

Codireção – **Co-direction**

Antônio Calmon

Elenco – **Cast**

Arnaldo Baptista, Sérgio Baptista e Rita Lee

Uma brincadeira mutante improvisada por Arnaldo Baptista, Sérgio Baptista e Rita Lee – Os Mutantes – num dia único pelas ruas de São Paulo.

*Agradecemos ao CTAv pelo empréstimo da cópia.

A mutant game improvised by Arnaldo Baptista, Sérgio Baptista and Rita Lee – *The Mutants* – a single day through the streets of São Paulo.



CILDO MEIRELES

Wilson Coutinho
Brasil/RJ, 1979, 11'

Fotografia – Photography
Miguel Rio Branco

Elenco – Cast
Cildo Meireles e John Wayne

Trabalhos do artista Cildo Meireles. A intenção do documentário é levar o espectador para dentro da obra do criador. Produzido pela extinta Embrafilme, com música final de Roberto e Erasmo Carlos.

Artworks by the artist Cildo Meireles. The documentary's intention is to take the viewer inside the artist's oeuvre. Produced by former production company Embrafilme; final soundtrack by Roberto and Erasmo Carlos.



BOATO: UMA AUTODEFINITUDE

RUMOR: SELF-DEFINITENESS
Dado Amaral | Brasil/RJ, 1991, 14'

Produtor – Producer
Fabiana Egrejas, Dado Amaral e Celso Azevedos

Montagem – Edition
Fabiana Egrejas, Dado Amaral e Vinícius Reis

Som Direto – Sound
Zé Prego

Uma viagem poética pelo Rio de Janeiro a bordo de um Opalão. Sete poetas, seus ritos, seus mitos, suas musas e músicas, sua emersão e fabulação.

*Agradecemos ao CTAv pelo empréstimo da cópia.

A poetic trip through Rio de Janeiro on board of a Opalão (Big Opel). Seven poets, their rites, their myths, their muses and music, their emersion and fabulation.





OS AZARES DE LULU

LULU'S HAZARDS

Anélio Latini Filho e Mario Latini
Brasil/RJ, 1940, 10'

Uma das primeiras animações produzidas no Brasil, feita quando Mario tinha 16 anos, e Anélio, 14 anos. Em 1952, eles lançariam *Sinfonia Amazônica*, o primeiro longa-metragem de animação brasileiro.

One of the first animations produced in Brazil, made when the Mario was 16 years old and Anélio was 14 years old. In 1952, they launched *Sinfonia Amazônica*, the first Brazilian animated feature film.



BALANÇO

SWING

Roberto Miller
Brasil/SP, 1963, 4'

Filme de animação experimental abstrata realizada diretamente sobre película 16mm. Formas riscadas sobre preto e pintadas com tintas transparentes, sem uso de câmera, prevalecendo a técnica da persistência retiniana. Acompanhamento musical de autoria de Tito Madi e executado pelo Zimbo Trio.

Experimental abstract animation drawn directly on 16mm film. The forms were scratched over black and painted with transparent ink, with no use of camera, prevailing the retinal persistence technique. Soundtrack was composed by Tito Madi and recorded by Zimbo Trio.



VOO CÓSMICO

COSMIC FLIGHT

Bassano Vaccarini e
Rubens Francisco Luchetti
Brasil/SP, 1961, 3'

Sonoplastia – Sound
Milton Rodrigues

Homenagem ao primeiro homem que atingiu o
cosmos: Yuri Gagarin.

Homage to the first man who reached the cosmos:
Yuri Gagarin.



ESTRELA DE OITO PONTAS

EIGHT-POINTED STAR

Fernando Diniz e Marcos Magalhães
Brasil/RJ, 1996, 12'

Roteiro – Script
Fernando Diniz e Marcos Magalhães

Edição – Edition
Chico Neves, Geraldo José e Roberto Leite

Produção – Producer
Cláudia Bolshaw

Fotografia – Photography
Joaquim EufRASINO e Marcelo Marcilac

A poética apaixonante do traço de Fernando Diniz
e sua perspectiva de o desenho se formar por
partículas de infinito, em ideias circulares de início
e fim enamoradamente juntos.

*Agradecemos ao CTAv pelo empréstimo da cópia.

Fernando Diniz's passionate poetics of the trace
and his perspective of the drawing being formed
by particles of the infinite, through encircling ideas
from start to end passionately together.





PÁTIO

COURTYARD

Glauber Rocha

Brasil/BA, 1959, 11'

Fotografia – Photograpy

José Ribamar de Almeida e Luiz Paulino dos Santos

Edição – Edition

Souza Jr.

Música – Music

Pierre Henri e Schaeffer

Elenco – Cast

Helena Ignez e Solon Barreto

Primeiro filme de Glauber. Num terraço de azulejos em forma de xadrez, um rapaz e uma moça. Os dois personagens evoluem lentamente: tocam-se, rolam no chão, distanciam-se, olham-se. Planos de mãos e rostos são montados em alternância com planos de vegetação tropical e do mar.

Glauber Rocha's first film. On a terrace covered with plaid tiles, we see a young man and a girl. These two characters slowly evolve: they touch each other, roll over the ground, distance themselves, look at each other. Face and hand plans take turns with plans where the sea and some tropical vegetation can be seen.



0778 OU MAN.ROAD.RIVER

Marcellvs L.

Brasil/MG, 2004, 10'

Fotografia – Photography
Marcellvs L.

Edição – Edition
Marcellvs L.

Direção de Arte – Art designer
Marcellvs L.

Som – Sound
João Marcelo e Marcellvs L.

A cheia de um rio, que toma parte de uma estrada e interrompe o fluxo normal de pessoas e automóveis, dá motivo a esse poema visual. Um retrato do cruzamento de vias e vidas e da força da natureza sobre a artificialidade.

The flooding of a river interrupts the normal flow of people and cars by taking over part of a road, and gives life to this visual poem. A portrait of the crossing of roads and lives, and of the force of nature on artificiality.



NASCI, CARIOCA, FUI ENGANADA (EPISÓDIO DE *DESASSOSSEGO*, *FILME DAS MARAVILHAS*)

I WAS BORN IN RIO, I CHEATED
(EPISODE OF THE FILM *UNREAST*,
WONDER MOVIE)

Marina Meliande

Brasil/RJ, 2011, 5'

Episódio dirigido por Marina Meliande para *Desassossego*, filme coletivo coordenado pela diretora em parceria com Felipe Bragança. A partir de uma carta inspirada num bilhete encontrado num armário abandonado por uma menina de 16 anos, os fragmentos falam de amor, utopia e explosões.

Episode directed by Marina Meliande for *Desassossego*, a collective film coordinated by Felipe Bragança and Meliande. They sent a letter of 'unease' to filmmakers in which they asked for love, utopia and explosions.



EXP 3

235

ELDORADO



DORMENTE

DORMANT

Joel Pizzini

Brasil/SP, 2005, 15'

Fotografia – Fotografy

Carlin, Dado, Gianni, Marco Vale e Toyota

Edição – Edition

Karen Akerman

Som – Sound

Ricardo Reis

Um “filmensaio” que versa sobre os espaços de passagem, elegendo a estação de trem e a ferrovia como ambientes emblemáticos desse fenômeno contemporâneo, tão certamente denominado “não-lugar” por Marc Augé.

A “film-essay” that verses about the spaces of transience, electing the train station and railway to be considered emblematic environments of this contemporary phenomenon, so rightly named “non-place” by Marc Augé.



O SAL DA LUA, A OUTRA EXPERIÊNCIA

MOON'S SALT, THE OTHER EXPERIENCE

Cédric Dupire e Cristiana Miranda

Brasil/França, 2012, 8'

Roteiro – Script
Cristiana Miranda

Direção de fotografia – Cinematographer
Cédric Dupire e Igor Cabral

Música – Music
Bjarni Gunnarsson

Edição – Edition
Cédric Dupire

O sal da lua. Submerso na espuma da noite. Lascas de pele, tempo purificado. Luzes de segredos reconhecidos. Guerras? Coleciono todas as almas desatadas. Baseado em poema de Cristiana Miranda, o filme é um encontro noturno entre Rio de Janeiro e Paris.

The salt of the moon. Submerged on night foam. Skin chips, purified time. Lights recognizing secrets. Wars? I collect them all. Free souls. Stemming from a poem of Cristiana Miranda, *O Sal da Lua* is a night meeting between Rio de Janeiro and Paris. The time gets lost at night, stretched by the variable exposures of each photogram. The space dissipates under the effect of the revelator.



VERMELHA É A LUZ DO FREIO

RED IS THE BRAKES' LIGHT

Cristiana Miranda

Brasil/RJ, 2013, 7'

Edição – Edition
Cristiana Miranda

Fotografia – Photography
Igor Cabral

Elenco – Cast
Lucia Santalice e Magrela

Pequenos gestos de uma longa despedida.

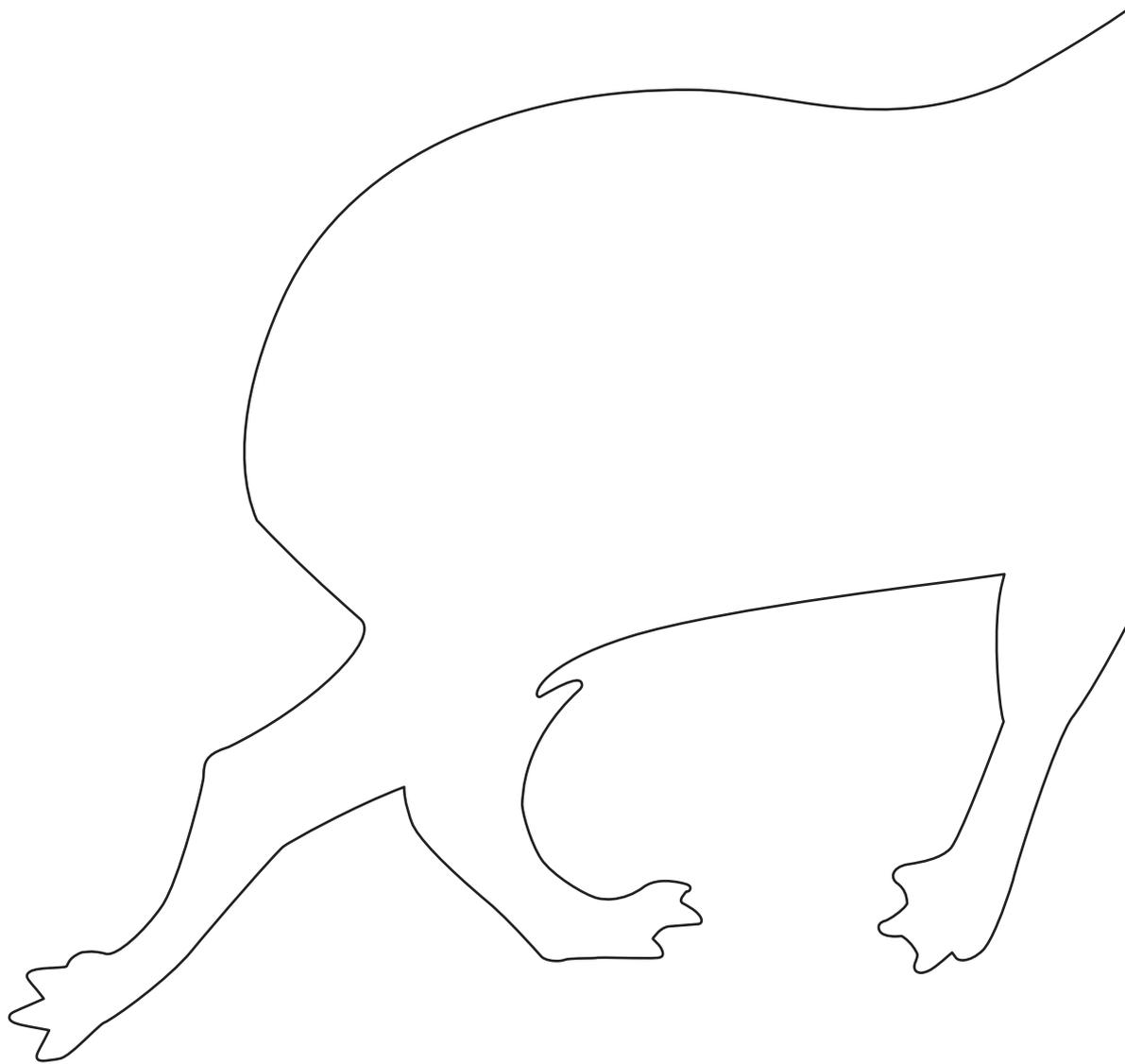
Small gestures of a long farewell.



EXP 3

237

WAVELENGTHS



LEGENDAS

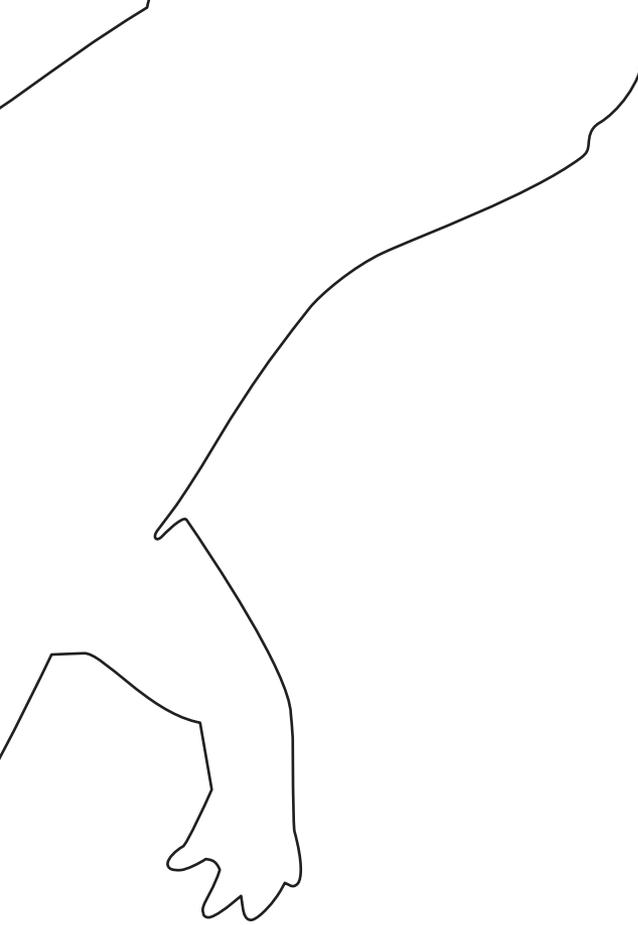
SUBTITLES

Autoria dos textos

Texts authors

(AQ) Adirley Queirós

(NB) Nicole Brenez



CURSOS E SEMINÁRIOS

WORKSHOPS
AND SEMINARS

UMA HISTÓRIA LIVRE DO CINEMA 240

A FREE HISTORY OF CINEMA
→ NICOLE BRENEZ

DOCUMENTÁRIO. ENTRE REALIDADE 242 E INVENÇÃO

DOCUMENTARY. BETWEEN
REALITY AND INVENTION
→ ADIRLEY QUEIRÓS

SEMINÁRIOS CURTA MINAS 244

CURTA MINAS SEMINARS



UMA HISTÓRIA LIVRE DO CINEMA

Ministrante:

Nicole Brenez

Datas e horários:

23 a 25/9, das 14h às 17h

Local:

Cine Humberto Mauro

Carga horária:

9 horas

Número de alunos:

100 (mediante seleção de currículo)



"Arte revolucionária é a arte que inspira o povo a lutar contra todas as formas de injustiça, o que é o único propósito verdadeiro da arte revolucionária".

Kwame Ture (Stokely Carmichael), 2007.

"Como podemos contar a história decentemente sem essas imagens realizadas contra todo o aparelho industrial, militar e midiático de seu tempo? Os cineastas que, na clandestinidade, filmam imagens proibidas sabem bem que, da mesma forma que os insurgentes, elas também correm o risco de desaparecer no front. 'A cafetinagem fenomenal do cinema pelo capitalismo, desde seu nascimento, formou quatro a seis gerações de espectadores e nós nos encontramos diante de um Himalaia de imagens que constitui sem dúvida a maior coleção de disparates da história moderna', escrevia Marguerite Duras em 1976. (...) Retraçaremos algumas linhas de força do cinema tão livre política quanto formalmente." **(NB)**

Seminários:

1. Por que o cinema? As formas da descrição
2. Ultrapassar os limites do simbólico: a imagem performativa
3. "A Revolução não se interromperá até a perfeição da felicidade". Cinema, ritos e antropologia da festa.

Nicole Brenez é professora de Estudos Cinematográficos e Audiovisuais da Universidade Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Programadora das sessões de vanguarda da Cinemateca Francesa e da seção experimental do festival Cinéma du Réel, realizado no Centro Georges Pompidou, em Paris. Concebeu diversos ciclos para instituições de vários países, como Anthology Film Archives (Nova York), Cinemateca Portuguesa (Lisboa), Filmmuseum (Viena), Auditorium du Louvre (Paris), Uplink Factory (Tóquio), Tate Modern (Londres), Lincoln Center (Nova York). Suas pesquisas se voltam principalmente aos princípios da análise figurativa e à história dos cinemas de vanguarda.

A FREE HISTORY OF CINEMA

Facilitador: Nicole Brenez

Date and time: Sept. 23rd – 25th, 2pm – 5pm

Place: Cine Humberto Mauro

Total hours: 9 hours

Number of attendees: 100 (through CV selection)

"Revolutionary art is art which inspires the people to fight against all forms of injustice, which is the only true purpose of revolutionary art."

kwame Ture (Stokely Carmichael), 2007

"How can we decently tell the story without these images made against all the military-industrial-media device of their time? The filmmakers who shoot underground forbidden pictures know that, as well as the insurgents, they also risk disappearing at the front. 'The phenomenal pandering of cinema by capitalism has formed, since its birth, four to six generations of audiences and we are faced with a Himalaya of images that undoubtedly constitute the greatest modern historical sottisier', wrote Marguerite Duras in 1976 . (...) We will retrace some of the tension fields of a cinema which is both politically and formally free." **(NB)**

Seminars:

1. Why cinema? Forms of description.
2. Exceeding the limits of the symbolic: the performative image.
3. "The Revolution will not be interrupted until the perfection of happiness". Cinema, rites and the anthropology of party.

Nicole Brenez . Professor of Film and Audiovisual Studies at the University Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Programmer of avant-garde sessions of the French Cinematheque and the experimental session of Cinéma du Réel festival, held at the Georges Pompidou Center in Paris. Conceived several cycles for institutions of many countries, such as Anthology Film Archives (New York), Cinemateca Portuguesa (Lisbon), Filmmuseum (Vienna), Auditorium du Louvre (Paris), Uplink Factory (Tokyo), Tate Modern (London), Lincoln Center (New York). Her research is aimed mainly towards the principles of figurative analysis and the history of avant-garde cinema.





DOCUMENTÁRIO. ENTRE REALIDADE E INVENÇÃO

Ministrante:

Adirley Queirós

Datas e horários:26 e 27/9, das 14h às 17h,
e dia 28/9, das 10h às 13h**Local:**Sala de vídeo
Palácio das Artes**Carga horária:**

9 horas

Número de alunos:20 (mediante seleção de
currículo e apresentação
de esboço de projeto de
documentário)

Proposta: Filmes que envolvem personagens outros, que não nós mesmos e pessoas muito próximas de nós, personagens ditos reais, têm que necessariamente partir de uma observação distante? Propor novos papéis, enredos e aventuras, baseado na pesquisa, e a partir de um projeto documentário, é também possível?

O curso pretende estabelecer um diálogo entre possibilidades e impossibilidades do filme documentário a partir de um projeto escrito. Pretendemos, através do exemplo de um longa-metragem – no caso, *A Cidade É Uma Só?* –, refletir sobre questões éticas, estéticas e políticas que o filme em geral coloca, e que o gênero documentário, especificamente, cobra tanto dos realizadores. Através dessas questões, falaremos sobre a direção do filme, suas escolhas e acordos com os personagens e sobre possibilidades de ficcionalização, buscando a criação e potencialização do imaginário desses personagens e também das situações de dramaturgia dos territórios e das cidades.

Partindo de esboços de projetos, proporemos situações de invenção dos espaços e de situações dos personagens para, a partir dessa ficcionalização, nos aproximarmos mais ainda deles e de suas “reais” situações cotidianas. **[AQ]**

Adirley Queirós é formado em cinema pela Universidade de Brasília. Um dos fundadores da CEICINE - Coletivo de Cinema de Ceilândia - atua no audiovisual na realização de filmes e também na formação e reflexão sobre cinema nas periferias do Distrito Federal. Foi diretor e roteirista do curta-metragem *Rap - O Canto da Ceilândia*, ganhador de quinze prêmios no Brasil durante 2005 e 2006, como o de melhor filme pelos júris oficial e popular do Festival de Cinema de Brasília de 2005, dirigiu *Dias de Greve* (2009) curta de ficção, e *Fora de Campo* documentário de TV (também de 2009). Em 2012 realizou o filme *A Cidade É uma Só?*, seu primeiro longa-metragem, premiado na 15ª Mostra de Cinema de Tiradentes e no *forumdoc.bh* 2012. Atualmente, Adirley Queirós se dedica ao documentário *Branco Sai, Preto Fica* (um docficção científica) e à discussão, encabeçada pela CEICINE, sobre a implementação de salas de cinemas com caráter popular e público em Ceilândia.

DOCUMENTARY. BETWEEN REALITY AND INVENTION

Lecturer: Adirley Queirós

Date and time: Sept. 26-27th, 2pm - 5pm
Sept. 28th, 10am - 1pm

Place: Vídeo room – Palácio das Artes

Total hours: 9 hours

Number of attendees: 20 (through CV selection and presentation of a documentary project outline)

To do films which deal with characters, apart from our close ones and ourselves, characters considered to be real ones, have to necessarily go from a distant observation? Is it possible to come up with new roles, plots and adventures, based on research? Is it also possible to achieve this from a documentary project?

The workshop aims to establish a dialogue between possibilities and impossibilities of a documentary film having as a starting point a written project. We intend to, through the example of the film *A Cidade É Uma Só? (Is the City Only One?)*, reflect upon ethical, aesthetic and political questions addressed by the film, in which the documentary genre in specific demands substantially from filmmakers. By addressing these questions, we will discuss the film directing, its choices and deals with characters and possibilities of fictionalization, in order to search for the conceptualization and strengthening of the imaginary of the characters, as well as the situations of dramaturgy in different territories and cities.

Taking project drafts as a starting point, we will suggest situations for the invention of space and characters; from this fictionalization, we are able to get even closer to them and their "real" daily situations". **(AQ)**

Adirley Queirós has a degree in Cinema Studies from the *Universidade de Brasília*. He is one of the founders of *CEICINE* - Ceilândia Cinema Collective – and develops audiovisual projects focused on the production of films as well as training and studies about cinema in the suburbs of Brasília. Director and screenwriter of the short *Rap – O Canto da Ceilândia*, winning fifteen prizes in Brazil between 2005 and 2006, such as best film by official and popular juries at the Festival de Cinema de Brasília de 2005. He directed the fiction short film *Dias de Greve* (2009), and *Fora de Campo* (2009), a TV documentary. In 2012, he made the film *A Cidade É Uma Só?*, his first long feature, prize-awarded at *15th Mostra de Cinema de Tiradentes* and *forumdoc.bh 2012*. Adirley Queirós is currently working on *Branco Sai, Preto Fica*, a sci-fi-documentary about the popular party Quarentão, a reference to the nightlife of Ceilândia, the satellite town. He is also involved in the discussions, headed by CEICINE, about the implementation of popular and public cinema theaters in the very same town.





SEMINÁRIOS CURTA MINAS

Local:

Espaço Mari'Stella Tristão

Sábado, 28/9, às 14h

“MODELOS DE NEGÓCIOS – CANAIS DE TV”

Integrantes:

Talita Arruda – Canal Curta!

Tereza Trautmant – Cine Brasil TV

Mediador:

Marco Aurélio Ribeiro – Presidente da Associação Curta Minas/ABD-MG

Sábado, 28/9, às 16h30

**“POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O
DESENVOLVIMENTO DO SETOR AUDIOVISUAL”**

Integrantes:

Leopoldo Nunes da Silva Filho – Secretário do Audiovisual do
Ministério da Cultura (SAV)

Laura Guimarães – Diretora de Audiovisual da Secretaria de Cultura
do Estado de MG

Gilvan Rodrigues – Coordenador Geral do CRAV – BH

Mediador:

André Leão – Produtor audiovisual e Presidente da ABD Nacional –
Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas

CURTA MINAS SEMINARS

Location: Espaço Mari' Stella Tristão

Saturday, Sept. 28th, at 2pm “BUSINESS MODELS – TV CHANNELS”

Participants:

Talita Arruda – Curta! Channel

Tereza Trautmant – Cine Brasil TV

Mediator:

Marco Aurélio Ribeiro – President of the Curta Minas Association/ABD-MG

Saturday, Sept. 28th, at 4.30pm “PUBLIC POLICIES FOR THE DEVELOPMENT OF THE AUDIOVISUAL SECTOR”

Participants:

Leopoldo Nunes da Silva Filho – Ministry of Culture Audiovisual Secretary (SAV)

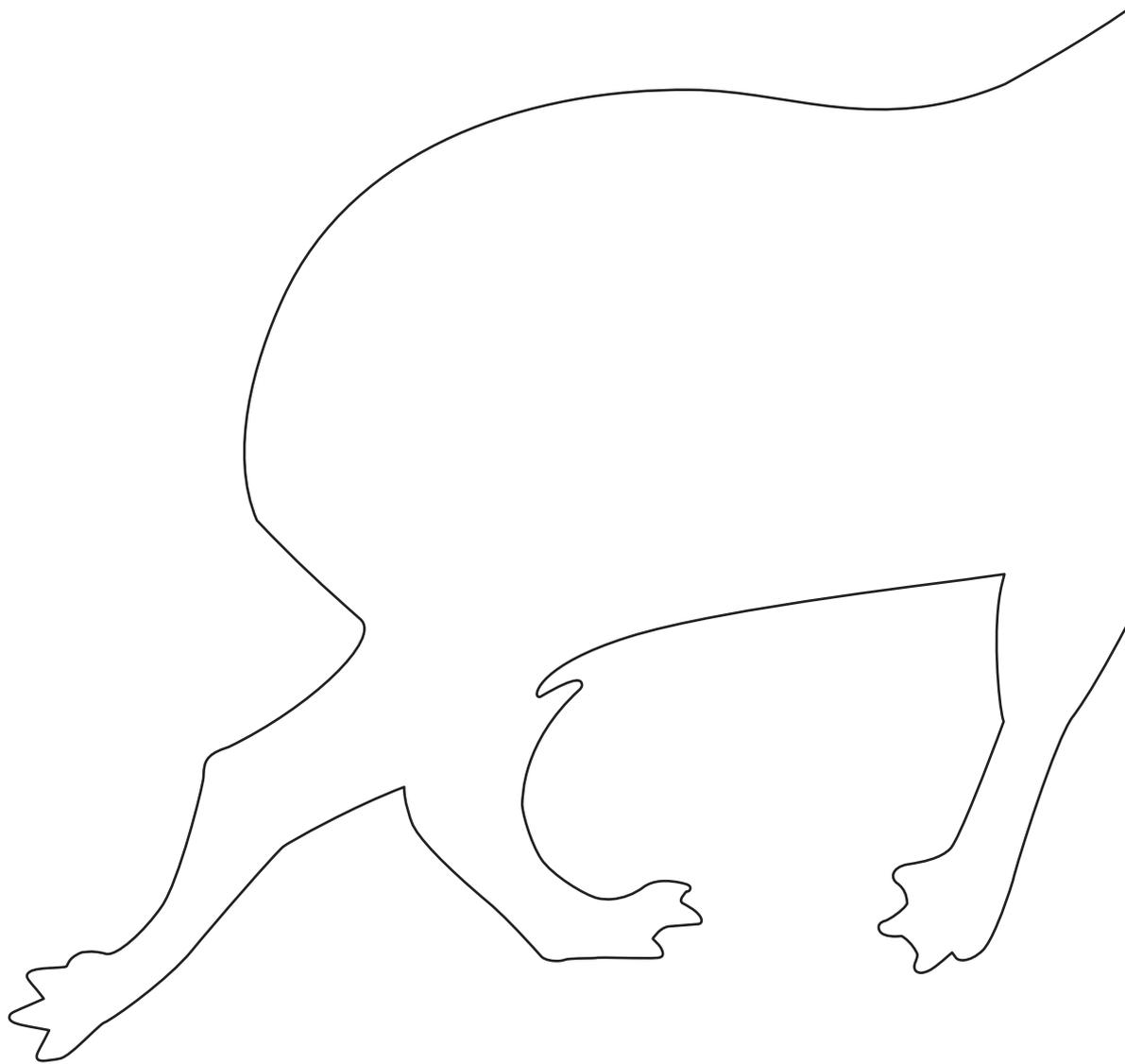
Laura Guimarães – Audiovisual Director/Minas Gerais State Department of Culture

Gilvan Rodrigues – General Coordinator of CRAV – BH

Mediator:

André Leão – Audiovisual Producer/President ABD – Brazilian Association for Documentary and Short Filmmakers





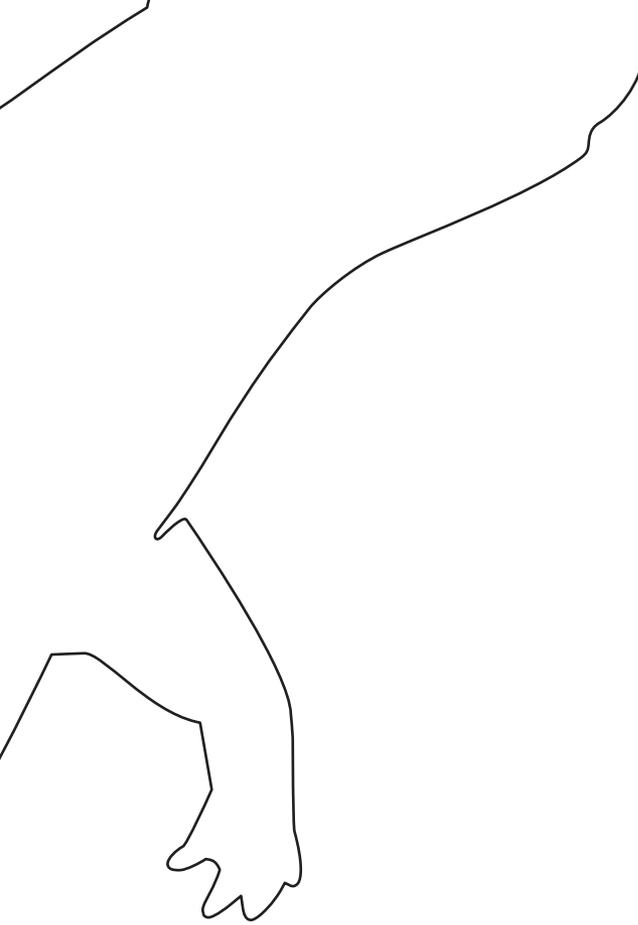
LEGENDAS

SUBTITLES

Autoria do texto

Text author

(NB) Nicole Brenez



**ENTREVISTA COM
ADIRLEY QUEIRÓS** 248

INTERVIEW WITH
ADIRLEY QUEIRÓS

**ARTIGOS DE
NICOLE BRENEZ** 264

NICOLE BRENEZ'S ESSAYS

ENTREVISTA COM ADIRLEY QUEIRÓS

CLÁUDIA
MESQUITA

Realizada no dia 16 de agosto de 2013

Uma das marcas de *A Cidade É Uma Só?* (2012), longa de Adirley Queirós, é a coexistência de procedimentos documentais e dramáticos. Empenhado em contar um episódio da história de Brasília do ponto de vista – radicalmente não-oficial – daqueles que foram removidos do Plano Piloto (para a recém-criada Ceilândia, em 1971), o filme mobiliza, de maneira peculiar, testemunhos e imagens de arquivo, procedimentos usuais nos documentários históricos. Sua originalidade reside em combiná-los a encenações e jogos dramáticos, nos quais alguns poucos personagens vivenciam, no presente, os espaços de uma Brasília cindida e excludente, revelando – com suas atuações – algo da presença/ausência peculiar da política e do Estado no cotidiano dos moradores de uma cidade satélite no DF. Falando assim talvez eu sugira um filme grave e autoimportante, cioso do papel de revelar e denunciar. Nada mais distante de *A Cidade É Uma Só?*, cheio de humor, irreverência e vivacidade, que resultam de um processo de criação e encenação compartilhados entre diretor e atores. A graça inventiva não impede a melancolia – talvez porque a realidade seja mesmo melancólica, como o diretor reflete na entrevista a seguir, realizada por Skype.

Ex-jogador de futebol e formado em cinema pela UnB, Adirley Queirós vive em Ceilândia (DF), onde tem experimentado, com um grupo de colaboradores constantes, formas de contar histórias de Brasília escapando da gramática do documentário tradicional – e, ao mesmo tempo, se divertindo, avacalhando como “politicagem correta”, desviando por diferentes gêneros narrativos sem muitos pudores. Desde *A Cidade É Uma Só?*, premiado na Mostra de Cinema de Tiradentes e no forumdoc. bh em 2012, seus projetos e filmes têm experimentado a imbricação de procedimentos documentais (para a pesquisa e apresentação crítica, sobretudo, de episódios da história de Brasília) e de jogos dramáticos que provocam a inventividade e o improviso dos atores, proposta que norteou nossa conversa e que ele traz para a oficina que ministra no 15º Festival Internacional de Curtas-Metragens de Belo Horizonte. “A partir de um projeto de documentário, como fazer para se aproximar dos personagens buscando essa relação com propostas ficcionais, com cena, com ações, propondo ou potencializando situações? Vamos dizer que um personagem tenha uma banca na feira. Mas de repente esse cara não queria que a vida dele fosse assim. Então como é que a gente vai lidar com esses elementos do real que o cercam, mas também vai potencializar essa aventura que ele queria que a vida dele fosse?”, sintetiza Adirley. Abaixo, trechos da nossa conversa.

Você já tinha feito um filme mais tradicionalmente documental (*Rap, o Canto da Ceilândia*, 2006) e um filme mais tradicionalmente ficcional (*Dias de Greve*, 2009). Como a combinação de elementos provenientes dos dois domínios surgiu no projeto específico de *A Cidade É Uma Só?* O rap era uma coisa mais tradicional de documentário, até porque,

naquele momento, a forma não interessava muito, eu dominava muito pouco qualquer tipo de código de cinema, eu não era cinéfilo, aquilo pra mim era o que existia... O que me interessava muito era o conteúdo, a possibilidade de agitar as pessoas, que se pudesse dizer coisas que a televisão não dizia, eu tinha muito isso na cabeça. Depois comecei a fazer a ficção, a gente tinha um grupo que tava junto há muito tempo, e o grupo propôs fazer um filme. Nesse meio tempo fiz um filme chamado *Fora de Campo*, sobre futebol, um DOCTV. Eu escrevi um projeto de documentário para o edital já prevendo algumas situações. Fiquei com muita vontade de fazer isso, só que eu tinha um pouco de receio, porque não dominava muito a relação com o patrocinador, que no caso era o Estado – até onde você pode ir, isso é verdade, isso é mentira, é uma coisa ética, é antiético... Essas coisas ficavam na minha cabeça. E no *Fora de Campo* teve situações geniais. Eram quatro personagens do futebol, e tinha um cara chamado Vladston. O Vlad era um jogador em final de carreira, tava desempregado, com filho pequeno, essa coisa comum no futebol. E no meio do processo, mais pro final do filme, a gente ia filmar uma cena com ele numa feira, encontrar outro amigo numa barraca, o Mangaba, era um zagueiro, jogou com a gente também – eu também fui jogador de futebol, né? A gente foi lá beber, na verdade. E você não acredita, o Vlad chegou em um Golf zerado, com uns cordões de ouro, ouro não, de micheline, aqueles cordões de ouro barato, duas garrafas de uísque, um roupão assim, eu filmando ele, meio sem saber: “Que isso?”. Caminhando, ele já dominava um pouquinho essa relação com a câmera, já tinha filmado muito com a gente, ele senta numa banca de uma feira lascada, olha para o amigo dele e fala assim: “Ó Tião Mangaba, tá vendo, você se deu mal no futebol, eu dei sorte, você não soube assinar contrato e tal”... Ele começou a atuar, eu achei genial, achei lindo demais! Era a vontade que ele tinha... Depois ele me falou: “Eu não queria filmar essas merdas, tava a fim de ser um cara que se deu bem, que tem um carrão”. E aí eu guardei essa cena, que eu pensava em colocar na versão longa, porque eu achava linda... E isso foi se deslocando muito, essa coisa de como chegar nas pessoas, nos entrevistados, de ter uma cumplicidade. Não é só no sentido de mostrar o que é, mas no sentido daquilo que o cara queria ser, ou que ele poderia ser, não é só o documentário como uma denúncia para despertar um espaço social. Isso me motivou a fazer filme em que a gente começasse a inventar as coisas com os personagens. Não é novo, o Jean Rouch fazia isso, né? E a própria tensão da cena que vai se construindo vai mostrando o personagem como ele é de fato. Então a motivação surgiu assim, de uma vontade de ter uma relação de cumplicidade com as pessoas. E inventar com eles pra tornar o filme divertido também. Então a gente quer falar umas coisas sobre Brasília, é uma questão séria, uma questão dura, mas como é que a gente pode fazer isso divertido também? Mesmo sendo dolorido... Meus filmes são todos melancólicos, eu acho... Eu me divirto muito, mas sempre termino numa linha melancólica... Talvez porque seja melancólico mesmo.

E por que neste filme e neste processo específicos, de *A Cidade É Uma Só?*, você achou que daria para levar adiante essa proposta?

Aí foram várias questões... A primeira, talvez... Quando eu comecei a filmar a Nancy [Araújo, atriz e personagem de *A Cidade É Uma Só?*], que é muito minha amiga... Só que a Nancy, assim como eu, já passou dos 40... E quando eu estava filmando, por mais que a história dela seja a de uma pessoa oprimida, começou a virar um relato quase que opressor – não em relação à grande história, ao Plano Piloto, à história de Brasília, mas opressor em relação às pessoas próximas da gente, mais jovens...

Como alguém que detém a história mais do que os outros...

"A história é minha, vocês não participaram disso, vocês são alienados"... Aquela história era melhor, aquela Ceilândia é que era lutadora... Isso com dois meses de filmagem já. Eu comecei a entrar em parafuso, esse filme vai ficar uma merda, apesar da história ser massa eu não tô me sentindo bem, eu tô achando que a gente está fazendo um filme que vai falar de uma história massa, mas a gente não consegue dialogar com nada além disso... Como que a gente vai discutir politicamente em um filme se estamos usando a mesma ideologia tradicional, a mesma gramática da linguagem documentária, que também é muito opressora historicamente, né? As pessoas fazem documentários sobre pessoas famosas, partem de símbolos que também internalizam relações de poder. Aí eu chamei o Dilmar e o Wellington Abreu, que já vinham de *Dias de Greve* comigo, eles tavam desempregados também, tavam meio lascados, e queriam trabalhar no filme como assistentes... Aí eu falei: tem uma grana aí, ela não é boa, vamos atuar. A partir daí a gente começa a criar situações novas, mais políticas, vamos dizer assim.

Você já tinha feito o material com a Nancy, as entrevistas e tudo o mais?

Quase tudo. Tanto que a única coisa que a gente acrescentou é ela encontrando com o Dilmar. Chegou um momento em que eu achei que ela tava mentindo com as coisas dela, que não existia aquela campanha, o jingle e tal... Ninguém dava notícia disso, só ela... Eu pensei: "Cara, ia ser muito massa se fosse mentira!" A gente entraria na história dela como se fosse a tentativa de fazer da própria vida uma história épica... Achei muito massa, mas depois a gente descobriu o material e viu que era verdade. Mas eu queria que o filme tivesse um corpo e uma gramática um pouco menos conservadores. Não dava para fazer um filme que seria uma reprodução de outras histórias, tipo *Conterrâneos Velhos de Guerra* [de Vladimir Carvalho, 1991], que é um filmaço... Mas eu não queria que partisse dessa visão da história, sabe aquela coisa meio comuna com mais de 70 anos, essa geração de homens brancos intelectuais...? Eu queria fugir dessa linha, queria ter uma galera que também se considera de esquerda, um proletariado que se posiciona em relação ao poder e à estrutura econômica, mas que não fosse na gramática dos comunas... A gente não queria entrar nesse padrão de povo, nessa maneira como eles entendem o povo. Quem são essas pessoas que estão perto da gente? Quem é essa galera que está longe da gramática da greve, ou da política tradicional, mas que, porém, cotidianamente, pratica a política? Aí a gente criou a história do PCN (Partido da Correria Nacional), tivemos a ideia de pensar em termos de um lumpen-proletariado, que não tem nem representação, porque são homens que falam gírias, que têm um corpo estranho, que estão na correria de ganhar dois ou três reais por dia numa Brasília em que tudo é burocrático, tudo é lei, tudo é serviço público... E a proposta surgiu nesse bolo todo, nessa vontade de tumultuar politicamente. Me incomodava muito a relação da esquerda com a gente, a maneira como a Dilma, o PT, vinham fazendo suas campanhas na Ceilândia, por exemplo... Quando tinha uma eleição, por exemplo, os candidatos da cidade não tinham espaço, vinham os caras do Plano, que tinham muita grana, muito caminhão, muito carro... Aquele monte de homens brancos invadindo a cidade, criando toda uma assepsia na cidade, eles se apropriando historicamente das lutas... Isso incomodava a gente. Vamos procurar outra representação, que seja inclusive tida como tosca, tida como populista, vamos avacalhar com essa política aí... É muito, muito louco, se você pensar: um edital que vai falar sobre os 50 anos de Brasília, promovido pelo MinC, uma articulação do PT que era o partido que tava lá... E a

gente ganhou não porque é genial, não. Eu acho que eles apostaram no projeto como se a gente fosse uma reprodução da ideia deles de inclusão, sabe? Acho que tinha muito isso, e eu tava muito preocupado com isso também, de fazer publicidade pro governo. Eu tava muito motivado pelo filme do Serginho [Borges] também, *O Céu sobre os Ombros*, que eu vi no Festival de Brasília [em 2010] e que me tocou muito... Um monte de coisas incentivou a gente a inventar aquilo tudo.

Talvez essa intenção que o projeto trazia, de contar a história de Brasília do ponto de vista dos removidos do Plano, tenha mesmo interessado ao edital. O filme tem esse lado, claro, mas tem também essa outra investida, que se nota no personagem do Zé Bigode, por exemplo, um oprimido que é especulador de lotes. Coisas que saem do script de um filme politicamente correto. Lembro que você disse em um debate que interessava ser politicamente incorreto. Assim você pensa que fez mais jus à realidade das coisas?

Acho que sim. Tem todo um interesse circulando para que certo grupo seja exemplo de um modelo de condução da política e da economia, sabe? Então tinha essa indicação de cena mesmo, de ser politicamente incorreto... A minha conversa com o Dilmar e com o Wellington ia por aí. Vamos avacalhar com a politicagem correta. Tinha a ideia de apontar pra qualquer lado, de incomodar. E a gente ria muito também, tentava deixar o humor fluir sem podar muito... Se o cara acha que a saída praquela cena é contar uma piada, então conta essa piada. Se for boa ela entra, se não for boa... Tinha muito isso de deixar as coisas acontecerem pelo humor. Em Brasília, e no cinema especificamente, não dá mais pra ficar explicando as coisas pros caras. Então vamos pra coisa mais cínica, um cinismo que incomoda... Nesse sentido mesmo: o vilão de todas as histórias é o especulador imobiliário... E ele é vilão mesmo! Mas, ao mesmo tempo, pessoas comuns de quebradas são agentes imobiliários, e pra eles isso é natural, como eles poderiam ser vendedores de feira, trabalhar num cemitério ou trabalhar numa igreja. Enfim: apareceu aquilo. Um vendedor de lote, meio cínico, meio machão... Tudo isso pra dizer: a gente é pobre, mas não é redentor, a gente tem um monte desses "ismos" que todo mundo tem. A gente também é racista, sexista e tal. Isso também é um processo, não é do nada que vamos sair dessa. Tudo é uma experiência de corpo, de vida, tudo é feito com muito atrito. Tinha muito essa discussão de como tentar ser menos hipócrita, de tentar, sim, colocar as coisas que a gente acha politicamente importantes, mas também evidenciar que a gente não é nenhum ser humano diferente ou especial... Isso a gente não conseguiria contar num documentário clássico, eu acho. Qualquer pessoa tem que ter milhões de dedos pra falar qualquer coisa num documentário...

Tudo tem que ser relevante...

Isso, o tema relevante, tema histórico... O difícil de fazer longa-metragem é isso. Como é que você parte de um personagem anônimo, que fora do cinema não teria interesse nenhum, fora pros amigos dele, e transforma isso em cinema, em espetáculo, para uma platéia? Como fazer uma história relevante a partir de um tema simples? E que não seja necessariamente um tema afetivo, porque hoje isso tem muita legitimidade, um filme sobre mim... E que traz também certa sensibilidade de classe, posso estar viajando, mas acho que tem muito isso, é quase que uma moda, moda não, tendência, falar de mim é importante, eu sou sensível e tal. Se o cara não tiver uma legitimidade social, como é que fica? Quem é esse cara, por que esse cara tá falando dele? E talvez a ficção consiga

lidar com isso, de repente é um cara simples e começa a procurar disco voador, ou vira lobisomem, e nisso ele pode contar toda a relação que está ao redor dele, de classe, de território, dentro de um arquétipo ficcional.

Você já pensou em fazer filmes fora de Brasília? Ou é essa cidade, esses problemas, que te motivam a fazer cinema?

Eu até quero fazer filme fora da cidade, mas acho que tem tanta coisa aqui, tanta história, tanta coisa que a gente pode significar... Eu tô muito a fim de fazer um filme de bang-bang em Ceilândia, na verdade seria Ceilândia e Minas, um filme que eu tô chamando de *Grande Sertão Quebradas*. Seria os arquétipos do *Veredas*, mas com outra história... Ao invés de cavalos, teria um monte de carros velhos... E o filme na verdade seria um embate com latifundiários, com o latifúndio, que tá muito perto. De Ceilândia, se você andar 15 km, está em Goiás, essas relações de coronelismo estão todas lá, de latifúndio, e de novo a grilagem, os caras aparecem do nada com milhões de hectares... O filme na verdade seria pra gente matar um monte de latifundiários! Uma brincadeira de bang-bang para matar latifundiários!

Essas voltas por gêneros ficcionais acabam sendo então para chegar de outra forma na realidade, não é?

Se você ganha liberdade e consegue significar, acho que dá para chegar em coisas maravilhosas. Perder um pouquinho do pudor e da vergonha por não entender o que é o cinema clássico... Fazer cinema para se divertir também, sabe? Vamos brincar, vamos inventar na hora, se a cena não der certo, a gente brinca de outra coisa... Vamos propor uma coisa doida... Hoje eu me empolgo muito mais com isso, chegar e tentar propor situações que as pessoas se sintam à vontade para fazer, e a partir daí a gente vai inventando. Agora estamos fazendo um filme sobre cartas, é um documentário sobre cartas escritas em Brasília em 1995. Nesse ano o governo do PT, do Cristovam Buarque, fez uma grande campanha em escolas públicas no DF... E o Cristovam não termina nada, sempre grandes ideias no meio do caminho. Ceilândia é o lugar que mais tem escola pública no Brasil. Ele foi a todas as escolas públicas do DF e pediu a crianças, que na época tinham 13, 14 anos, para escreverem uma carta assim: fale do seu amor por Brasília, "Brasília, um amor maior". Essa cartas seriam abertas em 2010, ano em que Brasília fez 50 anos. Elas seriam abertas 15 anos depois! Imagine esses jovens, crianças, que teriam agora 30, 31 anos... São 16 mil cartas em média, e nunca foram abertas, estão lá no Arquivo Público. Então o filme parte delas. A gente fez uma opção por selecionar apenas personagens mulheres, é uma tentativa de se aproximar mais dessa representação feminina, nossos filmes são muito masculinos. Então me interessaria compreender um pouco de como seria esse corpo feminino de periferia nas contradições da cidade. Como elas seriam, se empoderadas, para onde iriam... Acho que é muito mais complicada a experiência de um corpo feminino do que a de um corpo masculino de periferia. É muito mais difícil se afirmar na rua, no espaço público, os poderes estão lá, o dono da banca é homem... Então a gente seleciona algumas meninas dessas cartas, que falam de sonhos. Todas têm nome e endereço, é um manancial de pesquisa! Como pensam Brasília daqui a 15 anos, quais são os sonhos... Tem uma riqueza ali, mil situações. E essas meninas, hoje, vão ter filhos, algumas vão estar na correria, outras vão ter saído de casa.

Então há encenações com as meninas – hoje mulheres – que escreveram mesmo as cartas?

Algumas sim, outras não. A gente começa a fazer uma salada. Mas todas poderiam ter participado. Nenhuma teria um corpo que não participaria. E a partir daí a gente propõe que elas lidem no filme com os sonhos descritos nas cartas. Você queria ser o quê? Sei lá, cantora. Então a gente vai produzir uma banda, um disco...

Esse projeto também tem uma dimensão histórica. Isso é interessante – talvez porque Brasília é uma cidade mais jovem, mais recente, tenho a impressão de que a presença da história, de decisões historicamente situadas, é mais evidente na vida presente das pessoas. O fato de que aquilo que você vive hoje se conecta com aquele processo de 1971 [criação da Ceilândia], por exemplo [em *A Cidade É Uma Só?*]... Seus projetos parecem ter sempre essa dimensão. A história te interessa diretamente?

Sim. Eu gosto muito de pesquisa histórica. Mas eu tento fugir de um padrão gramático de como contar a história. Como fugir disso? Desse risco de, no cinema, apesar de você ser alguém de periferia, acabar falando como “centro”, sabe? Como se não houvesse diferentes experiências com a história... Mas tem isso mesmo. Eu tenho a idade da Ceilândia, a história é muito presente. Ela era e foi opressora, mas a gente se apropria dela e transforma na *nossa* história épica também, de aventuras... Como tem no cinema dois polos muito claros, o bem e o mal, a gente também cria isso: Brasília e o resto. Isso é muito claro, o papel opressor do território de Brasília, do *modus operandi* no Plano Piloto, a gente sabe pra onde apontar a arma. E busca isso em elementos históricos, elementos estranhos.

Além do projeto das cartas, o que mais você tem feito?

Fiz também um filme que se chama *Branco Sai, Preto Fica*, com um edital de documentário. Parte também de um acontecimento histórico na cidade, clássico: existia um baile *black* famoso nos anos 80, a polícia chega e acaba com o baile, há um tiroteio... Um cara leva um tiro nas costas e fica na cadeira de rodas, o Marquim, ator que faz o marqueteiro de *A Cidade É Uma Só?*. Outro cara perde a perna, fica amputado. Trabalhamos de novo com não-atores. Na realidade, o Marquim não queria contar a história real dele, então a gente inventa o personagem que vai contar a história. É um personagem que vem do futuro para pesquisar, vem encontrar provas para processar o Estado brasileiro por crimes contra populações negras e periféricas. O Marquim é um radialista no filme, a gente põe uma rádio no ar toda noite, de meia-noite às seis da manhã. Criamos cenários, filmamos basicamente à noite e lidamos com uma tentativa de narrativa clássica. A gente quer fazer o *Blade Runner*, é o que nos orienta!

E vocês fazem referência à história real? Tem arquivo, tem documento...?

Total. Vem um cara do futuro para investigar o crime. Esse cara é o Dilmar [ator que faz Dildu em *A Cidade É Uma Só?*], ele vem do futuro num container de obra. E com a investigação a gente vai entender por que a cidade ficou assim, por que aquele baile que era clássico acabou... Pois isso está relacionado principalmente com a especulação imobiliária. O baile acontecia em um lugar nobre, muito caro. E se relaciona também com a política de Brasília, que naquele momento era o PT, Cristovam Buarque, que tinha uma ideia de que o povo de quebrada não tinha cultura, que era preciso levar cultura pra periferia, então um baile *black* com música americana era visto como um lugar muito alienado. Eles queriam

que esse lugar tivesse MPB, Chico Buarque, Belchior... Aí começam a colocar MPB dentro do baile *black*... O baile acontecia toda semana, passou a ser uma vez por mês, porque tinha que ser acompanhado por músicos. E isso vai gerar uma tensão muito grande que culminou no fechamento, com a chegada da polícia. Era um baile basicamente de homens e mulheres negros, então tem um fundo racista muito forte. Essa frase (“branco sai, preto fica”) é a frase clássica, que todo mundo conhece. Quando o baile *black* fechou, todo mundo diz que estava lá. Sabe essa coisa da lenda? Todo mundo estava lá, era importante estar lá. Todo mundo tem uma história diferente pra contar... O que a gente fez foi condensar essas histórias num eixo. A partir da história do Marquim e do Chokito, a gente condensa a história e transforma aquilo num fato, que aconteceu assim, assim, assado. O cara que é investigador busca, na verdade, a memória da cidade.

Nesse caso, a volta pela ficção tem a ver com o desejo dos participantes, do Marquim, por exemplo, que não queria contar, como um personagem de documentário, a própria história. E o que mais? Por que você toma esse desvio criativo, o que ele acrescenta?

A gente queria contar a história passando por um gênero, por uma aventura... O cara vem pra cá e se perde. Ele conhece várias coisas, conhece a buchada... Porque no futuro é proibido buchada, não pode falar palavrão, e ele se encanta com isso tudo, com um monte de coisa politicamente incorreta. Com a feira, com coisas que estão perdidas no futuro, que vai ser asséptico, chato, politicamente correto, burocrático, todo mundo preso às nossas conquistas históricas, que vão virar instituições e perdem a força. Mas basicamente a proposta surge dessa impossibilidade de perguntar na lata pra pessoa real e ela topar contar a própria história. E tinha a vontade de avacalhar também. Mas no fundo esse filme é a história do Quarentão [nome do baile *black*].

E como é o processo de criação? Tem roteiro nesse caso?

A única vantagem de Brasília: apesar de ter burocracia, tem edital toda hora. Então tem que se adaptar ao edital. O grande jogo é como entrar no edital e ao mesmo tempo não cair numa onda de fazer filme publicitário. O projeto tinha uma pesquisa histórica muito grande e tinha um roteiro de documentário, vamos dizer assim. Quando a gente foi pra ficção, não tinha roteiro nenhum. Não tem uma linha de roteiro. Foi o filme mais louco da minha vida, foi bom, mas muito estressante. Só filmava à noite, a gente fazia um plano por noite. A gente criou o cenário, com direção de arte, fotografia linda, clássica, iluminação toda cênica, não tem ponto externo de luz, mas toda a casa que a gente mobiliou estava iluminada, por onde a pessoa circulasse, era filmável. Se ela tem vontade de ir pro porão, é cena... Quando o personagem entra em qualquer ambiente, aí começa um discurso meu com ele: o que a gente pode fazer aqui agora? Você é um radialista, como você se sentiria bem sendo radialista? Aí a gente coloca a rádio no ar e eu começo a puxar: “Como era o Quarentão?”. Ou a gente sugere de pôr um vinil, uma música romântica dos anos 70, ele ouve ao vivo no ar e começa a falar sobre ela: “Ah, essa música me lembra isso, me lembra fulana, oh Laurinha, como é que você tá, você lembra aquele dia, a gente tava encostado lá na porta do Quarentão, namorando, tal, tal, tal, e aconteceu isso...”. Pessoa ou personagem? Como personagem, radialista, ele tá se lembrando da pessoa real e vai relacionando isso com o conteúdo do filme, com a história dos tiros que levou. Então as coisas vão se juntando assim, na cena. Eu acho que tem um ar de documentário, porque o texto principal não está escrito, você não tem que falar isso e isso, você pode falar o que

você quiser. Mas ao mesmo tempo tem a decupagem muito clara da câmera, a maneira como ela circula, os movimentos que ela faz já estão meio que planejados.

O que seria a direção neste tipo de processo? O que faz o diretor?

Vou falar igual ao Bruno Risas: o diretor não faz nada! (risos)

Até parece!

Sabe que eu não sei? Eu tenho dificuldade de pensar sobre isso. Mas eu penso assim, posso estar equivocado, é muito mais uma função de promover as histórias. Neste filme, direção é planejar o ambiente, o ambiente constrói situações, tem as direções para onde o personagem pode circular... Quanto ao texto, no diálogo, dirigir é uma provocação, é você estar em cena com ele e começar a conversar, como se fosse um documentário junto com o personagem: "Por que você faria isso? Se você faria isso, coloca essa música aí e se vira". Tem um mote e ele começa a falar, a criar situações. Cortou a cena: "Gostei disso, disso e disso. Vamos propor de novo". E ele vai também começando a pegar os elementos... "Vamos falar assim, falar assado", e a gente vai construindo um personagem que tem uma identificação, o ator aos poucos vai acumulando informações. E tem uma coisa que eu acho muito doida: esses caras são muito inteligentes. A gente tem essa coisa: não é ator, não vai saber. Mas quando o cara começa a sacar que a câmera faz isso, o som faz aquilo, a luz faz isso, ele começa a criar também. A gente subestima, pensa que o cara não entende de cinema. Ele entende, sim! Sacou como é que funciona o jogo, ele vai embora. Então pensando nesses filmes que partiriam do modelo clássico de documentário para chegar nessas invenções de cena, direção seria uma tentativa de dialogar com os personagens. Mas também tem isso: tem uma pesquisa anterior, um trabalho. Por que esse personagem está em uma cadeira de rodas? Por que o outro perdeu a perna? Qual é o sentido no meu filme de falar em amputação? Amputação não é só física, é psicológica, é simbólica, ela é real, mas é uma metáfora também. Na nossa cabeça, é amputação da periferia, amputação da Ceilândia... Aquela história condensa todo um imaginário de uma cidade amputada, que não tem cinema, que não tem um monte de coisas. Uma cidade que tem o estereótipo de violenta. Esse papo eu tenho com o elenco. "Por que eu tô falando de você que não tem uma perna?". E eles também começam a criar com isso. Então a ideia do filme surgiu assim. Eu queria fazer um filme diferente. E conversando com o Chokito, que é cartunista, ele dizia: "Eu não tô a fim de ficar falando disso, acho muito triste essa história, falar que eu perdi uma perna, mas a gente podia fazer uns desenhos...". Aí ele me mostrou uns desenhos, quase como um *storyboard*, e eles também são assim: ele voando, ele brilhando... Vamos contar a história então pela aventura. Mas não deixa de ser a história real.

ENG **INTERVIEW
WITH ADIRLEY
QUEIRÓS
CLÁUDIA
MESQUITA**

One of the main characteristics of *A Cidade É Uma Só?* (2012), feature film by Adirley Queirós, is the co-existence of documental and dramatic procedures. Motivated to tell an episode about the history of Brasília from the - radically non-official - perspective of those who were removed from the *Pilot Plan* (the newly established Ceilândia, in 1971), the film mobilizes, in a particular way, stories and images, procedures commonly used in historical documentaries. Its originality lies within the quality of combining performances and dramatic games, in which a few characters experience, in the present, the spaces of a split and excluding Brasília, revealing - with their acting - something about the peculiar presence/absence of politics and the State in the daily life of the inhabitants in a satellite city in the Federal District (DF). Speaking like this, I might be suggesting a serious and self-important film, aware of its role of exposing and denouncing. Nothing is more distant from *A Cidade É Uma Só?*. It is, in fact, full of humor, irreverence and vivacity, resulting in a process of creation and performance shared between director and actors. The

inventive grace does not hinder melancholy - maybe because reality is indeed melancholic, as the director reflects upon it in the following interview, made on Skype, on August 16th.

A former soccer player who holds a degree in Cinema Studies from the University of Brasília, Adirley Queirós lives in Ceilândia (DF), where he has experienced, together with a group of constant collaborators, new ways of telling stories about Brasília by escaping from the traditional documentary grammar - and, at the same time, having and making fun with the "politically correct", diverging from different narrative genres without any pudeur. Since *A Cidade É Uma Só?*, which was awarded at *Mostra de Cinema de Tiradentes* and *forumdoc.bh* in 2012, its projects have been experimenting an imbrication of documental procedures (for research and critic presentation, above all, of episodes about the history of Brasília) and dramatic games that provoke the inventiveness and improvisation of actors. This proposal guided our entire conversation and is the one Adirley is presenting at the workshop given by him at the 15th Belo Horizonte International Short Film Festival. "Taking a documentary project as a starting point, how can we get closer to characters by means of a relation with fictional proposals, namely scene and actions, and consequently suggest and strength new situations? Let's say a character has a stand in a

fair. But perhaps this guy does not want his life to be this way. So how are we going to deal with these elements from his reality, and at the same, give life to the adventure he wishes his life to be?", Adirley summarizes. Bellow excerpts from our conversation.

You had already made a more traditional documentary film (*Rap, o Canto da Ceilândia*, 2006) and a more fictional one (*Dias de Greve*, 2009). How did the combination of the elements between the two genres was brought about in the specific project *A Cidade É Uma Só?*

The rap film was more of a traditional documentary, especially since, at that moment, the form did not really interest me much, I did not know much about any kind of cinema code, I was no film addict, that was what I had... What interested me the most was the content, the possibility to shake off people, to say things that TV wouldn't do, I had this in mind. Later on, I started to work with fiction, we had a group that had been working together for a long time, and the group came up with the idea of making a film. In the meantime, I made a film called *Fora de Campo*, about soccer, that was awarded with the state funding DOCTV, that sponsored the production of documentary films for TV broadCast. I had written a documentary project to apply for the funding so I already had some situations in mind. I really felt like doing it

but I was a bit afraid because I didn't know much about this thing with sponsors, which in this case was the State – until where are we allowed to go? Is this true, is this false? Is this ethical, is this unethical? These things stayed in my head. But there were some incredible situations in *Fora de Campo*. There were four characters linked to soccer, and there was this guy named Vladston. Vlad was a player at the end of his career; he was unemployed, had a little child, this quite common thing in soccer. In the middle of the process, almost at the end of the film, we were going to shoot a scene with him at a fair, where he would meet a friend by a stand, Mangaba, he was a defender who used to play with us – I myself used to play soccer. We actually went there to have a beer. And you won't believe it, Vlad arrived in a brand new car, wearing some golden chains, I mean, some cheap golden chains, had two bottles of whiskey, fine clothes... I was filming him, almost without knowing what to do: "What the heck?". As we walked, I noticed he felt comfortable before the camera as he had already filmed quite a lot with us before... so he sat at this cheap stand, looked at his friends and said like this: "You see, Tião Mangaba, you got screwed in soccer, I was lucky, you didn't know how to sign contracts and so"... He started to act, I found it to be genius, beautiful! It was a wish he had... Later on, he told me: "I didn't want to film these crappy things,

I wanted to be the guy who was lucky, who had a big car". So I kept this scene, I thought of having it in the long version of the film, because I found it beautiful... and this thing kept moving quite a lot, this thing of how to get to people, to the interviewees, of having this complicity. It's not only in the sense of showing what it is, but in the sense of what the guy wanted to be, or what he could have been, it goes beyond the idea of a documentary as a denouncement to awaken a social space. This has motivated me to make films in which we could invent things together with the characters. It's nothing new, Jean Rouch used to do that, right? The very tension of the scene that is slowly built shows how the character is for real. This motivation came up like this, from a desire to have a relation of complicity with people, and to be able to create with them so that we make the film to be fun. So we want to talk about Brasília, it's a serious question, a tough question, but how can we turn it to be fun too? All of my films are melancholic, I guess... I have lots of fun, but I always end up following a melancholic line... Maybe it's because it's all melancholic indeed.

Why did you think it was possible to carry out this proposal in *A Cidade É Uma Só*?

There were many questions... The first one, maybe... when I started to film Nancy [Araújo, the actress and character of

A Cidade É Uma Só?], who is a great friend of mine... Like me, Nancy is over 40... and when I was filming, since her story is about an oppressed person, it felt like an almost oppressive report – not in relation to the big story, to the Pilot Plan, to the history of Brasília, but oppressive in relation to our younger friends, acquaintances...

Like someone who owns the story more than the others...

"The story is mine, you did not participate in this, you are alienated"... That story was better, that Ceilândia was a fighter one... with two months of filming only. I began to go nuts, this film is going to be a crap, although the story is quite cool, but we aren't able to communicate with nothing more than this... How are we going to politically address things in a film if we are using the same traditional ideology, the same grammar of the documentary language, which is also very oppressive historically speaking? People make documentaries about famous people, using symbols that also internalize power relations. So I invited Dilmar and Wellington Abreu, who worked with me in *Dias de Greve*. They were unemployed too, a bit broke, and wanted to work as assistants in the film... Then I said: there is some money, not much, let's perform. From this moment, we began to come up with new and more political situations.

You had already done the material with Nancy, the interviews and everything else, right?

Almost everything. The only thing we added was her meeting with Dilma. There was a time when I thought she was lying about her things, that the campaign was not real, the jingle and so... Nobody knew about it, only her... So I thought: "Man, it would be quite cool if this was a lie!" We would go in her story in an attempt of transforming her life into an epic story... I found it to be quite awesome, but then we found out about the material and realized it was true. But I wanted the film to have a less conservative *body* and *grammar*. It wasn't possible to make a film that would be a reproduction of other stories, like *Conterrâneos Velhos de Guerra* [by Vladimir Carvalho, 1991], an awesome film... But I didn't want it to go from the historical perspective, you know, that kind of communist thing older than 70, that generation of white male intellectuals...? I wanted to run away from that line of thought, I wanted to work with a team that considered themselves to be leftists, a proletariat who positions itself in relation to power and the economic structure, but doesn't follow the communist footsteps... We didn't want to go along with this model of people; with the way they understand the concept of people. Who are these people close to us? Who are these people who are away from strikes, or the traditional politics, but who

do practice politics on a daily basis? So we created the story of the PCN (*National Hurry Party*), we had the idea of a lumpen-proletariat, which does not have any representation, because they are men that talk in slangs, have a weird body, are in a hurry to earn two or three *reais* per day in a Brasília where everything is bureaucratic, everything is law, everything is public service... our proposal came to life amid all of this, amid this will to politically disturb things. It bothered me quite a lot the relation of the left towards us, the way Dilma and PT run their campaigns in Ceilândia, for example... When there was an election, the candidates from the city did not any have any space, the guys from the *Plan* would come, with lots of money, lost of cars and trucks... all of those white men invading the city, creating a kind of asepsis, taking over our historical fights; this bothered us immensely. We decided to look for another representation, one considered to be rough, populist, let's make a mess out of this politics... it's quite crazy, insane if you think about it: a state funding to celebrate Brasília's 50th birthday, promoted by the Ministry of Culture, an articulation by PT (Labor Party), a party that was present there... so of course we were granted the funding not because we are genius. I think they believed in the project as if we were a reproduction of their ideas of inclusion, you know? I think this idea was all over, and I was quite worried about it, to

promote the government. I felt very motivated by Sergio Borges' film *O Céu sobre os Ombros*. I saw it at *Festival de Brasília* [2010] and it touched me quite a lot... A bunch of things encouraged us to invent all of that.

The intention of telling the story of Brasília from the point of view of the displaced people might have interested the committee of the governmental funding. It's true that the film has this characteristic, but it has also this other perspective, for example, Zé Bigode's character, an oppressed that is a real state speculator. Things that get away from the screenplay of a politically correct film. I remember you saying in a panel that you were interested in the politically incorrectness. Do you think you did more justice to the reality of things this way?

I think so. There is this great interest going around for a certain group to become a role model in terms of politics and economics, you know? So it was on purpose, this thing of being politically incorrect... My talks with Dilma and Wellington followed this line. Let's mess around with the *correct politics*. The idea was to aim at everyone, to disturb. We laughed quite a lot, we tried to let humor flow, with no restrictions... if the guy thinks the solution for that scene is to tell a joke, so let him tell the joke. If it's a good one, it stays, if not... we really tried to let things happen through humor. In Brasília, and specifically in cinema, it's no

longer possible to explain things to people. So we go to a more cynical thing, a cynicism that disturbs, annoys... In this very sense: the villain of all stories is the real state speculator... and he is a villain indeed! But, at the same time, common people from the suburbs are also real state agents, which is quite natural for them, the same way they could be salespeople or work in a cemetery or a church. Anyway, that was what we got. A real state agent, half cynical, half macho... all of this to be able to say: we are poor but we are no redeemers, we have a bunch of "isms" like everybody else has. We are also racist, sexist and so on. This is also a process; things need to be done so that we can get away from this condition. Everything is an experience of the body, life; everything is made with lots of friction. We discussed a lot about how to be less hypocritical, to try to address things we consider politically important, but at the same time, to highlight we are no different or special... We wouldn't be able to tell this in a classic documentary, I guess. Any person must be quite careful to talk about anything in a documentary...

Everything has to be relevant...

That's right, the relevant theme, the historical theme... this is what is difficult about making a long feature. How do we go from an anonymous character, who would not be interested at all in cinema outside its boundaries,

and transform this into cinema, in a show for an audience? How to make a relevant story from a simple theme? A theme not necessarily affective; nowadays this has lots of legitimacy, a film about myself... a film that also carries a certain sensitiveness of class, I might be saying nonsense, but I think it's like this, it's a kind of fashion nowadays, I mean, a kind of trend, to talk about myself is important, I'm sensitive and so. If the guy does not have any social legitimacy, how is it possible? Who is this guy? Why is this other guy talking about him? Maybe fiction is able to deal with this, we see a simple guy who is suddenly looking for flying saucer, or who becomes a werewolf, and by doing this he manages to connect all the relations around him, such as class and territory, all within a fictional archetype.

Have you ever thought about making films outside Brasília? Or is it the city and its problems that motivate you to make cinema?

I do want to make a film outside the city, but I think there is so much to be done here, so much history, so many things we could find meaning... I feel very much like making a bang-bang film in Ceilândia, it would actually be in Ceilândia and Minas Gerais, a film I have entitled *Grande Sertão Quebradas*. It would be the archetypes of *Veredas*, but with another plot... instead of a horse, we would have a bunch of old cars... the film would

actually be about the struggle against the landowners, against the landlordism, which is quite close to us. From Ceilândia, if you walk 15km, you get to Goiás, the references are all over, landlordism and illegal land ownership, all of a sudden you have these guys who claim to own millions of hectares... The film is for us to kill a bunch of landlords! A bang-bang joke to kill landlords!

These preferences for fictional genres end up being a way of approaching reality, isn't it?

If you gain liberty and are able to make something meaningful, I think it's possible to get to wonderful things by not caring and feeling ashamed by the fact that you don't understand what classic cinema is... to make films means to have fun too, you know? Let's play, let's invent right on the spot, if the scene doesn't work out, we'll figure something out... let's do something crazy... nowadays, I feel much more excited about these things, to try to come up with situations where people feel comfortable to create, and we keep on inventing things. At the moment, we're working on a film about letters; it's a documentary about letters written in Brasília in 1995. At that time, Cristovam Buarque's and PT's government ran a massive campaign in public schools around Brasília... and Cristovam did not finish anything, he always has unfinished great ideas. Ceilândia has the highest number

of public schools in Brazil. He went to every single school and asked the children, who were 13-14 years old at that time, to write a letter saying: how much they loved Brasília, "Brasília, a great love". These letters would be open in 2010, the same year of Brasília's 50th anniversary. They would be open 15 years later! Can you imagine these teenagers, children who are now 30, 31 years old... It's about 16.000 thousand letters, and they've never been open, they're at the National Archives, so they work as a starting point for the film. We chose to select some female characters, it's an attempt to get closer to this female representation, our films are quite masculine. I was interested in understanding a bit more about how this female body from the suburbs experiences the contradictions of the city. How would they act, if empowered, where would they go... I think it's much more complicated for the female body to experience society than it is for a male body from the suburbs. It's quite hard to make a stand on the streets, in the public space, the powers are out there, the newspaper stand owner is a man... so we selected some girls from those letters, girls who talk about dreams. All of them have a name and an address; it's an ocean for research! How do they see Brasília in 15 years from now? What are their dreams? It's quite rich, a thousand situations. These girls, nowadays, will become mothers, some will be having a hectic life, and others will have left home by now.

So is there real acting with the girls – adults nowadays – who really wrote the letters?

Some of them yes, others no. We begin to make a big mix. But all of them could have participated. None would have a body that could not participate. And from there, we suggest that they deal, in the film, with the dreams listed in the letters. What would you like to be? Don't know, a singer. So we'll produce a band, an album...

This project also has a historical dimension. This is interesting – maybe because Brasília is a young city, I have the impression that history is more present, the historically situated decisions are more evident in the life of people. The fact that what you live today is connected to the process from 1971 [the building of Ceilândia], for example [in *A Cidade É Uma Só?*]... your projects always seem to have this dimension. Does history interest you directly?

Yes, I do like historical research quite a lot. But I try to run away from the traditional pattern of telling stories. How to escape from this? This risk of being from the suburbs and ending up talking like someone from the "center", you know? As if you didn't have different experiences with history... I'm as old as Ceilândia, so history is indeed quite present. It was and has been oppressive, but we take over and transform it into our epic story, full of adventures... Since

there are two distinct poles in cinema, the evil and the good, we also create this: Brasília and the rest. This is quite clear, the oppressing role of the territory of Brasília, *modus operandi* in the Pilot Plan, we know where to aim the gun at. We look for it in historical and strange elements.

Besides the letter project, what else have you been doing?

I also made a film that is called *Branco Sai, Preto Fica*, with the sponsoring of a documentary fund. It is about a historical fact in the city, a classic one: there was this popular *black* party in the 80's, the police gets there and cancels the party, there is a gunfire... a guy gets hit in the back and ends up on a wheelchair, Marquim, the actor who plays a role in *Cidade É Uma Só?*. This other guy loses his leg, gets amputated. Once again we worked with non-actors. In reality, Marquim did not want to tell his own story, so we created a character to tell the story. It is a character that comes from the future to do research, to find evidences to prosecute the Brazilian government for crimes against both the black population and the one from the suburbs. Marquim is a radio host in the film; a new radio show is in the air every night, from midnight to 06:00am. We created different settings, shot pretty much at night only, and dealt with the attempt of a classic narrative. We had *Blade Runner*, as our inspiration source, it was what guided us.

You guys make reference to the real story? Is there any file, any document...?

Totally. There is this guy who comes from the future to investigate a crime. This guy is Dilmar [the actor who plays Dildu in *A Cidade É Uma Só?*], he comes from the future inside a construction container. Through the investigation we understand why the city is the way it is, why the party, a classic one, ended... because it is mainly related to real state speculation. The party used to take place in a very expensive fancy place. It is also related to Brasília's politics, PT (Labor Party) was in at that moment, Cristovam Buarque, who had this idea about people from the suburbs as not having any culture. So he believed it was necessary to take culture to the suburbs, so a *black* party with American music was seen as a very much alienated place. They wanted this place to play Brazilian music, like MPB, Chico Buarque, Belchior... so they started to play MPB at the parties... at first the party used to take place every week, then once a month because of the musicians. Because of that, a tension was always in the air until it came to its closing down, with the arrival of the police. It was basically a party for black men and women, so there is this racist tone to it. This expression "branco sai, preto entra" [white in, black out] is a classic one, everybody knows it. Everybody says they were there when the party was shut down. You know this thing with urban

legends? Everybody was there, it was important to be there. Everybody has a different story to tell... What we did was to gather these stories in a single axis. From Marquim's and Chokito's story, we consolidated the story and transformed it into a fact, something that happened like this and that. The guy is an investigator who is actually searching for the memory of the city.

In this case, the path through fiction has to do with the participants' wish, for example, Marquim's, who did not want to tell, like a documentary character, his own story. What else? Why do you take this creative detour, what does it add to the film?

We wanted to tell a story passing through a genre, an adventure... The guy arrives and gets lost. He gets to know many things, including "buchada" (goat stomach). For in the future "buchada" is forbidden, it's not allowed to curse and all of this enchants him, a bunch of politically incorrect things. The fair, the things lost in the future, that will be aseptic, boring, politically correct, bureaucratic, everybody caught in our historical deeds, which will become institutions and will lose their strength. But basically the proposal comes up from the impossibility to directly ask the real person, and he/she says yes to tell his/her own story. We also felt like messing around. But deep inside the film is about the

story of *Quarentão* [name of the *black* party].

How is the process of creation like? Is there a screenplay in this case?

The only advantage of Brasília: despite being bureaucratic, there is governmental funding all the time. So we have to adapt ourselves to the funding. The big question, on one hand, is how to apply, and on the other hand, how not to be forced to make a marketing film. Our project was based on a detailed historical research and there was a documentary screenplay, so to speak. When we changed the initial idea and moved on to fiction, there was no screenplay. There was not a single line. It was the craziest film of my life. It was great but quite stressful. We only filmed at night, one plan per night. We created the setting, with art direction, beautiful and classic photography, scenic lighting, there was no external lighting, the whole house had lights all over; wherever the person went, it was possible to film. If the person felt like going to the basement, it was a scene... When the character went into a room, I started a conversation with him: what can we do here? You are a radio host, how comfortable would you feel if you were a radio host? So we turned on the radio and asked: "How was *Quarentão*?". Or we suggested to play a vinyl, a romantic song from the 70's, he listened to it and began to talk about it: "Oh,

this song reminds me of that chick, oh Laurinha, how are you doing, you remember that day, we were making out outside *Quarentão*, and so, and so, and so, and that happened...". A person or a character? As a character, a radio host, he was thinking of the real person, and little by little, he related his thoughts to the content of the film, the story about the shots he got. So these things were brought to the scene. I think there is something documental in it, since the main text was not written, you had to say this and that, you could say whatever you wanted. But at the same time, there is a very clear movement of the camera, the way it circulates, its movements were kind of previously planned.

What does directing entail in this process? What does the director do?

I'll make Bruno Risas' words mine: the director does not do a thing! (laugh)

Yeah right?!

You know what? I really don't know. It's hard to think about that. I might be wrong, but I do think that it has to do more with a position of promoting stories. In this film, to direct is to plan the setting, it creates situations and provides the characters with guidelines about where to go... As for the text, the dialogues, to direct is to provoke, to be in scene together with the character and to start to talk with him as if it were a documentary together

with the character: "Why would you do this? If you are about to do this, so turn on this song and do your best". There is a line and he starts to talk, to invent situations. The scene is cut and I point out what I liked and suggest we try again. So the character starts to grasp the elements... "Let's say like this and that", and so we build a character that we kind of identify with, little by little the actor accumulates information. There is something I find really awesome: these guys are quite intelligent. We have this thing: if he is not an actor, he will not know it. But when he realizes the camera does this, and the sound does that, and the light that other thing, he starts to create himself. We underestimate him; we think the guy does not know about cinema. He does understand it! When he understands how the game works, he keeps going. So when we think about these films based on a classic documentary model in order to reach these scene inventions, directing is an attempt to communicate with the characters. But it's important to mention: a previous research has been done. Why is it so that this character is on a wheel chair? Why did the other one lose a leg? What is the meaning of addressing the issue of amputation? Amputation is not only physical. It is psychological, symbolic and real. It is also a metaphor. For us, it is the amputation of the suburbs, Ceilândia... That story condensates a whole imaginary of a handicapped city that does

not belong to cinema or does not have a bunch of things. A city considered to be violent by stereotypical eyes. I usually have this talk with the cast. "Why am I talking about you who do not have a leg?". After this, they also begin to create. So the idea of making the film came up like this. I wanted to make a different film. Chokito, a cartoonist, would tell me: "I'm in no mood to talk about this, I think this story is quite sad, to talk about when I lost a leg, but we could do some drawings...". So he showed me some drawings, almost like a *storyboard*: he is flying, he is shinning... Let's tell the story by means of adventure. It's still a true story.

* [TN: reference to the *Grande Sertão Veredas*, canonical Brazilian book from João Guimarães Rosa].

VANGUARDA: DEFINIÇÕES E CONCEPÇÕES

NICOLE BRENEZ

“O CINEMA PODE MUDAR AS COISAS, COMO TODAS AS COISAS PODEM FAZER, COMO UM PANFLETO POLÍTICO PODE FAZER, MAS AINDA MAIS. NÃO SE TRATA DE FAZER DO CINEMA UM MITO – É QUE O CINEMA ABRAÇA MAIS INTIMAMENTE A REALIDADE.”

Jean-Marie Straub, 1970

1- In Gérard Chaliand, *Anthologie Mondiale de la Stratégie. Des Origines au Nucléaire*, Paris, Robert Laffont, p.447.

2- Ernesto Che Guevara, *La Guerre de Guérilla* [1960], tr. Gérard Chaliand et Juliette Minces, Maspero, 1962, p.13. Será proveitosa a leitura do pequeno tratado de Alberto Bayo, general mexicano que treinou Guevara: *150 Questions for a Guerrilla* [1963], Boulder, Paladin Press, 1975.

3- Robert Estivals, Jean-Charles Gaudy, Gabrielle Vergez, *L'Avant-Garde*, Paris, Bibliothèque nationale, 1968, p.22.

3- Jean-Michel Palmier, “Esthétique”, in Gérard Bensussan et Georges Labica, *Dictionnaire Critique du Marxisme* [1982], Paris, PUF, 1999, p. 401. Para um histórico dos termos engajamento, arte revolucionária, espírito de partido, será proveitosa a leitura dessa excelente síntese. Os sansimonistas, discípulos do economista Saint-Simon, defendem a abolição dos privilégios, os direitos das classes mais pobres, os valores do trabalho e da educação. Marx os qualificará de “socialistas utópicos”.

4- Guy-Ernest Debord, “Thèses sur la révolution culturelle”, *Internationale Situationniste*, 1958, n° 1, Paris, Champ Libre, 1975, p. 21.

5- Guy-Ernest Debord, “Thèses sur la révolution culturelle”, *Internationale Situationniste*, 1958, n° 1, Paris, Champ Libre, 1975, p. 21.

A despeito de suas relações ricas e complexas com a História, de sua ligação particular com a captação do real, de seu gênio descritivo, o cinema não é, em si, mais investido de uma missão do que a literatura, a música ou a pintura. Mas, como todo esforço de simbolização, ele participa do exame dos fenômenos, possui virtualidades críticas, pode desatar as amarras do dado, do previsível e do inelutável. Por razões diferentes e através de meios bem variados, alguns cineastas fizeram dele uma formidável alavanca de liberação.

O termo vanguarda possui uma extensão em três etapas.

Ele pertence primeiramente ao vocabulário militar: um tratado hindu do século IV a.C., *Os Seis Procedimentos da Política*, redigido pelo ministro Kautilya, descreve em detalhe as funções da vanguarda, assumidas no exército pelos elefantes¹. O que justifica a extensão do termo a outros campos diz respeito ao perigo, à confrontação com o desconhecido, ao forçar uma situação: como escreve um teórico da guerrilha revolucionária, “não se deve esperar que todas as condições estejam reunidas”². Esse efeito técnico de antecipação, de risco e, portanto, de sacrifício possível alimenta o prestígio heroico ligado à vanguarda.

O termo se institucionaliza no domínio das ideias e dos debates no fim do século XVIII, graças aos desenvolvimentos e às necessidades da Revolução Francesa. A primeira publicação intitulada *Vanguarda* surge de fato em 5 ventoso do ano 2 da República (ou seja, 1794). Trata-se de *A Vanguarda do Exército dos Pirineus Orientais*, consagrada, como escreve seu redator, “a desenvolver os grandes princípios da liberdade que devem reforçar a Revolução”³.

Enfim, o termo vanguarda “foi introduzido no vocabulário da estética em torno de 1820 nos meios sansimonistas, que afirmam que a arte deve ser a ‘vanguarda’ da sociedade”⁴. O princípio de uma vanguarda esclarecida, combatendo no terreno da arte como guerreiros mais bem formados e mais decididos que o resto da trupe, não deixará de ser reativado no século XX: os valores revolucionários, mas também os modelos insurreccionais concretos elaborados por Blanqui, Bakunin, Marx, Engels, Lenin, Mao, Giap e Guevara, inspiraram a prática de vários cineastas que os transpuseram no campo estético. Guy Debord anuncia, por exemplo: “Uma associação internacional de situacionistas pode ser considerada como (...) uma tentativa de organização de revolucionários profissionais na cultura”⁵.

Existem várias concepções da vanguarda, sejam elas doutrinárias ou informais, sejam assunto de militares, de filósofos, de artistas ou de historiadores. Nas duas extremidades de um vasto leque, encontraremos, de um lado, uma concepção ampla, trans-histórica e retrospectiva, segundo a qual toda época engendra sua vanguarda artística. Historiadores de arte com métodos muito divergentes podem,

contudo, se aproximar nesse ponto, como Germain Bazin redigindo uma *História da Vanguarda em Pintura do Século XIII ao XX*⁶ e Patricia Falguières intitulado uma obra *O Maneirismo: Uma vanguarda no Século XVI*⁷. O princípio da vanguarda remete nesse caso à invenção formal; ele avalia a capacidade de uma obra ou de um movimento de revolucionar sua própria disciplina. “Não surpreende, portanto, ver incluídos entre os pintores ‘de vanguarda’ artistas como Rafael ou Correggio, que realizaram verdadeiras revoluções na arte⁸”. Na outra extremidade do leque, encontraremos uma concepção precisa, doutrinária e programática, segundo a qual o artista de vanguarda tem como tarefa transmitir palavras de ordem revolucionárias fixadas por um Partido e exercer um programa social de educação popular, como um destacamento de soldados exerce uma função especializada. Essa teoria, nas suas versões leninista, stalinista, maoísta e depois castrista, atravessa todo o século XX e todos os continentes, incansavelmente difundida pelo Komintern⁹, seus avatares e o conjunto de suas agências e postos culturais conscientes ou inconscientes. Ela subordina o trabalho artístico a uma missão social que consiste em defender os interesses da “classe de vanguarda”, isto é, o proletariado. Encontramos um resumo disso no pequeno livro vermelho do presidente Mao Tsé-Tung, que citamos de preferência em relação a outras variantes porque ele inspira diretamente alguns dos mais belos filmes e textos de Jean-Luc Godard. (Precisemos que o Ocidente, naquela época, ignora tudo sobre o que foi realmente, na prática, a Revolução Cultural na China – o pequeno livro vermelho era então uma utopia teórica e um manual de instruções para a guerrilha, do mesmo modo que, por exemplo, as obras do francês Auguste Blanqui, *Instruções para uma Insurreição Armada*, 1868, ou do brasileiro Carlos Marighella, *Manual do Guerrilheiro Urbano*, 1969.) “Toda cultura, toda literatura e toda arte pertencem a uma determinada classe e dizem respeito a uma linha política definida. Não existe, na realidade, arte pela arte, arte acima das classes; nem arte que se desenvolve fora da política ou independentemente dela. A literatura e a arte proletárias fazem parte do conjunto da causa revolucionária do proletariado; elas são, como dizia Lenin, ‘uma pequena roda e um pequeno parafuso’ do mecanismo geral da revolução.¹⁰”

Tal concepção paramilitar da vanguarda reina sobre a vida intelectual desde o fim do século XIX, ao ponto que, quando o muro de Berlim cai em 1989, decreta-se “o fim das vanguardas”, como se só existisse vanguarda comunista. Esqueçamos, com certeza, o conjunto das outras proposições: as que precedem Marx (por exemplo, Blanqui, Proudhon, Bakunin e os anarquismos); a do próprio Marx, que não tem nada de doutrinário; a de Trotsky, firmemente contrário à instrumentalização da arte; as de todos os artistas, políticos e filósofos críticos ou não alinhados, começando por Victor Serge, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Herbert Marcuse e a Escola de Frankfurt; as dos diferentes formalistas. Mesmo sendo militantes, os artistas marxistas não se enfeudavam necessariamente a uma doutrina, como testemunha a bela

6- Paris, Hachette, 1969.

7- Paris, Gallimard, 2004.

8- Germain Bazin, *Histoire de l'Avant-garde en Peinture*, op. cit., p. 10.

9- Komintern: abreviação de “Internacional Comunista” ou Terceira Internacional, nascida em 1921, depois da exclusão de militantes de esquerda da II Internacional e dominada por Stalin.

10- “Causeries à Yenan” (1942), in *Citations du Président Mao Tsé-Toung*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1966, p. 331.

11– André Breton, *Position Politique du Surréalisme*, Paris, édition Béliaste/Jean-Jacques Pauvert, 1970. Citações, respectivamente, p. 20, 55 e 60. (Grifo nosso.)

THEODOR ADORNO E O CINEMA: FLORILÉGIO

NICOLE BRENEZ

fórmula do cineasta argentino trotskista Raymundo Gleyzer, torturado e assassinado em 1976 pela junta militar, no seu filme *México: A Revolução Congelada* (1971): “O Partido da classe operária não existe. A vanguarda deverá surgir da própria luta”. A linha divisória decisiva entre a definição leninista da vanguarda artística e as outras concepções determina o debate frequentemente fratricida entre as diferentes vanguardas: ela passa entre a arte concebida como instrumento (da revolução, mas de fato do Partido) e a arte concebida como força autônoma. Tal debate alimenta os conflitos não apenas entre as tendências (por exemplo, os formalistas contra os políticos), entre os grupos, entre os artistas, mas também às vezes entre os períodos de um mesmo artista. Ele se encontra às vezes no coração ardente de uma contradição insolúvel; o pensamento de André Breton, desse ponto de vista, oferece um exemplo maior. Segundo o papa do surrealismo, a arte de vanguarda participa da “derrocada do pensamento burguês”. Mas como? Por vezes “ela tem *ligação* com a atividade social revolucionária, ambas tendem à confusão e à destruição da sociedade capitalista” (declaração feita em Praga em abril de 1935)¹¹; por vezes, ao contrário, “a obra de arte, sob pena de cessar de ser ela mesma, deve permanecer *desligada* de todo tipo de fim prático” (declaração feita em Santa-Cruz de Tenerife em maio de 1935). Ligada ou desligada, militante ou *kantiana*, “a serviço da revolução” ou atividade autônoma, prática social especializada ou lugar de redefinição dos cortes sociais: assim se desdobra a grande dialética das vanguardas, tendo em jogo a invenção da liberdade, a reivindicação ou não de uma eficácia social, a fetichização ou não da arte como prática singular.

Não se trata aqui de defender uma concepção de vanguarda mais do que outra, mas de apresentar filmes e discursos cinematográficos para observar as formas com as quais o cinema participa dessa gloriosa e complexa história das ideias com seus próprios meios.

Poucos teóricos se mostraram tão críticos ao cinema quanto Theodor W. Adorno. Por “crítica” entendemos, aqui, a um só tempo: metódico, negativo e sutil. A Escola de Frankfurt tinha por objeto os processos de reificação dos fenômenos; no campo simbólico, ela observou portanto de forma privilegiada os processos de industrialização e “a transformação da cultura em sistema de controle” (*Prismes*, 51). T. W. Adorno elaborou uma crítica fundamental de duas das disciplinas confrontadas à gravação – a música e o cinema. O cinema e a música popular ou popularizada (gravada em disco, radiodifundida, contaminada em suas formas por seu uso social suavizante, mesmo pura emanção do mundo industrial) eram emblemáticos, a seu ver, da passagem da obra como arte à obra como produto cultural. Um bem cultural representa simultaneamente um instrumento de confiscação, um desvio, um simulacro e uma piada formal. Ora, se a música se beneficia de um imenso passado e de uma exigência viva (encarnada por Schönberg) graças a qual ela persiste

como arte mesmo em suas formas “levianas”, o cinema, nascido das técnicas de gravação, destinado à reprodução, organizado em indústria, apresenta-se primeiramente como o mais potente instrumento de dominação, da propaganda e da falsificação. Adorno equipou de tal forma nossa compreensão da ideologia que definiu o conceito de arte. **(NB)**

[Prescrições trágicas do cinema mudo]

“[...] Para quem a música de entretenimento serve ainda como entretenimento? Em vez de entreter, parece que tal música contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação. A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências. Assume ela em toda parte, e sem que se perceba, o trágico papel que lhe competia ao tempo e na situação específica do cinema mudo.” (1999. *Os Pensadores*, 67)

[Os irmãos Marx, introdução à filosofia da história]

“Em face da audição regressiva, a música em sua totalidade começa a assumir um aspecto curioso e cômico. [...] Com imponente impertinência, esta experiência foi retratada em alguns filmes dos irmãos Marx, que demolem uma decoração de ópera, como se desvessem demonstrar alegoricamente a intuição histórica-filosófica da decadência da ópera, ou então, com uma peça apreciável de entretenimento elevado, reduzem a ruínas o piano de cauda com o objetivo de apoderar-se do acordoamento interno do piano, utilizando-o como uma verdadeira harpa do futuro na execução de um prelúdio.” (1999. *Os Pensadores*, 106)

[Salvaguarda da possibilidade do filme pelas disciplinas da vanguarda]

“Pintar um quadro ou compor um quarteto é, ainda, atividade inferior em relação à divisão do trabalho e ordenação de procedimentos e à produção de uma película cinematográfica; contudo, a configuração técnica objetiva do quadro e do quarteto corresponde melhor às possibilidades da própria película, porque nela essas possibilidades são hoje determinadas pelas condições sociais em que se realiza a produção.” (1989. *Filosofia da Nova Música*, 93)

[Cinema, reino da pseudopoesia]

“Com o cinema, esse casamento desigual entre fotografia e romance, a pseudopoesia torna-se completa.” (1942. “The Schema of Mass Culture”, *The Culture Industry*, 63).

[O cinema suspende a vida]

“A indústria cultural trata dos conflitos, mas, de fato, procede sem conflito. A representação da realidade viva torna-se uma técnica para suspender seu desenvolvimento.” (1942. “The Schema of Mass Culture”, *The Culture Industry*, 71).

[Mensagem do capital]

“Quanto mais frouxas são as conexões entre as sequências de eventos ou os desenvolvimentos da ação, mais a imagem fragmentada torna-se um selo alegórico. Mesmo de um ponto de vista visual, as imagens súbitas evanescentes do cinema se reagrupam em uma espécie de roteiro. As imagens são capturadas, mas não contempladas. A bobina do filme arrasta o olho ao longo de si exatamente como uma linha de escritura e vira a página em favor da doce sacudidela de cada mudança de cena. Por vezes, filmes esteticamente dotados, como *As Pérolas da Coroa* (*Les perles de la Couronne*, 1937), de Sacha Guitry, sublinham essa natureza livresca do filme como uma moldura explícita. Assim, a tecnologia da obra de arte de massa conclui a transição do escrito em imagem, na qual culmina a absorção da arte pela prática monopolística. Mas a doutrina secreta que se encontra aqui comunicada é a mensagem do capital. Ela deve permanecer secreta, posto que a dominação total gosta de se manter invisível.” (1942. “The Schema of Mass Culture”, *The Culture Industry*, 95).

[Confiscação da expressividade]

“Eis o segredo da palavra de ordem ‘keep smiling’. O rosto torna-se letra morta, sua parte mais viva é congelada – seu riso. O filme concretiza a antiga ameaça infantil da careta feia que se fixará no rosto quando o vento soprar ou o sino tocar. E é ali que bate a hora da dominação total. As máscaras do cinema são muitos emblemas da autoridade. Seu horror se estende no ponto em que essas máscaras tornam-se capazes de mover e falar, o que não altera em nada sua inexorabilidade: tudo o que vive é capturado por essas máscaras. Na cultura de massa, a reificação não é uma metáfora.” (1942. “The Schema of Mass Culture”, *The Culture Industry*, 93).

[Entertainment = leva à miséria integral]

“*Fun** é um banho medicinal, que a indústria do prazer prescreve incessantemente. O riso torna-se nela o meio fraudulento de ludibriar a felicidade. Os instantes de felicidade não o conhecem, só as operetas e depois os filmes representam o sexo com uma gargalhada sonora. Mas Baudelaire é tão sem humor como Holderlin. Na falsa sociedade, o riso atacou – como uma doença – a felicidade, arrastando-a para a indigna totalidade dessa sociedade.” **gracejo, brincadeira* (N.T). (1985. *Dialética do Esclarecimento*, 116)

[Entertainment = manter a impotência]

“Divertir-se significa estar de acordo. (...) Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última ideia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir.” (1985. *Dialética do Esclarecimento*, 119)

[Domesticação do trágico]

“Do mesmo modo que a sociedade total não suprime o sofrimento de seus membros, mas registra e planeja, assim também a cultura de massas faz com o trágico. (...) O trágico, transformado em um aspecto calculado e aceito do mundo, torna-se uma bênção para ele. (...) A todos ele concede o consolo de que um destino humano forte e autêntico ainda é possível e de que é imprescindível representá-lo sem reservas. (...) O cinema torna-se efetivamente uma instituição de aperfeiçoamento moral.” (1985. *Dialética do Esclarecimento*, 125-6)

[Potencialidades estéticas em uma sociedade livre]

“A discussão da cultura de massa deve colocar em relevo a imbricação de dois elementos: as potencialidades estéticas de uma arte de massa em uma sociedade livre e seu caráter ideológico na sociedade cultural.” (1944. *Musique de Cinéma*, 11)

[Standardização vs Afetação]

“Como no caso de muitos problemas do cinema atual, nossa objeção não visa a *standardização* em si, uma vez que produções tais como os filmes de *gangsters*, *westerns*, filmes de horror, que assumem seu modelo, possuem frequentemente capacidade de distrair superior àqueles das produções pretensiosas de primeira classe. O que é digno de objeção é a *standardização* do que se pretende único ou, inversamente, o padrão que é disfarçado para lhe conferir um caráter único.” (1944. *Musique de Cinéma*, 27)

[Em defesa do sensacional]

“As abominações que encontramos nos péssimos filmes sensacionais atualizam uma parte dos fundamentos bárbaros da cultura. Na medida em que o filme, em seu sensacionalismo, é herdeiro das histórias populares de terror e novelas baratas em um nível inferior à normas estabelecidas pela arte burguesa, é que o cinema pode estremecer essas normas, precisamente através do sensacional, e obter acesso às energias coletivas que não estão à altura de fazer nem literatura nem pintura sofisticada.” (1944. *Musique de Cinéma*, 46)

[O cinema líquida a individuação]

“Nos rostos dos heróis do cinema ou das pessoas privadas, confeccionados segundo o modelo das capas de revistas, dissipa-se uma aparência na qual, de resto, ninguém mais acredita, e o amor por esses modelos de heróis nutre-se da secreta satisfação de estar afinal dispensado de esforço da individuação pelo esforço (mais penoso, é verdade) da imitação. É vã a esperança de que a pessoa contraditória em si mesma tem que desmoronar com essa cisão psicológica, que a substituição mentirosa do individual pelo estereotipado há de se tornar por si mesma insuportável aos homens. Desde *Hamlet*, de Shakespeare, já se descobria que a unidade da personalidade não passa de uma

aparência. Hoje, as fisionomias produzidas sinteticamente mostram que já se esqueceu até mesmo de que houve uma noção de vida humana. Ao longo dos séculos, a sociedade se preparou para Victor Mature e Mickey Rooney. Sua obra de dissolução é ao mesmo tempo uma realização.” (1985. *Dialética do Esclarecimento*, 129)

[Mundo da censura]

“Talvez um filme que atendesse às exigências do Código Hays pudesse chegar a ser uma grande obra de arte, mas não em um mundo em que exista um Código Hays**.”

***código de censura autoimposto por Hollywood entre 1934 e 1967.* (N. T) (1993. *Minima Moralia*, 167)

[O cinema como um lapso da dominação]

“O cinema tem um efeito retroativo: seu horror otimista traz à luz no conto de fadas o que sempre serviu à injustiça, e ele fez aflorar nos rostos dos vilões punidos o rosto daqueles que a sociedade integral condena e que a socialização em todos os tempos sonhou condenar.” (1993. *Minima Moralia*, 179)

[O cinema perfaz a desumanização]

“Entre a antiga injustiça, cujas lamentações ainda se deixam ouvir mesmo quando se transfigura, e a alienação que se problema a si mesma comunhão – criando de maneira insidiosa uma aparência de proximidade humana, com a ajuda de alto-falantes e da psicologia da propaganda –, há uma diferença equivalente à que existe entre a mãe que conta para a criança, com o intuito de conjurar seu medo por demônios, o conto da carochinha em que os bons são recompensados e os maus são punidos, e o produto cinematográfico que enche os olhos e ouvidos dos espectadores a respeito da justiça de qualquer ordem das coisas em qualquer país, num tom estridente e ameaçador, de modo a ensinar-lhes de novo e de uma forma mais minuciosa o velho medo. Os sonhos dos contos da carochinha, que apelam com tanto zelo à criança no homem, nada mais são do que a formação regressiva organizada pelo esclarecimento total, e é quando eles, com um máximo de intimidade, dão tapinhas no ombro do espectador e traem de maneira mais fundamental o esclarecimento. O imediatismo, a comunidade popular produzida pelos filmes, conduz à mediação sem resíduos, que rebaixa os homens e tudo que é humano a coisas de uma forma tão perfeita que a oposição deles às coisas, ou seja, o sortilégio da reificação, não pode mais ser percebida. O cinema consegue transformar os sujeitos, de forma tão indiferenciada, em funções sociais, que as vítimas, não se lembrando mais de nenhum conflito, comprazem-se com sua própria desumanização como algo humano, uma felicidade aconchegante.” (1993. *Minima Moralia*, 180)

[Os títulos dos filmes são patogênicos pela denominação]

“Se toda a ontologia da indústria cultural remete ao início do século XVIII, o mesmo ocorre com a prática de repetir os títulos; a tendência é se transplantar de forma parasita um título já existente, que termina por recobrir como uma doença toda denominação. Do mesmo modo que esses filmes atuais que obtêm grande sucesso comercial carregam atrás deles toda uma tropa de filmes que gostaria também de lucrar com ele; quantos foram aqueles que exploraram a reminiscência de *Um Bonde Chamado Desejo*, quantos foram os filósofos que foram à rebote de *O Ser e o Tempo*. É o reflexo, no domínio do espírito, dessa condição da produção material que faz com que as inovações introduzidas terminem por se espalhar de uma maneira ou de outra sobre o conjunto, o que contribui para baixar o preço da produção das mercadorias. Mas quando essa condição se aplica aos nomes, ela os aniquila irremediavelmente. A repetição revela o charme envenenado da reificação.” (1962. “Titres”, *Notes sur la Littérature*, 246-7).

[Potência crítica da performance de Chaplin]

“Rastelli da mímica, ele joga com incontáveis bolas de pura possibilidade e organiza seu rodopio incessante em uma fábrica que não possui muito mais relação com o mundo causal do que o país dos sonhos com as leis *newtonianas* da gravidade. Mudança incessante e espontânea: Chaplin é a utopia de uma existência que seria liberada do peso de ser si mesma.” (1964. “Chaplin in Malibu”, citado em *Hollywood Flatlands*, 179, de Esther Leslie).

[Chaplin como receptáculo da individuação]

“Kracauer, discordando de mim, não queria valorizar bastante o conceito de solidariedade. Mas a individualidade pura, em que ele parecia obstinar-se, deixava-se transparecer virtualmente na própria autorreflexão. Subtraindo-se à filosofia, a existência torna-se palhaçada, num sentido não muito diverso do excêntrico verso de Brecht: em mim vocês têm alguém sobre quem não podem construir. O modo de Kracauer interpretar a individualidade, ele exemplificava em Chaplin: dizia que ele era um buraco. O que tomava aí o lugar da existência era o homem particular como símbolo, o excêntrico socrático como portador de uma ideia, um abuso segundo os critérios predominantemente aceitos.” (1973, *Notas de Literatura*, 36)

[Cinema: arte da objetivação da descontinuidade nas imagens psíquicas]

“Quem, após um ano na cidade, permanece algumas semanas nas montanhas se abstendo de qualquer trabalho pode experimentar de maneira inesperada a irrupção reconfortante de imagens coloridas de paisagens em seus sonhos ou devaneios. Essas imagens não emergem umas das outras em um fluxo contínuo, mas substituem umas às outras no curso de sua aparição, à maneira das placas de lanterna mágica na

Adorno e le cinéma. Bibliographie

Theodor W. Adorno, *Quasi una Fantasia* (1927-1966), tr. Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, 1982

Theodor W. Adorno et Walter Benjamin, *Correspondance* (1928-1940), tr. Philippe Ivernel, Paris, La fabrique, 2002

Theodor W. Adorno, *Le Caractère Fétiche dans la Musique et la Régression de L'écoute* (1938), tr. Christophe David, Paris, Allia, 2001

Theodor W. Adorno et Hanns Eisler, *Musique de Cinéma* (1944), tr. Jean-Pierre Hammer, Paris, l'Arche, 1972

Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la Raison* (1944), tr. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1983

Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie Mutilée* (1944-47), tr. Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiraal, Paris, Payot, 1980

Theodor W. Adorno, *L'art et les Arts* (1960-66), tr. Jean Lauxerois, Paris, Desclée de Brouwer, 2002

Theodor W. Adorno, *Modèles Critiques. Interventions – répliques* (1962-69), tr. Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Payot, 1984

Theodor W. Adorno, *Dialectique Négative* (1966), Groupe de traduction du Collège de Philosophie, Paris, Payot, 1978

Theodor W. Adorno, "Transparents Cinématographiques" (1966), tr. Jean Lauxerois, *Pratiques* n°14, automne 2003

Theodor W. Adorno, *Théorie Esthétique* (1970), tr. Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1989

Theodor W. Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, ed. J.M. Bernstein, Londres, Routledge, 1991

Theodor W. Adorno, *Os Pensadores*, tr. Luiz João Baraúna, São Paulo, Nova Cultura, 1999

Theodor W. Adorno, *Filosofia da Nova Música*, tr. Magda França, São Paulo, Perspectiva, 1989

Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*, tr. Guíldo Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985

Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, tr. Luiz Eduardo Bicca, São Paulo, Ática, 1993

Theodor W. Adorno *Notas de Literatura*, tr. Celeste Aída Galeão, Rio de Janeiro, Tempo brasileiro, 1973

nossa infância. É através da descontinuidade desse movimento que as imagens do monólogo interior se assemelham ao fenômeno da escritura: esta, da mesma forma, move-se sob nossos olhos na medida em que se fixa em signos discretos. Um tal movimento das imagens interiores pode ser, para o cinema, o que o mundo visível é para a pintura ou o mundo acústico é para a música. Enquanto recreação objetivante desse modo de experiência, o cinema pode tornar-se arte. O meio tecnológico por excelência é, assim, ligado intimamente à beleza da natureza." (1966. "Transparencies on Film", *The Culture Industry*, 180).

[Antídoto à mentira]

"Se hoje pode-se ver na Alemanha, em Praga, mesmo na conservadora Suíça e na católica Roma, em todo lugar, garotos e garotas que atravessam a rua abraçados uns aos outros e se beijando sem qualquer constrangimento, eles talvez o tenham aprendido, isso e sem dúvida ainda mais, nos filmes que propagam o folclore da libertinagem parisiense. Em sua empreitada de manipulação das massas, a ideologia da indústria cultural torna-se tão intimamente antagônica quanto a sociedade que ela pretende controlar. A ideologia da indústria cultural contém o antídoto de sua própria mentira. Nenhuma outra alegação pode ser formulada em sua defesa." (1966. "Transparencies on Film", *The Culture Industry*, 181).

[Elogio do cinema experimental]

"Atualmente, de toda evidência, o potencial mais promissor do cinema reside em sua interação com outros meios, eles próprios emergindo do cinema, como certos tipos de música. Um dos exemplos mais potentes de tal interação é o filme de televisão *Antítese*, do compositor Mauricio Kagel." (1966. "Transparencies on Film", *The Culture Industry*, 183).

[O cinema expande o campo da arte]

"No momento em que, devido à sua legislação imanente, ele pretendia rejeitar o que havia de arte nele – quase como se isso contradissesse seu princípio artístico –, o cinema, nessa rebelião mesma, ainda é arte e alarga o campo da arte. Uma tal contradição, que o cinema não pode puramente assumir, uma vez que ele depende do lucro, é o elemento vital de toda arte propriamente moderna. Os fenômenos de desfiamento dos gêneros [isto é, das outras disciplinas artísticas] devem se inspirar em segredo." (1967. *L'art et les Arts*, 73).

EDOUARD DE LAUROT. BLACK LIBERATION, 1967

NICOLE BRENEZ

Edouard de Laurot, cineasta de origem polonesa, resistente durante a Segunda Guerra *Mundial*, ativista ao redor do mundo, pioneiro dos coletivos cinematográficos (ele funda “Cinéma Engagé” em 1964), cofundador da revista *Film Culture*, teórico do cinema engajado (cf. bibliografia), dirigiu dois média-metragem: *Black Liberation*, em 1967, panfleto magistral do cinema de guerrilha, concebido a partir de discursos de Malcolm X e de textos de outros líderes negros lidos por Ossie Davis; e *Listen, America!*, em 1968, ensaio sobre a vigilância, a espionagem, a sociedade de controle. Edouard de Laurot deixou também dezenas de rolos de filme não montados e vários textos teóricos. Reproduzimos trechos do áudio de *Black Liberation* (por vezes intitulado *In Black America* ou *Silent Revolution*). **(NB)**

Cartela de texto

Este filme não é um documentário “sobre os negros”, mas um autêntico grito de revolta lançado pelo povo negro americano... Mais do que a reconstituição da história *a posteriori*, este filme foi concebido como um ato de engajamento no processo histórico.

Áudio

Vocês não só oprimiram nossos corpos, mas também tentaram esmagar nossas almas. Vocês se esforçaram para negar, esconder e destruir nossas tradições, nossa cultura, nosso sentimento de identidade nacional e de orgulho viril.

Ninguém poderá nos libertar, a não sermos nós mesmos!

O racismo e a ideologia da supremacia da raça branca surgiram quando o capitalismo começou a dominar o mundo. O racismo serve para calar as pessoas e explorá-las. Ele permite que a classe dominante tenha lucro ao instigar um grupo de trabalhadores contra outro. Bons salários podem ser dados aos brancos porque os negros são explorados. Mas a renda dos brancos permanece ínfima em relação aos enormes lucros que os patrões têm em suas costas.

E não destruiremos o racismo enquanto o capitalismo, que o criou, não for vencido.

Insistamos bastante nesse ponto: o fato de enviar nossos irmãos de cor para serem mortos em outros países não é uma maneira de apagar o fato de que eles encontram trabalho nos EUA.

Durante 400 anos, os negros foram castrados de sua própria história e hoje eles redescobrem seus ancestrais no Terceiro Mundo. As correntes históricas do Partido dos Panteras Negras trazem os nomes do Irmão

JEAN-LUC GODARD, “QUE FAZER?”, 1970 NICOLE BRENEZ

* Irmão Lumumba: Lumumba Shakur, militante dos Panteras Negras, a partir do nome de Patrice Lumumba, líder da libertação nacional no Congo. [NdT da versão francesa do texto]

Lumumba* de Mao Tsé-Tung, de Malcolm X e de vários outros irmãos honoráveis, mas desconhecidos. Assim, os Panteras são os herdeiros do futuro: eles se tornam homens no momento em que se tornam revolucionários. Os negros americanos são de fato um povo colonizado. [...] Revoltando-se contra um sistema totalmente injusto e muito potente, eles se constituem como vanguarda revolucionária do Terceiro Mundo no território dos EUA. No Terceiro Mundo, os oprimidos estão se unindo em torno de um objetivo comum.

Os negros americanos só exercerão seu papel revolucionário se, ao revelar ao opressor [...] a verdadeira natureza de sua condição, eles lhe opuserem uma luta para a libertação de todos os homens.

Este manifesto emblemático do período marxista-leninista de Jean-Luc Godard foi publicado em janeiro de 1970, no primeiro número da revista inglesa *Afterimage*, dirigida por Simon Field e Peter Sainsbury e produzida por Peter Whitehead. Essa revista exemplar dedicou alguns números às diversas cinematografias experimentais e de vanguarda, explorando tanto o cinema dos primeiros tempos quanto os filmes de guerrilha. O título “Que fazer” possui uma longa história. Em 1863, Nicolai Tchernychevski, socialista russo do século XIX, redigiu na prisão um romance utópico, *Que Fazer? – Relato dos Homens Novos*, no qual um dos protagonistas, Rakhmetov, é um herói revolucionário intrépido e devotado. Esse romance inspirou vários revolucionários russos, começando por Lenin, que o leu bem antes de conhecer o pensamento de Marx. Depois de um primeiro esboço publicado em seu jornal *Iskra* (nº 4, 1901), “Por onde começar?”, Lenin publicou seu *Que Fazer* em 1902. Ele discute no livro os problemas de organização prática do movimento revolucionário e fixa sua teoria da vanguarda contra as dos democratas-socialistas e dos esquerdistas. Em 1970, um coletivo composto de cineastas chilenos e americanos, Saul Landau, James Becket, Raul Ruiz, Niva Serrano, filma um longa-metragem intitulado *Qué Hacer? (Que Fazer?)*. **(NB)**

1. É preciso fazer filmes políticos.
2. É preciso fazer filmes politicamente.
3. 1 e 2 são antagonistas e pertencem a duas concepções de mundo opostas.
4. 1 pertence à concepção idealista e metafísica do mundo.
5. 2 pertence à concepção marxista e dialética do mundo.
6. O marxismo luta contra o idealismo, e a dialética, contra a metafísica.
7. Essa luta é a luta do antigo e do novo, a luta das ideias novas e das antigas.
8. A existência social dos homens determina seus pensamentos.

9. *Falta na numeração do texto de Godard.*
10. A luta do antigo e do novo é a luta de classes.
11. Fazer 1 é permanecer um ser da classe burguesa.
12. Fazer 2 é assumir uma posição de classe proletária.
13. Fazer 1 é fazer descrições de situações.
14. Fazer 2 é fazer uma análise concreta de uma situação concreta.
15. Fazer 1 é fazer *British Sounds*.
16. Fazer 2 é lutar para que *British Sounds* passe na televisão inglesa.
17. Fazer 1 é compreender as leis do mundo objetivo para explicar o mundo.
18. Fazer 2 é compreender as leis do mundo objetivo para transformar ativamente o mundo.
19. Fazer 1 é descrever a miséria do mundo.
20. Fazer 2 é mostrar o povo em luta.
21. Fazer 2 é destruir 1 com as armas da crítica e da autocrítica.
22. Fazer 1 é dar uma visão completa dos acontecimentos em nome da verdade em si.
23. Fazer 2 é não fabricar imagens do mundo completas demais em nome da verdade relativa.
24. Fazer 1 é dizer como são as coisas verdadeiras. (Brecht)
25. Fazer 2 é dizer como são verdadeiramente as coisas. (Brecht)*
26. Fazer 2 é fazer a montagem do filme antes da filmagem, durante a filmagem e depois da filmagem. (Dziga Vertov)
27. Fazer 1 é distribuir um filme antes de produzi-lo.
28. Fazer 2 é produzir um filme antes de difundi-lo, aprender a produzi-lo seguindo o princípio: é a produção que comanda a difusão, é a política que comanda a economia.
29. Fazer 1 é filmar estudantes que escrevem: Unidade – estudantes – trabalhadores.
30. Fazer 2 é saber que a unidade é uma luta de contrários (Lenin), saber que dois está em um.
31. Fazer 2 é estudar as contradições entre as classes com imagens e sons.
32. Fazer 2 é estudar as contradições entre as relações de produção e as forças produtivas.
33. Fazer 2 é ousar saber onde se está, e de onde se vem, conhecer seu lugar no processo de produção para em seguida mudá-lo.

* "O realismo não é como são as coisas verdadeiras, mas como são verdadeiramente as coisas": Godard cita essa fórmula de Bertolt Brecht no início do roteiro de Tempo de Guerra (Les Carabiniers, 1963), cf. L'Avant-scène Cinéma, "Spécial Godard", n° 171-172, julho-setembro 1976, Paris, p. 7. [Nota de David Faroult]

** Esposa de Mao Tsé-Tung.

UM CONTRA- CÂNONE ORGANIZADO POR NICOLE BRENEZ, 2009

34. Fazer 2 é conhecer a história das lutas revolucionárias e ser determinado por elas.
35. Fazer 2 é produzir o conhecimento científico das lutas revolucionárias e de sua história.
36. Fazer 2 é saber que fazer filmes é uma atividade secundária, um pequeno parafuso da revolução.
37. Fazer 2 é utilizar as imagens e os sons como os dentes e os lábios para morder.
38. Fazer 1 é somente abrir os olhos e as orelhas.
39. Fazer 2 é ler os relatórios da camarada Kiang-Tsing**.
40. Fazer 2 é militar.

Curiosamente, não se sabe sobre a bilheteria de *Anémic Cinéma* na época de seu lançamento. Para o ano de 1926, foram conservados os resultados dos sucessos de bilheteria, mas seus títulos foram completamente esquecidos. Na periferia da pátria encantada da imagem, onde se descolam em alguns pontos províncias contíguas da decalcomania e do papel de parede, o cinema não se lembra dos imperativos de rentabilidade mais do que o professor von Braun se lembra do amor louco. O *box office*, os *hit parade* e as porcentagens IMDB dizem respeito aos serviços de Alpha 60, não a essa soberania terrificante que transforma o cinema em riscos de luz na noite, mesmo, e às vezes sobretudo, quando a película se rasga.

Em 1998, respondendo sucessivamente ao cânone acadêmico que esquecia toda a parte não comercial da história do cinema, Jonathan Rosenbaum criou sua própria lista de cem melhores filmes e depois ampliou o projeto no capítulo “1000 favoritos” de seu livro *Essential Cinema. On the Necessity of Film Canons* (John Hopkins University Press, 2004). “Que venham meus sociólogos!”. Tendo em mente a fala hilariante de *La Dialectique Peut-elle Casser des Briques?* do situacionista René Viénet (1973), optamos por uma fórmula deliberadamente arbitrária, sem nenhuma justificativa nem precaução nem cota nem desculpa: reunir um Conselho de Insegurança e perguntar educadamente a cada um de seus dez membros altamente qualificados qual seria, em sua opinião, o filme mais subversivo da história do cinema, com apenas uma frase de explicação. Eis o resultado em ordem cronológica de lançamento dos filmes, um contracânone – logo, uma desordem, um estilingue, um buquê de flores ou uma linha política, de acordo com as opções mitológicas do leitor. **(NB)**

Jorge Amaro (padeiro, fundador do site Karagarga, Portugal)

Cinema-Olho (Kinoglaz), de Dziga Vertov (URSS, 1924), porque representa uma das primeiras tentativas de transformar os parâmetros da linguagem cinematográfica, livrando-a dos elementos teatrais, dos atores profissionais, dos cenários... e revelando a potência das imagens em movimento.

Hamé (músico, escritor, cineasta, França)

A Felicidade (Le bonheur), de Medvedkine (URSS, 1934), por sua poesia indestrutível, por sua sátira corrosiva contra todas as mordanças, pelo seu tudo no meio de nada e porque, 80 anos depois de sua certidão de nascimento, ele ainda ri mais alto do que o tilintar das correntes que quiseram pôr em seus pés.

- *Salò*, de Pasolini (Itália, 1975), pelo seu sopro de eterno panfleto; porque é um retrato único e inédito da obscenidade da dominação burguesa em seu paroxismo: o fascismo. E porque ainda não acredito que tenham feito um filme assim, de tamanha violência, tão frio e a tal ponto não negociável.

Go Hirasawa (historiador do cinema, Japão)

AKA: *Serial Killer*, de Masao Adachi, 1969, 86', 35mm, Japão.

A teoria da "paisagem" foi desenvolvida no começo dessa filmagem. É a teoria japonesa mais importante em 1968.

Peter Whitehead (cineasta, romancista, Inglaterra)

Eu posso dar o testemunho sobre um filme que subverteu totalmente seu próprio autor. Eu dirigi *Daddy* (França/Grã-Bretanha, 90', 16mm) em 1973, com Niki de Saint-Phalle. Entre outros efeitos, o filme deixou o psicanalista de Niki louco de raiva e foi aplaudido por Godard e Lacan na estreia em Paris, em 1º de fevereiro de 1974. Mas, sobretudo, Niki declarou que era o filme de uma mulher.

Richard Hell (cantor, escritor, EUA)

Três ou quatro títulos vêm imediatamente na minha cabeça: *O Diabo, Provavelmente (Le diable probablement)*, 1977 de Robert Bresson; *Vida sem Destino (Gummo)*, 1997, de Harmony Korine; *Flaming Creatures* (1963), de Jack Smith, talvez uma versão de *Empire*, de Andy Warhol. Mas eles parecem todos familiares demais para o projeto. Sinto que devo mencionar um título no qual não se pensaria ou até que não seja conhecido. Então escolho *You Killed Me First* (1985), de Richard Kern. Trata-se de um filme S-8 colorido que dura 12 minutos. As estrelas dele

são Lung (ou Lung Leg), no papel de Elizabeth, a filha; David Wojnarowicz interpreta o pai; Karen Finley, a mãe. Jessica Craig-Martin interpreta a irmã de Lung. O diálogo é improvisado. Pouco depois do início do filme, assistimos a um jantar de família ao longo do qual Lung/Elizabeth, em uma tirada enfurecida hiperagressiva, berra para sua mãe: “Eu odeio você! Odeio a forma que você me criou (...) Sou carne da sua carne. Você é tão nojenta quanto eu. A culpa é sua. Sempre odiei você! Você me destruiu!” Seguem cenas nas quais Elizabeth, em seu quarto, faz caretas inocentes e loucas para uma boneca de pano; o pai conhece o *boyfriend* da irmã, pergunta a ele o que seu pai faz e, descobrindo que ele trabalha na Breakstone [uma marca de laticínios], conversa alegremente “a gente sempre compra os produtos deles”; a mãe penteia Elizabeth prometendo que vai ficar tão bonita quanto na revista *Mademoiselle*; o pai furioso se joga sobre o coelho de Elizabeth até matá-lo; os pais roncam e grunhem como porcos transando de quatro; Elizabeth brinca com uma bonequinha esquisita e meio carbonizada cuja boca vomita um líquido quando é apertada. No fim, Elizabeth (que não chega a conseguir que seus pais a chamem Cassandra) pega um revólver para descer para o jantar e se dedica a um massacre cheio de sangue, de berros e de súplicas depois de ter lembrado à sua família: “You killed me first” (*vocês me mataram primeiro*).

Mounir Fatmi (artista plástico, videasta, Marrocos)

O filme mais subversivo para mim continua sendo *A Última Tentação de Cristo* (*The last temptation of Christ*, 1988), de Martin Scorsese. Não pude vê-lo em Roma, onde eu estudava, por causa dos integristas cristãos que nos impediram de entrar no cinema. Foi um verdadeiro choque, eu não achava que a igreja gozava de tanto poder na Itália, eu era jovem e ingênuo. Mostrar Jesus perdido e apaixonado por Maria Madalena, apenas tentando viver uma vida de homem simples, deve ter perturbado todos esses velhos religiosos que precisam tanto de um Deus forte, duro e vingador. Eu soube depois que um grupo de fundamentalistas católicos franceses incendiou a sala de cinema Saint-Michel em Paris e também a do Gaumont Opéra. Quatorze feridos. Outro atentado do mesmo grupo causou a morte de um espectador. Um mártir do Cinema. É também a última tentação do cinema para ser livre.

É engraçado como se esquece rápido, isso me lembra o caso das caricaturas de Maomé, merda, não houve avanço, o combate mal começou e já estamos cansados demais.

Se você quer esquecer, é de graça.

Se você quer lembrar, pode custar caro.

Mauro Andrizzi (cineasta, Argentina)

Videogramas de uma Revolução (Videogramme einer revolution, 1992), de Harun Farocki e Andrei Ujica, Alemanha, 107', 16mm.

A revolução, *live*.

Como fazer uma revolução com a televisão. Bom exemplo dos usos possíveis da *web*.

Melhor momento do filme: o rosto de Ceausescu* capturado pela rede de TV oficial, quando o povo invade o Comitê Central de Bucareste. Sem contraplano sobre a multidão, apenas o rosto paralisado, fixando o vazio. Depois a câmera se vira para o céu e não há mais nada além do céu e dos gritos. Cinema puro. A revolução, *live*.

Adrian Martin (crítico, professor, Austrália)

O discurso de Stephen Colbert no jantar da Associação dos Enviados de Imprensa na Casa Branca em 2006 (<http://www.youtube.com/watch?v=qa-4E8ZDj9s>). Na cara de George Bush Jr.: "Diga ao povo a verdade, não filtrada por uma argumentação racional".

Alexandre Horwath (diretor do Filmuseum, Áustria)

1/48'', de Jorge Lorenzo Flores Garza, México, 2008, 35mm, 1 fotograma, sonoro.

O choque do quase não-existente. Uma só fotografia pode ser um filme? Para mim, é decididamente subversivo: fronteira entre filme e não-filme.

Em seguida cada um deve pensar sobre sua escolha singular e determinar as razões dela.

ENG

AVANT-GARDE: DEFINITIONS AND CONCEPTS

NICOLE BRENEZ

"Cinema can change things like all things can, like a political pamphlet can, but even more. It is not about making cinema into a myth - it's just that cinema fits closer to reality"

Jean-Marie Straub, 1970.

Despite its rich and complex relations with history, its particular relationship with capturing reality, its descriptive genius, no more than literature, music or painting, cinema itself is invested in a mission. But, like any effort of symbolization, it participates in the examination of phenomena, has critical possibilities, can loosen the clamps of the given, the predictable and the inevitable. For different reasons and with very varied means, certain filmmakers have made it into a formidable liberation lever.

The term avant-garde experiences an extension in three stages.

It is primarily a military term: a Hindu treatise of the fourth century BC, *The six processes of politics*, written by Minister Kautilya, describes in detail the functions of the avant-garde, a position assumed by elephants in the army. What justifies the extension of the

term into other fields concerns danger, confrontation with the unknown, forcing a situation: as a revolutionary guerrilla theorist writes, "one should not wait until all conditions are met". This technical effect of anticipation, of risk and therefore possible sacrifice feeds the heroic prestige linked to the avant-garde.

The term was institutionalized in the realm of ideas and debates in the late eighteenth century, thanks to the developments and needs of the French Revolution. The first publication entitled *L'Avant-Garde* is dated 5 ventôse of year 2 of the Republic (ie, 1794), it is *L'Avant-garde de l'armée des Pyrénées Orientales*, consecrated, as writes its editor, "for developing the principles of freedom that should strengthen the Revolution."

Finally, the term avant-garde "was introduced into the vocabulary of aesthetics around 1820 in the Saint-Simonian community, who say that art should be the 'avant-garde' of society". The principle of an enlightened avant-garde, fighting on the field of art in the way of better trained and more determined warriors than the rest of the troupe, will continue to be reactivated in the twentieth century: the revolutionary values, but also the practical insurrectionary models developed by Blanqui, Bakunin, Marx, Engels, Lenin, Mao, Giap, Guevara, inspired many filmmakers that transpose

them into the aesthetic field. Guy Debord announces, for example: "An international association of Situationists can be considered (...) an attempt to organize professional revolutionaries in the culture".

There are many concepts to avant-garde, whether doctrinal or informal, whether it's composed of soldiers, philosophers, artists or historians. At both ends of a very wide range, one can find on one side a wide, transhistorical and retrospective design, according to which every era generates its artistic avant-garde. Art historians with yet highly divergent methods can be found at this point, such as Germain Bazin writing a *Histoire de l'avant-garde en peinture du XIIIe au XXe siècle*, and Patricia Falguières naming a book *Le Maniérisme. Une avant-garde au XVIe siècle*. The principle of avant-garde in this case refers to the formal invention, it endorses the ability of a work or movement to revolutionize its own discipline. "We would be surprised to be seen included among 'avant-garde' painters artists such as Raphael and Correggio, who made art accomplish real revolutions". On the other end of this spectrum, we find a specific, doctrinal and programmatic concept, according to which the avant-garde artist has the task to transmit words of revolutionary order established by a party and to fill a popular social education program, the way a detachment of soldiers performs a specialized

function. This theory, in its Leninist, Stalinist, Maoist and then Castrist versions, crosses throughout the twentieth century and all continents, tirelessly diffused by the Comintern, its avatars, and the whole of its agencies and cultural relays, conscious or unconscious. It subordinates the artistic work to a social mission, which is to defend the interests of the 'avant-garde class', i.e. the proletariat. We find a summary in the little red book of President Mao Tse-Tung, which we quote rather than other alternatives because it directly inspired some of the finest films and texts by Jean-Luc Godard. (Note that the West, at the time, ignored what actually was the Cultural Revolution on the ground in China – the little red book was then a theoretical utopia and a manual for the guerrilla, as well as, for example, the works of French Auguste Blanqui, *Instructions for taking up arms*, 1868, or Brazilian Carlos Marighella, *Manual of the Urban Guerrilla*, 1969). "Any culture, any literature and any art belongs to a specific class and falls within a defined political line. There is not, in reality, art for art's sake, art above classes, nor art that develops outside politics or independent from it. Proletarian literature and art are part of the whole of the proletarian revolutionary cause; they are, as said by Lenin, 'a small wheel and a small screw' of the general mechanics of the revolution."

Such a paramilitary concept of avant-garde reigns over intellectual life since the late nineteenth century, to the point that, when the Berlin Wall collapses in 1989, it was decreed "the end of avant-gardes", as if there was exclusively a communist avant-garde. Were forgotten, of course, all other proposals: those that precede Marx (for example Blanqui, Proudhon, Bakunin and anarchists); that of Marx himself, which has nothing doctrinaire about it; that of Trotsky, strongly opposed to the instrumentalisation of art; that of all critical or non-aligned artists, politicians and philosophers, starting with Victor Serge, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Herbert Marcuse and the Frankfurt School; those of different formalists. Even as activists, Marxist artists did not necessarily submit to a doctrine, as evidenced by the beautiful formula of the Trotskyist Argentine filmmaker Raymundo Gleyzer, tortured and murdered in 1976 by the military junta, in his film *Mexique: la révolution congelée* (1971): "The party of the working class does not exist. The avant-garde will have to emerge from the fight by itself". The dividing line between the Leninist definition of the artistic avant-garde and other concepts determines the often fratricidal debate between the different avant-gardes: it passes between art designed as an instrument (of the revolution, but in fact of the party), and art conceived as an autonomous force. Such

debate fuels conflict not only between trends (e.g., formalists against politicians), but between groups, between artists, but sometimes also between periods of a same artist. It is sometimes the burning heart of an insoluble contradiction, the thought of André Breton from this point of view offers a major example. According to the Pope of Surrealism, the avant-garde participated in "the defeat of bourgeois thought". But how? Sometimes "it has a *party bound* to the revolutionary social activity, it tends to the confusion and the destruction of capitalist society" (declaration made in Prague in April, 1935); sometimes instead, "the work of art, under penalty of ceasing to be itself, must remain *unbound* to any kind of convenience" (declaration made in Santa Cruz de Tenerife in May 1935). Bound, unbound, militant or Kantian, "in the service of the revolution" or in autonomous activity, specialized social practice or place of redefinition of the social divisions: thus unfolds the great dialectic of the avant-gardes, having for stakes the invention of freedom, the claim or not of social efficiency, the fetishization of art as a singular practice.

This will not be a question of defending one conception of avant-garde rather than another, but of separating films and cinematographic discourses to observe the ways in which cinema is a part of this glorious and complex history of ideas, with its own resources.

1- Ernesto Che Guevara, *La guerre de guérilla* [1960], tr. Gérard Chaliand and Juliette Minces, Maspero, 1962, p. 13. We will read profitably the little treatise of Alberto Bayo, a Mexican general that trained Guevara: *150 Questions for a Guerrilla* [1963], Boulder, Paladin Press, 1975.

2- In Gérard Chaliand, *Anthologie mondiale de la stratégie. Des origines au nucléaire*, Paris, Robert Laffont, p. 447.

3- Robert Estivals, Jean-Charles Gaudy, Gabrielle Vergez, *L'Avant-Garde*, Paris, Bibliothèque nationale, 1968, p. 22.

4- Guy-Ernest Debord, "Thèses sur la révolution culturelle", *Internationale Situationniste*, 1958, n° 1, Paris, Champ Libre, 1975, p. 21.

5- Jean-Michel Palmier, "Esthétique", in Gérard Bensussan and Georges Labica, *Dictionnaire critique du marxisme* [1982], Paris, PUF, 1999, p. 401. For a history of the terms of engagement, revolutionary art, party spirit, we profit from reading this excellent summary. The Saint-simonians, disciples of the economist Saint Simon, advocate the abolition of privileges, the rights of poorer classes, and the value of work and education. Marx would describe them as "utopian socialists".

6- Paris, Hachette, 1969.

7- Paris, Gallimard, 2004.

8- Germain Bazin, *Histoire de l'avant-garde en peinture*, op. cit., p. 10.

9- Comintern: abbreviation for "Communist International" or Third International, founded in 1921 after excluding leftists of the Second International, and dominated by Stalin.

10- "Causeries à Yenan" [1942], in *Citations du Président Mao Tsé-Toung*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1966, p. 331.

11- André Breton, *Position politique du surréalisme*, Paris, édition Béliabaste/Jean-Jacques Pauvert, 1970. Citations respectively p. 20, 55 and 60. (Emphasis added)

THEODOR ADORNO AND CINEMA: ANTHOLOGY NICOLE BRENEZ

Few theorists have shown to be as critical as Theodor W. Adorno towards cinema. By "critical" we mean at the same time: systematic, negative, and subtle. The Frankfurt School had as a goal the process of reification of phenomena; in the symbolic field, it has observed in a privileged way the processes of industrialization and "the transformation of culture into a control system" (Prisms, 51). T. W. Adorno has developed a fundamental critic of two disciplines confronted with recording - music and cinema. Film and popular or popularized music (recorded on disc, broadcast by radio, contaminated in its forms by its emollient social use, or even pure emanation of the industrial world) were emblematic, to him, of the passage of the work as art to the work as a cultural product. A cultural asset represents simultaneously an instrument of confiscation, a derailing, an image and a formal joke. However, if music obviously profits from a massive past and a living requirement (incarnated by Schönberg) thanks to which it persists as art even in its "light" forms, cinema, born of recording techniques, dedicated to the reproduction, organized

in industry, is presented initially in the form of the most powerful instrument of domination, propaganda and falsification. Adorno will be equipped as our understanding of the ideology that has defined the concept of art. (N.B.)

[Deadly sad requirements of silent films]

"With the same justice, it can be asked whom music for entertainment still entertains. Rather, it seems to complement the reduction of people to silence, the dying out of speech as expression, the inability to communicate at all. It inhabits the pockets of silence that develop between people molded by anxiety, work and undemanding docility. Everywhere it takes over, unnoticed, the deadly sad role that fell to it in the time and the specific situation of the silent films."
(1938. *On the Fetish-Character in Music*, 9-10).

[The Marx Brothers as introduction to the philosophy of history]

"In the face of regressive listening, music as a whole begins to take on a comic aspect. (...) The experience was caught with great force in a film by the Marx brothers, who demolish an opera set as if to clothe in allegory the insight of the philosophy of history on the decay of the operatic form, or in a most estimable piece of refined entertainment, break up a grand piano in order to take possession of the strings in their frame as the true harp of the future, on

which to play a prelude.”
(1938. *On the Fetish-Character in Music*, 80-81).

[Safeguarding the possibility of film by avant-garde disciplines]

“Painting a picture or composing a quartet today might well be far behind the division of labor and experiments with technical arrangement in the film; but the objective technical structure of the picture and the quartet secures the possibility of the film, a possibility which today today is frustrated only by the social convention behind film production.”

(1941. “Schönberg and Progress”, *Philosophy of Modern Music*, 123).

[Cinema, the realm of pseudo-poetry]

“In the cinema, this misalliance between photography and the novel, such pseudo-poetry becomes complete.”

(1942. “The Schema of Mass Culture”, *The Culture Industry*, 63).

[Cinema holds life in suspension]

“Mass culture treats conflicts but in fact proceeds without conflict. The representation of living reality becomes a technique for suspending its development.”

(1942. “The Schema of Mass Culture”, *The Culture Industry*, 71).

[The message of capital]

“The looser the connection in the sequence of events or the development of the action, the more the shattered image becomes an allegorical seal. Even from the visual point of view the sudden evanescent images of the cinema come to resemble

a sort of script. The images are seized but not contemplated. The film reel draws the eye along just like a line of writing and it turns the page with the gentle jolt of every scene change. On occasion aesthetically crafted films like Guitry’s *Perles de la Couronne* have emphasised this book-like character of the film as an explicit framework. Thus the technology of the mass work of art accomplishes that transition from image to writing in which the absorption of art by monopolistic practice culminates. But the secret doctrine which is communicated here is the message of capital. It must be secret because total domination likes to keep itself invisible.”

(1942. “The Schema of Mass Culture”, *The Culture Industry*, 95).

[Expressivity confiscated]

“That is the secret of the ‘Keep Smiling’ attitude. The face becomes a dead letter by freezing the most living thing about it, namely its laughter. The film fulfils the old Children’s threat of the ugly grimace which freezes when wind changes or the clock strikes. And here it strikes the hour of total domination. The masks of the film are so many emblems of authority. Their horror grows to the extent that these masks are able to move and speak, although this does nothing to alter their inexorability: everything that lives is captured in such masks. As far as mass culture is concerned, reification is no metaphor.”

(1942. “The Schema of Mass Culture”, *The Culture Industry*, 93).

[Entertainment leads to total misery]

“Fun is a medicinal bath which the entertainment industry never ceases to prescribe. It makes laughter the instrument for cheating happiness. To moments of happiness, laughter is foreign; only operettas, and now films, present sex amid peals of merriment. But Baudelaire is as humorless as Hölderlin. In wrong society laughter is a sickness infecting happiness and drawing it into society’s worthless totality.”

(1944. *Dialectic of Enlightenment*, 149).

[Entertainment maintains powerlessness]

“To be entertained means to be in agreement. (...) Amusement always means putting things out of mind, forgetting suffering, even when it is on display. At its roots is powerlessness. It is indeed escape, but not, as it claims, escape from bad reality but from the last thought of resisting that reality.”

(1944. *Dialectic of Enlightenment*, 153).

[Domestication of the tragic]

“Just as totalitarian society does not abolish the suffering of its members, but registers and plans it, mass culture does the same with tragedy. (...) Tragedy, included in society’s calculations and affirmed as a moment of the world, becomes a blessing. (...) To all it grants the solace that human fate in its strength and authenticity is possible even now and its unflinching depiction inescapable. (...) Tragic cinema is becoming truly a house of moral correction.”

(1944. *Dialectic of Enlightenment*, 160-61).

[Aesthetic potential in a free society]

"A discussion of industrialized culture must show the interaction of these two factors: the aesthetic potentialities of mass art in the future, and its ideological character at present."

[1944. *Composing for the Films*, 11]

[Standardization versus affectation]

"As in many other aspects of contemporary motion pictures, it is not standardisation as such that is objectionable here. Pictures that frankly follow an established pattern such as 'westerns' or gangster and horror pictures, often are in a certain way superior to pretentious grade-A films. What is objectionable is the standardized character of pictures that claim to be unique; or, conversely, the individual disguise of the standardized pattern."

[1944. *Composing for the Films*, 27]

[In defense of the sensational]

"The horrors of sensational literary and cinematic trash lay bare part of the barbaric foundation of civilization. To the extent that the motion picture in its sensationalism is the heir of the popular horror story and dime novel and remains below the established standards of middle-class art, it is in a position to shatter those standards, precisely through the use of sensation and to gain access to collective energies that are inaccessible to sophisticated literature and painting."

[1944. *Composing for the Films*, 46]

[Cinema liquidates individuation]

"In the ready-made faces of film heroes and private persons fabricated according to magazine cover stereotypes, a semblance of individuality—in which no one believes in any case—is fading, and the love for such hero-models is nourished by the secret satisfaction that the effort of individuation is at last being replaced by the admittedly more breathless one of imitation. The hope that the contradictory, disintegrating person could not survive for generations, that the psychological fracture within it must split the system itself, and that human beings might refuse to tolerate the mendacious substitution of the stereotype for the individual—that hope is vain. The unity of the personality has been recognized as illusory since Shakespeare's *Hamlet*. In the synthetically manufactured physiognomies of today the fact that the concept of human life ever existed is already forgotten. For centuries society has prepared for Victor Mature and Mickey Rooney. They come to fulfill the very individuality they destroy."

[1944. *The Dialectic of Enlightenment*, 164-65].

[The world of censorship]

"Perhaps a film that strictly and in all respects satisfied the code of the Hays Office might turn out a great work of art, but not in a world in which there is a Hays Office".

[1946-47. *Minima Moralia*, 178].

[Cinema as a lapse of domination]

"The film has a retroactive effect: its optimistic horror brings to light in the fairy-tale what always served injustice, and shows dimly in the reprimanded miscreants the faces of those whom integral society condemns, and to condemn whom has from the first been the dream of socialization."

[1946-47. *Minima Moralia*, 191].

[Dehumanization perfected by cinema]

"Between the old injustice, in whose voice a lament is audible even where it glorifies itself, and alienation proclaiming itself togetherness, insidiously creating an appearance of human closeness with loudspeakers and advertising psychology, is a difference equal to that between the mother telling her child, to allay its terror of demons, the fairy-tale in which the good are rewarded and the bad punished, and the cinema product which forces the justice of each and every world order, in every country, stridently and threateningly into the audience's eyes and ears, in order to teach them anew, and more thoroughly, the old fear. The fairy-tale dreams, appealing so eagerly to the child in the man, are nothing other than regression organized by total enlightenment, and where they pat the onlooker most confidentially on the shoulder, they most thoroughly betray him. Immediacy, the popular community concocted by films, amounts to variation without residue, reducing

men and everything human so perfectly to things, that their contrast to things, indeed the spell of reification itself, becomes imperceptible. The film has succeeded in transforming subjects so indistinguishably into social functions, that those wholly encompassed, no longer aware of any conflict, enjoy their own dehumanization as something human, as the joy of warmth.” [1946-47. *Minima Moralia*, 192].

[Film titles as the diseases of naming]

“Just as the whole ontology of the culture industry dates back to the early eighteenth century, so too does the practice of repeating titles; the tendency to cling parasitically to something that is already in existence and suck it dry, a tendency that ultimately spreads over all meaning like a disease. Just as nowadays every film that makes a lot of money brings a flock of others behind it hoping to continue to profit from it, so it is with titles; how many have exploited associations to *A Streetcar Named Desire*, and how many philosophers have hooked themselves up to *Being and Time*. This tendency reflects in the intellectual sphere the compulsion in material production for innovations that get introduced to spread over the whole in some way or other insofar as they permit the commodity to be produced more cheaply. But when this compulsion extends to names it irresistibly annihilates them. Repetition reveals the lazy magic of concreteness.”

[1962. “Titles”, Notes to literature, 246-7].

[Critical power of Chaplin’s performance]

“The Rastelli of mime, he plays with the countless balls of pure possibility, and fixes their restless circling into a fabric that has barely more in common with the causal world than Cloud Cuckoo Land has with the gravity of Newtonian physics. Incessant and spontaneous change: in Chaplin, this is the utopia of an existence that would be free of the burden of being one’s self.”

[1964. “Chaplin in Malibu,” cited in *Hollywood Flatlands*, 179].

[Chaplin as a repository for individuation]

“Kracauer, opposing me, was not willing to grant the concept of solidarity much significance. But the pure individuality to which he seemed to adhere so obstinately virtually unmasks itself in its self-reflection. In evading philosophy, the existential becomes clowning, not far removed from Brecht’s paradoxical line: In me you have someone you can’t count on. Kracauer projected his self-understanding of the individual onto Chaplin: Chaplin, he said, is a hole. What had taken over the place of existence there was the private individual as *imago*, the Socratic crank as the bearer of ideas, an irritant by the criteria of the prevailing universal. ”

[1964. “The Curious Realist: On SiegfriedKracauer”, Notes to Literature, 268].

[Cinema: the art that objectifies the discontinuity of psychic imagery]

“Anyone who, following a year

spent in the city, stays for several weeks in the high Alps and abstains ascetically from all work, can have the unexpected experience of seeing brightly colored images of the landscape pass before his eyes or traverse his consciousness, to beneficial effect, as he sleeps or lies half-awake. The images do not merge imperceptibly into one another, but as in the magic lantern of one’s childhood, succeed one another discontinuously. y. It is to this self-containment in movement that the images of the stream of consciousness owe their resemblance to writing: in just the same way, we see writing as something that moves while simultaneously it is laid out in a series of discrete signs. The trains of images might be to film what the visible world is to painting or the acoustic world to music. Film art would be an objectifying representation of this mode of experience. At a deep level, the technical medium par excellence is close kin to the beautiful in nature.”

[1966. “Transparencies on Film”, *The Culture Industry*, 180].

[The antidote to its own lies]

“If today you see everywhere, in Germany, Prague, conservative Switzerland or Catholic Rome, young men and women crossing the street locked in each other’s arms and kissing without embarrassment, they have learned to do this, and probably more than this, from the films that peddle Parisian libertinage as folklore. In its attempt to

manipulate the masses, even the ideology of the culture industry falls into an antagonistic relation with itself, as antagonistic as the society on which it has set its sights. It contains the antidote to its own lies. It should be enough to refer to this in order to redeem it.” [1966. “Transparencies on Film”, *The Culture Industry*, 181].

[In praise of experimental cinema]

“At the moment, it is evident that cinema has to look for its most fruitful potential in other media that merge with it, like a good deal of music. The television film *Antithesis* by the composer Mauricio Kagel offers one of the most vivid examples of such merging.” [1966. “Transparencies on Film”, *The Culture Industry*, 183].

[Cinema expands the field of art]

“At the time when, because of its immanent laws, he would reject that there is art in him - almost as if it contradicted his artistic principle -, cinema, in this same rebellion, is still art, and it widens the scope of art. Such contradiction, that cinema cannot purely assume, since it depends on profit, is the vital element of any properly modern art. The phenomena of genre fringing [i.e. other artistic disciplines] must be inspired in secret.” [1967. *L'art et les arts*, 73].

12 - For references, see Bibliography.

13 - Antithesis: Film for a performer with electronic and common daily sounds, 1965. Broadcast on German television in April 1966 (note by Thomas Y. Levin for the American edition).

ADORNO AND CINEMA. BIBLIOGRAPHY

Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia* (1927-1966), tr. Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, 1982

Theodor W. Adorno et Walter Benjamin, *Correspondance* (1928-1940), tr. Philippe Ivernel, Paris, La fabrique, 2002

Theodor W. Adorno, *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute* (1938), tr. Christophe David, Paris, Allia, 2001

Theodor W. Adorno et Hanns Eisler, *Musique de cinéma* (1944), tr. Jean-Pierre Hammer, Paris, L'Arche, 1972

Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la Raison* (1944), tr. Étienne Kaufholz, Paris, Gallimard, 1983

Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée* (1944-47), tr. Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiraal, Paris, Payot, 1980

Theodor W. Adorno, *L'art et les arts* (1960-66), tr. Jean Lauxerois, Paris, Desclée de Brouwer, 2002

Theodor W. Adorno, *Modèles critiques. Interventions - répliques* (1962-69), tr. Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Payot, 1984

Theodor W. Adorno, *Dialectique négative* (1966), Groupe de traduction du Collège de Philosophie, Paris, Payot, 1978

Theodor W. Adorno, “Transparencs cinématographiques” (1966), tr. Jean Lauxerois, *Pratiques* n°14, automne 2003

Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (1970), tr. Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1989

Theodor W. Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, ed. J.M. Bernstein, Londres, Routledge, 1991

EDOUARD DE LAUROT. BLACK LIBERATION, 1967

NICOLE BRENEZ

Édouard de Laurot, Polish-born filmmaker, part of the resistance during World War 2, activist all over the world, pioneer in film collectives (he founded “Cinéma Engagé” - “Engaged Cinema” - in 1964), co-founder of the *Film Culture* magazine, theorist of engaged cinema (see bibliography), has made two medium-length films: *Black Liberation* in 1967, a masterful display of guerrilla cinema, modeled after speeches by Malcolm X and the texts of other black leaders read by Ossie Davis; and *Listen, America!* in 1968, an essay on surveillance, espionage and the control society. Édouard de Laurot also left tens of unassembled reels of film and many theoretical texts. We reproduce extracts from the soundtrack of *Black Liberation* (sometimes entitled *In Black America* or *Silent Revolution*). (N.B.)

Credits

This film is not a documentary “about blacks”, but a genuine cry of revolt launched by the American black people... Rather than a retrospective reconstruction of history, this film was conceived as an act of commitment in the historical process.

Soundtrack

You have not only oppressed our bodies, you have also tried to crush our souls. You've tried to deny, hide and destroy our traditions, our culture, our sense of national identity and manly pride.

No one can free us, except ourselves!

Racism and the ideology of the supremacy of the white race emerged when capitalism began to dominate the world. Racism is used to silence people and to exploit them. It allows the ruling class to make profits by bringing a group of workers against another. The White can have good wages because the Blacks are exploited. But the incomes of the White remain negligible compared to the enormous profits that the owners make at their expense.

And racism will not be destroyed as long as capitalism, which created it, is not overcome.

Let us insist on it: the fact of sending our brothers of color to be killed in other countries, is not a manner of replacing the fact that they find work in the United States.

During 400 years, the Blacks

were castrated of their own history, and today they rediscover their ancestors in the Third World. The historical currents of the Black Panther Party bear the names of Brother Lumumba*, Mao Tse Tuung, Malcolm X and many other honourable, but unknown brothers. Thus, the Panthers are the heirs of the future: they become men at the same time they become revolutionaries. The American Blacks are in fact colonized people. [...]. While revolting against a completely unjust and very powerful system, they are constituted as the revolutionary avant-garde of the Third World on the United States territory. In the Third World, the oppressed are beginning to unite around a common goal.

The American Blacks will fulfill their revolutionary role only if, by revealing to the oppressor [...] the true nature of their condition, they oppose to it in a fight for the liberation of all men.

* Brother Lumumba: Lumumba Shakur, Black Panther activist, named after Patrice Lumumba, leader of the national liberation in Congo. [NdT in the French original version]

JEAN-LUC GODARD, “WHAT IS TO BE DONE?”, 1970

NICOLE BRENEZ

This iconic manifest of the Marxist-Leninist period of Jean-Luc Godard was published in January 1970 in the first issue of the British journal *Afterimage*, directed by Simon Field and Peter Sainsbury, and produced by Peter Whitehead. This exemplary magazine devoted issues to various experimental and avant-garde cinematographies, exploring both the cinema of the first times and guerrilla films. The title “What is to be done?” has a long history. In 1863, Nikolay Chernyshevsky, Russian Socialist of the nineteenth century, wrote in prison an utopian novel, *What is to be done? - Story of the new men*, where one of the protagonists, Rakhmetov is a fearless and dedicated revolutionary hero. This novel inspired many Russian revolutionaries, beginning with Lenin, who read it long before learning of Marx's thought. After a first draft published in his journal *Iskra* (No. 4, 1901) “Where to start?”, Lenin published his *What is to be done?* in 1902. There, he discusses the problems of practical organization of the revolutionary movement and fixes his theory of the avant-garde against those of the democrat-socialists and the gauchists. In 1970, a collective of Chilean and

American filmmakers composed of Saul Landau, James Becket, Raul Ruiz and Niva Serrano, shoots a feature film titled *Que hacer?* (*What is to be done?*).

1. We must make political films.
2. We must make films politically.
3. 1 and 2 are antagonist to each other and belong to two opposing conceptions of the world.
4. 1 belongs to the idealistic and metaphysical conception of the world.
5. 2 belongs to the Marxist and dialectical conception of the world.
6. Marxism struggles against idealism and the dialectical against the metaphysical.
7. This struggle is the struggle between the old and the new, between new ideas and old ones.
8. The social existence of men determines their thought.
9. [Missing in the numbering of Godard's text]
10. The struggle between the old and the new is the struggle of classes.
11. To carry out 1 is to remain a being of the bourgeois class.
12. To carry out 2 is to take up a proletarian class position.
13. To carry out 1 is to make descriptions of situations.
14. To carry out 2 is to make concrete analysis of a concrete situation.
15. To carry out 1 is to make BRITISH SOUNDS.
16. To carry out 2 is to struggle for the showing of BRITISH SOUNDS on English television.

17. To carry out 1 is to understand the law of the objective world in order to explain the world.
18. To carry out 2 is to understand the law of the objective world in order to actively transform that world.
19. To carry out 1 is to describe the wretchedness of the world.
20. To carry out 2 is to show the people in struggle.
21. To carry out 2 is to destroy 1 with the weapons of criticism and self-criticism.
22. To carry out 1 is to give a complete view of events in the name of truth in itself.
23. To carry out 2 is not to fabricate over-complete images of the world in the name of relative truth.
24. To carry out 1 is to say how things are real. (Brecht)
25. To carry out 2 is to say how things really are. (Brecht)*
26. To carry out 2 is to edit a film before shooting it, to make it during filming and to make it after the filming. (Dziga Vertov)
27. To carry out 1 is to distribute a film before producing it.
28. To carry out 2 is to produce a film before distributing it, to learn to produce it following the principle that: it is production which commands distribution; it is politics which commands economy.
29. To carry out 1 is to film students who write: Unity - Students - Workers.
30. To carry out 2 is to know that unity is a struggle of opposites (Lenin) to know that two are in one.
31. To carry out 2 is to study the contradictions between the classes with images and sounds.
32. To carry out 2 is to study the contradictions between the relationships of production and the productive forces.
33. To carry out 2 is to dare to know where one is, and where one has come from, to know one's place in the process of production in order then to change it.
34. To carry out 2 is to know the history of revolution struggles and be determined by them.
35. To carry out 2 is to produce scientific knowledge of revolution struggles and of their history.
36. To carry out 2 is to know that film making is a secondary activity, a small screw in the revolution.
37. To carry out 2 is to use images and sounds as teeth and lips to bite with.
38. To carry out 1 is only to open the eyes and the ears.
39. To carry out 2 is to read the reports of comrade Kiang Tsing.**
40. To carry out 2 is to be militant.

* "Realism is not how real things are, but how things really are": Godard cites this formula by Bertolt Brecht at the beginning of the scenario of *The Carabineers* [See *L'avant-scène Cinéma*, "Spécial Godard", n°171-172, july - september 1976, Paris, p. 7.]. [Note by David Faroult]

** The wife of Mao Tse-tung.

A COUNTER-CANON ORGANIZED BY NICOLE BRENEZ, 2009

Curiously, we do not know the box office numbers for *Anemic Cinema* upon its release. For the year 1926, we have conserved the results of exploitation of blockbusters but have completely forgotten their titles. On the outer boulevards of the enchanted homeland of imaging, there where it comes unstuck by places in adjoining provinces of the decal mania and wall-paper, cinema remembers the imperatives of profitability no more than Professor von Braun remembers mad love. The box office, hit parades and IMDB percentages cover Alpha 60 services and not this terrifying sovereignty which transformed cinema into a streak of lightning in the night, even, and sometimes especially when the film breaks.

In 1998, responding blow for blow to the academic canon that forgot the entire non-commercial side in the history of cinema, Jonathan Rosenbaum had established his own list of the one hundred best films, then turned this idea into a book in the chapter "1000 favorites" of his *Essential Cinema. On the Necessity of Film Canons* (John Hopkins University Press, 2004). "Bring my sociologists!" Led by the

hilarious replica of *La Dialectique peut-elle casser des briques?* by the situationist Rene Vienet (1973), we opted for a deliberately arbitrary formula, without any justification or precautions or quota or excuse: to join together a Board of Insecurity and politely ask each of its ten formidably qualified members what was, in their opinion, the most subversive film in the history of cinema, explaining their choice in only one sentence. Here is the result in chronological order of appearance of the films, a counter-canon – therefore a mess, a sling, a bouquet of flowers or a political line, according to the mythological options of the reader. (N.B.)

Research published in *les Cahiers du Cinéma*, n° 665, july-august 2009.

Jorge Amaro (baker, founder of the website Karagarga, Portugal)

Kinoglaz by Dziga Vertov (USSR, 1924), because it represents one of the first attempts to disrupt the parameters of cinematic language, ridding it of theatrical elements, professional actors, sets... and revealing the power of motion picture.

Hamé (musician, writer, filmmaker, France)

- *Le Bonheur* by Medvedkine (USSR, 1934) for its everlasting poetry, for its satire to the vitriol against all muzzles, for its right in the middle of nothing, and because 80 years after his birth

he continues to laugh louder than the clinking of the chains we wanted to put around his feet.

- *Salò* by Pasolini (Italy, 1975) for its feel of eternal pamphlet; because it is an unheard of and unique portrait of the obscenity of the bourgeois domination at its worst: fascism. And because I still cannot believe we could make such a film, of such violence, so cold-blooded and at this point non-negotiable.

Go Hirasawa (historian of cinema, Japan)

AKA: *Serial Killer* by Masao Adachi, 1969, 86', 35mm, Japan.

The theory of the "landscape" was developed at the beginning of the shooting for this film. It's the most important Japanese theory in 1968.

Peter Whitehead (filmmaker, novelist, Great Britain)

I can certainly testify to a film that totally subverted its own author. I directed *Daddy* (France/GB, 90', 16mm) in 1973, with Niki de Saint-Phalle. Among other effects, the film has made Niki's psychoanalyst mad with rage and it was applauded by Godard and Lacan at the premiere in Paris, on February 1st 1974. More importantly, Niki declared it was a film by a woman.

Richard Hell (singer, writer, United States)

Three or four titles come immediately to mind: *Le Diable probablement* by Robert Bresson, *Gummo* by Harmony Korine, *Flaming Creatures* by

Jack Smith, maybe a version of *Empire* by Andy Warhol. But they all seem too familiar for this idea. I feel I should mention a title that you wouldn't even think of or that you wouldn't even know. So I choose *You Killed Me First* by Richard Kern. It is an S8 color film, shot in 1985 with a duration of 12 minutes. The stars are Lung (or Lung Leg) in the role of Elizabeth, the daughter, David Wojnarowicz plays the Father, Karen Finley, the Mother. Jessica Craig-Martin plays Lung's sister. The dialogue is improvised. Shortly after the beginning of the film, we see a family dinner in which Lung/Elizabeth, in a furious hyperaggressive tirade, yells at her mother: "I hate you! I hate the way you raised me (...) I am the flesh of your flesh. You are as disgusting as I am. It's your fault. I've always hated you! You destroyed me!" Scenes follow where Elizabeth in her room makes innocent grimaces at a rag doll; her Father meets her sister's boyfriend, asks him what his father does and, learning that he works at Breakstone [a brand of dairy products], chatters on happily "we always buy their products"; the Mother brushes Elizabeth's hair while promising that she will become as pretty as the girls the *Mademoiselle* magazine; the furious Father hounds on Elizabeth's rabbit until he kills it; the parents grunt and squeal like pigs while fucking doggy style; Elizabeth plays with a small doll that seems carbonized whose mouth vomits a liquid when pressed. In

the end, Elizabeth (who cannot seem to get her parents to call her Cassandra) takes a revolver to dinner and engages in a massacre full of blood, screams and pleas after reminding her family: "You killed me first."

Mounir Fatmi (artist, videographer, Morocco)

The most subversive film for me is still *The Last Temptation of Christ* by Martin Scorsese. I did not get to see it in 1988 in Rome, where I was studying, because of the fundamentalist Christians who prevented us from entering the cinema, it was a real shock, I did not think the church enjoyed such a power in Italy, I was young and naive. Showing Jesus as lost and in love with Mary Magdalene just trying to live a simple man's life had upset all these old religious who have so much need of a strong, strict and vengeful god. Later I heard that a group of French Catholic fundamentalists had burned the theater Saint-Michel in Paris as well as the Gaumont Opera. Fourteen injured. Another attack of the same group caused the death of a spectator. A martyr of Cinema. This is also the last temptation of cinema to be free.

It's funny how quickly we forget, it reminds me of the cartoons of Muhammad, shit, we did not advance, the fight has just begun and we're already too tired.

If you want to forget, it's free.

If you want to remember, it can cost you.

Mauro Andrizzi (filmmaker, Argentine)

Videogramme einer Revolution / Videograms of a Revolution by Harun Farocki and Andrei Ujica (Germany, 1992, 107', 16mm).

A live revolution.

How to make a revolution with television. A good example of the possible uses of the web.

Best moment in the film: the face of Ceausescu* captured by the official TV channel when the people invaded the Central Committee of Bucharest. No reverse shot into the crowd, just his face frozen, staring into space. Then, the camera moves towards the sky, and there is nothing more than the sky and screaming. Pure Cinema. A live revolution.

[*Spelling recommended by Andrei Ujica. NdT]

Adrian Martin (critic, professor, Australia)

Stephen Colbert's speech at the Press Correspondent's Association Dinner at the White House in 2006 (<http://www.youtube.com/watch?v=qa-4E8ZDj9s>). In the face of George Bush Jr.: "Tell the people the truth, unfiltered by rational argument."

Alexandre Horwath (Filmuseum Director, Austria)

1/48" by Jorge Lorenzo Flores Garza, Mexico, 2008, 35mm, 1 frame, sound.

The shock of the almost non-existent. A single photograph, can it be a movie? For me, this is definitely subversive: the boundary between film and non-film.

Now, it is up to each one of us to think of our personal choice and determine the reasons.

FRA

L'AVANT-GARDE : DEFINITIONS ET CONCEPTIONS

NICOLE BRENEZ

" Le cinéma peut changer les choses comme toutes les choses le peuvent, comme un pamphlet politique le peut, mais plus encore. Il n'est pas question de faire du cinéma un mythe – c'est simplement que le cinéma épouse plus étroitement la réalité. "

Jean-Marie Straub, 1970.

En dépit de ses relations riches et complexes avec l'Histoire, de son rapport particulier à la captation du réel, de son génie descriptif, pas plus que la littérature, la musique ou la peinture, le cinéma n'est en soi investi d'une mission. Mais, comme tout effort de symbolisation, il participe à l'examen des phénomènes, il possède des virtualités critiques, il peut desserrer les étaux du donné, du prévisible et de l'inéluctable. Pour des raisons différentes et avec des moyens très variés, certains cinéastes en ont fait un formidable levier de libération.

Le terme d'avant-garde connaît une extension en trois étapes.

Il appartient d'abord au vocabulaire militaire : un traité indou du IV^e siècle avant J.C., Les six procédés de la politique, rédigé par le ministre Kautilya, décrit en détail les fonctions de

l'avant-garde, assumées dans l'armée par les éléphants. Ce qui justifie l'extension du terme à d'autres champs concerne le danger, la confrontation avec l'inconnu, le forçage d'une situation : comme l'écrit un théoricien de la guérilla révolutionnaire, "on ne doit pas attendre que toutes les conditions soient réunies". Cet effet technique d'anticipation, de risque et donc de sacrifice possible alimente le prestige héroïque lié à l'avant-garde.

Le terme s'institutionnalise dans le domaine des idées et des débats à la fin du XVIII^e siècle, à la faveur des développements et des besoins de la Révolution française. La première publication intitulée L'Avant-Garde date en effet du 5 ventôse de l'an 2 de la République (soit, 1794), il s'agit de L'Avant-garde de l'armée des Pyrénées Orientales, consacrée, comme l'écrit son rédacteur, "à développer les grands principes de la liberté qui doivent affermir la Révolution".

Enfin, le terme d'avant-garde "fut introduit dans le vocabulaire de l'esthétique autour de 1820 dans les milieux saint-simoniens, qui affirment que l'art doit être 'l'avant-garde' de la société. " Le principe d'une avant-garde éclairée, combattant sur le terrain de l'art à la manière de guerriers mieux formés et plus décidés que le reste de la troupe, ne cessera d'être réactivé au XX^e siècle : les valeurs révolutionnaires mais aussi

les modèles insurrectionnels concrets élaborés par Blanqui, Bakounine, Marx, Engels, Lénine, Mao, Giap, Guevara, ont inspiré la pratique de nombreux cinéastes qui les transposent dans le champ esthétique. Guy Debord annonce par exemple : "Une association internationale de situationnistes peut être considérée comme (...) une tentative d'organisation de révolutionnaires professionnels dans la culture."

Il existe de nombreuses conceptions de l'avant-garde, qu'elles soient doctrinales ou informelles, qu'elles soient le fait de militaires, de philosophes, d'artistes ou d'historiens. Aux deux extrémités d'un très ample éventail, on trouvera d'un côté une conception large, transhistorique et rétrospective, selon laquelle toute époque engendre son avant-garde artistique. Des historiens de l'art aux méthodes pourtant très divergentes peuvent se retrouver sur ce point, tel Germain Bazin rédigeant une Histoire de l'avant-garde en peinture du XIII^e au XX^e siècle, et Patricia Falguières titrant un ouvrage Le Maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle. Le principe d'avant-garde renvoie en ce cas à l'invention formelle, il avalise la capacité d'une œuvre ou d'un mouvement à révolutionner sa propre discipline. "On ne sera donc pas surpris de voir inclus parmi les peintres 'd'avant-garde' des artistes tels que Raphaël ou Le Corrège, qui ont

fait accomplir à l'art de véritables révolutions." À l'autre extrémité de l'éventail, on trouvera une conception précise, doctrinale et programmatique, selon laquelle l'artiste d'avant-garde a pour tâche de transmettre les mots d'ordre révolutionnaires fixés par un Parti et de remplir un programme social d'éducation populaire, à la manière dont un détachement de soldats remplit une fonction spécialisée. Cette théorie, dans ses versions léniniste, stalinienne, maoïste puis castriste, traverse tout le XXe siècle et tous les continents, inlassablement diffusée par le Komintern, ses avatars, et l'ensemble de ses agences et relais culturels conscients ou inconscients. Elle subordonne le travail artistique à une mission sociale qui consiste à défendre les intérêts de la "classe d'avant-garde", c'est-à-dire le prolétariat. On en trouve un résumé dans le petit livre rouge du Président Mao Tsé-Toung, que nous citons de préférence à d'autres variantes parce qu'il inspire directement certains des plus beaux films et textes de Jean-Luc Godard. (Précisons que l'Occident à l'époque ignore tout de ce que fut réellement la Révolution culturelle sur le terrain en Chine – le petit livre rouge était alors une utopie théorique et un mode d'emploi pour la guerrilla, au même titre que par exemple les ouvrages du français Auguste Blanqui, Instructions pour une prise d'armes, 1868, ou du brésilien Carlos Marighella, Manuel du

Guerillero urbain, 1969). "Toute culture, toute littérature et tout art appartiennent à une classe déterminée et relèvent d'une ligne politique définie. Il n'existe pas, dans la réalité, d'art pour l'art, d'art au-dessus des classes ; ni d'art qui se développe en dehors de la politique ou indépendamment d'elle. La littérature et l'art prolétariens font partie de l'ensemble de la cause révolutionnaire du prolétariat ; ils sont, comme disait Lénine, 'une petite roue et une petite vis' du mécanisme général de la révolution."

Une telle conception paramilitaire de l'avant-garde règne sur la vie intellectuelle depuis la fin du XIXe siècle, au point que, lorsque le mur de Berlin s'effondre en 1989, il fut décrété "la fin des avant-gardes", comme s'il n'existait d'avant-garde que communiste. On oubliait bien sûr l'ensemble des autres propositions : celles qui précèdent Marx (par exemple Blanqui, Proudhon, Bakounine et les anarchismes) ; celle de Marx lui-même, qui n'a rien de doctrinaire ; celle de Trotsky, fermement opposé à l'instrumentalisation de l'art ; celles de tous les artistes, politiques et philosophes critiques ou non-alignés, à commencer par Victor Serge, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Herbert Marcuse et l'École de Francfort ; celles des différents formalistes. Même en tant que militants, les artistes marxistes ne s'inféodaient pas

nécessairement à une doctrine, comme en témoigne la belle formule du cinéaste argentin trotskiste Raymundo Gleyzer, torturé et assassiné en 1976 par la junte militaire, dans son film Mexique : la révolution congelée (1971) : "Le Parti de la classe ouvrière n'existe pas. L'avant-garde devra surgir de la lutte elle-même". La ligne de partage décisive entre la définition léniniste de l'avant-garde artistique et les autres conceptions détermine le débat souvent fratricide entre les différentes avant-gardes : elle passe entre l'art conçu comme instrument (de la révolution, mais en fait du Parti), et l'art conçu comme force autonome. Un tel débat alimente les conflits non seulement entre les tendances (par exemple, les formalistes contre les politiques), entre les groupes, entre les artistes, mais parfois aussi entre les périodes d'un même artiste. Il se trouve parfois au cœur brûlant d'une contradiction insoluble, la pensée d'André Breton de ce point de vue offre un exemple majeur. Selon le pape du surréalisme, l'art d'avant-garde participe à "la déroute de la pensée bourgeoise". Mais comment ? Tantôt "il a partie liée avec l'activité sociale révolutionnaire, il tend comme elle à la confusion et à la destruction de la société capitaliste" (déclaration faite à Prague en avril 1935) ; tantôt au contraire "l'œuvre d'art, sous peine de cesser d'être elle-même, doit demeurer déliée de toute espèce de but

pratique" (déclaration faite à Santa-Cruz de Tenerife en mai 1935). Lié ou délié, militant ou kantien, "au service de la révolution" ou activité autonome, pratique sociale spécialisée ou lieu de redéfinition des découpages sociaux : ainsi se déploie la grande dialectique des avant-gardes, avec pour enjeux l'invention de la liberté, la revendication ou non d'une efficacité sociale, la fétichisation ou non de l'art comme pratique singulière.

Il ne s'agira pas ici de défendre une conception de l'avant-garde plutôt qu'une autre, mais de repartir des films et des discours cinématographiques pour observer les façons dont le cinéma participe de cette glorieuse et complexe histoire des idées, avec ses moyens propres.

vid mo dolorpor secto eum
 evendae volupta a inullatur? Qui
 conet facero tem erspelit quam
 exceati te imod molorerit dolorunt
 aut voloriam is esequae la
 soluptus, sapiciatibus estis andae
 veniet facimolo optatem. Hillame
 volest, et quias dolori aliae ne
 volum, seque consecepuadae
 acculparias con et, to berum
 qui odis aut aut everum nientib
 usanti alis idest rae. Et ent.

1- In Gérard Chaliand, Anthologie mondiale de la stratégie. Des origines au nucléaire, Paris, Robert Laffont, p. 447.

2- Ernesto Che Guevara, La guerre de guérilla (1960), tr. Gérard Chaliand et Juliette Minces, Maspero, 1962, p. 13. On lira avec profit le petit traité d'Alberto Bayo, général mexicain qui a entraîné Guevara : 150 Questions for a Guerrilla

(1963), Boulder, Paladin Press, 1975.

3- Robert Estivals, Jean-Charles Gaudy, Gabrielle Vergez, L'Avant-Garde, Paris, Bibliothèque nationale, 1968, p. 22.

4- Jean-Michel Palmier, "Esthétique", in Gérard Bensussan et Georges Labica, Dictionnaire critique du marxisme (1982), Paris, PUF, 1999, p. 401. Pour un historique des termes d'Engagement, d'art révolutionnaire, d'esprit de parti, on lira avec profit cette excellente synthèse. Les saint-simoniens, disciples de l'économiste Saint Simon, défendent l'abolition des privilèges, les droits des classes les plus pauvres, les valeurs du travail et de l'éducation. Marx les qualifia de "socialistes utopistes".

5- Guy-Ernest Debord, "Thèses sur la révolution culturelle", Internationale Situationniste, 1958, n° 1, Paris, Champ Libre, 1975, p. 21.

6- Paris, Hachette, 1969.

7- Paris, Gallimard, 2004.

8- Germain Bazin, Histoire de l'avant-garde en peinture, op. cit., p. 10.

9- Komintern : abréviation de "Internationale communiste" ou Troisième internationale, née en 1921 après l'exclusion des militants de gauche de la IIe Internationale, et dominée par Staline.

10- Causeries à Yenan" (1942), in Citations du Président Mao Tsé-Toung, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1966, p. 331.

11- André Breton, Position politique du surréalisme, Paris, édition Béliabaste/Jean-Jacques Pauvert, 1970. Citations respectivement p. 20, 55 et 60. (Nous soulignons)

THEODOR ADORNO ET LE CINÉMA: FLORILÈGE

NICOLE BRENEZ

Peu de théoriciens se sont montrés aussi critiques que Theodor W. Adorno envers le cinéma. Par "critique", ici, on entend à la fois : méthodique ; négatif ; et subtil. L'École de Francfort avait pour objet les processus de réification des phénomènes ; dans le champ symbolique, elle a donc observé de façon privilégiée les procédures d'industrialisation et "la transformation de la culture en système de contrôle" (*Prismes*, 51). T. W. Adorno a élaboré une critique fondamentale de deux des disciplines confrontées à l'enregistrement – la musique et le cinéma. Le cinéma et la musique populaire ou popularisée (enregistrée sur disque, radiodiffusée, contaminée dans ses formes par son usage social émoullent, voire pure émanation du monde industriel) emblématisaient pour lui le passage de l'œuvre comme art à l'œuvre comme produit culturel. Un bien culturel représente simultanément un instrument de confiscation, un dévoiement, un simulacre et une plaisanterie formelle. Or, si la musique bénéficie bien sûr d'un immense passé et d'une exigence vivante (incarnée par Schönberg) grâce auquel elle persiste comme

art y compris dans ses formes "légères", le cinéma, lui, né de techniques d'enregistrement, voué à la reproduction, organisé en industrie, se présente d'abord comme l'instrument le plus puissant de la domination, de la propagande et de la falsification. Adorno aura autant outillé notre compréhension de l'idéologie qu'il a défini le concept d'art. (N.B.)

[Prescriptions tristes à mourir du cinéma muet]

"On pourrait tout aussi légitimement demander qui la musique de variétés divertit encore. Elle semble plutôt venir parachever le projet de réduire les hommes au silence, de flétrir la dimension expressive de leur langage et, plus globalement, de les rendre incapables de communiquer : elle habite les poches de silence qui se forment entre des hommes façonnés par l'angoisse, l'exploitation et une soumission absolue. Elle assume partout, et sans qu'on s'en rende compte, le rôle triste à mourir que lui ont assigné l'époque et les situations convenues du cinéma muet."

[Les Marx Brothers, propédeutique à la philosophie de l'histoire]

"Face à l'écoute régressive, la musique dans son ensemble commence à prendre un aspect comique. (...) Cette idée a été fixée avec une grandiose obstination dans quelques-uns des films des Marx Brothers lorsqu'ils ont démolé un décor d'opéra comme s'ils voulaient, ce faisant, préparer

sur le mode allégorique la saisie par la philosophie de l'histoire de la décomposition de la forme-opéra ou encore, dans un passage hautement estimable et d'un humour plus raffiné, lorsqu'ils ont mis en pièces un piano à queue et utilisé son châssis comme si c'était une véritable harpe du futur afin d'y jouer un prélude."
(1938. *Le caractère fétiche dans la musique*, 80-81).

[Sauvegarde de la possibilité du film par les disciplines d'avant-garde]

"Il se peut que peindre un tableau ou écrire un quatuor soient des activités arriérées par rapport à la division du travail et à la méthodologie cinématographique, mais la configuration technique objective du tableau et du quatuor sauvegarde la possibilité du film même, qui aujourd'hui n'est que sabotée par le mode social de sa production."
(1941. "Schönberg et le progrès", *Philosophie de la nouvelle musique*, 123).

[Cinéma, royaume de la pseudo-poésie]

"Avec le cinéma, cette mésalliance entre la photographie et le roman, la pseudo-poésie devient intégrale."
(1942. "The Schema of Mass Culture", *The Culture Industry*, 63).

[Le cinéma suspend la vie]

"L'industrie culturelle traite de conflits mais de fait procède sans conflit. La représentation de la réalité vivante devient une technique pour suspendre son développement."
(1942. "The Schema of Mass Culture", *The Culture Industry*, 71).

[Message du capital]

"Plus lâches sont les connexions entre les séquences d'événements ou les développements de l'action, plus l'image fragmentée devient un sceau allégorique. Même d'un point de vue visuel, les images soudaines et évanescentes du cinéma se ré-assemblent en une sorte de script. Les images sont saisies mais pas contemplées. La bobine de film entraîne l'œil en son long exactement comme une sur une ligne d'écriture et tourne la page à la faveur de la douce secousse de chaque changement de scène. Parfois, des films doués esthétiquement, comme *les Perles de la Couronne* de Sacha Guitry, soulignent cette nature livresque du film au titre de cadre explicite. Ainsi la technologie de l'œuvre d'art de masse accomplit la transition de l'écrit en image, dans laquelle l'absorption de l'art par la pratique monopolistique culmine. Mais la doctrine secrète qui se trouve communiquée ici est le message du capital. Elle doit rester secrète, parce que la domination totale aime se maintenir invisible."
(1942. "The Schema of Mass Culture", *The Culture Industry*, 95).

[Confiscation de l'expressivité]

"Voilà le secret de la consigne 'Keep Smiling'. Le visage devient lettre morte, sa part le plus vivante est gelée – son rire. Le film accomplit la vieille menace infantile de la vilaine grimace qui se fixera sur le visage quand le vent tournera ou que la cloche

sonnera. Et c'est là que sonne l'heure de la domination totale. Les masques du cinéma sont autant d'emblèmes de l'autorité. Leur horreur s'étend au point que ces masques deviennent capables de bouger et de parler, ce qui n'altère en rien leur inexorabilité : de tels masques capturent tout ce qui vit. Dans la culture de masse, la rification n'est pas une métaphore." [1942. "The Schema of Mass Culture", The Culture Industry, 93].

[Entertainment = entraînement à la misère intégrale]

"L'amusement est un bain vivifiant que l'industrie du divertissement prescrit continuellement. Elle fait du rire l'instrument du trafic frauduleux du bonheur. Dans les moments de bonheur l'on ne rit pas ; seules les opérettes et, plus tard, les films représentent le sexe avec des rires bruyants. Mais Baudelaire est aussi dépourvu d'humour que Hölderlin. Dans la société frelatée, le rire en tant que maladie s'est attaqué au bonheur et l'entraîne dans sa misère intégrale." [1944. La dialectique de la raison, 149].

[Entertainment = entretenir l'impuissance]

"S'amuser signifie être d'accord. (...) S'amuser signifie toujours : ne penser à rien, oublier la souffrance même là où elle est montrée. Il s'agit, au fond, d'une forme d'impuissance. C'est effectivement une fuite mais pas, comme on le prétend, une fuite devant la triste réalité ; c'est au contraire une fuite devant la

dernière volonté de résistance que cette réalité peut encore avoir laissé subsister en chacun." [1944. La dialectique de la raison, 153].

[Domestication du tragique]

"La culture de masse procède avec le tragique comme la société totale qui se contente d'enregistrer et de planifier les souffrances de ses membres au lieu de les abolir. (...) Le tragique, devenu un moment calculé et accepté du monde, devient une bénédiction pour celui-ci. (...) Il rassure tout le monde en montrant qu'un destin humain authentique et fort est toujours possible et qu'il faut le représenter sans compromission. (...) Le cinéma tragique devient effectivement une institution favorisant le progrès moral." [1944. La dialectique de la raison, 160-61].

[Potentialités esthétiques dans une société libre]

"Discuter de la culture de masse, c'est donc mettre en relief l'imbrication de deux éléments : les potentialités esthétiques d'un art de masse dans une société libre et son caractère idéologique dans la société actuelle." [1944. Musique de cinéma, 11]

[Standardisation VS Affectation]

"Comme pour beaucoup de problèmes du cinéma actuel, notre objection ne vise pas la standardisation en soi, car des productions telles que les films de gangsters, les westerns, les films d'horreur, qui ne font pas mystère de leur modèle, ont fréquemment un pouvoir distrayant supérieur à celui

des productions prétentieuses de première classe. Seule est mauvaise la standardisation de ce qui se prétend unique ou, inversement, le schéma que l'on déguise pour lui conférer un caractère unique".

[1944. *Musique de cinéma*, 27]

[Plaidoyer pour le sensationnel]

"Les abominations que l'on trouve dans les navets à sensation mettent au jour une partie des fondements barbares de la culture. C'est dans la mesure où par le sensationnel il reste l'héritier de l'art populaire de la ballade macabre et du roman de quatre sous, à un niveau inférieur aux normes établies par l'art bourgeois, que le cinéma peut ébranler ces normes, précisément par le sensationnel, et trouver accès à des énergies collectives, ce que ne sont en mesure de faire ni la littérature ni la peinture de bonne tenue." [1944. *Musique de cinéma*, 46]

[Le cinéma liquide l'individuation]

"Dans les visages des héros de cinéma ou des personnes privées, qui sont tous confectionnés sur le modèle des couvertures de magazines, une apparence à laquelle nul ne croyait d'ailleurs plus disparaît et la popularité dont jouissent ces modèles se nourrit de la secrète satisfaction éprouvée à l'idée que l'on est enfin dispensé de l'effort à accomplir en vue de l'individuation, parce que l'on n'a plus qu'à imiter, ce qui est beaucoup moins fatigant. Il est

vain d'espérer que la 'personne' pleine de contradictions et en voie de désintégration survivra encore pendant des générations, que le système s'écroulera à cause de cette cassure psychologique, que la substitution mensongère de stéréotypes à tout ce qui est individuel deviendra d'elle-même intolérable à l'humanité. Depuis *Hamlet* de Shakespeare, on savait que l'unité de la personnalité n'est qu'une apparence. Aujourd'hui les physiologies produites synthétiquement montrent bien que l'on a déjà oublié ce qu'était la notion de vie humaine. Pendant des siècles, la société s'est pour ainsi dire préparée pour les Victor Mature et les Mickey Rooney. Leur œuvre de dissolution est en même temps un accomplissement." (1944. La dialectique de la raison, 164-65).

[Monde de la censure]

"Peut-être un film répondant en tous points aux exigences du code Hays pourrait-il être un chef d'œuvre, mais pas dans un monde où il existe un Bureau Hays". (1946-47. Minima Moralia, 178).

[Le cinéma comme lapsus de la domination]

"Le film produit un effet rétroactif : l'horreur optimiste qu'il présente met en lumière dans le conte ce qui, de tout temps, sert l'injustice, et il laisse affleurer dans les visages des méchants punis le visage de ceux que la société intégrale condamne et que la socialisation a de tout temps rêvé de condamner."

(1946-47. Minima Moralia, 191).

[Le cinéma parfait la déshumanisation]

"Entre l'ancienne injustice dont les lamentations sont encore perceptibles même lorsqu'elle est transfigurée, et l'altération qui se proclame elle-même communion – créant insidieusement l'apparence d'intimité entre les hommes, à grand renfort de hauts-parleurs et de psychologie pour publicités – il y a une différence comparable à celle qui existe entre la mère qui raconte à son enfant, pour conjurer sa peur des démons, le conte où les bons sont récompensés et les méchants punis, et le produit cinématographique qui remplit les yeux et les oreilles des spectateurs en parlant de la justice de n'importe quel ordre du monde, dans n'importe quel pays, sur un ton menaçant, pour leur apprendre de nouveau, et plus à fond, l'antique peur. Les rêves des contes qui s'adressent si expressément à l'enfant dans l'homme ne sont que la régression organisée de l'*Aufklärung* totale, et c'est lorsqu'ils frappent avec le plus de familiarité sur l'épaule du spectateur qu'ils trahissent le plus sûrement cette *Aufklärung*. L'immédiateté, la communauté populaire produite par le film aboutit à la médiation sans résidu qui rabaisse les hommes et tout ce qui est humain si parfaitement à l'état de choses, que le contraste entre eux et les choses, voire le charme de la réification elle-même, ne peut plus être

perçu. Le film a réalisé si intégralement la transformation des sujets en fonction sociale que les victimes, ne se souvenant même plus d'aucun conflit, jouissent de leur propre déshumanisation comme de quelque chose d'humain, comme d'un bonheur qui réchauffe." (1946-47. Minima Moralia, 192).

[Les titres de films sont pathogènes pour la dénomination]

"Si toute l'ontologie de l'industrie culturelle renvoie au début du XVIII^e siècle, il en est de même pour l'usage de répéter les titres ; la tendance à venir se greffer en parasite sur un titre déjà existant, qui finit par recouvrir comme une maladie toute dénomination. Il en va des titres comme de ces films d'aujourd'hui qui, pour peu qu'ils rapportent beaucoup d'argent, traînent derrière eux tout un troupeau d'autres films qui voudraient encore en tirer profit ; combien qui ont exploité la réminiscence de *Un tramway nommé désir*, combien de philosophes qui se sont mis à la remorque de *l'Être et le Temps*. C'est le reflet, dans le domaine de l'esprit, de cette contrainte de la production matérielle qui veut que les innovations introduites quelque part finissent par se répandre sur l'ensemble, par quoi elles contribuent à abaisser le prix de la production des marchandises. Mais dès que cette contrainte s'applique aux noms, elle détruit irrémédiablement. La répétition

fait apparaître le charme empoisonné de la réification." (1962. "Titres", Notes sur la littérature, 246-7).

[Puissance critique du jeu de Chaplin]

"Rastelli du mime, il joue avec les innombrables balles de la possibilité pure, et organise leur tournoiement incessant en une fabrique qui n'a pas beaucoup plus de rapports avec le monde causal que le pays des rêves avec les lois newtoniennes de la gravité. Changement incessant et spontané : Chaplin, c'est l'utopie d'une existence qui serait libérée du poids d'être elle-même." (1964. "Chaplin in Malibu", cité in Hollywood Flatlands, 179).

[Chaplin réceptacle de l'individuation]

"Contrairement à moi, Kracauer ne voulait pas placer très haut le concept de solidarité. Mais la pure individualité à laquelle il semblait obstinément attaché se trahissait virtuellement en se réfléchissant elle-même. En se refusant à la philosophie, l'existential devient une clownerie, un peu comme dans le vers excentrique de Brecht : je suis quelqu'un sur qui vous ne pouvez rien construire. La manière dont l'individuel se comprenait lui-même, Kracauer la projeta sur Chaplin : c'était un trou. Ce qui prenait la place de l'existence, c'était l'homme privé comme *imago*, le fou socratique comme porteur d'idées, une source d'agacement selon les critères de l'universel régnant en maître. "

(1964. "Un étrange réaliste : Siegfried Kracauer", Notes sur la littérature, 268).

[Cinéma : art de l'objectivation de la discontinuité dans les images psychiques]

"Qui, après un an passé en ville, séjourne quelques semaines dans les montagnes en s'abstenant de tout travail, peut éprouver de façon inattendue l'irruption consolante d'images colorées de paysages dans ses rêves ou ses rêveries. Ces images n'émergent pas l'une de l'autre en un flux continu, mais se substituent les unes aux autres dans le cours de leur apparition, à la façon des plaques des lanternes magiques de notre enfance. C'est par la discontinuité de ce mouvement que les images du monologue intérieur ressemblent au phénomène de l'écriture : celle-ci, de la même façon, bouge sous nos yeux à mesure qu'elle se fixe en signes discrets. Un tel mouvement des images intérieures pourrait être au cinéma ce que le monde visible est à la peinture ou le monde acoustique à la musique. En tant que recreation objectivante de ce mode d'expérience, le cinéma peut devenir art. Le médium technologique par excellence est ainsi intimement lié à la beauté de la nature."

(1966. "Transparencies on Film", The Culture Industry, 180).

[Antidote au mensonge]

"Si aujourd'hui vous pouvez voir en Allemagne, à Prague, même dans la Suisse conservatrice et la Rome catholique, partout, des garçons et des filles qui

traversent la rue enlacés les uns aux autres et s'embrassent sans le moindre embarras, ils l'ont peut-être appris, cela et sans doute plus, dans les films qui colportent le folklore du libertinage parisien. Dans son entreprise de manipulation des masses, l'idéologie de l'industrie culturelle devient aussi intimement antagonique que la société qu'elle prétend contrôler. L'idéologie de l'industrie culturelle contient l'antidote à son propre mensonge. Aucun autre plaidoyer ne peut être formulé pour sa défense." (1966. "Transparencies on Film", The Culture Industry, 181).

[Éloge du cinéma expérimental]

"Pour le temps présent, de toute évidence, le potentiel le plus prometteur du cinéma réside dans son interaction avec d'autres média, émergeant eux-même du cinéma, comme certains types de musique. L'un des exemples les plus puissants d'une telle interaction est le film de télévision *Antithèse*, par le compositeur Mauricio Kagel." (1966. "Transparencies on Film", The Culture Industry, 183).

[Le cinéma élargit le champ de l'art]

"Au moment où, de par sa législation immanente, il voudrait rejeter ce qu'il y a d'art en lui – presque comme si cela contredisait son principe artistique –, le cinéma, dans cette rébellion même, est encore de l'art, et il élargit le champ de l'art. Une telle contradiction, que le cinéma ne peut pas purement

assumer puisqu'il dépend du profit, est l'élément vital de tout art proprement moderne. Les phénomènes d'effrangement des genres [i.e. des autres disciplines artistiques] doivent bien s'en inspirer en secret." (1967. L'art et les arts, 73).

12 – Pour les références, cf Bibliographie

13 – Antithèse : Film pour un performer avec sons électroniques et quotidiens, 1965. Diffusé à la télévision allemande en avril 1966 (note de Thomas Y. Levin pour l'édition américaine).

ADORNO ET LE CINEMA. BIBLIOGRAPHIE

Theodor W. Adorno, Quasi una fantasia (1927-1966), tr. Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, 1982

Theodor W. Adorno et Walter Benjamin, Correspondance (1928-1940), tr. Philippe Ivernel, Paris, La fabrique, 2002

Theodor W. Adorno, Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute (1938), tr. Christophe David, Paris, Allia, 2001

Theodor W. Adorno et Hanns Eisler, Musique de cinéma (1944), tr. Jean-Pierre Hammer, Paris, l'Arche, 1972

Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, La Dialectique de la Raison (1944), tr. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1983

Theodor W. Adorno, Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée (1944-47), tr. Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, 1980

Theodor W. Adorno, L'art et les arts (1960-66), tr. Jean Lauxerois, Paris, Desclée de Brouwer, 2002

Theodor W. Adorno, Modèles critiques. Interventions - répliques (1962-69), tr. Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Payot, 1984

Theodor W. Adorno, Dialectique négative (1966). Groupe de traduction du Collège de Philosophie, Paris, Payot, 1978

Theodor W. Adorno, "Transparents cinématographiques" (1966), tr. Jean Lauxerois, Pratiques n°14, automne 2003

Theodor W. Adorno, Théorie esthétique (1970), tr. Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1989

Theodor W. Adorno, The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture, ed. J.M. Bernstein, Londres, Routledge, 1991

EDOUARD DE LAUROT. BLACK LIBERATION, 1967

NICOLE BRENEZ

Edouard de Laurot, cinéaste d'origine polonaise, résistant pendant la Seconde Guerre mondiale, activiste partout dans le monde, pionnier des collectifs cinématographiques (il fonde "Cinéma Engagé" dès 1964), co-fondateur du magazine *Film Culture*, théoricien du cinéma engagé (cf bibliographie), a réalisé deux moyen-métrages : *Black Liberation* en 1967, pamphlet magistral du cinéma de guérilla, conçu d'après des discours de Malcolm X et des textes d'autres leaders noirs lus par Ossie Davis ; et *Listen, America !* en 1968, essai sur la surveillance, l'espionnage, la société de contrôle. Edouard de Laurot a laissé aussi des dizaines de bobines de pellicule non montées et de nombreux textes théoriques. Nous reproduisons des extraits de la bande-son de *Black Liberation* (parfois titré *In Black America* ou *Silent Revolution*). (N.B.)

Carton du générique

Ce film n'est pas un documentaire "sur les Noirs", mais un authentique cri de révolte lancé par le peuple noir américain... Plutôt qu'une reconstitution de l'histoire *a posteriori*, ce film a été conçu comme un acte d'engagement dans le processus historique.

Bande-son

Vous n'avez pas seulement opprimé nos corps, vous avez aussi tenté d'écraser nos âmes. Vous vous êtes efforcés de nier, de cacher et de détruire nos traditions, notre culture, notre sentiment d'identité nationale et de fierté virile.

Personne ne pourra nous libérer, à part nous-mêmes !

Le racisme et l'idéologie de la suprématie de la race blanche sont apparus quand le capitalisme a commencé à dominer le monde. Le racisme sert à faire taire les gens et à les exploiter. Il permet à la classe dominante de faire des profits en dressant un groupe de travailleurs contre un autre. On peut donner de bons salaires aux Blancs parce qu'on exploite les Noirs. Mais les revenus des Blancs restent infimes par rapport aux profits énormes que les patrons se font sur leur dos.

Et l'on ne détruira pas le racisme tant que le capitalisme, qui l'a créé, ne sera pas vaincu.

Insistons bien là-dessus : le fait d'envoyer nos frères de couleur se faire tuer dans d'autres pays, ce n'est pas une manière de remplacer le fait qu'ils trouvent du travail aux États-Unis.

Pendant 400 ans, les Noirs ont été castrés de leur propre

histoire, et aujourd'hui ils redécouvrent leurs ancêtres dans le Tiers-Monde. Les courants historiques du Parti des Panthères Noires portent les noms du Frère Lumumba*, de Mao-Tsé-Toung, de Malcolm X et de nombreux autres frères honorables, mais inconnus. Ainsi, les Panthères sont les héritiers de l'avenir : ils deviennent des hommes au moment même où ils deviennent des révolutionnaires. Les Noirs américains sont en fait un peuple colonisé. [...]. En se révoltant contre un système totalement injuste et très puissant, ils se constituent comme avant-garde révolutionnaire du Tiers-Monde sur le territoire des États-Unis. Dans le Tiers-Monde, les opprimés sont en train de s'unir autour d'un objectif commun.

Les Noirs américains ne rempliront leur rôle révolutionnaire que si, en révélant à l'opresseur [...] la vraie nature de sa condition, ils lui opposent une lutte pour la libération de tous les hommes.

* Frère Lumumba : Lumumba Shakur, militant des Panthères Noires, d'après le nom de Patrice Lumumba, leader de la libération nationale au Congo. [NdT]

JEAN-LUC GODARD, "QUE FAIRE ?", 1970

NICOLE BRENEZ

Ce manifeste emblématique de la période marxiste-léniniste de Jean-Luc Godard parut en janvier 1970 dans le premier numéro de la revue anglaise *Afterimage*, dirigée par Simon Field et Peter Sainsbury, et produite par Peter Whitehead. Cette revue exemplaire consacra des numéros aux différentes cinématographies expérimentales et d'avant-garde, explorant aussi bien le cinéma des premiers temps que les films de guérilla. Le titre "Que faire" possède une longue histoire. En 1863, Nicolaï Tchernychevski, socialiste russe du XIXe siècle, rédigea en prison un roman utopiste, *Que faire ? - Récit des hommes nouveaux*, dont l'un des protagonistes, Rakhmetov, est un héros révolutionnaire intrépide et dévoué. Ce roman inspira de nombreux révolutionnaires russes, à commencer par Lénine, qui l'a lu bien avant de connaître la pensée de Marx. Après une première ébauche parue dans son journal *Iskra* (n°4, 1901) "Par où commencer ?", Lénine publia son *Que faire ?* en 1902. Il y discute les problèmes d'organisation pratique du mouvement révolutionnaire et fixe sa théorie de l'avant-garde contre celles des démocrates-socialistes et des gauchistes. En 1970, un collectif composé de

cinéastes chiliens et américains, Saul Landau, James Becket, Raul Ruiz, Niva Serrano, tourne un long-métrage intitulé *Qué hacer ?* (*Que faire ?*).

1. Il faut faire des films politiques.
2. Il faut faire politiquement des films.
3. 1 et 2 sont antagonistes, et appartiennent de deux conceptions du monde opposées.
4. 1 appartient à la conception idéaliste et métaphysique du monde.
5. 2 appartient à la conception marxiste et dialectique du monde.
6. Le marxisme lutte contre l'idéalisme et la dialectique contre la métaphysique.
7. Cette lutte, c'est la lutte de l'ancien et du nouveau, la lutte des idées nouvelles et des anciennes.
8. L'existence sociale des hommes détermine leurs pensées.
9. [Manque dans la numérotation du texte de Godard]
10. La lutte de l'ancien et du nouveau, c'est la lutte des classes.
11. Faire 1, c'est rester un être de classe bourgeois.
12. Faire 2, c'est prendre une position de classe prolétarienne.
13. Faire 1, c'est faire des descriptions de situations.
14. Faire 2, c'est faire une analyse concrète d'une situation concrète.
15. Faire 1, c'est faire British Sounds.

16. Faire 2, c'est lutter pour que British Sounds passe à la télévision anglaise.
17. Faire 1, c'est comprendre les lois du monde objectif pour expliquer le monde.
18. Faire 2, c'est comprendre les lois du monde objectif pour transformer activement le monde.
19. Faire 1, c'est décrire la misère du monde.
20. Faire 2, c'est montrer le peuple en lutte.
21. Faire 2, c'est détruire 1 avec les armes de la critique et de l'autocritique.
22. Faire 1, c'est donner une vue complète des événements au nom de la vérité en soi.
23. Faire 2 c'est ne pas fabriquer des images du monde trop complètes au nom de la vérité relative.
24. Faire 1, c'est dire comment sont les choses vraies. (Brecht)
25. Faire 2, c'est dire comment sont vraiment les choses. (Brecht)*
26. Faire 2, c'est faire le montage du film avant le tournage, le pendant le tournage, et le faire après le tournage. (Dziga Vertov)
27. Faire 1, c'est distribuer un film avant de le produire.
28. Faire 2, c'est produire un film avant de le diffuser, apprendre à le produire en suivant le principe: c'est la production qui commande à la diffusion, c'est la politique qui commande à l'économie.
29. Faire 1, c'est filmer des étudiants qui écrivent : Unité – étudiants – travailleurs.
30. Faire 2, c'est savoir que l'unité est une lutte de contraires (Lénine), savoir que deux est dans un.
31. Faire 2, c'est étudier les contradictions entre les classes avec des images et des sons.
32. Faire 2, c'est étudier les contradictions entre les rapports de production et les forces productives.
33. Faire 2, c'est oser savoir où on est, et d'où l'on vient, connaître sa place dans le procès de production pour ensuite en changer.
34. Faire 2, c'est connaître l'histoire des luttes révolutionnaires et être déterminé par elles.
35. Faire 2, c'est produire la connaissance scientifique des luttes révolutionnaires et de leur histoire.
36. Faire 2, c'est savoir que faire des films est une activité secondaire, une petite vis de la révolution.
37. Faire 2, c'est utiliser les images et les sons comme les dents et les lèvres pour mordre.
38. Faire 1, c'est seulement ouvrir les yeux et les oreilles.
39. Faire 2, c'est lire les rapports de la camarade Kiang-Tsing**.
40. Faire 2, c'est militer.

*"Le réalisme, ce n'est pas comment sont les choses vraies, mais comment sont vraiment les choses": Godard cite cette formule de Bertolt Brecht au début du scénario des Carabiniers [Cf. L'avant-scène Cinéma, "Spécial Godard", n°171-172, juillet - septembre 1976, Paris, p. 7]. [note de David Faroult]

** L'épouse de Mao Tsé-Toung.

UN CONTRE-CANON ORGANISÉ PAR NICOLE BRENEZ, 2009

NICOLE BRENEZ

Curieusement, on ne connaît pas les chiffres d'entrée d'*Anémic Cinéma* lors de sa sortie. Pour l'année 1926, on a conservé les résultats d'exploitation des blockbusters mais complètement oublié leurs titres. Sur les boulevards extérieurs de la patrie enchantée de l'imagerie, là où il se décolle par endroits des provinces mitoyennes de la décalcomanie et du papier peint, le cinéma ne se souvient pas plus des impératifs de rentabilité que le professeur von Braun de l'amour fou. Le box office, les hit parades et les pourcentages IMDB relèvent des services d'Alpha 60 et pas de cette souveraineté terrifiante qui transforme le cinéma en zébrure d'éclair dans la nuit, même et parfois surtout quand la pellicule se déchire.

En 1998, répondant coup pour coup au canon académique qui oubliait tout le pan non commercial de l'histoire du cinéma, Jonathan Rosenbaum avait établi sa propre liste des cent meilleurs films puis décuplé l'entreprise en livre dans le chapitre "1000 favorites" de son *Essential Cinema. On the Necessity of Film Canons* (John Hopkins University Press, 2004). "Faites

venir mes sociologues!" Avec en tête l'hilarante réplique de *La Dialectique peut-elle casser des briques ?* du situationniste René Viénet (1973), nous avons opté pour une formule délibérément arbitraire, sans aucune justification ni précaution ni quota ni excuse : réunir un Conseil d'Insécurité et demander poliment à chacun de ses dix membres redoutablement qualifié quel était selon lui le film le plus subversif de l'histoire du cinéma, avec juste une phrase d'explication. Voici le résultat par ordre chronologique d'apparition des films, un contre-canon – donc un désordre, une fronde, un bouquet de fleurs ou une ligne politique, selon les options mythologiques du lecteur. (N.B.)

Enquête parue dans les *Cahiers du Cinéma*, n° 665, juillet-août 2009

Jorge Amaro (boulangier, fondateur du site Karagarga, Portugal)

Kinoglaz de Dziga Vertov (URSS, 1924), parce qu'il représente l'une des premières tentatives de bouleverser les paramètres du langage cinématographique, en débarrassant celui-ci des éléments théâtraux, des acteurs professionnels, des décors... et en révélant la puissance des images en mouvement.

Hamé (musicien, écrivain, cinéaste, France)

- *Le Bonheur* de Medvedkine (URSS, 1934) pour sa poésie inusable, pour sa satire au vitriol contre toutes les muselières,

pour son plein au milieu de rien, et parce que 80 ans après son acte de naissance il continue de rire plus fort que ne tintent les chaînes qu'on a voulu lui mettre aux pieds.

- *Salò* de Pasolini (Italie, 1975) pour son souffle d'éternel pamphlet ; parce que c'est un portrait unique et inouï de l'obscénité de la domination bourgeoise à son paroxysme : le fascisme. Et parce que j'en reviens toujours pas qu'on ait pu faire un tel film, d'une telle violence, aussi glacée et à ce point non négociable.

Go Hirasawa (historien du cinéma, Japon)

AKA:*Serial Killer* de Masao Adachi, 1969, 86', 35mm, Japon.

La théorie du "paysage" fut développée au commencement du tournage de ce film. C'est la théorie japonaise la plus importante en 1968.

Peter Whitehead (cinéaste, romancier, Grande-Bretagne)

Je peux en tous cas témoigner d'un film qui a totalement subverti son propre auteur. J'ai réalisé *Daddy* (France/GB, 90', 16mm) en 1973, avec Niki de Saint-Phalle. Entre autres effets, le film a rendu fou de rage le psychanalyste de Niki et a été applaudi par Godard et Lacan lors de la première à Paris, le 1^o février 1974. Mais surtout, Niki a déclaré que c'était le film d'une femme.

Richard Hell (chanteur, écrivain, États-Unis)

Trois ou quatre titres viennent immédiatement à l'esprit : *Le Diable probablement* de Robert Bresson, *Gummo* de Harmony Korine, *Flaming Creatures* de Jack Smith, peut-être une version de *Empire* de Andy Warhol. Mais ils semblent tous bien trop familiers pour l'entreprise. Je sens que je dois mentionner un titre auquel on ne penserait pas voire qu'on ne connaîtrait pas. Alors je choisis *You Killed Me First* de Richard Kern. Il s'agit d'un film S8 en couleur, tourné en 1985 et qui dure 12 minutes. Les stars en sont Lung (ou Lung Leg) dans le rôle d'Elizabeth, la fille, David Wojnarowicz joue le Père, Karen Finley, la Mère. Jessica Craig-Martin joue la sœur de Lung. Le dialogue est improvisé. Peu après le début du film, nous assistons à un dîner de famille au cours duquel Lung/Elizabeth, en une tirade enragée hyperagressive, hurle à sa mère : "Je te hais ! Je hais la façon dont tu m'as élevée (...) Je suis la chair de ta chair. Tu es aussi dégoûtante que moi. C'est ta faute. Je t'ai toujours haïe ! Tu m'as détruite !" Suivent des scènes où Elizabeth dans sa chambre fait des grimaces innocentes et loufoques à une poupée de chiffon ; le Père rencontre le boyfriend de la sœur, lui demande ce que fait son père et, apprenant qu'il travaille chez Breakstone [une marque de produits laitiers], babille joyeusement "on achète toujours leurs produits"; la Mère coiffe Elizabeth en lui promettant

de devenir aussi jolie que dans le magazine *Mademoiselle* ; le Père furieux s'acharne sur le lapin d'Elizabeth jusqu'à le tuer ; les parents grognent et couinent comme des porcs en baisant en levrette ; Elizabeth joue avec une petite poupée biscornue et comme carbonisée dont la bouche vomit un liquide quand on la presse. À la fin, Elizabeth (qui n'arrive pas à obtenir de ses parents qu'ils l'appellent Cassandra) prend un revolver pour descendre dîner et se livre à un massacre plein de sang, de hurlements et de supplications après avoir rappelé à sa famille "You killed me first".

Mounir Fatmi
(plasticien, vidéaste, Maroc)

Le film le plus subversif pour moi reste *The Last Temptation of Christ* de Martin Scorsese. Je n'ai pas pu le voir en 1988 à Rome où je faisais mes études, à cause des intégristes chrétiens qui nous ont empêchés d'entrer dans le cinéma, c'était un vrai choc, je ne pensais pas que l'église jouissait d'un tel pouvoir en Italie, j'étais jeune et naïf. Montrer Jésus perdu et amoureux de Marie-Madeleine essayant juste de vivre une vie d'homme simple à dû bouleverser tous ces vieux religieux qui ont tant besoin d'un dieu fort, dur et vengeur. J'ai su après qu'un groupe de fondamentalistes catholiques français avait incendié la salle de cinéma Saint-Michel à Paris ainsi que celle du Gaumont Opéra. Quatorze blessés. Un autre attentat du même groupe

a causé le décès d'un spectateur. Un martyr du Cinéma. C'est aussi la dernière tentation du cinéma pour être libre.

C'est drôle comment on oublie vite, cela me rappelle l'affaire des caricatures de Mahomet, merde, on n'a pas avancé, le combat vient juste de commencer et nous sommes déjà trop fatigués.

Si vous voulez oublier, c'est gratuit.

Si vous voulez vous rappeler, cela peut vous coûter cher.

Mauro Andrizzi
(cinéaste, Argentine)

Videogramme einer Revolution
/ Videograms of a Revolution de Harun Farocki et Andrei Ujica (Allemagne, 1992, 107", 16mm).

La révolution, live.

Comment faire une révolution avec la télévision. Bon exemple des usages possibles du web.

Meilleur moment du film : le visage de Ceausescu* capturé par la chaîne de TV officielle, quand le peuple envahit le Comitè Central de Bucarest. Pas de contrechamp sur la foule, juste son visage figé, regardant dans le vide. Puis, la caméra se dirige vers le ciel, et il n'y a plus que le ciel et des cris. Pur Cinéma. La révolution, live.

[*Orthographe recommandée par Andrei Ujica. NdT]

Adrian Martin (critique, professeur, Australie)

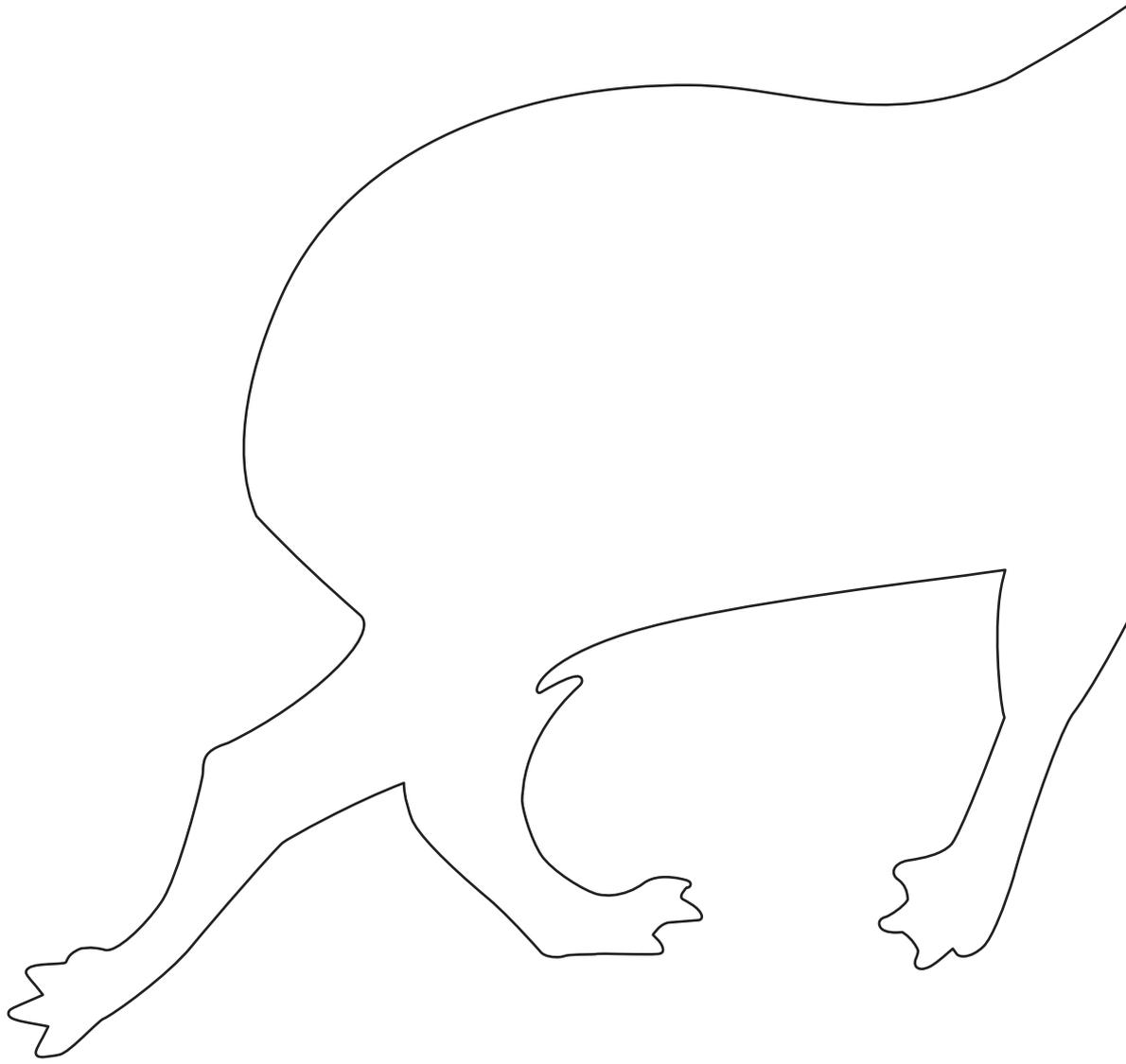
Le discours de Stephen Colbert au dîner de l'Association des Correspondants de Presse à la Maison Blanche en 2006 (<http://www.youtube.com/watch?v=qa-4E8ZDj9s>). En pleine figure de George Bush, Jr : "Dites au peuple la vérité, non filtrée par une argumentation rationnelle".

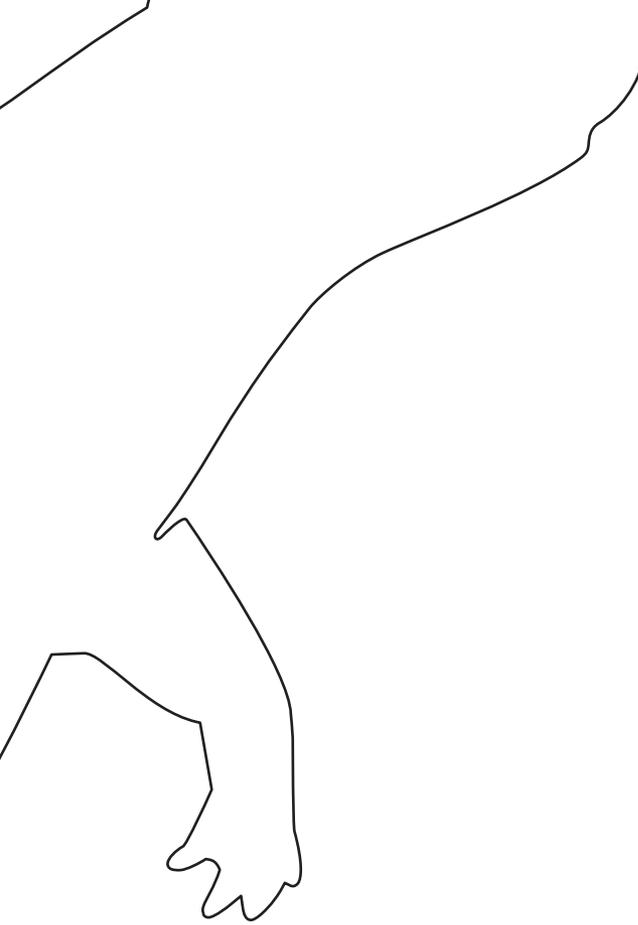
Alexandre Horwath (Directeur du Filmuseum, Autriche)

1/48'' de Jorge Lorenzo Flores Garza, Mexique, 2008, 35mm, 1 photogramme, sonore.

Le choc du presque non-existant. Une seule photographie peut-elle être un film ? Pour moi, c'est résolument subversif : la frontière entre film et non-film.

À chacun ensuite de réfléchir à son choix singulier, et en déterminer les raisons.





**COMISSÕES
DE SELEÇÃO** 306
SELECTION COMMITTEE

JÚRI 310
JURY

PREMIAÇÃO 314
AWARDS

**ESPAÇO
MARI'STELLA TRISTÃO** 316

COMISSÕES DE SELEÇÃO

COORDENADORA DE PROGRAMAÇÃO

Ana Siqueira é formada em Comunicação Social pela UFMG e diplomada em Filosofia pela Universidade Paris 8. Foi programadora do Cine Humberto Mauro, em Belo Horizonte, atua na seleção e curadoria de mostras e festivais (tais como forumdoc.BH, Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, Mostra de Cinema de Tiradentes e Festival SACI – Sociabilização, Arte e Cultura na Infância). É tradutora, de língua francesa e inglesa, de filmes e textos de cinema. Foi coautora do livro *Quatro Histórias que Podem Virar Filme* (2011), contemplado pelo edital Filme em Minas.

COMISSÃO DE SELEÇÃO DE CURTAS BRASILEIROS

Ana Carvalho é artista, escritora e cineasta. Membro do coletivo de cinema Filmes de Quintal, no qual atua como formadora em audiovisual e curadora do forumdoc.BH. Desde 2001, desenvolve projetos colaborativos e de formação em fotografia e vídeo junto a comunidades indígenas e grupos culturais. Integra o conselho diretor do Vídeo nas Aldeias, colaborando nas oficinas de formação de cineastas indígenas, na pesquisa e edição de livros e publicações. Sua pesquisa e produção artística concentram-se nas relações entre a poética do cotidiano, o arquivo, a memória

e suas inscrições, buscando o cruzamento de linguagens. Em 2012, fundou o coletivo Casa Paraisópolis, que promove ações, produção e projetos em arte, cinema, literatura e intervenção urbana.

Clarisse Alvarenga é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (UFMG), possui mestrado em Multimeios (Unicamp, 2005) e graduação em Comunicação Social (UFMG, 1996). Como realizadora, dirigiu os filmes *Umdolasi* (2001, 48', direção coletiva); *Ô, de Casa!* (2007, 70'); *Sertão Mar* (2010, 15'); e *Excesso de Água* (em fase de finalização). Integra o Programa de Formação Intercultural de Educadores Indígenas (FIEI), desenvolvendo atividades de ensino de cinema ligadas à licenciatura indígena da Faculdade de Educação (UFMG).

João Toledo foi mestrando em Cinema pela Escola de Belas Artes da UFMG. Pós-graduado em Cinema pela PUC Minas. Crítico de cinema pela revista *Filmes Polvo* desde 2007. Integra a comissão de seleção do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte desde 2011. Como montador, trabalhou em aproximadamente dez curtas-metragens. Trabalhou como fotógrafo de documentários institucionais no Laboratório de Mídia da EBA-UFMG entre 2010 e 2011. Atuou como roteirista do departamento de projetos especiais da produtora EMVIDEO entre 2008 e 2009. Realizou seis

curtas-metragens, todos exibidos em festivais e mostras de cinema. É codiretor dos longas-metragens *Estado de Sítio* (2011) e *Aliança* (em finalização).

Marcelo Miranda é jornalista e crítico de cinema em Belo Horizonte. Foi repórter do jornal *O Tempo* entre 2006 e 2012. É coeditor da revista eletrônica de cinema *Filmes Polvo* e colaborador da *Interlúdio*. Escreveu nas revistas impressas *Teorema*, *Monet* e *Filme Cultura* e nos jornais *Estado de Minas*, *Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Valor Econômico* e *Zero Hora*, além de vários textos para catálogos de festivais e mostras. Foi membro da comissão de seleção do Festival Internacional de Curtas de BH por cinco ocasiões entre 2007 e 2013 e esteve na comissão de seleção de longas brasileiros do 43º Festival de Brasília, em 2010, e do 13º Indie BH, em 2013. Foi júri da mostra *Aurora*, na 16ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em 2013.

COMISSÃO DE SELEÇÃO DE CURTAS INTERNACIONAIS

Carla Italiano é mestranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, com graduação em Cinema pela Universidade Federal de Santa Catarina. Desempenha atividades de produção, curadoria e edição. Desde 2011 integra o coletivo *Filmes de Quintal*, no qual participa da realização do

forumdoc.BH – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Realizou o média-metragem *Regresso* (2010) e participou da vídeo-instalação *Cartografia do Ruído* (Sesc Palladium/2012, parceria com coletivo 4e25).

Ewerton Belico é licenciado em Letras pela UFMG e integra a Associação Filmes de Quintal, pela qual participa da seleção da mostra competitiva nacional do forumdoc.BH desde 2007. Organizou para o mesmo festival as mostras “Maldito Marginal – O cinema de Ozualdo Candeias”; “O cinema político-experimental brasileiro: anos 70” e “O cinema de Fernando Coni Campos”. Organizou a extensão em Cinema do Festival Lixo e Cidadania/2010 e participou do júri da premiação cinematográfica SESC/SATED em 2009 e 2010.

Leonardo Amaral é mestrando em Comunicação Social pela UFMG, onde também se graduou. É diretor de sete curtas-metragens e codiretor de dois longas-metragens, *Estado de Sítio* (2011) e *Semana Santa* (2013). Membro da comissão de seleção do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte desde 2010 e ensaísta e crítico pela revista *Filmes Polvo*, tendo também colaborado para as revistas *Cinética* e *Zingu*. Coedita a revista *Lateral* e é sócio na produtora El Reno Fitas e na empresa de som para cinema Sonidos Tranquilos.

Luiz Pretti é cineasta e montador, sócio da produtora/coletivo Alumbramento. Como diretor, tem sete curtas e três longas, realizados em parceria com Guto Parente, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, que passaram por importantes festivais nacionais e internacionais.

Ursula Rösele é mestre em Comunicação Social pela FAFICH/UFMG e doutoranda em Cinema pela Belas Artes/UFMG. Crítica de cinema pela revista *Filmes Polvo* desde 2007, foi membro da comissão de seleção da Competitiva Nacional do forumdoc.BH em 2010, da Competitiva Brasileira do 14º Festival Internacional de Curtas de BH em 2012 e da Competitiva Internacional do 15º Festival Internacional de Curtas de BH em 2013. Foi membro do júri da Competitiva Brasileira do 13º Festival de Curtas de BH em 2011. Leciona as disciplinas “Linguagem e Narrativa Cinematográfica” na pós-graduação em Jornalismo Cinematográfico do Centro Universitário UNA e “Estéticas do Contemporâneo” na Escola Livre de Cinema. É assessora da Gerência de Cinema da Fundação Clóvis Salgado (Palácio das Artes) desde 2011.

Victor Guimarães é jornalista e mestre em Comunicação Social pela UFMG. Crítico da revista *Cinética*, pesquisador na ONG Associação Imagem Comunitária e integrante do grupo de pesquisa

Poéticas da Experiência (UFMG). Coordenador do Júri Jovem da Mostra de Cinema de Tiradentes (2012 e 2013), integrante da curadoria do forumdoc.BH (2012) e um dos programadores do Cineclubes Comum desde 2012. Escreve esporadicamente no blog *O Trânsito*.

SELECTION COMMITTEE

PROGRAMMING COORDINATOR

Ana Siqueira graduated in Social Communication from the Federal University of Minas Gerais and has a degree in Philosophy from the University of Paris 8. She was a programmer for Cine Humberto Mauro, in Belo Horizonte, and currently operates in the selection and curation of exhibits and festivals (such as forumdoc.BH, Belo Horizonte International Short Film Festival, Tiradentes Film Festival and SACI Festival - Socialization, Art and Culture in Infancy). She is a translator of films and texts about cinema in French and English, and was the co-author of the book *Quatro Histórias que Podem Virar Filme* (2011), contemplated by the Filme em Minas program.

BRAZILIAN SHORT FILM SELECTION COMMITTEE

Ana Carvalho is an artist, writer and filmmaker. Member of the film collective Filmes

de Quintal, where she acts as a trainer in audiovisual and curator of forumdoc.BH. Since 2001, develops collaborative projects and training programs in photography and video with indigenous communities and cultural groups. Integrates the board of Vídeo nas Aldeias, collaborating on training workshops for indigenous filmmakers, on the research and edition of books and other publications. Her research and artistic production are concentrated in the relations between everyday poetics, archiving, memory and its applications, seeking the crossing of languages. In 2012, she founded the collective Casa Paraisópolis, which promotes activities, production and projects in art, cinema, literature and urban intervention.

Clarisse Alvarenga is a PhD candidate of the Graduate Program in Social Communication (UFMG), Master in Multimedia (Unicamp, 2005) and has a degree in Social Communication (UFMG, 1996). As a director, she directed the films *Umdolasi* (2001, 48', collective direction); *Ô, de Casa!* (2007, 70'); *Sertão Mar* (2010, 15'); and *Excesso de Água* (currently in finalization). Integrates the Indigenous Teachers Intercultural Training Program (FIEI), developing cinema teaching activities linked to the indigenous program of the School of Education (UFMG).

João Toledo was a master's student in Cinema at the UFMG School of Fine Arts. Postgraduate in Cinema from PUC Minas. Film critic for the magazine *Filmes Polvo* since 2007. Integrates the selection committee of the Belo Horizonte International Short Film Festival since 2011. As an editor, has worked on about ten short films. He worked as a photographer for institutional documentaries at the Media Lab of the EBA-UFMG between 2010 and 2011. Served as screenwriter of the department of special projects of the EMVIDEO production company between 2008 and 2009. Made six short films, all screened in festivals and film exhibitions. Is the co-director of the feature films *Estado de Sítio* (2011) and *Aliança* (currently in finalization).

Marcelo Miranda is a journalist and film critic in Belo Horizonte. He was a reporter for the newspaper *O Tempo* between 2006 and 2012. Is the co-editor of the electronic magazine on cinema *Filmes Polvo* and collaborator of *Interlúdio*. Wrote for the print magazines *Teorema*, *Monet* and *Filme Cultura* and for the newspapers *Estado de Minas*, *Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Valor Econômico* and *Zero Hora*, as well as several texts for catalogs of festivals and exhibitions. Was a member of the selection committee of the BH International Short Film Festival on five occasions between 2007 and 2013 and was on the selection committee for Brazilian

feature films on the 43rd Brasília Festival, in 2010, and on the 13th Indie BH in 2013. Was part of the jury of the exhibition *Aurora*, at the 16th Tiradentes Film Festival, in 2013.

INTERNATIONAL SHORT FILM SELECTION COMMITTEE

Carla Italiano is a master's student in Social Communication with the Federal University of Minas Gerais, having graduated in Cinema with the Federal University of Santa Catarina. Performs production, curation and editing activities. Since 2011, integrates the collective Filmes de Quintal, in which she participates in the realization of forumdoc.BH - Belo Horizonte Documentary and Ethnographic Film Festival. Directed the medium-length film *Regresso* (2010) and participated in the video installation *Cartografia do Ruído* (Sesc Palladium/2012, in partnership with collective 4e25).

Ewerton Belico has a degree in Literature from UFMG and integrates the Association Filmes de Quintal, in which he participates in the selection of the national competitive exhibition of forumdoc.BH since 2007. Organized for the same festival the exhibitions "Maldito Marginal - O cinema de Ozualdo Candeias"; "O cinema político-experimental brasileiro: anos 70" and "O cinema de Fernando Coni Campos". Organized the extension in Cinema of the 2010 Lixo e Cidadania Festival and

participated in the jury of the SESC/SATED film awards in 2009 and 2010.

Leonardo Amaral is a master's student in Social Communication from UFMG, where he also graduated. He's a director of seven short films and co-director of two feature films, *Estado de Sítio* (2011) and *Semana Santa* (2013). Member of the selection committee of the Belo Horizonte International Short Film Festival since 2010 and critic essayist for the magazine *Filmes Polvo*, he has also contributed to the magazines *Cinética* and *Zingu*. Co-edits the magazine *Lateral* and is a partner in the production company El Reno Fitas and in the film sound company Sonidos Tranquilos.

Luiz Pretti is a filmmaker and editor, partner of the production company/collective Alumbramento. As a director, he has seven short films and three feature films, in partnership with Guto Parente, Pedro Diógenes and Ricardo Pretti, who have been in major national and international festivals.

Ursula Rösele is a Master in Social Communication from FAFICH/UFMG and PhD candidate in Cinema from FINE ARTS/UFMG. Film critic for the magazine *Filmes Polvo* since 2007, she was a member of the selection committee of the National Competitive Exhibition of forumdoc.BH in 2010, the Brazilian Competitive Exhibition

of the 14th BH International Short Film Festival in 2012 and the International Competitive Exhibition of the 15th BH International Short Film Festival in 2013. Was a member of the jury for the Brazilian Competitive Exhibition of the 13th BH International Short Film Festival in 2011. Teaches the disciplines "Language and Narrative Film" at the post-graduate program in Journalism of the UNA University Center and "Aesthetics of the Contemporary" at the Free School of Cinema. She assessorates the Film Management of the Clovis Salgado Foundation (Palace of Arts) since 2011.

Victor Guimarães is a journalist and Master in Social Communication from UFMG. Critic for *Cinética* magazine, researcher at the NGO Associação Imagem Comunitária and member of the research group Poetics of Experience (UFMG). Coordinator of the Young Jury of the Tiradentes Film Festival (2012 and 2013), one of the curators of forumdoc. BH (2012) and one of the programmers of Cineclub Comum since 2012. Sporadically writes on the blog *O Trânsito*.

INTERNACIONAL

Toni D'Angela – Toni D'Angela é professor de filosofia e história, crítico de cinema e escritor. É também fundador e editor-chefe da revista LA FURIA UMANA, publicação trimestral online e impressa de teoria e história de cinema. Escreveu diversos artigos, alguns deles traduzidos para inglês, português, espanhol e francês. Dentre seus livros, figuram *Raoul Walsh o dell'avventura singolare* (Roma 2008), *John Ford. Un pensiero per immagini* (Milano 2010), *Orson Welles, l'infinito* (Roma 2011), *Nicholas Ray. Bellezza e convulsione* (Roma 2011), *Western, una storia dell'Occidente* (Roma 2012), *Il cuore dell'essere e il pensiero sensibile. L'atto del vedere di Stan Brakhage* (Roma 2013), *Jerry Lewis o l'impossibile* (Roma 2013).

César Guimarães – Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, com pós-doutorado pela Universidade Paris VIII, em Cinema e Filosofia. É Professor Associado da Universidade Federal de Minas Gerais, integrante do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAFICH-UFMG, pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Editor da revista *Devires: Cinema e Humanidades*, publicada pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Autor do livro *Imagens da Memória e*

Organizador; Comunicação e Experiência Estética e O Comum e a Experiência da Linguagem. É coordenador do Grupo de Pesquisa "Poéticas da experiência". Atualmente desenvolve a pesquisa "O real e a cena: documentário e ficção no cinema contemporâneo".

Marcelo Pedroso – Cineasta com trabalhos premiados em festivais brasileiros de cinema como a Mostra Internacional de São Paulo, o Cine Esquema Novo e a Mostra do Filme Livre. Alguns de seus filmes também dialogam com o circuito de artes visuais, como *Pacific* e *KFZ-1348*, exibidos, respectivamente, na Bienal de Artes de São Paulo e no Panorama de Arte Contemporânea do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Mestrando em cinema pela UFPE, Pedroso também se dedica a atividades de formação, ministrando oficinas de audiovisual.

NACIONAL

Emilie Bujès – Nascida na França, Emilie Bujès vive e trabalha em Genebra e Berlim. Mestre em História da Arte, é integrante do Comitê de Seleção do Visions Du Réel International Film Festival (Nyon, Suíça) e curadora de exibição do Centro de Arte Contemporânea de Genebra. As exposições e os programas de sua curadoria são centrados particularmente em arquivos fílmicos e exploram práticas documentais e sua relação com

história e memória. Também atuou na curadoria de diversos projetos em instituições públicas e privadas, incluindo Forde, em Genebra, e MarcellaAlix, em Paris, e participou de festivais tais como Berlinale e Lausanne Underground Film Festival.

Beatriz Furtado – Professora dos Mestrados em Artes (UFC), na área de Arte Contemporânea, e em Comunicação (UFC), na área de Cinema e Audiovisual; e da Graduação em Cinema e Audiovisual, do Instituto de Cultura e Arte (UFC). Pós-doutora em Cinema e Arte Contemporânea, pela Universidade Paris III-Sorbonne-Nouvelle, é doutora em Sociologia, pela UFC. Coordenadora do LEEA – Laboratório de Estudos e Experimentação em Audiovisual – grupo de pesquisa sobre cinema e imagem contemporânea. É autora dos livros *Imagens Eletrônicas e Paisagem Urbana* (Relume-Dumará) e *Cidade Anônima* (Hedra). Participou com obras audiovisuais e realizou curadorias de diversas mostras coletivas, tais como *Diversidade, Cinema de Pequenos Gestos (des) Narrativos, Imagens à Superfície, Entorno*. Curadora da Bienal Internacional de Dança 2012. Fez Residência no Macba – Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (2013).

Hernani Heffner – Formado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense, Hernani Heffner é Conservador-Chefe

da Cinemateca do MAM-RJ, Professor da PUC-Rio e curador do Festival Cine Música e da Mostra de Cinema de Ouro Preto – CineOP (Temática Preservação). É também o atual presidente da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA)

MINAS

Adirley Queirós – Adirley Queirós é formado em cinema pela Universidade de Brasília. Um dos fundadores da CEICINE – Coletivo de Cinema de Ceilândia – atua no audiovisual na realização de filmes e também na formação e reflexão sobre cinema nas periferias do Distrito Federal. Foi diretor e roteirista do curta-metragem Rap – O Canto da Ceilândia, filme ganhador de quinze prêmios no Brasil durante 2005 e 2006, como o de melhor filme pelos júris oficial e popular do Festival de Cinema de Brasília de 2005, dirigiu Dias de Greve (2009) curta de ficção, e Fora de campo documentário de TV (também de 2009). Em 2012 realizou o filme A Cidade É Uma Só?, seu primeiro longa-metragem, premiado na 15ª Mostra de Cinema de Tiradentes e no forumdoc.bh 2012. Atualmente, Adirley Queirós se dedica ao documentário Branco sai, preto fica (um docficção científica) em torno do popular baile Quarentão, uma referência da noite dos anos 1980 na cidade-satélite de Ceilândia, e à discussão, encabeçada pela CEICINE, sobre a implementação de salas de cinemas com caráter popular e público nesta mesma cidade.

Patrícia Mourão – Doutoranda em cinema pela Universidade de São Paulo, onde pesquisa cinema autobiográfico experimental; mestre em comunicação e semiótica pela PUC-SP. Atua também como curadora, professora e produtora. Já organizou diversas mostras de cinema, entre elas, retrospectivas de Jonas Mekas, Straub-Huillet, Naomi Kawase, Chantal Akerman, Harun Farocki, e Pedro Costa.

Guaracy Araújo – Guaracy Araújo é licenciado e mestre em Filosofia pela UFMG e professor assistente de Filosofia da PUC/MG desde 2003. Há quinze anos, ministra cursos livres de Filosofia. Organizou seminários como “Pensamento Contemporâneo” (1998) e “Desejo de Pensar” (1998), promovidos pela Comuna S.A, além do “Café Filô na Leitura Pátio” (café filosófico semanal realizado pela Livraria Leitura/Shopping Pátio Savassi, no ano de 2005). Publicou diversos artigos em revistas especializadas, anais de congressos e seminários, e em grandes veículos da imprensa mineira, tais como *O Tempo, Suplemento Literário de Minas Gerais, e Estado de Minas*.

JURY

INTERNATIONAL

Toni D'Angela – Toni D'Angela is philosophy and history teacher, film critic and writer. He's the founder and editor-in-chief of LA FURIA UMANA, online and paper quarterly of theory and history of cinema. He wrote several books and articles. Some of his articles are translated in English, Portuguese, Spanish, and French. Among his books: *Raoul Walsh o dell'avventura singolare* (Roma 2008), *John Ford. Un pensiero per immagini* (Milano 2010), *Orson Welles, l'infinito* (Roma 2011), *Nicholas Ray. Bellezza e convulsione* (Roma 2011), *Western, una storia dell'Occidente* (Roma 2012), *Il cuore dell'essere e il pensiero sensibile. L'atto del vedere di Stan Brakhage* (Roma 2013), *Jerry Lewis o l'impossibile* (Roma 2013).

César Guimarães – PhD in Compared Literature with the Federal University of Minas Gerais, with a postdoc in Cinema and Philosophy with the Paris VIII University. Associate Professor at the Federal University of Minas Gerais, a member of the permanent body of the Graduate Program in Communication at FAFICH-UFMG, researcher at the National Scientific and Technological Development Council. Editor of the magazine *Devires: Cinema e Humanidades*, published by the Graduate Program in Communication. Author of the books *Imagens*

da Memória e Organizador; Comunicação e Experiência Estética and *O Comum e a Experiência da Linguagem*.

Coordinates the Research Group "Poetics of Experience". Currently developing the research "The real and the scene: documentary and fiction in contemporary cinema."

Marcelo Pedroso – Filmmaker awarded in Brazilian film festivals such as the São Paulo International Exhibition, Cine Esquema Novo and Filme Livre Exhibition. Some of his films also dialogue with the visual arts circuit, such as Pacific and KFZ-1348, shown respectively in the Arts Biennial of São Paulo and the Panorama of Contemporary Art at the Museum of Modern Art of São Paulo. Master's student in Film with UFPE, Pedroso also engages in training activities, animating audiovisual workshops.

NATIONAL

Emilie Bujès – Born in France, Emilie Bujès lives and works in Geneva and Berlin. Master in Art History, is a member of the Selection Committee of Visions Du Réel International Film Festival (Nyon, Switzerland) and curator of exhibitions at the Contemporary Art Centre of Geneva. Exhibitions and programs under her curatorship are focused particularly in film archives and explore documentary practices and their relation to history and memory. She has also worked in various curatorial projects in public and private institutions,

including Forde, in Geneva, and Marcella Alix in Paris, and has participated in festivals such as Berlinale and Lausanne Underground Film Festival.

Beatriz Furtado – Professor in the Master's program of Arts (UFC), in the field of Contemporary Art, and Communication (UFC), in the field of Cinema and Audiovisual, and in the Undergraduate Film and Audiovisual of the Institute of Culture and Arts (UFC). Post-Doc in Cinema and Contemporary Art with the University of Paris III-Sorbonne-Nouvelle, and PhD in Sociology, with UFC. LEEA Coordinator - Laboratory for Studies and Experimentation in Audiovisual - research group on cinema and contemporary picture. She is the author of books *Imagens Eletrônicas e Paisagem Urbana* (Relume-Dumará) and *Cidade Anônima* (Hedra). Has participated with audiovisual works and curated several collective exhibitions, such as *Diversidade, Cinema de Pequenos Gestos (des)Narrativos, Imagens à Superfície, Entorno*. Curator of the International Dance Biennial 2012. Was a resident at Macba - Museum of Contemporary Art of Barcelona (2013).

Hernani Heffner – Hernani Heffner has a degree in Cinema Studies from the Fluminense Federal University (UFF), is Chief conservator of the Cinematheque of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (MAM - Rio), current president of the Brazilian Association of Audiovisual

Preservation (ABPA) and curator of Festival Cine Música and of Mostra de Cinema de Ouro Preto - CineOP (Preservation Thematic)..

MINAS GERAIS

Adirley Queirós – Adirley Queirós has a degree in Cinema Studies from the Universidade de Brasília. He is one of the founders of CEICINE - Cinema Collective of Ceilândia – and develops audiovisual projects focused on the production of films as well as training and studies about cinema in the suburbs of Brasília. Director and screenwriter of the short Rap - O Canto da Ceilândia, winning fifteen prizes in Brazil between 2005 and 2006, such as best film by official and popular juries at the Festival de Cinema de Brasília de 2005. He directed the fiction short film Dias de Greve (2009), and Fora de campo (2009), a TV documentary. In 2012, he made the film A Cidade É Uma Só?, his first long feature, prize-awarded at 15th Mostra de Cinema de Tiradentes and forumdoc.bh 2012. Adirley Queirós is currently working on Branco sai, preto fica, a sci-fi-documentary about the popular party Quarentão, a reference to the nightlife of Ceilândia, the satellite town. He is also involved in the discussions, headed by CEICINE, about the implementation of popular and public cinema theaters in the very same town.

Patrícia Mourão – PhD candidate in Cinema with the University of São Paulo, with a research on autobiographical cinema; Master in Communication and Semiotics from PUC-SP. Also works as a curator, teacher and producer. Has organized several film festivals, among them, retrospectives of Jonas Mekas, Straub-Huillet, Naomi Kawase, Chantal Akerman, Harun Farocki and Pedro Costa.

Guaracy Araújo – Guaracy Araújo is licensed and Master in Philosophy with UFMG and assistant professor of Philosophy at PUC/MG since 2003. Has been teaching free Philosophy courses for fifteen years. Has organized seminars such as “Contemporary Thought” (1998) and “Desire of Thinking” (1998), promoted by the Commune SA, in addition to “Café Filô na Leitura Pátio” (a weekly philosophical meeting organized by Livraria Leitura/Shopping Pátio Savassi in the year 2005). Has published several articles in specialized journals, conference proceedings and seminars, and major outlets of the Minas Gerais media, such as O Tempo, Suplemento Literário de Minas Gerais, and Estado de Minas.

PRÊMIOS

MOSTRA COMPETITIVA INTERNACIONAL

O melhor curta-metragem, escolhido pelo júri oficial, recebe:

- Prêmio de Melhor Curta-Metragem de R\$ 5.000
- Troféu do 15º FestCurtasBH

MOSTRA COMPETITIVA BRASILEIRA

O melhor curta-metragem, escolhido pelo júri oficial, recebe:

- Prêmio de Melhor Curta-Metragem de R\$ 5.000
- Troféu do 15º FestCurtasBH

MOSTRA COMPETITIVA MINAS

O melhor curta-metragem, escolhido pelo júri oficial, recebe:

- Prêmio de Melhor Curta-Metragem de R\$ 2.000
- Troféu do 15º FestCurtasBH

JÚRI POPULAR

O curta-metragem mais votado recebe:

- Troféu do 15º FestCurtasBH

PRÊMIO CINECOLOR

Para o melhor curta-metragem brasileiro eleito pelo Júri Popular:

- 02 (duas) diárias de correção de cor
- 10 (dez) horas de mixagem 5.1
- 01 (uma) master DCP sem legenda

PRÊMIO CONTORNO ÁUDIO E VÍDEO

Para o melhor curta-metragem mineiro eleito pelo Júri Popular:

- Copiagem de 150 DVDs para curta-metragem de até 40 minutos

PRÊMIO REC STÚDIO

Para o melhor curta-metragem mineiro eleito pelo Júri Popular:

- Edição de som e mixagem 5.1 para curta-metragem de até 40 minutos

AWARDS

INTERNATIONAL COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:

- A prize of R\$ 5.000
- 15th FestCurtasBH Trophy

BRAZILIAN COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:

- A prize of R\$ 5.000
- 15th FestCurtasBH Trophy

MINAS COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:

- A prize of R\$ 2.000
- 15th FestCurtasBH Trophy

POPULAR JURY

The most voted short film receives:

- 15th FestCurtasBH Trophy

CINECOLOR AWARD

For the best Brazilian short film chosen by Popular Jury:

- 02 (two) color correction days
- 10 (ten) hours of mixing 5.1
- 01 (one) DCP master unsubtitled

CONTORNO ÁUDIO E VÍDEO AWARD

For the best short film from Minas Gerais chosen by Popular Jury:

- Copying of 150 short film DVDs of up to 40 minutes

REC STUDIO AWARD

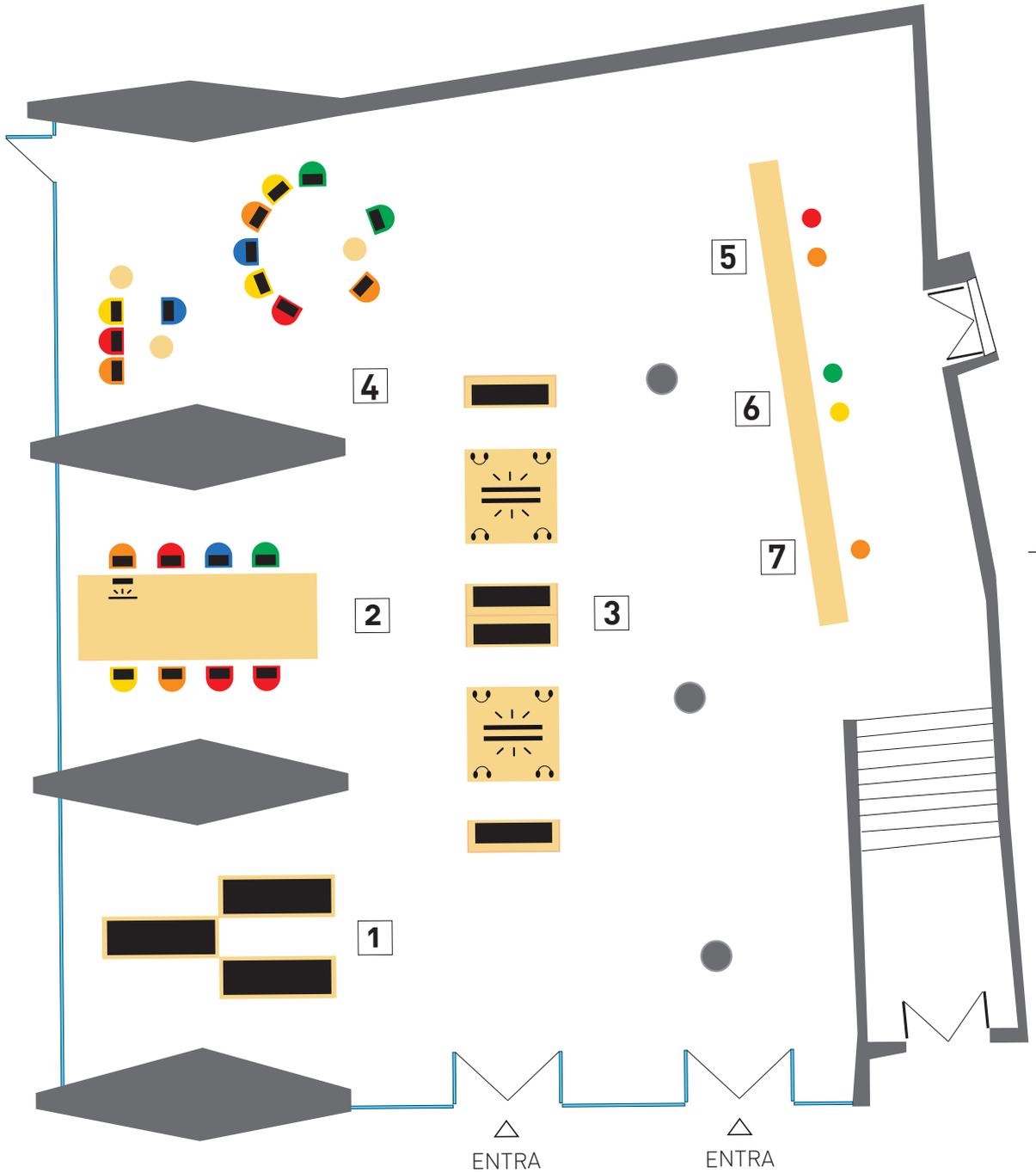
For the best short film from Minas Gerais chosen by Popular Jury:

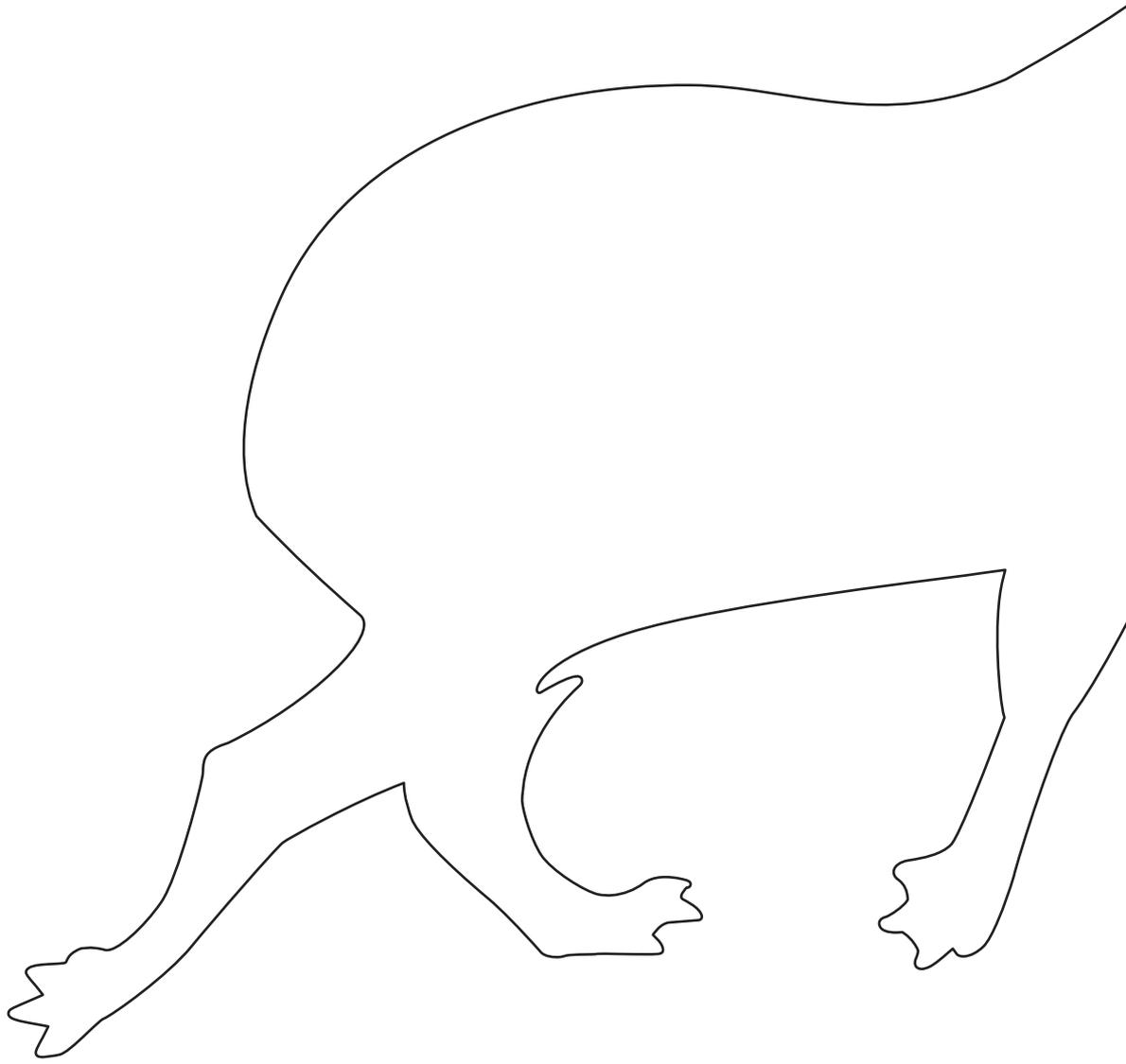
- Sound editing and mixing 5.1 for short films of up to 40 minutes

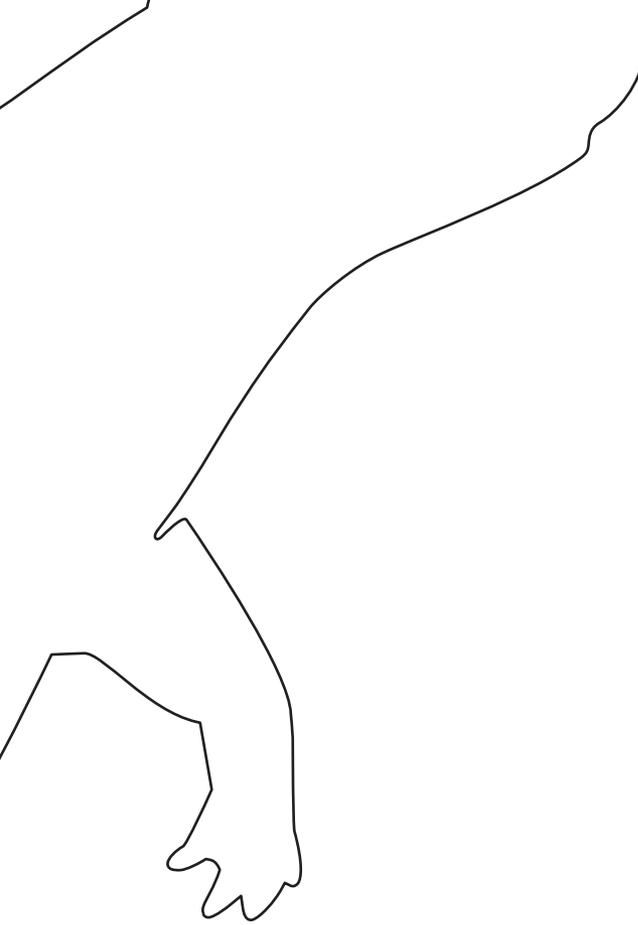
ESPAÇO MARI'STELLA TRISTÃO

- 1** LOUNGE
- 2** SALA DE IMPRENSA
PRESS ROOM
- 3** CABINES DE FILMES
FILM CABINS
- 4** ESTAR / MULTIUSO
LIVING ROOM / MULTITASK
- 5** LOGÍSTICA
LOGISTIC
- 6** CREDENCIAMENTO
ACCREDITATION
- 7** INFORMAÇÕES
INFO
-  FONE DE OUVIDO
HEADPHONE
-  PC
-  TV
- 

ENTRA







PROGRAMAÇÃO 320

SCHEDULE

ÍNDICE POR FILME / DIRETOR 322

INDEX BY MOVIE/ DIRECTOR

CRÉDITOS 328

CREDITS

GRADE DE PROGRAMAÇÃO CINE HUMBERTO MAURO

SCHEDULE CINE HUMBERTO MAURO

SESSÃO DE ABERTURA/OPENING.
20 SET, sexta, 20h > ver página 19

	21 SAB	22 DOM	23 SEG	24 TER	25 QUA	26 QUI	27 SEX	28 SAB	29 DOM
8h15			INF 1	INF 2	INF 1	INF 1	INF 1		
9h30			JUV 6	JUV 5	JUV 4	INF 2	INF 2		
14h			CURSO	CURSO	CURSO	JUV 4	JUV 5		
14h15	JUV 1								
15h30	ANI 1								
16h		JUV 3				MOV 3	ANI 2		ANI 3
16h30	JUV 2								
17h			HIS 1	HIS 2	HIS 3				EXP 3
17h30		INT 3					JUV 6		
18h	INT 1					MG 2		EXP 2	
19h		MOV 2							PREM 1
19h15			BRA 1	BRA 2	BRA 3		EXP 1		
19h30	MOV 1					BRA 4			
20h								ENC	
20h30		INT 4							
21h	INT 2								PREM 2
21h15			INT 5	INT 6	MG 1		BRA 6		
21h30						BRA 5			
23h	MAL								

GRADE DE PROGRAMAÇÃO SALA JUVENAL DIAS

SCHEDULE SALA JUVENAL DIAS

	21 SAB	22 DOM	23 SEG	24 TER	25 QUA	26 QUI	27 SEX	28 SAB	29 DOM
8h15									
9h30									
14h									
14h15									
15h30									
16h	INF 1	INF 1							ANI 4
16h30							MG 2	BRA 6	
17h	ANI 2	ANI 1				MG 1			
17h30			JUV 5	JUV 6	JUV 1				
18h		INT 1					BRA 4		JUV 3
18h30	JUV 4							MOV 2	
19h						INT 6			
19h30			INT 3	INT 4	INT 5				
20h		INT 2					BRA 5		ANI 3
20h30	MOV 3							JUV 2	
21h						BRA 3			
21h15									
21h30			MOV 1	BRA 1	BRA 2				
23h							MAL		

ÍNDICE POR FILME INDEX BY FILM

- 0778 OU MAN.ROAD.RIVER, 235

A

- A ANTI-PERFORMANCE, 68
- A COMUNIDADE, 102
- A DESCOBERTA, 130
- A MALDIÇÃO DO SAMBA, 227
- A ONDA TRAZ, O VENTO LEVA, 63
- A QUE DEVE A HONRA DA ILUSTRE VISITA ESTE SIMPLES MARQUÊS?, 79
- A QUEIMA, 60
- A STORY FOR THE MODLINS, 29
- A VELHA A FIAR, 227
- ABOUT NDUGU, 21, 109
- AFTERNOON, 172
- ÄKKIÄ VIIME KESÄNÄ, 168
- ÁLBUM, 64
- ALFAIATES DE BELO HORIZONTE, 84
- ALGUMAS MORTES, 122
- ALGUNS DIAS ANTES E OUTROS DEPOIS, 120
- AMER & NASSER. IRAQI BROTHERS, 207
- AMERICAN CAPITALISM, A SELF PORTRAIT, 103
- ANIMADOR, 76
- APOCALIPSE DE VERÃO, 23, 151

- APODEMY, 166
- AQUELE CARA, 88
- AS ONDAS, 126
- ASTIGMATISMO, 169
- AUF DAS SCHÖNE LEBEN!, 136

B

- BALANÇO, 232
- BEAST, 178
- BEBETE E DANIBOY, 67
- BEERBUG, 180
- BETONIERA, 47
- BETTY'S BLUES, 173
- BIGEETY, 147
- BLACK LIBERATION, SILENT REVOLUTION, 204
- BLURRY EYES, 132
- BOATO: UMA AUTODEFINITUDE, 231
- BREAKDANCE TEST, 208

C

- CABEÇA PAPELÃO, 153
- CALLING MR. SMITH, 204
- CAPITÁN, 125
- CARGA VIVA, 90
- CHIC POINT. FASHION SHOW FOR ISRAELI CHECKPOINTS, 206
- CHIGGER ALE, 190
- CHOIR TOUR, 32
- CILDO MEIRELES, 231
- CRAZY DENNIS TIGER, 135

- CRIZALIDE, 163
- CULEBRA JR., 123

D

- D'OURO, 86
- DESTRUCION DES ARCHIVES, 206
- DORMENTE, 236

E

- ED, 175
- EL RUIDO DE LAS ESTRELLAS ME ATURDE, 46
- ENTRECAMPOS, 127
- ESKIPER, 101
- ESTRELA DE OITO PONTAS, 233
- FATHER, 171

F

- FLASH HAPPY SOCIETY, 229
- FLORAIS SINTÉTICOS (POSOLOGIA), 87
- FUI À CAPADÓCIA E LEMBREI DE VOCÊ, 128

G

- GAMBOZINOS, 35
- GERILLA - NOTRE CORPS EST UNE ARME, 106

I

- ICH HABE GETRÄUMT, DASS BERLIN BRENNT, 42

J

- JURNAL #2, 28

K

- KALI, O PEQUENO VAMPIRO, 179

L

- L'ÎLE DES ÉTRANGERS, 99
- L'ITALIE, 52
- LA BIFLE, 192
- LA ISLA DE LOS MUERTOS, 167
- LA MADRE, 53
- LA MUJER PERSEGUIDA, 30
- LA NUIT REMUE, 203
- LE 12E HOMME, 22
- LES BRIGANDS, 44
- LIÇÃO DE ESQUI, 66
- LIGHT SHOW PSYCHEDELIC FILMS, 209
- LINTU TOISELTA TAIVAALTA, 45

M

- MACACOS ME MORDAM, 83
- MADEMOISELLE KIKI ET LES MONTPARNOS, 177
- MAIK, 110
- MALUCO E MÁGICO, 226
- MAMAN, 174
- MASTER BLASTER – UMA AVENTURA DE HANS LUCAS NA NEBULOSA 2907N, 78
- MBYA MIRIM, 119
- MENINO PEIXE, 117
- MICKEY MOUSE AU VIETNAM, 205

- MICROSIEVERTS, 89
- MOBILE MEN, 209
- MONSTER BOX, 148
- MUSICAL INSECTS, 20, 161

N

- NARCISSE, 165
- NASCEMOS HOJE, QUANDO O CÉU ESTAVA CARREGADO DE FERRO E VENENO, 57
- NASCI CARIOCA, FUI ENGANADA [EPISÓDIO DE *DESASSOSSEGO*, FILME DAS MARAVILHAS], 235
- NATPWE - LE FESTIN DES ESPRITS, 208
- NEW YORK CITY PORTRAIT, CHAPTER III, 202
- NOITE, 61
- NORMAN, 162
- NUESTRA ARMA ES NUESTRA LENGUA, 152

O

- O ANNO DE 1798, 229
- O CURTA DOS FESTIVAIS, 91
- O INVERNO DE ŽELJKA, 75
- O MATADOR DE RATOS, 193
- O MELHOR AMIGO, 138
- O MEMBRO DECAÍDO, 69
- O QUE ARDE, CURA, 31
- O SAL DA LUA, A OUTRA EXPERIÊNCIA, 237
- ORIGAMI, 150
- OS AZARES DE LULU, 232

- OS IRMÃOS MAI, 118
- OS MUTANTES, 230
- OS VIVOS TAMBÉM CHORAM, 40

P

- PALIM PALIM, 124
- PANDY, 191
- PARTY ISLAND, 108
- PÁTIO, 234
- PÁTIO, 73
- PAULINA SIN IL CULM, 145
- PETIT MATIN, 36
- PETY PODE TUDO, 149
- PINTAS, 170
- POUCO MAIS DE UM MÊS, 70
- PRISONS – NOTRE CORPS EST UNE ARME, 49

Q

- QUE JE TOMBE TOUT LE TEMPS?, 39
- QUINHA, 129

R

- RAIL BLUES, 104
- RAKASTAN SINUA KYNELIIN, 107
- RECONCILIADOS, 58
- RED SHOVE, 203
- REMANESCÊNCIAS, 228
- REVOLUTION, 207
- RHINOCEROS, 34

S

- SALAMAQATS, 85
- SANÃ, 56
- SAUDADE, 43
- SCHUB, 121
- SEPTEMBRE, 50
- SERRA DO MAR, 77
- SEXTA SÉRIE, 72
- SLEIGHT OF HAND, 182
- SOBRADO, 71
- SOLES DE PRIMAVERA, 48
- SOUND OF SILENCE, 51
- SPACE IN BETWEEN, 100
- STOLZ DES OSTENS, 139
- STRANGE WONDERFUL, 181
- SUE – TURBULENTA
ABERRAÇÃO, 62
- SWIFT, COMUNICADO
CINEMATOGRAFICO, 205

T

- TABATÔ, 33
- TAGLIA CORTO!, 137
- TERNO, 65
- THE GREAT SOCIETY, 202
- THE ME BIRD, 176
- THE NAME IS NOT THE THING
NAMED, 37
- THIS PLACE DOES NOT
EXIST, 111
- TODAVIA TRABAJANDO, 41

- TORRES, 133
- TOTO, 164
- TOUCHER L'HORIZON, 131
- TREMOR, 74

U

- UFO W PIEKARACH, 134
- URBE, 82
- US, 146

V

- VENDE-SE PEQUI, 59
- VERMELHA É A LUZ
DO FREIO, 237
- VILLAGE, SILENCED, 105
- VOO CÓSMICO, 233

W

- WHITE PIG, 38

Y

- YOU WERE SO PRECIOUS, 183

ÍNDICE POR DIRETOR INDEX BY DIRECTOR

A

- ADINA PINTILIE, 28
- AGATHE BASCOU, 163
- AL FADHIL, 207
- ALINE FISCHER, 110
- ALLAN DEBERTON, 138
- ALY MURITIBA, 73
- AMÉLIE HARRAULT, 177
- ANA LUISA SANTOS, 84
- ANAHÍ BORGES, 149
- ANDER MENDIA, 180
- ANDRÉ GUIOMAR, 133
- ANDRÉ LOPES, 59
- ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA, 70
- ANDRÉS SCHAFFER, 85
- ANÉLIO LATINI FILHO, 232
- ANTOINE GIORGINI, 44
- ANTÔNIO CARLOS DA FONTOURA, 230
- APICHPATPONG WEERASETHAKUL, 209
- ARIEL DUARTE ORTEGA, 119
- ARNOLD PASQUIER, 52
- ARTHUR LINS, 193
- ARTHUR OMAR, 229
- ASPARUH PETROV, 171

B

- BASIL DA CUNHA, 40
- BASSANO VACCARINI, 233
- BASTIAN GASCHO, 42
- BIJAN ANQUETIL, 203
- BRUNO ANDRADE, 61

C

- CAINAN BALADEZ, 76
- CAMILO SOARES, 62
- CARLA HITZ, 145
- CARLOS ADRIANO, 228
- CAROLINA DURÃO, 23, 151
- CAROLINE OLIVEIRA, 129
- CECÍLIA DA FONTE, 72
- CÉDRIC DUPIRE, 237
- CÉSAR MAURICIO, 83
- CHRISTOPH WERMKE, 139
- CHRISTOPHE LOIZILLON, 36
- CLARISSE HAHN, 49, 106
- CONSTANTINOS CHAIDALIS, 178
- CRISTIÁN CARTIER, 152
- CRISTIANA MIRANDA, 237

D

- DADO AMARAL, 231
- DANIEL LISBOA, 68
- DANIEL SEMANAS, 132
- DANIELA DELGADO VITERI, 123

- DAVID MUNOZ, 21, 109
- DAYANE DE SOUZA GOMES, 87
- DÉBORA DE OLIVEIRA, 90
- DEBORAH STRATMAN, 20, 37, 105, 161
- DELLANI LIMA, 88
- DERYA KOCAURLU, 148
- DIEGO BENEVIDES, 60
- DMITRY YAGODIN, 171

E

- EDMUNDS JANSONS, 32
- EDOUARD DE LAUROT, 204
- EDUARDO CONSONNI, 71
- EDUARDO WILLIAMS, 39, 46
- EMMA BENESTAN, 131
- ERIC DE MELO BUENO, 150
- ERNESTO MOLINERO, 130
- ESTEBAN ARGÜELLO, 41
- EVA RANDOLPH, 117
- FANTA ANANAS, 190
- FERNANDA CHICOLET, 76
- FERNANDO DINIZ, 233
- FILIPPO DEMARCHI, 137
- FRANCISZKA THEMERSON, 204
- FRIDA KEMPPF, 51

G

- GABRIEL GARCIA, 175
- GABRIEL KEMPERS, 176
- GABRIEL MASCARO, 63

- GABRIELA AMARAL, 65
- GLAUBER ROCHA, 234
- GUSTAVO BECK, 75
- GUTO PARENTE, 229

H

- HUGO BAILLY DESMARCHELIER, 150
- HUMBERTO MAURO, 227

I

- IGOR CÂMARA, 64
- IRIS JUNGES, 77
- IVAN BOGDANOV, 171
- IZABELA PLUCINSKA, 172

J

- JAN SOLDAT, 135
- JARI KOKKO, 107
- JAVIER BARBERO, 104
- JEAN DUBREL, 208
- JEAN SAUNIER COLIN, 148
- JEAN-BAPTISTE SAUREL, 192
- JEAN-CLAUDE ROUSSEAU, 43
- JEAN-MARIE STRAUB, 53
- JERÓNIMO QUEVEDO, 30
- JIN-WOO LEE, 99
- JOANA OLIVEIRA, 86
- JOÃO NICOLAU, 35
- JOÃO PAULO KAYOLI, 59
- JOÃO ROSAS, 127

- JOÃO RUI GUERRA DA MATA, 31
- JOÃO VIANA, 33
- JOEL PIZZINI, 236
- JUHA MÄKI-JUSSILA, 168
- JULIANA ROJAS, 57

K

- KATERINA ATHANASOPOULOU, 166
- KATJA LAUTAMATTI, 45
- KEN BROWN, 209
- KEVIN JEROME EVERSON, 34
- KHALED HAFEZ, 207
- KONRAD AKSINOWICZ, 134
- LARISSA FIGUEIREDO, 128

L

- LECH KOWALSKI, 208
- LEE SAVAGE, 205
- LEIGHTON PIERCE, 203
- LEO PYRATA, 91
- LEONARDO MOURAMATEUS, 66
- LIVIU SANDULECU, 47
- LUANA DEMANGE, 65
- LUCAS CAMARGO DE BARROS, 122
- LUCAS HUDSON, 148
- LUCAS SÁ, 69
- LUDOVIC GAVILLET, 148

M

- MARCELLVS L., 235

- MARCO DUTRA, 57
- MARCOS MAGALHÃES, 233
- MARCOS PIMENTEL, 56
- MARCUS VINICIUS VASCONCELOS, 170
- MARIA ILKA AZÊDO, 176
- MARINA KLAUSER, 124
- MARINA MELIANDE, 235
- MARIO LATINI, 232
- MARLENE BLUMERT, 136
- MASANORI ÔE, 202
- MATUS VIZÁR, 191
- MAURICE HUVELIN, 147
- MI-YOUNG BAEK, 183
- MICHAEL CUSACK, 182
- MICHAEL MORENO, 150
- MIGUEL FONSECA, 126
- MORITZ KRÄMER, 121
- MORITZ MAYERHOFER, 171
- NATACHA KANTOR, 165
- NÉIL BELOUFA, 108
- NICOLAI TROSHINSKY, 169
- NICOLAS THOMÉ ZETUNE, 120
- NOELIA NICOLAS, 100
- NOUR OUAYDA, 111

P

- PATRICIA FERREIRA, 119
- PEDRO COLLANTES, 101
- PEDRO FAISSOL, 58

- PETER HUTTON, 202
- PIA HELLENTHAL, 124

Q

- QUIÁ RODRIGUES, 153

R

- RAFAEL BORGES, 82
- RAFAEL URBAN, 79
- RAUL ARTHUSO, 78
- RAYMUNDO GLEYZER, 205
- REGINA PESSOA, 179
- RÉMI VANDENITTE , 173
- REMIER LION, 227
- RENÉ VAUTIER, 206
- RICARDO ALVES JR, 74
- ROBBE VERVAEKE, 162
- ROBERTO MILLER, 232
- RODRIGO CARNEIRO, 89
- RODRIGO T. MARQUES, 71
- ROSITSA RALEVA, 171
- RUBENS FRANCISCO LUCHETTI, 233
- RUY VERIDIANO, 67

S

- SALOMÉ LAMAS, 102
- SALOMÉ RICHARD, 50
- SAMUEL BRASILEIRO, 66
- SÁVIO LEITE, 83
- SERGIO OKSMAN, 29

- SHARIF WAKED, 206
- SILVIA BATISTA GODINHO, 84
- SIMON THORAL, 174
- STEFAN IVANCIC, 48
- STEFAN THEMERSON, 204
- STEPHANIE SWART, 181

T

- TERENCE KELLER, 79
- THAIS FUJINAGA, 118
- THIBAULT LE TEXIER, 103
- THOMAS PONS, 22
- TIANE DOAN NA CHAMPASSAK, 208

U

- ULRICH TOTIER, 146

V

- VELJKO POPOVIC, 171
- VINICIUS FERREIRA, 125
- VUK JEVREMOVIC, 167

W

- WILLIAM SCHOCAIR, 226
- WILSON COUTINHO, 231

Y

- YANG KYUNG-MO, 38

Z

- ZBIGNIEW CZAPLA, 164
- ZIZO LIMA, 62

CRÉDITOS

CREDITS

**15º FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CURTAS DE BH**
BELO HORIZONTE INTERNATIONAL
SHORT FILM FESTIVAL

COORDENADOR GERAL
GENERAL COORDINATOR
Rafael Ciccarini

**COORDENADORA DE
PROGRAMAÇÃO**
PROGRAMMING
COORDINATOR
Ana Siqueira

COORDENADORA DE PRODUÇÃO
PRODUCTION COORDINATOR
Luciana Eastwood Romagnolli

PRODUTOR DE PROGRAMAÇÃO
PROGRAMMING PRODUCER
Bruno Hilário

PRODUTORA DE CONVIDADOS
GUEST PRODUCER
Paula Santos

ASSISTENTES DE PRODUÇÃO
PRODUCTION ASSISTANTS
Dayanne Naêssa Maxilielly
Juliana Andrade

ESTAGIÁRIA
TRAINEE
Pipa Cavalcanti

PROJEÇÃO
PROJECTION
Mercídio Alvinho Scarpelli
Rufino Gomes Araújo

LEGENDAGEM ELETRÔNICA
ELETRONIC SUBTITLES
Diálogo Produções
Cinematográficas

**AUTORAÇÃO DIGITAL E
COORDENAÇÃO DE EXIBIÇÕES**
DIGITAL AUTHORIZING AND
PROJECTION SUPERVISION
Tauma Audiovisual

**IDENTIDADE VISUAL E
DESIGN GRÁFICO**
VISUAL IDENTITY AND
GRAPHIC DESIGN
Graziani Riccio
Ricardo Portilho

**PROJETO ARQUITETÔNICO
MARI'STELLA TRISTÃO**
MARI'STELLA TRISTÃO'S
PROJECT
Ivie Zappellini
Wellington Cançado

WEBSITE
Du Tropic
Michael Mafort

ASSESSORIA DE IMPRENSA
PRESS OFFICE
Árvore Comunicação

CRIAÇÃO DO TROFÉU
TROPHY'S CONCEPTION
Graziani Riccio
Igor Gosling
Ricardo Portilho

VT E VINHETA
PROMOTIONAL VIDEO
Gabriel Martins

COMISSÃO DE SELEÇÃO
SELECTION COMMITTEE
Ana Carvalho
Carla Italiano
Clarisse Alvarenga
Ewerton Belico
João Toledo
Leonardo Amaral
Luiz Pretti

Marcelo Miranda
Ursula Rösele
Victor Guimarães

**COLABORAÇÃO
MOSTRA INFANTIL**

COLLABORATION
CHILDREN'S EXHIBITION
Leo Ladeira
Lúcia Ferreira

CATÁLOGO
CATALOGUE

ORGANIZADORES

ORGANIZERS
Ana Siqueira
Rafael Ciccarini

REVISÃO

REVISION
Marcelo Miranda

TRADUÇÃO

TRANSLATION
Ana Ávila
Ana Siqueira
Clarice Goulart
Maria Thereza Moss de Abreu

COORDENAÇÃO EDITORIAL

EDITORIAL COORDINATOR
Luciana Eastwood Romagnolli

PRODUÇÃO EDITORIAL

EDITORIAL PRODUCTION
Bruno Hilário
Dayanne Naêssa Maxilielly
Juliana Andrade
Ursula Rösele

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO
CLOVIS SALGADO FOUNDATION

GERÊNCIA DE CINEMA
CINEMA MANAGEMENT

Gerente
Manager
Rafael Ciccarini

Assessora
Adviser
Ursula Rösele

Assistente
Assistant
Clarissa Vieira

Produtora
Producer
Luciana Eastwood Romagnolli

Assistentes de produção
Production Assistants
Bruno Hilário
Dayanne Naêssa Maxilielly
Gabriel Pinheiro
Juliana Andrade

Equipe técnica
Technicians
Mercídio Alvinho Scarpelli
Milton Célio Rodrigues
Rufino Gomes Araújo

Suporte Administrativo
Administrative Support
Roseli Pessoa Miranda

**ASSESSORIA DE
COMUNICAÇÃO SOCIAL**
MEDIA ADVISORY

**Assessora-chefe de
Comunicação Social**
Chief Advisor Media
Liana Caldeira B. Rafael

**Coordenadora de imprensa
e mídias digitais**
Press and digital media coordinator
Júnia Alvarenga

**Assessoria de imprensa
e mídias digitais**
Digital media and press office
Gabriela Rosa
Gustavo Monteiro
Maria Elisa Pompeu

Fotógrafo
Photographer
Paulo Lacerda

Estagiárias
Trainees
Luísa Loes
Patrícia Henrique

PUBLICIDADE
PUBLICITY
Larissa Batista
Samanta Coan

Estagiários
Trainees
Ricardo Teixeira
Yasmin Moura

RELAÇÕES PÚBLICAS
PUBLIC RELATIONS
Sílvia Bastos

Estagiária
Trainee
Andyara Almeida

ASSISTENTE DE COMUNICAÇÃO
ASSISTANT OF COMMUNICATION
Thiago Amador

REVISÃO EDITORIAL
EDITORIAL REVISION
Maria Eliana Goulart

SECRETÁRIA
SECRETARY
Mônica Pereira

APOIO ADMINISTRATIVO
ADMINISTRATIVE SUPPORT
Pâmela Camilo

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO

CLOVIS SALGADO FOUNDATION

PRESIDENTE

PRESIDENT

Fernanda Medeiros Azevedo Machado

VICE-PRESIDENTE

VICE-PRESIDENT

Bernardo Rocha Correia

CHEFE DE GABINETE

CABINET CHIEF

Renata Bernardo

DIRETORA ARTÍSTICA

ARTISTIC DIRECTOR

Edilane Carneiro

DIRETORA DE ENSINO E EXTENSÃO

DIRECTOR OF EDUCATION AND EXTENSION

Patrícia Avellar Zol

DIRETORA DE MARKETING, INTERCÂMBIO E PROJETOS INSTITUCIONAIS

DIRECTOR OF MARKETING, INTERCHANGE AND SPECIAL PROJECTS

Cláudia Garcia Elias

DIRETOR DE PLANEJAMENTO, GESTÃO E FINANÇAS

DIRECTOR OF PLANNING, MANAGEMENT AND FINANCES

Luiz Guilherme Melo Brandão

DIRETORA DE PROGRAMAÇÃO

DIRECTOR OF PROGRAMMING

Fabíola Moulin Mendonça

GOVERNADOR DO ESTADO DE MINAS GERAIS

GOVERNOR OF MINAS GERAIS

Antonio Augusto Junho Anastasia

VICE-GOVERNADOR DO ESTADO DE MINAS GERAIS

VICE-GOVERNOR OF MINAS GERAIS

Alberto Pinto Coelho

SECRETÁRIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS

STATE CULTURE SECRETARY OF MINAS GERAIS

Eliane Parreiras

SECRETÁRIA ADJUNTA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS

DEPUTY STATE CULTURE SECRETARY OF MINAS GERAIS

Maria Olívia de Castro e Oliveira

Estas empresas acreditam na cultura e patrocinam a Fundação Clóvis Salgado em 2013



Patrocínio Master



Promoção



Patrocínio

Parceria



Realização

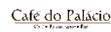


Ministério da Cultura



Parceiros do 15º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte

Apoio







150
FESTCURTASBH

festcurtasbh.com.br

