

ROLAND
BARTHES
Camera
Lucida





21°

FEE S

CURT

ASBH

GOVERNO DE MINAS GERAIS, FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO
E PREFEITURA DE BELO HORIZONTE APRESENTAM

CINEMA

21º

FEE

CINE HUMBERTO MAURO
TEATRO JOÃO CESCHIATTI

PALÁCIO DAS ARTES
30 DE AGOSTO A
8 DE SETEMBRO DE 2019

S

CURRT

ASBH

GRADE DE PROGRAMAÇÃO
TEATRO JOÃO CESCHIATTI

	2.09.19 SEG	3.09.19 TER	4.09.19 QUA	5.09.19 QUI	6.09.19 SEX	7.09.19 SAB	8.09.19 DOM
15h	INF1	INF2					
16h			ANI	JUV1	JUV2	BRA4	
18h	INT1	INT3	INT5	MIN2	BRA2	BRA5	
20h	INT2	INT4	MIN1	BRA1	BRA3		
21h							

LEGENDA DAS MOSTRAS
SECTIONS' ABBREVIATIONS

INT COMPETITIVA INTERNACIONAL
BRA COMPETITIVA BRASIL
MIN COMPETITIVA MINAS
CP CORPO POLÍTICO
ARQ PULSÕES DO ARQUIVO
JUV JUVENTUDES
INF INFANTIL

ANI ANIMAÇÃO
MAL MALDITA
CH RETROSPECTIVA CHRISTOPHER HARRIS
CH-IR CHRISTOPHER HARRIS - INFLUÊNCIAS E RESSONÂCIAS
ESP MOSTRA ESPECIAL
ABE ABERTURA

SUMÁRIO

TABLE OF CONTENTS

Apresentações 11

Presentations

Sessão de Abertura 19

Opening program

Competitiva Internacional 27

International competition

Competitiva Brasil 39

Brazilian competition

Competitiva Minas 51

Minas competition

Corpo Político 57

Political body

Pulsões do Arquivo 67

Archive drives

Juventudes 77

Youths section

Infantil 85

Children's section

Animação 97

Animation section

Sessão Maldita 105

Midnight section

Retrospectiva Christopher Harris

– Poética e Política da Forma 111

Christopher Harris Retrospective

– Poetics and Politics of Form

Christopher Harris

– Influências e Ressonâncias 123

Christopher Harris

– Influences and Resonances

Sessão especial 137

Special section

ENSAIOS E ENTREVISTAS

ESSAYS AND INTERVIEWS

Paisagens marcadas pela negritude: uma conversa com Christopher Harris 145

Landscapes marked by blackness:
a conversation with Christopher Harris 157
Kênia freitas

Foco: em conversa 169

Focus: in conversation 173
Christopher Harris & Karen Alexander

Cosmologias da produção cultural negra: uma conversa com o cineasta afrossurrealista Christopher Harris 177

Cosmologies of black cultural production:
a conversation with afrosurrealist
filmmaker Christopher Harris 187
Terri Francis

Notas de *still/here* (fac-símile) 194

Still/here notes (facsimile) 194
Christopher Harris

Entre dois olhos: quatro cineastas/ videastas de vanguarda emergentes para a nova década 215

Between two eyes: four emergent
avant-garde film/videomakers for the
new decade 219
Michael Sicinski

Images festival 2019: dois filmes de Christopher Harris 223

Images festival 2019:
two films by Christopher Harris 225
Ivonne Sheen

A historiografia da interrupção em Christopher Harris 229

Christopher Harris' historiography
of interruption 235
Jaimie Baron

Remix, beat e justaposição: as imagens sonoras de Christopher Harris 241

Remix, beat and juxtapositions:
the sound-images of Christopher Harris 247
Heitor Augusto

Atividades e atrações 253

Activities and attractions 253

Acessibilidade, exposição, debate, performance, curso e eventos especiais 255

Accessibility, exhibition, round table,
performance, workshop and special
events 255

Curadoria, comissão de seleção e júri 271

Curatorship, selection committee and jury 274

Prêmios 277

Awards 277

Índice por diretor 279

Index by director 279

Índice por filme 280

Index by film 280

Créditos 282

Credits 282

Agradecimentos 285

Acknowledgements 285

Ao chegar em sua 21ª edição, o Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – FestCurtasBH evidencia toda a sua importância como difusor do audiovisual mundial e nacional. Este ano, o evento traz à capital mineira produções de 32 países e de 11 estados brasileiros, demonstrando sua pujança em termos de curadoria e sua capacidade de reunir o que de melhor tem sido produzido nesse formato.

A mostra reflete também o esforço e o brilhante trabalho realizado pela Fundação Clóvis Salgado, que, com o apoio das leis estaduais de incentivo e fomento à Cultura, reúne uma série de atrações artísticas em Belo Horizonte. A instituição é uma amostra de como o Sistema de Financiamento à Cultura de Minas Gerais é indispensável para o desenvolvimento de projetos culturais e para a economia criativa como um todo.

O Sistema, que engloba a Lei Estadual de Incentivo à Cultura e o Fundo Estadual de Cultura, é um instrumento fundamental de apoio e fomento à produção cultural, capaz de gerar empregos e auxiliar a retomada do crescimento econômico. De acordo com um estudo da Fundação Getúlio Vargas, a cada R\$1 investido em projetos culturais, R\$1,59 retornam ao mercado. O chamado círculo virtuoso da atividade cultural significa que esse tipo de investimento é capaz de induzir o crescimento econômico e a arrecadação de impostos.

O Programa Exibe Minas, da Secretaria de Estado de Cultura e Turismo, é um dos exemplos de como as políticas públicas para o setor cultural são essenciais para toda a cadeia produtiva e para o incremento da economia. O edital, que reconhece e apoia a difusão da produção do audiovisual, amplia o contato do público com obras elaboradas por realizadores do estado. Dentre seus objetivos, estão o estímulo, o fortalecimento e a profissionalização da categoria por meio da realização de mostras, festivais ou cineclubes. Em 2019, o Exibe Minas pretende destinar R\$1 milhão, via Fundo Estadual de Cultura, ao segmento.

A Cultura é um dos principais bens de um povo e seu fortalecimento permite não só o reconhecimento do nosso lugar no mundo como sujeitos ativos da história, mas também é uma das principais ferramentas econômicas da contemporaneidade. A diversidade

Reaching its 21st edition, the Belo Horizonte International Short Film Festival – FestCurtasBH displays all its importance as a venue for international and Brazilian audiovisual. This year, the event brings to the capital of the State of Minas Gerais productions from over 32 countries and 11 Brazilian States, showcasing its vigor in terms of curatorship and its capacity of assembling the best works produced for the format.

The Festival also reflects the effort and brilliant work accomplished by the Clóvis Salgado Foundation, which, with the support of governmental laws for cultural incentive and promotion, boasts a series of artistic attractions in Belo Horizonte. The institution is a sample of how indispensable the Cultural Financing System of the State of Minas Gerais is to the development of cultural projects and to creative economy as a whole.

The System, which comprises the State Culture Incentive Law and the State Fund for Culture, is a fundamental tool of support and promotion to cultural production, capable of creating jobs and assisting on the resurgence of economical growth. According to a study carried out by the Getúlio Vargas Foundation, to every R\$1 invested in cultural projects, R\$1,59 is generated into revenues for the market. The so called virtuous cycle of cultural activity means that this kind of investment is able to prompt economical growth and tax collection.

The Exibe Minas Program, from the State Department of Culture and Tourism, is an example of how public policies for the culture segment are essential to the whole productive chain and to the economy's increment. The program, which acknowledges and supports the diffusion of audiovisual productions, expands the relation between audiences and works conceived by local artists. Among its goals, are the incentive, bolstering and the class' professionalization through film showcases, festivals and clubs. In 2019, Exibe Minas intends to endow R\$1 million, from the State Fund for Culture, to the segment.

Culture is one of the main assets of a people and its bolstering allows us not only to acknowledge our place in the world as active subjects of history, but it is also one of the main economical tools

cultural é um dos mais fortes alicerces para o desenvolvimento social e econômico de Minas Gerais. A partir dessas perspectivas, a Secretaria de Estado de Cultura e Turismo ressalta a importância das políticas públicas culturais, seja no sentido de fomentar nossas instituições ou no sentido de apoiar a arte de uma forma mais ampla. A economia criativa é o futuro do nosso estado e será por meio dela que diversificaremos nossa matriz econômica e geraremos emprego e renda.

Marcelo Landi Matte
Secretário de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais

of contemporaneity. Cultural diversity is one of the strongest foundations to the social and economical development of the State of Minas Gerais. Based on these perspectives, the State Department of Culture and Tourism stresses the importance of public cultural policies, not only for promoting our institutions but also for supporting art more broadly. Creative economy is the future of our State and it will be through it that we will diversify our economical cast, generating jobs and income.

Marcelo Landi Matte
State Secretary of Culture and Tourism

FESTCURTASBH – ESTÍMULO À CADEIA PRODUTIVA DO CINEMA

Realizar a 21ª edição do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, o FestCurtasBH, é motivo de orgulho para a Fundação Clóvis Salgado por disponibilizar ao público a possibilidade de vislumbrar e (re)conhecer a sociedade pelo olhar cinematográfico contemporâneo, além de demonstrar todo o potencial do curta-metragem.

Criado em 1994, ao longo dos anos o Festival se consolidou como importante política pública continuada do audiovisual mineiro, integrada ao compromisso da Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais – Secult de fomento à produção audiovisual.

É importante janela de exibição da diversidade da produção contemporânea em curtas-metragens, além de espaço de reflexão, intercâmbio e estímulo à produção cinematográfica do Estado, alimentando a cadeia produtiva do cinema por meio de novos formatos, estéticas e discursos.

Ao reunir números tão expressivos, como a exibição de 123 curtas-metragens nacionais e internacionais, em 60 sessões, selecionados de um total de mais de 2.600 inscritos, é possível constatar o quanto o Festival está inserido nos circuitos nacional e internacional do setor e na sólida política do Cine Humberto Mauro, focada na diversidade, conhecimento e reflexão sobre o cinema no Brasil e no mundo. Essa realidade reforça a diretriz da Fundação Clóvis Salgado de contribuir para democratizar o acesso à cultura e fortalecer e diversificar as ações de mediação de conteúdo.

Além de diversas ações formativas e de mediação, como seminários, debates e artigos, nesta edição, pela primeira vez, o FestCurtasBH oferecerá sessões especiais de acessibilidade, por meio de modalidades de tradução como libras, legendas para surdos e ensurdecidos (LSE), além de audiodescrição, iniciativa a ser comemorada por todos. É realizada ainda, de maneira continuada, a itinerância do Festival por várias cidades mineiras, alcançando um público diverso e de todas as regiões do Estado.

Vale ressaltar também a importância da presença do cineasta vanguardista estadunidense Christopher Harris, como

FESTCURTASBH – AN INCENTIVE TO THE PRODUCTIVE CHAIN OF CINEMA

Making the 21st edition of the Belo Horizonte International Short Film Festival – FestCurtasBH happen, is a source of pride for the Clóvis Salgado Foundation, once it gives the public an opportunity to glimpse and (re)discover society through the contemporary cinematic gaze, in addition to showcasing the potential of short films.

Created in 1994, the Festival has established itself, throughout the years, as an important and continuing form of public policy for the state's audiovisual scene, integrated to the commitment of the State Department of Culture and Tourism (Secult) of promoting the audiovisual production.

It represents an important display window to the diversity of contemporary production in short-films, while also being a place for reflection, exchange and incentive to the state's cinematic production, feeding the productive chain of cinema through new formats, aesthetics and discourses.

By presenting such expressive numbers, as the screening of 123 Brazilian and international short-films, through 60 sessions, selected from a total of over 2.600 works submitted, it is noticeable how strongly integrated the Festival is in Brazilian and international film circuits, as well as in Cine Humberto Mauro's solid policy, which is focused on the diversity, knowledge and reflection on cinema in Brazil and in the world. Such reality reinforces Clóvis Salgado Foundation's commitment of contributing to a broad access to culture, and also bolstering and diversifying actions of mediating content.

In addition to the various educational and mediation-type activities, such as seminars, round tables and essays, this edition of FestCurtasBH will showcase, for the first time, special sessions with disabled access, by implementing translations in Brazilian Sign Language, Subtitles for the Deaf or Hard-of-Hearing (SDH), besides audio description, an initiative celebrated by us all. The itinerant version of the Festival, which travels to many cities in the state's countryside, will take place once again, reaching a diverse audience throughout the whole state.

It's also worth mentioning the importance of avant-garde North-American filmmaker Christopher Harris's presence, as a

convidado especial da 21ª edição do FestCurtasBH. Trata-se de um artista com um trabalho de linguagem de grande elaboração e inventividade, sem nunca ignorar o caráter político das imagens. Outra singularidade do cineasta está em sua obra, que dialoga estreitamente com questões e inquietações estéticas e políticas do cinema brasileiro.

A Fundação Clóvis Salgado agradece à Secult, aos patrocinadores e às empresas e instituições parceiras do Festival, pelo apoio imprescindível à sua realização. Acolhemos com muito carinho e agradecemos aos participantes da 21ª edição do FestCurtasBH – cineastas, atores, roteiristas, produtores, montadores, fotógrafos, técnicos de som, distribuidores, exibidores, pesquisadores, curadores, críticos, profissionais do audiovisual de todas as frentes e aos demais públicos por contribuírem para transformar este frutífero encontro em um grande acontecimento.

Eliane Parreiras
Presidente da Fundação Clóvis Salgado

special guest, in the 21st edition of FestCurtasBH. An artist whose work with cinematic language is of great elaboration and inventive proportions, and that never ignores the political dimension of images. Another singularity of his work, is that it profoundly shares current aesthetic and political issues and discussions with Brazilian cinema.

The Clóvis Salgado Foundation would like to thank Secult, the sponsors and the companies and institutions who have been partners of the Festival, for their major support. We welcome and appreciate all the participants of the 21st edition of FestCurtasBH – filmmakers, actors, screenwriters, producers, editors, cinematographers, sound designers, distributors, exhibitors, researchers, curators, critics, audiovisual professionals from all fronts and to audiences for contributing to transform this fruitful meeting into an amazing event.

Eliane Parreiras
President of the Clóvis Salgado Foundation

APRESENTAÇÃO – 21º FESTCURTASBH

Ana Siqueira, Bruno Hilário e Matheus Antunes
Coordenação FestCurtasBH

“Eu diria às pessoas deste planeta que existem forças:
o trabalho delas é te desacelerar.
Você deve seguir em movimento”
– Sun Ra¹

Em sua 21ª edição, o *FestCurtasBH* deseja, antes de mais nada, celebrar a existência e resistência dos festivais de cinema em Minas Gerais e pelo Brasil afora. Enaltecer a potência própria desses eventos, lugares de encontros entre pessoas, filmes, ideias, ações no mundo, alargamento de imaginário. Lugares de intensidade que, à maneira dos filmes, se iniciam muito antes de se tornarem sua manifestação mais tangível – o “acontecimento” de um festival, o filme pronto – e continuam depois a reverberar de modos insuspeitos. Espaços de invenção, de luta e de cura; de aproximação e compartilhamento não apenas de afinidades, mas igualmente (talvez sobretudo) das diferenças. Lugares para coletivamente reunir e ativar forças, tramar o mundo. Territórios onde convergem as várias frentes do cinema – da produção à distribuição, da crítica ao público, da curadoria à exibição e a todas as funções técnicas que o sustentam – e que são fundamentais para manter vivo, robusto e livre o audiovisual de um país. Por isso, celebramos aqui a pluralidade de eventos de cinema que se multiplicaram nas últimas décadas, viabilizados por políticas públicas que reconhecem a fundamental importância da cultura, ansiando que persistam e resistam aos desafios do presente.

E a força do cinema passa por sua linguagem própria, que acolhe, modela e articula imagens e sons num entrelaçamento de discurso e forma, sempre em transformação e disputa. Para pensar essa interdependência entre forma e conteúdo, materialidade e discurso, estética e política, nos voltamos este ano para a obra extraordinária do cineasta estadunidense Christopher Harris. O artista faz pensar a história de um país – uma história sempre moldada por sua produção de imagens, e tanto por suas edificações quanto por suas ruínas – reiterando que o cinema não é apenas um meio de construção da realidade. Ele é, igualmente, lugar de desconstrução de imagens e discursos que, repetidamente

PRESENTING THE 21ST FESTCURTASBH

Ana Siqueira, Bruno Hilário and Matheus Antunes
FestCurtasBH Coordination

“I would tell people on this planet that there are forces:
their job is to slow you up.
You’re supposed to keep moving”
– Sun Ra¹

In its 21st edition, *FestCurtasBH* wishes, first and foremost, to celebrate the existence and resistance of film festivals in the state of Minas Gerais and throughout Brazil. To praise the single vigor of these events, places of meeting between people, films, ideas, actions in the world, widening of imaginary. Venues of intensity that, like the films, begin long before becoming their most tangible manifestation – the “happening” of a festival, the completion of a film – and then continue to reverberate in unsuspected ways. Spaces of invention, struggle and healing; of approximation and sharing not only of affinities, but also (perhaps above all) of differences. Places of collectively gathering and activating forces, of plotting the world. Territories where the many fronts of cinema converge – from production to distribution, from criticism to viewing, from curatorship to screening and to all the technical functions that support the film field – and which are fundamental for keeping the audiovisual of a country alive, robust and free. Therefore, we celebrate the plurality of cinema events that have multiplied in recent decades, made possible by public policies that acknowledge the fundamental importance of culture, yearning for them to persist and resist in face of the challenges of the present.

And the power of cinema is made up of its own language, which embraces, shapes and articulates images and sounds, in an intertwining of discourse and form in unceasing transformation and dispute. In order to think about this interdependence between form and content, materiality and discourse, aesthetics and politics, this year we turn to the extraordinary work of North-American filmmaker Christopher Harris. The artist makes one reflect about the history of a country – a history always shaped by its production of images, and by its buildings as well as its ruins – reiterating that cinema is not just a means of constructing reality. It is also a place of deconstruction of images and discourses which, re-

enunciados e exibidos, consolidam verdades, afinal, sempre situadas e perspectivadas, mesmo que aspirem ao universal. Por meio dos filmes do cineasta, na *Retrospectiva Christopher Harris - Poética e Política da Forma*, e daqueles selecionados por ele para a mostra *Christopher Harris - Influências e Ressonâncias*, o 21º *FestCurtasBH* desdobra e prolonga as pujantes discussões de sua edição anterior, dedicada ao cinema negro. O artista apresenta ainda a palestra-performance *Falando em Línguas* e compõe o júri da mostra Competitiva Brasil, acentuando as trocas entre o cinema experimental estadunidense e a produção contemporânea de curtas nacionais.

Além das sempre vibrantes mostras *Competitivas* e *Paralelas*, o 21º *FestCurtasBH* apresenta, com grande alegria, a segunda edição da *Corpo Crítico - Cinema em perspectiva: reconfigurações do fazer crítico*. Ministrada pela crítica, pesquisadora e curadora Kênia Freitas, a proposta da oficina é “pensar a crítica cinematográfica a partir de perspectivas múltiplas que fomentem a formação de olhares diversos e a ampliação dos repertórios filmicos e textuais”.

A exposição *Vislumbres de uma história de cinema*, que exhibe cartazes de cinema assinados pela artista pernambucana Clara Moreira, é outro destaque da programação. Em seus mais de 10 anos, a fulgurante produção da artista é capaz de contar também uma certa história recente do cinema brasileiro, e instiga a reflexão acerca das relações entre filme, artes visuais e artes gráficas. As influências mútuas entres os três termos serão discutidas no debate *Filme e(m) cartaz: cinema, artes visuais e artes plásticas*.

Criado em 1994, o *FestCurtasBH* é o mais antigo festival de cinema em atividade do Estado de Minas Gerais, e segue a passos firmes como uma das bases da programação do Cine Humberto Mauro e da Fundação Clóvis Salgado, instituição pública que o promove. Na amplitude de suas ações, o Festival integra de forma central e continuada as políticas públicas do Governo do Estado de Minas Gerais para o cinema de curta-metragem.

peatedly stated and displayed, consolidate truths that, after all, are always situated and put into perspective, even if aspiring to the universal. Through the filmmaker's works, in the *Christopher Harris Retrospective - Poetics and Politics of the Form*, and through those selected by him to the *Christopher Harris - Influences and Resonances* section, the 21st *FestCurtasBH* unfolds and extends the puissant discussions of its previous edition, dedicated to Black Cinema. The artist also presents his lecture-performance *Speaking in Tongues* and participates in the jury for the Brazilian Competitive section, enhancing the exchanges between US experimental film and the contemporary production of Brazilian shorts.

In addition to the always vibrating *Competitive* and *Parallel* sections, the 21st *FestCurtasBH* showcases, with great joy, the second edition of *Corpo Crítico [Critical Body] - Cinema in perspective: reconfiguring critique*. Conducted by critic, researcher and curator Kênia Freitas, the proposal of the workshop is to “to think about film criticism based on multiple perspectives that instigate the consolidation of distinct gazes and the expansion of filmic and reading repertoires”.

The exhibition *Glimpses of a History of Cinema*, which displays film posters pencilled by Clara Moreira, an artist from the state of Pernambuco, is another highlight of the program. For more than 10 years, the artist's vivid production has been able to tell a certain recent history of Brazilian cinema and prompts reflection on the relations between film, visual arts and graphic arts. The mutual influences among these three elements will be discussed in the debate *Poster Fever - Cinema, Visual Arts and Graphic Arts*.

Created in 1994, *FestCurtasBH* is the oldest ongoing film festival in the state of Minas Gerais, firmly continuing to be one of the foundations to the program of Cine Humberto Mauro and Clóvis Salgado Foundation - the public institution that promotes it. Due to the extent of its actions, the festival is a central and continuous part of state of Minas Gerais' public policies for short film.

1. Epígrafe do filme *Sun Song*, de Joel Wanek, programado na mostra *Christopher Harris - Influências e Ressonâncias*.

1. Epigraph of Joel Wanek's *Sun Song*, programmed on the *Christopher Harris - Influences and Resonances* section.



AB

ER

TU

AN ECSTATIC EXPERIENCE 2015, JATOVIA GARY

RA

SESSÃO DE ABERTURA

OPENING SECTION

SESSÃO DE ABERTURA
OPENING SESSION

30/08, 20h, CINE HUMBERTO MAURO
26' **14**

REPRISE | OPENING PROGRAM RESHOWING
30/08, 21h30, CINE HUMBERTO MAURO
26' **14**



BROKEN TONGUE LÍNGUA QUEBRADA

ESTADOS UNIDOS, 2013, 3'

Língua quebrada é uma ode à liberdade de movimento, associação e expressão. Ele presta homenagem à diáspora das diferentes ondas migratórias, e desafia o modo como representamos nossas narrativas. É uma busca por consciência renovada, por reinvenção, um “e se”, o equivalente formal de fazer uma pergunta expressa com uma língua quebrada – ou não tão quebrada, no fim das contas. Feito principalmente com imagens das edições do *The New York Times* de primeiro de janeiro, desde o seu começo, em 1851, até 2013, *Língua quebrada* é um tributo sincero à artista sonora de vanguarda Tracie Morris e seu poema *Afrika*.

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

DIREÇÃO DIRECTOR Mónica Savirón

PRODUÇÃO PRODUCTION Mónica Savirón

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Mónica Savirón

MONTAGEM EDITING Mónica Savirón

VOZ VOICE Tracie Morris

COM A COLABORAÇÃO DE IN COLLABORATION WITH Bill Brand, Steve Cossman, Al Filreis, Crista Grauer, Sean Hanley, Chang Hun Kim, Jake Kreeger, Laura Major, Ryan Marino, Steve McLaughlin, Luis Ortiz Guillén, Alison Sky, Phil Solomon, and Josh Solondz.

CONTATO CONTACT monicasaviron@gmail.com



A WILLING SUSPENSION OF DISBELIEF + PHOTOGRAPHY AND FETISH
UMA SUSPENSÃO VOLUNTÁRIA DA DESCRENÇA + FOTOGRAFIA E FETICHE

ESTADOS UNIDOS, 2014, 17'

Resposta a um daguerreótipo de 1850, de uma jovem cidadã estadunidense escravizada, de nome Delia. Delia foi fotografada despida, como evidência visual para amparar um estudo etnográfico do professor naturalista suíço Louis Agassiz, que sustentava que características raciais eram resultado das diferentes origens humanas.

A response to an 1850 daguerreotype of a young American-born enslaved woman named Delia. Delia was photographed stripped bare as visual evidence in support of an ethnographic study by the Swiss-born naturalist professor Louis Agassiz, who held that racial characteristics are a result of differing human origins.

DIREÇÃO DIRECTOR Christopher Harris

ROTEIRO SCRIPT Christopher Harris

PRODUÇÃO PRODUCTION Christopher Harris

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Marco Cordero, Christopher Harris

MONTAGEM EDITING Christopher Harris

SOM SOUND Christopher Harris

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Ernestine Schumann-Heink

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Shaneeka Harrell

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Christopher Harris

CONTATO CONTACT christopher-harris@uiowa.edu



**AN ECSTATIC EXPERIENCE
UMA EXPERIÊNCIA EXTÁTICA**

ESTADOS UNIDOS, 2015, 6'

Uma invocação meditativa sobre a transcendência como meio de restauração.

A meditative invocation on transcendence as a means of restoration.

DIREÇÃO DIRECTOR Ja'Tovia Gary

ANIMAÇÃO ANIMATION Ja'Tovia Gary

MONTAGEM EDITING Ja'Tovia Gary

CONTATO CONTACT jatovia.gary@gmail.com



DIPLOMATTAS

Criada durante a feitura da trilha-sonora do longa-metragem *No coração do mundo* (2019), dirigido por Gabriel Martins e Maurílio Martins, a banda vem fazendo desde 2018 diversos shows por Belo Horizonte. A ideia é um tributo à música negra brasileira e estrangeira a partir de releituras de diversos clássicos do soul ao samba. Em constante renovação de repertório, o show dos Diplomattas é uma viagem por variadas épocas com promessa de fortes emoções ao longo da noite.

Founded during the making of the soundtrack for the feature film *No Coração do Mundo* (In the Heart of the World, 2019), directed by Gabriel Martins and Maurílio Martins, the band has performed many concerts in Belo Horizonte since 2018. The idea is to pay tribute to Brazilian and foreign black music based on reinterpretations of several classics from soul to samba. Constantly renewing its repertoire, the Diplomattas' concert is a journey through various eras with the promise of strong emotions throughout the night.

VOZ VOCALS Robert Frank

BAIXO E VOZ BASS AND VOCALS Kim Gomes

GUITARRA E VOZ ELECTRIC GUITAR AND VOCALS Heberte Almeida

BATERIA E VOZ DRUMS AND VOCALS Gabriel Martins

PERCUSSÃO PERCUSSION Leonardo Alves

DIREÇÃO DIRECTION Gabriel Martins, Heberte Almeida, Kim Gomes, Robert Frank

PRODUÇÃO PRODUCTION Gabriel Martins, Heberte Almeida, Kim Gomes, Robert Frank

CRIAÇÃO DE CONCEITO E STYLING CONCEPTION AND STYLING Gabriel Martins, Heberte Almeida, Kim Gomes, Robert Frank



INT

STILL HERE: 2001. CHRISTOPHER HARRIS

ER



NAC

IO

NAL

COMPETITIVA INTERNACIONAL

INTERNATIONAL COMPETITION

COMPETITIVA INTERNACIONAL INTERNATIONAL COMPETITION

INT1 63' 14

31/08, 19h, Cine Humberto Mauro
02/09, 18h, Sala João Ceschiatti

INT2 69' 14

31/08, 19h, Cine Humberto Mauro
02/09, 20h, Sala João Ceschiatti

INT3 60' 12

01/09, 19h, Cine Humberto Mauro
03/09, 18h, Sala João Ceschiatti

INT4 68' 18

01/09, 21h, Cine Humberto Mauro
03/09, 20h, Sala João Ceschiatti

INT5 67' 16

02/09, 21h, Cine Humberto Mauro
04/09, 18h, Sala João Ceschiatti



VEVER (FOR BARBARA) VEVER (PARA BARBARA)

ESTADOS UNIDOS, 2019, 12'

Vever (para Barbara) é um encontro de três realizadoras em um ensaio filmático. Deborah Stratman retoma imagens realizadas por Barbara Hammer em 1975, na Guatemala, com texto de Maya Deren escrito em 1950, no Haiti. A essa complexa composição de imagem e texto se soma a música de Teiji Ito – conhecido por seu trabalho com Deren. Na bela homenagem de Stratman a Hammer, se aproximam reflexões sobre relacionamentos, política, história e cultura. (Julia Fagioli)

Vever (for Barbara) is a film essay on the encounter of three filmmakers. Deborah Stratman recovers images shot by Barbara Hammer in 1975, in Guatemala, with an essay by Maya Deren written in 1950, in Haiti. The music of Teiji Ito – known for his work with Deren – adds to this complex composition of image and text. Reflections upon relationships, politics, history and culture all come together in this beautiful homage from Stratman to Hammer. (Julia Fagioli)

DIREÇÃO DIRECTOR Deborah Stratman

TEXTOS TEXTS Maya Deren

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Deborah Stratman

MONTAGEM EDITING Deborah Stratman

SOM SOUND Maya Deren, Deborah Stratman

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Katherina Bornefeld, George Hadow, Teiji Ito

VOZ VOICES Barbara Hammer

CONTATO CONTACT delta@pythagorasfilm.com

INT1



CENIZA VERDE GREEN ASH

ARGENTINA, 2019, 10'

Em *Ceniza verde*, a paisagem é habitada pelos vestígios da história e seus fantasmas. O filme nos proporciona a visão de um evento trágico ocorrido com os índios Hênia-Kâmîare na montanha de Colchiquí, em Córdoba. O que vemos, através das imagens capturadas em 16mm, é ao mesmo tempo o registro documental e a intervenção sensível sobre o mesmo. O que aprendemos ao ver o filme só se apreende no ato de ver. O cinema é uma fogueira ao redor da qual nos agrupamos para contar histórias. (Luiz Pretti)

In *Green ash* the landscape is inhabited by the tracks of history and its ghosts. The film provides us a look at a tragic event that has happened to the Hênia-Kâmîare people on the Colchiquí mountain, in Córdoba. What we see in the images shot in 16mm are, at the same time, the documentary evidence and the sensible intervention on it. What we learn from the film is only perceived during the act of gazing. Cinema is a bonfire around which we all gather to tell stories. (Luiz Pretti)

DIREÇÃO DIRECTOR Pablo Mazzolo

ROTEIRO SCRIPT Pablo Mazzolo

PRODUÇÃO PRODUCTION Rafaella Pablo Mazzolo

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Pablo Mazzolo

MONTAGEM EDITING Pablo Mazzolo

CONTATO CONTACT pablomazzolo@hotmail.com

INT1



SHORTCUTS ATALHOS

EQUADOR, 2019, 18'

Um “show de uma mulher famosa da televisão” em uma campanha política; imagens feitas da janela de casa, da janela de um carro ou de um barco, para não precisar “pôr os pés na areia”; paisagens das cidades de Portoviejo (Ecuador), Cusco e Lago Titicaca (Peru) formam uma colagem de imagens. A elas se associa a narração, composta por entrevistas imaginárias. Ao articular elementos tão diversos, Daniela Viteri produz uma reflexão sobre hegemonia política e a colonização dos países latino-americanos. (Julia Fagioli)

A “concert of a famous TV celebrity” in a political campaign; images shot from a window at home, from a car window or from a boat, so “the feet don’t touch the sand”; views of Portoviejo (Ecuador), Cusco and Lago Titicaca (Peru) create a collage of images. Over them, a narration consisting of imaginary interviews. In articulating such diverse elements, Daniela Vietri reflects upon political hegemony and colonization in Latin-American countries. (Julia Fagioli)

DIREÇÃO DIRECTOR Daniela Delgado Viteri

ROTEIRO SCRIPT Daniela Delgado Viteri

PRODUÇÃO PRODUCTION Daniela Delgado Viteri

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Daniela Delgado Viteri

MONTAGEM EDITING Daniela Delgado Viteri

SOM SOUND Daniela Delgado Viteri, Francisco Gangotena

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Ricardo Vargas, Jorge Rodriguez, Daniela Delgado Viteri

CONTATO CONTACT daniela-delgado.com, ddelgadoviteri@gmail.com



SOJOURNER

ESTADOS UNIDOS, 2018, 23'

Cauleen Smith inventa e constrói um coletivo atemporal de mulheres negras e feministas, evocando as vozes, a música e o pensamento de ativistas e artistas de épocas diferentes para um encontro no presente (talvez no futuro), no corpo, no olhar, na escuta, no carinho. No meio do deserto, em um cenário que nos remete à ficção científica, lembrando filmes populares como Mad Max, essas mulheres guerreiras delimitam um espaço comunitário onde todas podem se encontrar, ao mesmo tempo que embarcam em uma jornada espiritual. (Luiz Pretti)

Cauleen Smith has created an ageless collective of black feminist women, recalling the voices, the music and the thoughts of activists and artists from different eras to a present encounter (maybe in the future), through body, gaze, listening, affection. In the middle of the desert, in a setting that transports us to science fiction, reminding us of popular flicks like Mad Max, these women warriors establish a community space where they can all meet and set on a spiritual journey. (Luiz Pretti)

DIREÇÃO DIRECTOR Cauleen Smith

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Kirby Riffin, Jamar Jones, Cauleen Smith

MONTAGEM EDITING Cauleen Smith

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Sami Samartino

SOM SOUND Cauleen Smith

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Alice Coltrane

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Alicia Piller, Denae Howard, Devin Johnson, Hannah Cruz, Kiki Green, Lulu Braithwaite, Charlotte Braithwaite, Naima Noguera, Paige Mcghee, Tammie Shui, Victoria Aravindhnan, Zurah Taylor

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Nationsack Filmworks

CONTATO CONTACT cauleen@icloud.com



MY EXPANDED VIEW MINHA VISÃO DILATADA

ESTADOS UNIDOS, 2018, 8'

Uma sessão de ioga no gramado do parque ianque e a garota parece ter dado um jeito no pescoço. “Ai”, medita imobilizada e derrotada, de pernas pro ar, enquanto sua agonia é capturada de todos os lados por câmeras GoPro, de drone, de celular, termográfica, pelo indiscreto microfone que ouve pensamentos. Corey Hughes tem um jeito esperto de encenar valores de troca entre signo, ponto de vista e espírito, e este espetáculo tecnófilo de notas cômicas tem insuspeitas inclinações transcendentais. (Luís Fernando Moura)

A yoga session on a yankee park and the girl seems to have hurt her neck. “Ouch”, she meditates, immobilized and defeated, laying upside down, while her agony is recorded by GoPro cameras everywhere, from a drone, cell phones, a thermographic, by the hasty microphone that hears thoughts. Corey Hughes has a smart way to stage exchange values between sign, point of view and spirit, and this technophile spectacle of comic notes has unsuspected transcendental inclinations. (Luís Fernando Moura)

DIREÇÃO DIRECTOR Corey Hughes

ROTEIRO SCRIPT Corey Hughes

ANIMAÇÃO ANIMATION Max Anderson

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Corey Hughes

MONTAGEM EDITING Corey Hughes

SOM SOUND George Cessna

TRILHA SONORA SOUNDTRACK John Jones

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Malek Robbana, Tyler Davis, George Cessna, Aidan Spann, Christian Hughes, Cooper Wright, Fiona Sergeant, Danielle Crique

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY AB Video Solutions

CONTATO CONTACT coreyhughes2017@gmail.com

INT2



PATTAKI

CUBA, 2018, 21'

Em um universo mítico, a água que inunda e falta, afoga e salva, ocupa o cotidiano dos habitantes locais em uma noite densa, iluminada pela lua. A maré está cheia e eles estão hipnotizados por Yemana, a deusa do mar. A brasileira Everlane Moraes formou-se pela Escola Internacional de Cinema e TV – EICTV, em Cuba, onde realizou parte de sua obra, que traz experimentações em linguagens híbridas, passando pelo documental e a ficção, e é por vezes acionada pela religiosidade afro-cubana da Santería. (Adriana Galuppo)

In a mythical realm, the daily life of local habitants is penetrated by water that floods and lacks, drowns and saves, in a deep night lit by the moon. The tide is high and they are all hypnotized by Yemana, the sea goddess. Brazilian Everlane Moraes graduated in International School of Film and TV – EICTV, in Cuba, where she completed parts of her work, consisting of hybrid experimentations, spanning from documentary to fiction, and often triggered by the Afro-Cuban religiousness of Santería. (Adriana Galuppo)

DIREÇÃO DIRECTOR Evertane Moraes

ROTEIRO SCRIPT Everlane Moraes, Tatiana Monge

PRODUÇÃO PRODUCTION Gregório Rodriguez

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Flávio Rebouças

MONTAGEM EDITING Keily J. Estrada

SOM SOUND Vitor Coroa

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Amparo Molina, Rodolfo Ofarril, Mauria Herrera, Lazara Isis, Alexander Quiala

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Escuela Internacional de Cine y TV – EICTV - Cuba

CONTATO CONTACT everlanemoraes@gmail.com, gregoriordríguez23@gmail.com

INT2



SHAKTI

ARGENTINA/CHILE, 2019, 19'

Dão errado os planos de Federico de romper com a namorada após a morte da avó. Por sorte, a matriarca lhe deixou deliciosos knishes de batata, ainda congelados. Martín Rejtman, nome central ao Novo Cinema Argentino, retoma a comédia como mote precioso dessa cinematografia, desvelando este teatro do luto juvenil numa fina colcha de pontos de vista, diferenças culturais, crônica nacional, relações de classe e humilde existencialismo. Ou, talvez, Shakti seja um cardápio de cozinha judaica. (Luís Fernando Moura)

Federico's plans of breaking up with his girlfriend go wrong after the death of his grandmother. Luckily, the matriarch has left him delicious potato knishes in the freezer. Martín Rejtman, key figure in the New Argentine Cinema, reclaims comedy as a precious motto for this movement, unveiling a theater of juvenile mourning over a fine bedspread made of points of view, cultural differences, national chronicle, class relations and humble existentialism. Or perhaps Shakti is just a menu from a jewish joint. (Luís Fernando Moura)

DIREÇÃO DIRECTOR Martín Rejtman

ROTEIRO SCRIPT Martín Rejtman

PRODUÇÃO PRODUCTION María Victoria Marotta, Jerónimo Quevedo, Florencia Larrea, Gregorio González

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Federico Lastra

MONTAGEM EDITING Andrés Medina

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN María Victoria Marotta

SOM SOUND Roberto Espinoza

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Diego Vainer

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Ignacio Solmonese, Laura Visconti, Emma Luisa Rivera, Patricio Penna

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Un puma cine, Forastero

CONTATO CONTACT fest@marvinwayne.com

INT2



RISE

BRASIL/ESTADOS UNIDOS/CANADÁ, 2018, 21'

“Os túneis que cavamos serão visionários”, diz a poeta Nasim Asgari. Em *Rise*, os túneis são os de um metrô recém-inaugurado na periferia de Toronto. No filme, o espaço é ocupado pelas performances e pelo som da música e das palavras de jovens rappers e poetas do coletivo Reaching Intelligent Souls Everywhere – R.I.S.E., formado por imigrantes afrodescendentes. Desse modo, Bárbara Wagner e Benjamin de Burca colocam em relação o espaço e a diversidade de vozes e culturas na cidade canadense. (Julia Fagioli)

“The tunnels we have dug shall be visionary,” says poet Nasim Asgari. In *Rise*, the tunnels belong to a new subway line beneath Toronto's suburbs. In the film, spaces are occupied by performances and by the sound of music and words by young rappers and poets from the collective Reaching Intelligent Souls Everywhere – R.I.S.E., composed of African descendants. Bárbara Wagner and Benjamin de Burca make a link between space and the diversity of voices and cultures within the Canadian city. (Julia Fagioli)

DIREÇÃO DIRECTOR Bárbara Wagner, Benjamin de Burca

ROTEIRO SCRIPT Bárbara Wagner, Benjamin de Burca

PRODUÇÃO PRODUCTION Emelie Chhangur

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Pedro Sotero

MONTAGEM EDITING Barbara Wagner, Benjamin de Burca

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Benjamin de Burca, Khadijah Powell-Kelly Make, Zyrille Endozo

SOM SOUND Matt Beckett

DESENHO DE SOM E MIXAGEM Nicolau Domingues, Paul Hill

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Nate Smith

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Duke Redbird, Linell “ES-EF” Roy, Jameel3DN, NamedTobias., Kevin Brathwaite, Shahaddah Jack, Laurette Jack-Ogbonna, David Delisca, Terence Penny, Abdulkadir “Moose” Nur, Borelson, Thunderclaw Robinson, Bidhan Berma, Akeem Raphael, Kareem Bennett, Trevlyn Kennedy, Chantal Rose, Nathan Baya, Gee Soropia, Kwazzi D. Brown, Randell Adjei, Anthony Gebrehiwot, Paul “Ohm” Ohonsi, Nasim Asgari, Timaaj Hassen, Zenab Hassan, Michie Mee, Dynesti Williams, Daniel Burton, Aliyah Suvannah Suviana

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY AGYU, Ponte

Produtoras Associadas

CONTATO CONTACT dora.amorim@gmail.com

INT2



AND WHAT IS THE SUMMER SAYING E O QUE ESTÁ DIZENDO O VERÃO

ÍNDIA, 2018, 23'

Para encontrar as colmeias e colher o mel, é preciso estar em silêncio e escutar os sons da floresta. As abelhas-macho só vivem até o acasalamento, morrem justamente quando estão apaixonadas. O que rompe o silêncio e os sons da floresta e do vento são os relatos amorosos e as lembranças das mulheres do vilarejo Kondwal, em Bhimashankar, na Índia. Entre os relatos e os sons da floresta, ainda resta uma pergunta: "e o que o verão está dizendo?". (Julia Fagioli)

In order to find the hives and extract honey one must be silent and listen to the sounds of the forest. Hornets only live until mating, they die precisely when they fall in love. Silences of wind and forest are broken by the love accounts and reminiscences of village women from Kondwal, in Bhimashankar, India. Between those accounts and the sounds of the forest, one question remains: "and what is the summer saying?" (Julia Fagioli)

DIREÇÃO DIRECTOR Payal Kapadia

ROTEIRO SCRIPT Payal Kapadia

PRODUÇÃO PRODUCTION FTII

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Mayak Khurana

MONTAGEM EDITING Ghanshyam Shimpi

SOM SOUND Shreyank Nanjappa

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY FTII

CONTATO CONTACT payalskapadia@gmail.com

INT3



ALTIPLANO

CANADÁ/CHILE/ARGENTINA, 2018, 16'

Violentado pela mineração e pela exploração geotérmica, o deserto andino recebe a contrapartida do frenesi cinematográfico. Duna, lago e céu colorem-se uns aos outros, horizontes interpelam-se e sobrepõem-se, luas entremeiam dias e noites simultâneos. Neste fecundo filme de paisagem, Malena Szlam manuseia e mistura os grãos de diferentes bitolas 16mm, incluindo o vibrante e então extinto Ektachrome, redimensionando os tempos político e geológico na duração do olhar, deusa criadora. (Luís Fernando Moura)

Abused by mining and geothermal exploitation, the Andean desert gets the deserved attention from the cinematic frenzy. Dune, lake and sky paint each other, horizons challenging and overlaying themselves, moons interlace simultaneous days and nights. In this fertile landscape film, Malena Szlam manages and mixes grains from different 16mm gauges, including the vibrant and then lost Ektachrome, recomposing political and geological times in the duration of the gaze, goddess of creation. (Luís Fernando Moura)

DIREÇÃO DIRECTOR Malena Szlam

PRODUÇÃO PRODUCTION Onna Mosna, Malena Szlam

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Malena Szlam

MONTAGEM EDITING Malena Szlam

SOM SOUND Carlos Arias, James Benjamin, Susannah Buchan, Jacob Kirkegaard, Clive Oppenheimer, Ben Russell

DESENHO DE SOM E MIXAGEM James Benjamin, Mamo Koba, Malena Szlam

CONTATO CONTACT szlammalena@gmail.com

INT3



ETÄISSYDEN MONUMENTTI
MONUMENT OF DISTANCE
MONUMENTO DA DISTÂNCIA

FINLÂNDIA, 2018, 7'

Uma performance no YouTube circula e é acessada milhares de vezes em diferentes países do mundo. Nos anos setenta, Googoosh, uma popular cantora iraniana, canta a separação. Uma música de amor? Memória, desconexão e diáspora em uma narrativa do exílio. (Adriana Galuppo)

A performance in YouTube spreads and is viewed thousands of times in different countries in the world. In the seventies, Googoosh, a popular Iranian singer, chants about being apart. A love song? Memory, disconnection and diaspora in a narrative of exile. (Adriana Galuppo)

DIREÇÃO DIRECTOR Azar Saiyar

ROTEIRO SCRIPT Azar Saiyar

PRODUÇÃO PRODUCTION Azar Saiyar

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Azar Saiyar, Joonas Kiviharju

MONTAGEM EDITING Azar Saiyar

SOM SOUND Johannes Vartola

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Googoosh

CONTATO CONTACT programme@av-arkki.fi



A MONTH OF SINGLE FRAMES
UM MÊS DE FRAMES ÚNICOS

ESTADOS UNIDOS, 2019, 14'

Antes de falecer, Barbara Hammer, pioneira do cinema experimental e lésbico, confiou o restante dos arquivos de seu Artist Residency Award a quatro cineastas, para que finalizassem seus filmes. O recém-lançado *Um mês de frames únicos*, de Lynne Sachs, traz um universo de pequenos acontecimentos a serem descobertos através dos olhos de Bárbara, que partiu em março deste ano, deixando um legado revolucionário e intrigante. (Adriana Galuppo)

Before dying, Barbara Hammer, pioneer of experimental and lesbian cinema, trusted the remainder of the archives from her Artist Residency Award to four filmmakers so they could finish her films. Recently released *A month of single frames* by Lynne Sachs bears a realm of small events to be unveiled through Barbara's eyes, who died earlier this year, leaving behind a revolutionary and intriguing legacy. (Adriana Galuppo)

DIREÇÃO DIRECTOR Lynne Sachs com e por Barbara Hammer

ROTEIRO SCRIPT Barbara Hammer, Lynne Sachs

PRODUÇÃO PRODUCTION Barbara Hammer, Lynne Sachs

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Barbara Hammer

MONTAGEM EDITING Lynne Sachs

SOM SOUND Barbara Hammer, Lynne Sachs

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Lynne Sachs

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Barbara Hammer

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Wexner Center for the Arts

CONTATO CONTACT lynneshachs@gmail.com



PARSI

SUIÇA/ARGENTINA/GUINÉ-BISSAU, 2018, 23'

Na capital de Guiné-Bissau, um rolê a pé, sobre patins, de carro. Registradas in loco pelas manas e companhia, as imagens chacoalham o dia nublado, enquanto, afoito, o poeta Mariano Blatt declama uma enchente de suposições. O que é, o que é? O argentino Eduardo "Teddy" Williams faz, da aparência de uma etnografia, ensaio sobre o movimento, ontologia delirante, surrealismo queer, mesclando meia dúzia de técnicas visionárias: filmagem em 360 graus, realidade aumentada, literatura, recital, postagem, rolezinho. (Luís Fernando Moura)

Strolls on foot, rollerblades and by car in Guinea-Bissau's capital. Shot in loco by the sisters and co., the images shake the cloudy day, meanwhile, poet Mariano Blatt anxiously recites a flood of presumptions. What is it, what is it? Out of an apparent ethnography, Argentinian Teddy Williams makes an essay about movement, dazed ontology, queer surrealism, mixing half a dozen of visionary techniques: 360 degrees shoots, augmented reality, literature, recital, posting, strolls. (Luís Fernando Moura)

DIREÇÃO DIRECTOR Eduardo Williams, Mariano Blatt

ROTEIRO SCRIPT Eduardo Williams, Mariano Blatt

PRODUÇÃO PRODUCTION Nahuel Perez Biscayart

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Eduardo Williams

MONTAGEM EDITING Eduardo Williams

SOM SOUND Simon Apostolou, Eduardo Williams, Nahuel Perez Biscayart

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Ivandro Cá, Cris Gomes, Djibril Baldé, Leandro Pereira, Vadinho da Costa, Edmilson Djú, Alfa Kalido Baldé, Richar Dias, Diomedes S Djú, Janaina Casimiro Ié, Nadi Ouadé, Brigita Chico Cá

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY A production of the Centre d'Art Contemporain Genève, In Between Art Film

CONTATO CONTACT teddywill@gmail.com

INT4



MESCALINE MESCALINA

FRANÇA, 2018, 45'

Visitando o interior mexicano a turismo, um jovem casal francês ingere o cacto alucinógeno do deserto, perdem-se um do outro e derivam pelo local, encontrando os moradores do vilarejo. Em sua postura inconsequente e arrogante, o casal perturba a vida comunitária, e a reação do povoado virá com violência, trazendo à tona os traumas da colonização. Clarisse Hahn volta ao FestCurtasBH com a sua primeira ficção, tão desafiadora e perturbadora quanto sua obra documental. (Luiz Pretti)

While visiting the Mexican countryside, a young couple of French tourists consume the desert's hallucinatory cactus. They get lost from each other and start wandering around, meeting the villagers. By being inconsequential and arrogant, the couple disturbs the community's life and the village reacts with violence, exposing the traumas of colonization. Clarisse Hahn returns to FestCurtasBH with her first fiction work, as daring and as disturbing as her documentary one. (Luiz Pretti)

DIREÇÃO DIRECTOR Clarisse Hahn

ROTEIRO SCRIPT Clarisse Hahn

PRODUÇÃO PRODUCTION Justin Taurand

COPRODUÇÃO COPRODUCTION 24images Production

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Jeanne Lapoirie

MONTAGEM EDITING Oktay Sengul

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Manon Lancerotto

SOM SOUND Axel Munoz

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Agathe Bonitzer, Medhi Dehb

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Les Films du Béliet

CONTATO CONTACT contact@lesfilmsdubelier.fr

INT4



CLANDO BI

SUIÇA, 2018, 16'

Diégui está atrasada para a escola. Yadou é um taxista clandestino em Dakar. Em uma corrida negociada, o carro nos conduz por uma cidade sempre vista em movimento, aparentemente rumo à modernidade. A máquina velha e resiliente é convertida em ambiente de escuta e de diálogo, de intimidade, conflito e troca de valores. Em *Clando Bi*, a modernidade aparece no outro, na expressão e na intensidade, muitas vezes silenciada, do corpo, que no filme dança e se projeta por um espaço em constante transformação. (Vanessa Santos)

Diégui is late for school. Yadou is a clandestine taxi driver in Dakar. During an arranged ride, the car takes us around a city always seen in movement, apparently towards modernity. The old and resilient machine is turned into a space of listening and dialog, of intimacy, conflict and for exchanging values. In *Clando Bi*, modernity emerges from the other, from the sometimes silenced expression and intensity of the body, which in the film dances and launches itself through a space in constant transformation. (Vanessa Santos)

DIREÇÃO DIRECTOR Paul Choquet, Moustapha Guèye, Olivia Frey, Elisa Gomez Alvarez, Yoro Mbaye

PRODUÇÃO PRODUCTION Master cinéma HES-SO ECAL/HEAD

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Elisa Gomez Alvarez, Paul Choquet

MONTAGEM EDITING Olivia Frey

SOM SOUND Olivia Frey, Paul Choquet

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Diégui Diallo, Yadou Mbaye

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Master cinéma HES-SO ECAL/HEAD

CONTATO CONTACT jean_guillaume.sonnier@ecal.ch

INT5



COMO FERNANDO PESSOA SALVOU PORTUGAL HOW FERNANDO PESSOA SAVED PORTUGAL

PORTUGAL/FRANÇA/BÉLGICA, 2018, 27'

Fernando Pessoa é incumbido de criar o slogan publicitário para o refrigerante Coca-Louca. O empresário português acredita que o poeta é perfeito para a tarefa, pois o que é um slogan senão uma poesia? Já o poeta acredita que será um ótimo negócio financeiro. Mas trocaram alhos por bugalhos. As consequências da empreitada serão drásticas: uma batalha intercontinental entre o império estadunidense e a ditadura portuguesa. Quem sairá vencedor? (Luiz Pretti)

Fernando Pessoa is commissioned to create an advertising slogan for the soda Crazy-Cola. The portuguese executive believes the poet fits perfectly for the task, since what's a slogan if not a poem? In addition, the poet thinks it'll be an excellent financial business. But they got it all wrong. The consequences of the feat will be drastic: an intercontinental battle between the american empire and the portuguese dictatorship. Who will be the winner? (Luiz Pretti)

DIREÇÃO DIRECTOR Eugène Green

ROTEIRO SCRIPT Eugène Green

PRODUÇÃO PRODUCTION Luis Urbano, Sandro Aguilar, Julien Naveau, Luc Dardenne, Jean-Pierre Dardenne

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Raphaël O'Byrne

MONTAGEM EDITING Valérie Loiseleux

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Carloto Cotta, Manuel Mozos, Diogo Dória, Alexandre Pieroni Calado, Ricardo Gross

SOM SOUND Henri Maïkoff, Benoît De Clerck, Stéphane Thiébaud

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Carloto Cotta, Manuel Mozos, Diogo Dória, Alexandre Pieroni Calado, Ricardo Gross, Mia Tomé, Eugène Green

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Carloto Cotta, Manuel Mozos, Diogo Dória, Alexandre Pieroni Calado **EMPRESA PRODUTORA** PRODUCTION COMPANY O Som e a Fúria, Noodles Production, Les Films Du Fleuve

CONTATO CONTACT agencia@curtas.pt

INT5



BAGA'T DIRI TUHAY TA'T PAMAHUNGPAHUNG **THE IMMINENT IMMANENT** IMINENTE IMANENTE

FILIPINAS/SINGAPURA/ITÁLIA, 2018, 15'

Uma cidade rural nas Filipinas segue seu cotidiano à espera de um tufão iminente. Enquanto o som constante da chuva não deixa esquecer o que se aproxima, a câmera convida a observar aquilo que emana do universo mundano de personagens díspares. Comum, entre eles, é que tocam suas vidas como se não se deixassem afetar pelas forças silenciosas da natureza. Em *Iminente imanente*, Carlo Francisco Manatad filma Tacloban, sua cidade natal, que vive sob a ocorrência constante de tempestades tropicais. (Vanessa Santos)

The everyday life of a town in rural Philippines while it awaits the imminent arrival of a typhoon. While the constant sound of rain keeps reminding what approaches, the camera invites us to observe whatever derives from the ordinary realities of such diverse characters. Common to all is the fact that they live their lives as if they weren't affected by the silent forces of nature. In *Imminent immanent*, Carlo Francisco Manatad registers Tacloban, his hometown, which is constantly affected by tropical storms. (Vanessa Santos)

DIREÇÃO DIRECTOR Carlo Francisco Manatad

ROTEIRO SCRIPT Carlo Francisco Manatad

PRODUÇÃO PRODUCTION Armi Rae Cacanindin

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Albert Banzon

MONTAGEM EDITING Benjo Ferrer III, Carlo Francisco Manatad

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Michael Español, Bam Manlongat

SOM SOUND Donald Itagan

DESENHO DE SOM E MIXAGEM Kat Salinas, Mikko Quizon

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Sylvia Sanchez, Angeli Bayani, Arjo Atayde, Chai Fonacier, Andrew Maog, Joaquin Maog

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Cinematografica Films

CONTATO CONTACT info@someshorts.com

INT5



BLACK BUS STOP **PARADA NEGRA**

ESTADOS UNIDOS, 2019, 9'

Parada negra faz reviver um solo sagrado de comunhão da juventude negra estadunidense dos anos 80 e 90. O emblemático ponto de encontro de uma geração excluída do ambiente universitário é reivindicado no filme, em tom de tributo, pela performance de 40 estudantes negros. Kevin Jerome e Claudrena Harold convidam a olhar, em um estilo experimental de documentário, para um coletivo de vozes e corpos que ocupam um espaço de transcendência, no campus da Universidade da Virgínia, em Charlottesville. (Vanessa Santos)

Black bus stop brings life to a sacred soil of communion to 1980s and 1990s American black youth. The emblematic meeting point of a generation prevented from entering university is reclaimed in the film, as a tribute, by the performance of 40 black students. With an experimental style of documentary, Kevin Jerome and Claudrena Harold invite us to gaze upon a collective of voices and bodies occupying a territory of transcendence, at the University of Virginia's campus, in Charlottesville. (Vanessa Santos)

DIREÇÃO DIRECTOR Kevin Jerome Everson, Claudrena N. Harold

PRODUÇÃO PRODUCTION Kevin Jerome Everson, Claudrena N. Harold, Madeleine Molyneaux

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Kevin Jerome Everson

MONTAGEM EDITING Kevin Jerome Everson

SOM SOUND Will Jones

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Picture Palace Pictures

CONTATO CONTACT picturepalacesale@yahoo.com

INT5

BRA

STILL HERE, 2001, CHRISTOPHER HARRIS



SIL

COMPETITIVA BRASIL

BRAZILIAN COMPETITION

COMPETITIVA BRASIL BRAZILIAN COMPETITION

BRA1 79' 10

04/09, 19h, Cine Humberto Mauro
05/09, 20h, Sala João Ceschiatti

BRA2 66' 16

04/09, 21h10, Cine Humberto Mauro
06/09, 18h, Sala João Ceschiatti

BRA3 57' 16

05/09, 19h, Cine Humberto Mauro
06/09, 20h, Sala João Ceschiatti

BRA4 78' 10

06/09, 19h, Cine Humberto Mauro
07/09, 16h, Sala João Ceschiatti

BRA5 68' 18

06/09, 21h10, Cine Humberto Mauro
07/09, 18h, Sala João Ceschiatti



FILHAS DE LAVADEIRAS WASHERWOMEN'S DAUGHTERS

DISTRITO FEDERAL, 2019, 22'

A partir de um conjunto de entrevistas concedidas à diretora, o curta costura, com uma linha sensível, a experiência partilhada de gerações de mulheres negras, filhas de lavadeiras, bordando a estética e a ética que disso resultam. De uma semente comum, o filme aflora o tempo, dando a ver transformações e rupturas com os vícios e destinos violentos da História, lavando-a com poesia. Inspirado na obra homônima da escritora Maria Helena Vargas, *Filhas de Lavadeiras* desata o nó e atualiza uma lição de resistência. (Fabio Rodrigues Filho)

Based on a set of interviews made by the filmmaker, this short movie sews with a sensitive thread the shared experiences from generations of black washerwomen's daughters. An aesthetic and ethic are embroidered. From a common seed, the film makes time blossom, showing transformations and ruptures with the violent vices and fates of History, washing it with poetry. Inspired by the homonymous work of writer Maria Helena Vargas, *Filhas de Lavadeiras* undoes the knot and updates a lesson of resistance. (Fabio Rodrigues Filho)

DIREÇÃO DIRECTOR Edileuza Penha de Souza **ROTEIRO** SCRIPT Edileuza Penha de Souza **PRODUÇÃO** PRODUCTION Marcus Azevedo, Ruth Maranhão **FOTOGRAFIA** CINEMATOGRAPHY Ana Carolina Matias, Waldir Pina **MONTAGEM** EDITING Adon Bicalho **ARTE E FIGURINO** ART AND COSTUME DESIGN Lia Maria dos Santos **SOM** SOUND Nathalia Mendes, Juciele Fonseca **TRILHA SONORA** SOUNDTRACK Layla Jorge, Marcelo Café **ELENCO PRINCIPAL** MAIN CAST Neide Rafael, Benedita da Silva, Ruth de Souza, Neusa das Dores Pereira, Elisabete Martins da Silva Gonçalves, Maria José de Souza, Hellen Rodrigues Batista, Rosângela Rodrigues Batista, Iris Marques Patrício de Oliveira, Magna Marques de Jesus Oliveira, Conceição Evaristo, Mary France de Deus, Ângela Donizete Batista de Deus, Maria Goretti dos Santos, Ivonete Nunes Rodrigues dos Santos **EMPRESA PRODUTORA** PRODUCTION COMPANY Sebastiana Produções **CONTATO** CONTACT edileuzapenhadesouza@gmail.com

BRA1



KEREXU

RIO GRANDE DO SUL, 2019, 20'

As águas do rio correm entre as rochas, por entre as quais as mãos de uma experiente ceramista Mbya-Guarani habilidosamente se embrenham, com a ajuda de facas, para retirar pedras de barro. Colhidas da beira da água, elas servem de matéria-prima para as artesanias produzidas junto a outras mulheres e crianças da aldeia, num processo embalado por harmoniosos cantos de trabalho. (Vinícius Andrade)

The waters of the river flow between the rocks through which the hands of an experienced Mbya-Guarani potter skillfully penetrate, with the help of knives, to remove clay stones. These stones, taken from the water's edge, will serve as raw material for the handicraft objects made together with other women and children from the village in a process accompanied by harmonious work songs. (Vinicius Andrade)

DIREÇÃO DIRECTOR Denis Rodriguez, Leonardo Remor
PRODUÇÃO PRODUCTION Claudia Zanatta, Denis Rodriguez, Leonardo Remor
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Denis Rodriguez, Leonardo Remor
MONTAGEM EDITING Germano de Oliveira
SOM SOUND Augusto Stern, Fernando Efron
TRILHA SONORA SOUNDTRACK Kerexy Jera Poty (Antônia Garai)
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Kerexy Jera Poty (Antônia Garai)
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY UFRGS e Avante Filmes
CONTATO CONTACT leonardoremor@gmail.com

BRA1



NOME DE BATISMO - FRANCES **NAME OF BAPTISM - FRANCES**

PERNAMBUCO, 2019, 17'

Tila Chitunda segue em curso com seu empreendimento genealógico: encontrar as origens históricas, culturais e afetivas ligadas aos sobrenomes pelos quais fora batizada. Acompanhamos não um filme isolado, com seu ponto de partida e encerramento convencionais, mas a segunda parte de um projeto mais amplo, enraizado na história de vida daquela que filma e de seus diversificados conterrâneos. (Vinícius Andrade)

Tila Chitunda keeps running her genealogical enterprise: to find the historical, cultural and affective roots connected to her family names. What we watch is not an isolated movie, with its conventional starting and ending points, but the second part of a wider project ingrained in the life story of the filmmaker and her diverse countrymen. (Vinicius Andrade)

DIREÇÃO DIRECTOR Tila Chitunda

ROTEIRO SCRIPT Tila Chitunda, Amandine Goisbault

PRODUÇÃO PRODUCTION Tila Chitunda, Amandine Goisbault, Julien Ineichen

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Tila Chitunda

MONTAGEM EDITING Amandine Goisbault

SOM SOUND Catarina Apolônio

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Johann Brehmer

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Frances Ramirez, Fran Markham, Robin Markham

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Tilovita Produções

CONTATO CONTACT contato@tilovita.com

BRA1



CARTUCHOS DE SUPER NINTENDO EM ANÉIS DE SATURNO **SUPER NINTENDO'S CARTRIDGE IN SATURN'S RINGS**

CEARÁ, 2018, 20'

Nome: Cecil

Idade: 20 anos

Dinheiro: R\$ 0,00

Profissão: Estudante

Pass: Nível 1

O joystick não está em suas mãos, ele está numa realidade em que é controlado, qualquer tentativa de se libertar desse controle acarretará perda de pontos, quem tem o poder de controlar esses pontos? (Layla Braz)

Name: Cecil

Age: 20

Money: \$0,00

Profession: Student

Pass: Level 1

The joystick isn't in your hands, but in a reality where it's controlled. Any attempt to break this control will result in loss of points. Who has the power to control these points? (Layla Braz)

DIREÇÃO DIRECTOR Leon Reis

ROTEIRO SCRIPT Leon Reis

PRODUÇÃO PRODUCTION Elvio Franklin, Samara Cabral

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Rodrigo Ferreira, Darwin Marinho

MONTAGEM EDITING Clébson Oscar

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Paolla Martins, Lidia dos Anjos

SOM SOUND Marcelo Júnior, Tatiana Ferreira **TRILHA SONORA** SOUNDTRACK Iron

Cauan, Diego Fidelis, Gustavo Carvalho, Mike Dutra, Leon Reis

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Felipe Oliveira, Lucas Limeira, Polly Di

CONTATO CONTACT elviofranklin@hotmail.com

BRA1



RONDA

SÃO PAULO, 2019, 25'

Hélio é um segurança desempregado, já não tem casa, nem pertences, nem amigos. Quem sabe agora só lhe acompanhem os devaneios de quem, mesmo cansado e ferido, já não pode descansar. Nem o desemprego lhe permite abandonar o ofício que se apoderou de seu corpo e de seus gestos. Como filmar um sintoma coletivo – esse que nos adoce pelo excesso de medo, de controle, de exaustão, de abandono? Em meio ao caos, é preciso produzir brechas em narrativas quaisquer, ir ao encontro do outro, retomar nossa disposição para o perigo. (Hannah Serrat)

Hélio is an unemployed security guard, who no longer has a home, or friends, or possessions. Maybe now he only has the reveries of those that although tired and injured can no longer rest. Not even the unemployment allows him to abandon the function that has taken control of his body and gestures. How to film a collective symptom, the one that makes us sick of excessive fear, control, exhaustion, abandonment? Amid the chaos, it's necessary to produce breaches in ordinary narratives, move toward other people, and recover our disposal for danger. (Hannah Serrat)

DIREÇÃO DIRECTOR Mauricio Battistuci, Francisco Miguez

ROTEIRO SCRIPT Mauricio Battistuci, Francisco Miguez

PRODUÇÃO PRODUCTION Tarsila Varallo

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Caio Antônio

MONTAGEM EDITING Luisa Noriko

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Joana Lorenzetti

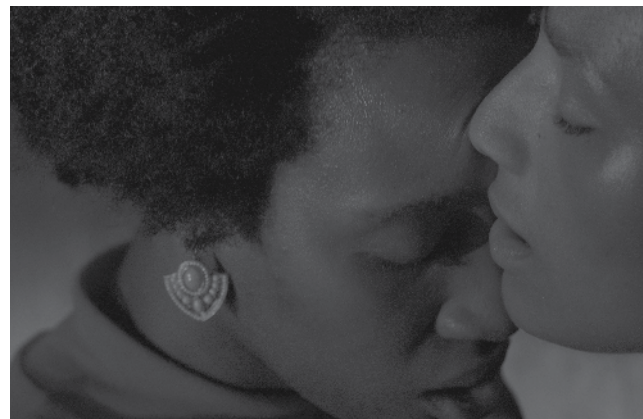
SOM SOUND Jonas Amâncio **TRILHA SONORA** SOUNDTRACK Joera Rodrigues, Nicholas Rabinovitch, Estúdio Terra de Lá

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST João Filho, Georgette Fadel, Rogério Bandeira, Érika Rocha, Eliane Weinfurter, Sérgio Pires

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY CTR-ECA-USP

CONTATO CONTACT franciscommiguez@gmail.com, mfbattistuci@gmail.com

BRA2



A FELICIDADE DELAS THEIR HAPPINESS

SÃO PAULO, 2019, 14'

Uma manifestação. Duas mulheres negras, lésbicas, que carregam os mesmos medos em seus corpos. Desejo, silêncio, olhares, existência, resistência, enchente. (Layla Braz)

A demonstration. Two black lesbian women that have the same fears in their bodies. Desire, silence, glances, existence, resistance, flood. (Layla Braz)

DIREÇÃO DIRECTOR Carol Rodrigues

ROTEIRO SCRIPT Carol Rodrigues

PRODUÇÃO PRODUCTION Rafaella Costa, Gustavo Aguiar

ANIMAÇÃO ANIMATION Michel Messer, Carol Rodrigues

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Julia Zakia

MONTAGEM EDITING Paula Mercedes

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Fernando Timba, Jeane Abreu

SOM SOUND Andressa Clain, Olívia Fiusa, Guile Martins, Pedro Noizyman

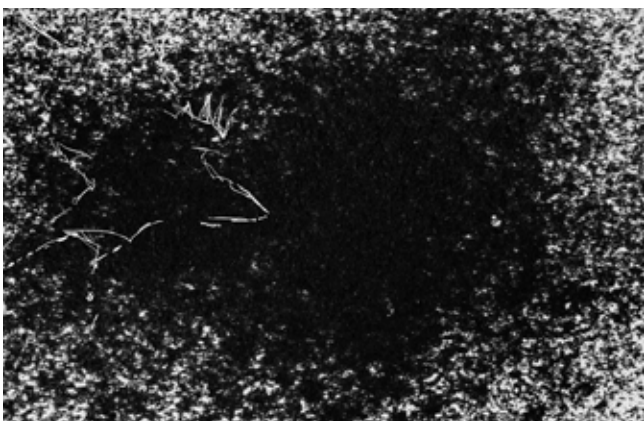
TRILHA SONORA SOUNDTRACK Liniker

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Ivy de Souza, Tamirys O'Hanna

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Manjerição Filmes

CONTATO CONTACT rafacavinatti@gmail.com

BRA2



ESTRANHO ANIMAL **STRANGE ANIMAL**

MINAS GERAIS/DISTRITO FEDERAL, 2019, 05'

Singelo e profundo tratado dos voos, o curta *Estranho Animal* interpõe técnicas de animação e fotografias para pensar sobre a animalidade da ditadura e, no extremo oposto, sobre o belo animal que é a liberdade. O filme de Arthur B. Senra nos convida a um voo metafísico aos deslimites do sonhar. Adentramos num espetáculo em preto e branco, entre o realismo e o surreal, entre as cinzas e o ar, entre o fim e o começo, para refletirmos sobre as asas que nos fazem andar. (Fabio Rodrigues Filho)

Unique and profound treatise on flights, the short movie *Estranho Animal* merges animation techniques and photographs to think about the bestiality of dictatorship and, on the opposite side, about the beautiful animal that is freedom. Arthur B. Senra's film invites us to a metaphysical flight to the un-limits of dreaming. We enter a black and white spectacle between realism and the surreal, between ashes and air, between the end and the beginning, in order to meditate on the wings that make us walk. (Fabio Rodrigues Filho)

DIREÇÃO DIRECTOR Arthur B. Senra

ROTEIRO SCRIPT Arthur B. Senra, Paulo Vilara

PRODUÇÃO PRODUCTION Arthur B. Senra

ANIMAÇÃO ANIMATION Arthur B. Senra, Diego Akel, Jackson Abacatu

IMAGENS IMAGES Alex Budovsky, Arthur B. Senra, Cris Ventura, Guto Borges, Joacelio Batista, Marisa Merto, Pedro Paulo Rocha, Saulo Salomão, Sávio Leite

MONTAGEM EDITING Arthur B. Senra

SOM SOUND Thiago Guedes

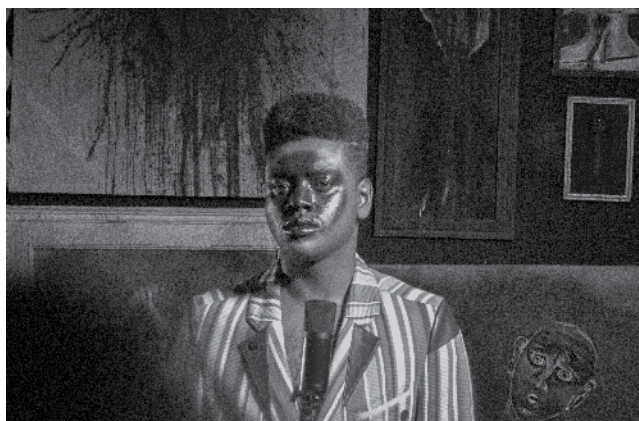
TRILHA SONORA SOUNDTRACK Thiago Guedes, Tiago Salgado

VOZES VOICES Alessandra Carneiro de Mendonça, Ricardo Righi

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY 27frames

CONTATO CONTACT arthurb.senra@gmail.com

BRA2



NEGRUM3 **BLACKN3SS**

SÃO PAULO, 2018, 22'

Negro! Negra! Negro! Negra! Negrum3! Sim! Sou! Livre!
Corpos, corpos, corpos, corpos negros!
Ocupando os espaços "da forma mais literal".
Buscando a "individualidade dos nossos corpos".
Resgatando a "pluralidade da negritude e suas múltiplas formas de ser".
"Independência do corpo negro".
Marielle, Presente! (Layla Braz)

Black man! Black woman! Black man! Black woman! Blackn3ss! Yes! I am!
Free!
Bodies, bodies, bodies, Black bodies!
Occupying spaces "in the most literal way".
Seeking the "individuality of our bodies".
Recovering the "plurality of Blackness and its multiple ways of being".
"The emancipation of Black bodies".
Marielle, Presente! [Marielle is with us!] (Layla Braz)

DIREÇÃO DIRECTOR Diego Paulino

ROTEIRO SCRIPT Diego Paulino

PRODUÇÃO PRODUCTION Victor Casé

ANIMAÇÃO ANIMATION Martin Namikawa

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Leandro Caproni

MONTAGEM EDITING Amanda Beça

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Maiara Del Pino, Igor Bibiano

SOM SOUND Diana Ragnole

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Jhonatta Vicente

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Eric Oliveira, Félix Pimenta, Euvira, Aretha Sadick

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Reptilia Produções

CONTATO CONTACT contato@reptilia.art.br

BRA2



UM ENSAIO SOBRE A AUSÊNCIA AN ESSAY ON ABSENCE

BAHIA, 2018, 15'

Rômulo recebe uma mensagem de voz da filha, que reclama de saudades. A vontade de atender ao pedido por uma boneca, feito por ela, parece se misturar ao desejo de estar mais presente na vida da criança. Experimentamos uma aproximação de sua condição material e seus sentimentos, trazidos à tona nas andanças e nos encontros vividos entre as ruas de Salvador e Cachoeira, onde desenvolve seus estudos. (Vinícius Andrade)

Rômulo receives a voice message from his daughter, who complains about the father's absence. The desire to fulfill her wish for a doll seems to blend with the desire of being more present in the child's life. We watch an approximation of his material condition and his feelings, brought to light during the wanderings and the encounters lived between the streets of Salvador and Cachoeira, where he studies. (Vinícius Andrade)

DIREÇÃO DIRECTOR David Aynan

ROTEIRO SCRIPT David Aynan

PRODUÇÃO PRODUCTION Vinícius Silva

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Edvaldo Santos Junior

MONTAGEM EDITING David Aynan, Vinícius Silva

SOM SOUND David Aynan

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Rômulo Carvalho

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Palenque Filmes

CONTATO CONTACT davidaynan@gmail.com

BRA3



SETE ANOS EM MAIO SEVEN YEARS IN MAY

MINAS GERAIS - BRASIL/ ARGENTINA, 2019, 42'

Em 2007, Rafael dos Santos teve a casa invadida por agentes policiais e foi levado para um local isolado, onde foi brutalmente espancado. Se legar o acontecido ao esquecimento, para ele, é como se os policiais "tivessem completado o serviço", Rafael esforça-se em manter vivo seu relato, encontrando algo em comum com a experiência de outros jovens moradores de periferias urbanas. (Vinícius Andrade)

In 2007, Rafael dos Santos had his house raided by policemen and was taken to an isolated place where he was brutally beaten. Since letting the event be forgotten would be for him as if the policemen "had accomplished their mission", Rafael strives to keep his story alive, finding something in common with the experiences of other young people living in low-income outskirts. (Vinícius Andrade)

DIREÇÃO DIRECTOR Affonso Uchôa

ROTEIRO SCRIPT Affonso Uchôa, Rafael dos Santos Rocha, João Dumans

PRODUÇÃO PRODUCTION Camila Bahia, Vasto Mundo, Un Puma

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Lucas Barbi, Rodrigo Beetz

MONTAGEM EDITING João Dumans

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Karine Assis, Camila Magalhães

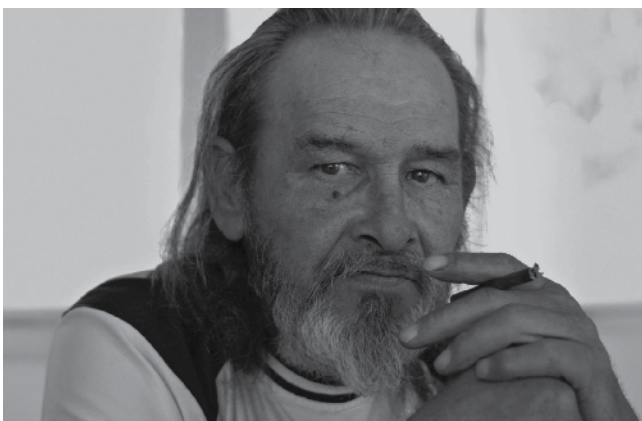
SOM SOUND Marcela Santos, Bruno Vasconcelos

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Rafael dos Santos Rocha, Wederson Neguinho, Leonardo Ferreira, Maicon Felipe, Magno Pires, Max Henrique, Robson Vieira

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Camila Bahia, Vasto Mundo, Un Puma

CONTATO CONTACT camilacbraga@gmail.com

BRA3



AGORA COMO ANTES NOW AND THEN

SÃO PAULO, 2019, 23'

Em *Agora como antes*, espécie de apropriação socialista do conhecido jogo *Banco Imobiliário*, ganha quem primeiro mobiliar um apartamento ora vazio. Mas, aqui, cada parada numa casa do tabuleiro, seja em uma pequena tabacaria ou no Bastião dos Pescadores, resulta num passeio pela geopolítica europeia, do passado de influência soviética ao presente da ocupação onde estão os jogadores, na Budapeste de hoje. (Vinicius Andrade)

In *Now and Then*, a sort of socialist appropriation of the well-known *Monopoly* game, the winner is the first person to furnish an empty apartment. However, each stop at a board space, whether it's a small tobacco shop or the Fisherman's Bastion, results in a tour through European geopolitics, from the past of Soviet influence to the present of the place where the players are, in today's Budapest. (Vinicius Andrade)

DIREÇÃO DIRECTOR Thiago Carvalhaes

ROTEIRO SCRIPT Thiago Carvalhaes

PRODUÇÃO PRODUCTION Cozinha de Filmes

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Anna Magdalena Silva, Atsushi Kuwayama, Cecília Bandeira, Ida Sørensen, Martha Appelt, Thiago Carvalhaes

MONTAGEM EDITING Thiago Carvalhaes

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Thiago Carvalhaes

SOM SOUND Atsushi Kuwayama, Jóni Kálmán, Martha Appelt, Thiago Carvalhaes

DESENHO DE SOM Tomás Franco

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Hacki Tamás

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Bangó Attila (Indián), Magyar Csilla, Meggyes Cseri, Nyáry Gitta, Kovács József Pál (Kapitány)

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Cozinha de Filmes

CONTATO CONTACT carvalhaes@gmail.com



ILHAS PRIBILOF PRIBILOF ISLANDS

MINAS GERAIS - BRASIL/FRANÇA, 2019, 4'

Imagens pessoais, registradas em uma câmera Super 8, sem cortes e sem som, oferecem-se ao trabalho da memória. Um ensaio sobre a vida e sobre a morte, à beira-mar, na costa do Alaska. A partir de um gesto muito simples, quase desconcertante, o filme retoma as imagens do passado e maneja sua capacidade de dar a ver, rever, prever. Enquanto os bichos se reúnem e separam, os amigos que se foram se reencontram. (Hannah Serrat)

Personal images recorded on a Super 8 camera, without cuts and mute, are employed in the construction of memory. An essay about life and death by the sea on the coast of Alaska. Beginning with a very simple, almost disturbing gesture, the movie recovers images of the past and manipulates its ability to make visible, review and preverse. While animals gather and separate, friends who were gone meet again. (Hannah Serrat)

DIREÇÃO DIRECTOR André Lage

ROTEIRO SCRIPT André Lage

PRODUÇÃO PRODUCTION André Lage

MONTAGEM EDITING André Lage

SOM SOUND André Lage

MIXAGEM DE SOM SOUND MIX O Grivo

VOZ VOICES Christoph Morais Fortmann

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Relâmpago, Les films du coquelicot

CONTATO CONTACT andrelage71@gmail.com



EU, MINHA MÃE E WALLACE ME, MOM AND WALLACE

RIO DE JANEIRO, 2018, 23'

Percorre-se uma fotografia: uma mãe e o filho, o olhar da mãe, um brinquedo, os pés, o olhar do filho, o olhar dos dois, marcas de dobras, o guardar. Atravessando espaços há muito tempo não vistos, Wallace resgata memórias do lugar onde viveu e busca registrar/guardar um momento que talvez não mais se repita. (Layla Braz)

A photograph is examined: a mother and her son, the mother's gaze, a toy, the feet, the son's gaze, the gaze of both, fold marks, the act of storing something. While he goes through spaces not visited for a long time, Wallace recovers memories of the place where he used to live, trying to record/store a moment that may not happen again. (Layla Braz)

DIREÇÃO DIRECTOR Irmãos Carvalho

ROTEIRO SCRIPT Irmãos Carvalho

PRODUÇÃO PRODUCTION Eugenio Puppo, Irmãos Carvalho, Matheus Sundfeld

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Safira Moreira

MONTAGEM EDITING João Rabello

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Cleissa Regina Martins

SOM SOUND Gabriel Marinho (edição de som), Toco Cerqueira (mixagem), Gustavo Andrade (som direto)

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Fabrício Boliveira, Noemia Oliveira, Sophia Rocha, Robson Santos

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Heco Produções

CONTATO CONTACT heco@heco.com.br

BRA4



QUANDO ELAS CANTAM WHEN WOMEN SING

SÃO PAULO, 2018, 28'

Onde tudo poderia parecer inóspito, uma sala de aula se torna espaço de acolhimento e de escuta. Um retrato de mulheres que, com trajetórias e experiências distintas, participam do projeto "Voz Própria", no coral da Penitenciária Feminina de São Paulo. Com delicadeza, o filme instaura novas perspectivas, menos interessado pelo lugar em que o mundo as encerra do que pela potência de suas vozes, olhares e gestos, capazes de alinhar liames, multiplicar pontos de fuga. (Hannah Serrat)

In a place where everything might seem inhospitable, a classroom becomes a care and listening space. A portrait of women with different backgrounds and experiences, who are part of the "Own Voice" project in the choir of the São Paulo Women's Penitentiary. In a delicate way, the movie opens new perspectives, being less focused in the place where the world encloses them than in the power of their voices, looks and gestures, which are able to outline bonds and multiply vanishing points. (Hannah Serrat)

DIREÇÃO DIRECTOR Maria Fanchin

ROTEIRO SCRIPT Julia Rufino, Maria Fanchin

PRODUÇÃO PRODUCTION Beatriz Carvalho, Máira Bühler, Maria Fanchin, Rafael Sampaio

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY André Tashiro, Cris Lyra

MONTAGEM EDITING Manoela Zigiatti

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Juliana Rizzo

SOM SOUND Simone Alvez

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Andreza Cristina, Asya Ayyul, Carmina Juarez, Cristiane da Silva, Danisile Linah, Erick Analia, Jolenah Dliwayo, Martha Bravo, Munyadzina Mavis, Precious Montsho, Robyn Chaplin, Sbekezele Msimango, Seja Ramaotswa, Thandi Sheila Mseleku, Tikeh, Thomas Muciacito

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Klaxon Cultural Audiovisual LTDA

CONTATO CONTACT contato@klaxon.art.br

BRA4



SEM ASAS WINGLESS

SÃO PAULO, 2019, 20'

Zu, seu primeiro desejo na infância é ser, quando crescer, um colete à prova de balas, não, um super herói à prova de balas. Uma família, a mãe que trabalha vendendo coxinha, o pai começando em um novo emprego e o filho estudando para uma prova de matemática. Por que pedir para o filho ir comprar 1kg de farinha de trigo na mercearia do Sr. Zé se torna perigoso? (Layla Braz)

Zu, whose first childhood wish is to be a bulletproof vest when grown up, or better, a bulletproof superhero. A family, the mother that works selling snacks, the father who is beginning a new job and the son studying for a math test. Why asking the son to buy 1kg of wheat flour at Mr. Zé grocery store becomes a dangerous request? (Layla Braz)

DIREÇÃO DIRECTOR Renata Martins

ROTEIRO SCRIPT Renata Martins

PRODUÇÃO PRODUCTION Issis Valenzuela

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Mariane Nunes, Thais Nardi

MONTAGEM EDITING Cristina Amaral

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Luana Castilho, Fernando Timba

SOM SOUND Guile Martins

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Vinicius Calvitti

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Grace Passô, Kaik Pereira, Melvin Santhana

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Mahin Produções Audiovisuais

CONTATO CONTACT recine12@gmail.com

BRA5



A MENTIRA THE LIE

RIO DE JANEIRO, 2019, 09'

A partir de arquivos pertencentes ao museu do Ministério de Segurança do Estado da antiga Alemanha Oriental e a acervos pessoais, este delicado curta dá a ver uma centelha de afeto que sobrevive e desvela uma história violenta. Mesmo os sistemas mais fechados podem ruir por aquilo que sempre precipita os limites: o amor. Num instigante jogo com o tempo, o filme torna-se uma contundente reflexão sobre a própria ideia de arquivo, motivada por um recado deixado a lápis num relatório de vigilância e salvo do fogo do esquecimento. (Fabio Rodrigues Filho)

Based on personal archives and on materials from the former East German's Ministry for State Security museum, this delicate short movie shows a spark of affection that survives and unveils a violent story. Even the most sealed systems can collapse because of something that always pushes the boundaries: love. Playing a stimulating game with time, the movie becomes a compelling reflection about the very idea of archive, motivated by a pencil message written in a surveillance report and saved from the fire of oblivion. (Fabio Rodrigues Filho)

DIREÇÃO DIRECTOR Klaus Diehl, Rafael Spinola

ROTEIRO SCRIPT Jansen Hertz

PRODUÇÃO PRODUCTION Rafael Spinola

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Museu da Stasi

MONTAGEM EDITING Rafael Spinola

SOM SOUND Hugo Rocha

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Segundo Andar

CONTATO CONTACT rafaelspinolacorreia@gmail.com

BRA5



LOOPING

MINAS GERAIS, 2019, 12'

Os gritos de desespero num parque de diversão anunciam o escândalo que é o amor. *Looping*, de Maick Hannder, encena, por meio de fotografias, o conflito de olhares entre o ser que ama e aquele que é amado. Estaríamos nós, também, obcecados por essa personagem, elevada pelo afeto ao estatuto de entidade? No desejo de segurar o momento, as fotografias são animadas, flertando com uma estética de redes sociais, e as hipérboles da paixão retornam irresistíveis neste filme. Sem poupar os clichês, o curta é um retrato intenso da coincidência, da vertigem e do acaso que é o início de um amor. (Fabio Rodrigues Filho)

The screams of despair in an amusement park foreshadow the scandal that love is. *Looping*, by Maick Hannder, uses photographs to enact the conflict of gazes between the one who loves and the one who is loved. Are we also obsessed by this character who's raised by affection to the status of entity? In an attempt to retain the moment, the photographs are animated, mobilizing an aesthetics of social networks. Hyperboles of passion also return irresistibly in this film. Sparing no clichés, this short is an intense portrayal of the coincidence, vertigo and chance that constitute the beginning of love. (Fabio Rodrigues Filho)

DIREÇÃO DIRECTOR Maick Hannder

ROTEIRO SCRIPT Maick Hannder

PRODUÇÃO PRODUCTION Ponta de Anzol Filmes

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Maick Hannder

MONTAGEM EDITING Maick Hannder

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Dayane Tropicaos

SOM SOUND Maick Hannder, Yara Tórres

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Arthur Diniz, João Victor

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Ponta de Anzol Filmes

CONTATO CONTACT producao@pontadeanzol.com.br

BRA5



QUEBRAMAR BREAKWATER

SÃO PAULO, 2019, 27'

Um grupo de amigas, numa casa de praia, espera a chegada do ano novo. O tempo da juventude é partilhado entre mulheres lésbicas, com seus corpos e vozes, com suas canções e confissões. Questões políticas, coletivas e pessoais avizinham-se ali, como a singularidade de um rosto que se dispõe face à imensidão do mar ou de um corpo exposto que se bronzeia ao lado de outros, sob o Sol. Um mundo todo segue lá fora; outros, mais abertos e livres, são inventados quando mulheres, em suas diferenças, se reúnem. (Hannah Serrat)

A group of friends, in a beach house, wait for the new year. The time of youth is shared between lesbian women with their bodies and voices, their songs and confessions. Political, collective and personal questions become close, like the uniqueness of a face against the immensity of the sea or a naked body that tans under the sun, beside other bodies. There's still a whole world out there, but others are invented, more open and freer, when women come together through their differences. (Hannah Serrat)

DIREÇÃO DIRECTOR Cris Lyra

ROTEIRO SCRIPT Ananda Maranhão, Camila Gaglianone, Cris Lyra, Elis Menezes, Lana Lopes, Raíssa Lopes, Yakini Kalid

PRODUÇÃO PRODUCTION Camila Gaglianone

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Wilssa Esser, Cris Lyra

MONTAGEM EDITING Beatriz Pomar, Henrique Cartaxo

SOM SOUND Marina Bruno, Tamis Haddad

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Obinrin Trio, Nã Maranhão

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Ananda Maranhão, Elis Menezes, Lana Lopes, Raíssa Lopes, Yakini Kalid

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Travessia Filmes

CONTATO CONTACT anacris.lyra@gmail.com

BRA5

A high-contrast, black and white photograph of a textured surface, possibly a rock or mineral specimen. The image is dominated by dark, shadowed areas and bright, reflective highlights that create a complex, organic pattern. The texture appears rough and crystalline. On the left side, the word "MIN" is overlaid in a large, bold, white, sans-serif font. The overall composition is abstract and emphasizes the intricate details of the mineral's surface.

MIN

RECKLESS EYEBALLING, 2004, CHRISTOPHER HARRIS

AS

COMPETITIVA MINAS

MINAS COMPETITION

COMPETITIVA MINAS
MINAS COMPETITION

MIN1 66' 12

02/09, 19h, Cine Humberto Mauro

04/09, 20h, Sala João Ceschiatti

MIN2 47' 12

03/09, 21h, Cine Humberto Mauro

05/09, 18h, Sala João Ceschiatti



NOVE ÁGUAS **NINE WATERS**

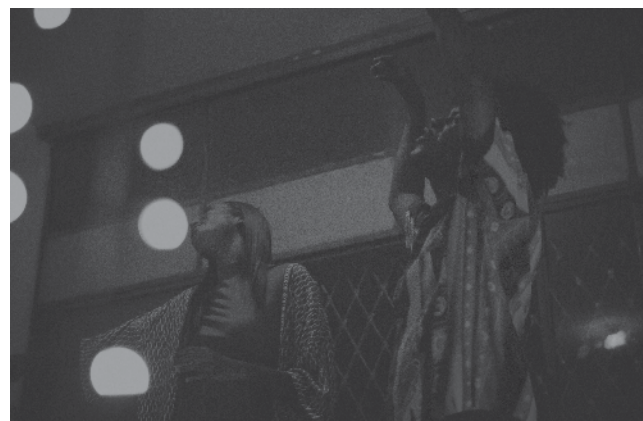
BELO HORIZONTE/CARLOS CHAGAS, 2019, 25'

Entre a descoberta de um território e a reinvenção de uma comunidade, moradores do Quilombo Marques, no Vale do Mucuri, retomam parte de sua história, de sua luta, de seus cantos e tradições. O caráter coletivo de realização do filme, que não se furta de incidir sobre a imagem, institui um gesto de resistência, a reafirmação de uma ancestralidade e o desejo de intervenção no presente. Se o território segue em disputa, é preciso continuar a crer na capacidade de um cinema comunitário mover o mundo. (Hannah Serrat)

Between the discovery of a territory and the reinvention of a community, the residents of Quilombo Marques, in Mucuri Valley, recover part of their history, their fight, their songs and traditions. The movie's collective dimension, which affects the images, establishes a gesture of resistance, the reaffirmation of an ancestry and the desire for intervention in the present. If the territory is still in dispute, one must keep believing in the power of community cinema to put the world in motion. (Hannah Serrat)

DIREÇÃO DIRECTOR Gabriel Martins, Quilombo dos Marques
ROTEIRO SCRIPT Oficina de Roteiro no Quilombo dos Marques, Gabriel Martins
PRODUÇÃO PRODUCTION Paula Kímo
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Danilo Candombe
MONTAGEM EDITING Cristina Amaral, Cardes Monção, Danilo Candombe
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Rimenna Procópio
SOM SOUND Bruno Vasconcelos
TRILHA SONORA SOUNDTRACK Edson Quilombola, José de Souza Franco, Rosineire de Souza Franco, Salete
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Dione Marques de Souza, José de Souza Franco (Tio Zé), Licindo Marques de Souza (Tio Bel), Samuel Henrique Almeida de Souza, Wiliam de Souza Franco
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Cinema nos Quilombos
CONTATO CONTACT cinemanosquilmbos@gmail.com

MIN1



COMO SE O CÉU FOSSE OCEANO **AS IF THE SKY WERE OCEAN**

BELO HORIZONTE, 2018, 18'

Belo Horizonte, 2018. Encontro de corpos que compartilham, cada um à sua maneira, anseios, histórias, afetos, medos e existências, tudo isso com a cidade de pano de fundo. Jovens atravessados por diferentes experiências sociais, ocupando a cidade e criando suas próprias narrativas de vida. (Layla Braz)

Belo Horizonte, 2018. An encounter of bodies that share, each one in its own way, desires, stories, fears and existences, everything with the city in the background. Youngsters formed by different social experiences occupy the city and create their own life narratives. (Layla Braz)

DIREÇÃO DIRECTOR Breno Henrique
ROTEIRO SCRIPT Breno Henrique
PRODUÇÃO PRODUCTION Bárbara Júlia (Baju)
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Leticia Ferraz, Higor Gomes
MONTAGEM EDITING Claryssa Almeida
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Breno Henrique
SOM SOUND Cristiano Soares
TRILHA SONORA SOUNDTRACK Jonathan Tadeu, Rocco
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Sibebe Fonseca, Gabriel Afonso, Luiza Cruz, Jonathan Tadeu
CONTATO CONTACT brenohdar116@gmail.com

MIN1



CONTE ISSO ÀQUELES QUE DIZEM QUE FOMOS DERROTADOS

TELL THIS TO THOSE WHO SAY WE'VE BEEN DEFEATED

BELO HORIZONTE/RECIFE, 2018, 23'

No meio da noite, homens e mulheres abrem caminhos. Acompanhamos o movimento de seus corpos, a atividade fundadora de suas mãos, a fincar alicerces, urdir passagens, hastear bandeiras. No entorno, a cidade com suas luzes fixas testemunha a capacidade de invenção de quem persiste em caminhar com suas pequenas lanternas na busca pelo amanhecer. Realizado pelo Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas – MLB, o filme retrata a formação de ocupações urbanas, entrelaçando-as em um só gesto. Toda resistência será coletiva. (Hannah Serrat)

In the middle of the night, men and women open their paths. We follow the movement of their bodies and the founding activity of their hands laying foundations, weaving passages, raising flags. The city with its steady lights in the surroundings testifies the inventiveness of those who persist in walking with their small flashlights in search of dawn. Made by the Neighborhoods, Ghettos and Favelas Struggle Movement – MLB, the movie portrays the formation of urban squats, which are intertwined in a single gesture. All resistance will be collective. (Hannah Serrat)

DIREÇÃO DIRECTOR Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo, Pedro Maia de Brito

ROTEIRO SCRIPT Pedro Maia de Brito

PRODUÇÃO PRODUCTION Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo, Pedro Maia de Brito

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Aiano Bemfica, Rick Mello

MONTAGEM EDITING Bersa Mendes, Pedro Maia de Brito

SOM SOUND Nicolau Domingues

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Miúdo Cinematográfico / MLB - Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas

CONTATO CONTACT cris.a.coelho@hotmail.com

MIN1



AURORA

DAWN

BELO HORIZONTE, 2019, 21'

Acompanhando uma personagem à beira de explodir, o curta de Leo Ayres mostra os acúmulos de pequenas violências que se revelam grandes opressões às mulheres. Com uma câmera próxima de sua personagem e longos planos-sequência, o filme expõe a tensão e a sobrecarga na vida de Renata durante uma madrugada rotineira. Somos convocados a refletir sobre a carga de trabalho que essa mãe, sem poder descansar, encara. (Fabio Rodrigues Filho)

By following a character who's about to lose her head, this short movie by Leo Ayres shows the accumulation of small violences that turn out to be major oppressions against women. With a camera close to the character and the use of long takes, the film exposes the tension and burden in Renata's life during an everyday dawn. We are invited to think about the workload that this mother faces without being able to rest. (Fabio Rodrigues Filho)

DIREÇÃO DIRECTOR Leo Ayres

ROTEIRO SCRIPT Leo Ayres

PRODUÇÃO PRODUCTION Leo Ayres, Ana Amélia Arantes

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Diogo Lisboa

MONTAGEM EDITING João Gabriel Riveres

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Mariana Rocha, Mariana Silveira

SOM SOUND Giordano Lima, Guilherme Reis, Victor Jaramillo, Alexandre Jardim

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Paulim Sartori

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Talita Braga, João Araújo Moreira,

Maira Dias Olea, Assis Benevenuto, Camila Costa

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Tempero Filmes

CONTATO CONTACT leonardoayresfurtado@gmail.com

MIN2



A MULHER QUE EU ERA **THE WOMAN I WAS**

CONTAGEM/BELO HORIZONTE/IGARAPÉ, 2019, 12'

Por meio do realismo fantástico, *A mulher que eu era* retorna às memórias e traumas de uma mulher negra para libertá-la pelas vias da imaginação. Numa sensível relação com o teatro e com forte direção de arte, o curta adentra sonhos frustrados e realizações projetadas. Embaralhando diferentes tempos a partir de reminiscências, o eco das vozes-mulheres se faz presente para chamar a personagem à consciência e ao devir. (Fabio Rodrigues Filho)

Guided by fantastic realism, *A mulher que eu era* returns to the memories and traumas of a black woman in order to free her through imagination. In a sensitive dialog with theater, and with a strong art direction, the short enters the frustrated dreams and projected achievements. As different times are shuffled through reminiscences, the echo of women-voices takes shape, summoning the character to consciousness and becoming. (Fabio Rodrigues Filho)

DIREÇÃO DIRECTOR Karen Suzane
ROTEIRO SCRIPT Karen Suzane, Clara Ferrer
PRODUÇÃO PRODUCTION Yasmin Guimarães, Daniela Cambraia
ANIMAÇÃO ANIMATION Pola Lucas
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Gustavo Barske
MONTAGEM EDITING Igor Pedro, Gustavo Barske, Karen Suzane
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Mayara Barroso e Vic Esteves
SOM SOUND Yara Torres
TRILHA SONORA SOUNDTRACK Tadeu, Tulio, Lucas Ferraz, Bruno Mesquita, Emi Ayó
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Andréa Rodrigues, Thiago Monteiro, Gabriela Meneses, Bia Alvarenga, Luiza Vitória, Joice Natali, Karinny Silva
CONTATO CONTACT amulherqueeuera@gmail.com

MIN2



ANGELA

AZURITA, 2019, 14'

Angela está diante de um pequeno universo composto por receitas médicas, que sugerem uma permanente preocupação com sua saúde. Ela procura não expô-lo a suas vizinhas, como se o ambiente doméstico fosse também o recanto de seus segredos. Mas, quando já não é mais possível contornar as circunstâncias, as ervas de seu quintal e o afeto de suas amigas aparecerão para o acolhimento necessário. (Vinicius Andrade)

In front of Angela, there's a small universe of prescriptions that suggest a permanent concern for her health. She tries to hide it from her neighbors, as if the home environment was also her box of secrets. But when circumstances can no longer be ignored, the herbs of the backyard and the affection of friends will show up to give her shelter. (Vinicius Andrade)

DIREÇÃO DIRECTOR Marília Nogueira
ROTEIRO SCRIPT Jaqueline M. Souza, Maria Fernanda Moreira, Marília Nogueira
PRODUÇÃO PRODUCTION Clara da Matta, Marília Nogueira
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Lucas Barbi
MONTAGEM EDITING Fernanda Teixeira
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Rimenna Procópio
SOM SOUND Marcela Santos
TRILHA SONORA SOUNDTRACK Natasa Paulberg
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Teuda Bara, Gláucia Vandeveld
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Ipê Rosa Produções
CONTATO CONTACT marilia.iperosa@gmail.com

MIN2



COR PO

A high-contrast, black and white photograph of a woman with dark hair, looking slightly to her right. She is holding a microphone in her right hand, which is raised towards her face. The image is heavily stylized with high contrast, resulting in a loss of mid-tones and a grainy, almost binary appearance. The background is dark and indistinct, with some vertical lines suggesting a setting like a stage or a recording studio.

PO LÍ

TI CO

MOSTRA CORPO POLÍTICO

POLITICAL BODY SECTION

CORPO POLÍTICO
POLITICAL BODY

CP1 75' 16

05/09, 17h, Cine Humberto Mauro

CP2 71' 16

07/09, 16h30, Cine Humberto Mauro

ESTRANHOS FACHOS DE PALAVRA E SANGUE

Luís Fernando Moura

A mostra *Corpo Político* constata a predominância do corpo como plataforma de negociação histórica que, privilegiada em redes contemporâneas de pensamento artístico, das mais integradas às mais periféricas, tem vazão atrevida¹ em visões que estão por todos os lados neste festival, e aqui ganham foco. Negras-negros, as mulheres, transgêneros, as viada, as sapatão, masculinidades em colapso, corpos velhos, corpos sob capitalismo, sexuados, corpos que convivem com deficiências funcionais. Interditadas, nos resta a virtude de transitar; o corpo move.

Corpo de fartos predicados; o corpo crítico de Jean-Claude Bernardet, aquele que Marcelo Pedroso descreveu como “lugar de experiência e intervenção no mundo”.² O corpo estranho de Matheusa Passareli, que dizia “eu habito o meu corpo para buscar habitar corpos e espaços nunca conhecidos”.³ Escreveu Murilo Mendes que “me colaram no tempo, me puseram/ uma alma viva e um corpo desconjuntado”,⁴ como se falasse de um corpo arremessado no cinema.

Introduzimos dois programas de filmes do último ano, brasileiros e estrangeiros; uma conversa plural de pactos heterogêneos que ora se aproxima do que precisamos ouvir na clínica da resistência, ora interroga a sabedoria secreta entre carne e gesto e voz e escrita-filme. Um dos blocos dá continuidade à mostra Mulher Corpo Político, apresentada nas duas últimas edições do festival, e que destaca figurações de mulheres no lastro da crítica feminista. O outro, a uma linhagem artística que, em termos, recupera investigação também já em curso pela curadoria, e que nota a insistência na performance como *modus operandi* político.

Traço do primeiro conjunto é a aparição de mulheres em jornadas de persistência simbólica. O potiguar *A parteira* é dos mais diretos; filme descoberto no encontro com Donana, parteira do município de São Gonçalo do Amarante e porta-voz de uma leitura particular de códigos humanistas: religião, liberdade sexual, relações familiares, a dinâmica de instituições fulcrais como a espiritual ou a hospitalar. Donana, anti-heroína moral, expressa pensamento tão virtuoso quanto idiossincrático, oracular, daí suas verdades convidarem uma escuta viva da realizadora Catarina Doolan.

STRANGE BEAMS OF WORDS AND BLOOD

Luís Fernando Moura

Translation: Zoe di Cadore

The *Political Body* section affirms the body as the predominant platform for historical negotiations, a condition which has had a privileged place in contemporary artistic thought, from cultural mainstream to the most peripheral works, boldly¹ showcased through different visions spread throughout this festival, and especially celebrated here. Black women-men, women, transgenders, queens, dikes, crumbling masculinities, old bodies, bodies crushed by capitalism, sexed bodies, bodies that carry functional disabilities. Mostly banned, we can still rely on movement; the body moves.

Bodies of prolific features; the critical body of Jean-Claude Bernardet, the one Marcelo Pedroso described as the “place for experience and intervention in the world”.² The strange body of Matheusa Passareli, who said “I inhabit my body in order to inhabit bodies and spaces never known before”.³ Murilo Mendes wrote “they have attached me to time, put me/ a living soul and disjointed body”,⁴ as if a body thrown onto the cinema were speaking.

We introduced two new film programs in the last year, both Brazilian and foreign; a plural conversation made of multiple pacts which is, at times, close to what we must listen to inside the resistance clinics, and other times addresses the secret wisdom shared between the flesh and the gestures and the voice and the film-writing. One part gives continuity to the Woman Political Body section, showcased in the past two years, highlighting female figures in the spectrum of feminist criticism. The other, to an artistic lineage which has also been investigated by our curators and which notes the insistence in performance as a political *modus operandi*.

A feature of the first group is the rise of women in journeys of symbolic persistence. *A parteira*, a film from the State of Rio Grande do Norte, is among the most direct ones; discovered after meeting Donana, a midwife from the town of São Gonçalo do Amarante and spokeswoman of a particular set of humanistic codes: religion, sexual freedom, family relations, the dynamics of pivotal institutions such as spiritual ones or hospitals. Donana, a moral antihero, expresses thoughts as virtuous as they are idiosyncratic, oracular, which makes her truths inviting to the active listening of director Catarina Doolan.

Everlane Moraes, from the town of Cachoeira in the State of

Baiana cachoeirense, Everlane Moraes, por sua vez, investe em elaborar mediação, investigando distâncias. Em *Aurora*, realizado via Escola Internacional de Cinema e Televisão de Cuba, enquadra três cubanas de diferentes gerações; distintas marcas e feições expostas em retrato paciente, preto e branco, crente na convivência do olhar detido. Como cinema é palco, a diretora se põe por perto com consciência performática, sabendo que ver é ato feito entre escutar e esculturar (ou em esperar, com a lente, a escultura que uma outra faz de si mesma).

Assim sendo, para retratar uma escultora, a croata Marija Ujević Galetović, suas alunas Martina Meštrović e Tanja Vujasinović esculpem a própria matéria filmada; donde filme-mulher. *A cat is always female* está diante de uma criadora feminista cujo pensamento é menos adesivo que elucubrativo, repleto de antíteses, e assim o corpo-filme é também ele elaborador de confusões metodológicas e picturais, da animação à entrevista, na beira entre a crítica e o desacato: um corpo multiplicado, outorgado pela premonição poética, é ainda contudo um corpo assertivo.

Como o corpo de *MC Jess*, na produção carioca de Carla Villa-Lobos; outra vez uma artista da construção, agora em relato frontal, visão de rua e quebrada, vida real e filme funcional, jovem corpo visto de perto — da transa na cama, com a mina dela, ao parlamento da palavra sapatão cantada em batalha. Como no tríptico corpo-facho/corpo-fátuo/corpo-fato da poética em Ferreira Gullar,⁵ corpo de “sangue que faz a carne e o pensamento/e as palavras”, “sobretudo meu”, e que na rima preta de *MC Jess* ganha o léxico importante de um “vamos juntos”.

É agudo e irrevogável o projeto de reformatar as telas com presenças dissidentes — e, de São Paulo, Estela Lapponi faz *profanAÇÃO*, que abre o segundo conjunto de filmes com a exasperação de uma imagem vindoura: cinco performers em descoberta de expressão, cada corpo portador de condições como a surdez, a cegueira, a paralisia. Entregam a si respectivos alto-falante, que vibra tronco e cérebro; imensos óculos de cartum, que veem muito; lascivos membros de réptil; e que se entornem quilos de pipoca entre os corpos em balbúrdia; que se traduza o filme para libras e audiodescrição, concomitantemente. É uma proposta de intenções maiúsculas, de onde um corpo diz: “vejo o humano perfeito na sala”.

Dispositivos instigam drama, e o drama de um corpo exposto tem valor em moeda. Em *Blue boy*, o fotógrafo argentino Manuel Abramovich contrata *casting* de lindos michês romenos para ouvirem, em fita cassete in loco, seus próprios relatos de sexo,

Bahia, invests in elaborating mediations, investigating distances. In *Aurora*, made in the Cuban International School of Film and Television, she frames three Cuban women from different generations; different scars and faces exposed on a patient portrait in black and white, believer in the coexistence of restrained eyes. Given that cinema is a stage, the director puts herself close in a state of performatic consciousness, aware that to see is an act made between listening and sculpting (or waiting, through a lens, for the sculpture one makes of herself).

Therefore, in order to portray a sculptor, Croatian Marija Ujević Galetović, her students Martina Meštrović and Tanja Vujasinović sculpt the recorded material itself; thus a woman-film. *A Cat Is Always Female* faces a feminist creator whose thought is less adherent than it is reflected upon, filled with antithesis, and so the body-film is also itself the elaborator of methodological and imagoetic confusion, going from animation to interviews, on the border between criticism and disrespect: a body that is multiplied, granted by poetic premonition is still, however, an assertive body.

Like that of *MC Jess*, in the production made in Rio by Carla Villa-Lobos; once more, a construction artist, now giving a frontal report, the view from the streets and ghettos, a real life and functional film, the young body seen in close-up—from the sex she has in bed with her girl to the articulation of the word ‘dike’ during a rap battle. Much like the poetic triad composed by Ferreira Gullar in “beam-body/ fatuous-body/ fact-body”;⁵ a body of “blood that makes flesh and thought/ and words”, “especially mine” that in *MC Jess* Black rhymes gains the important meaning of “let’s go together”.

The project to reformat the screen with dissident subjects is poignant and irrevocable—and, from São Paulo, Estela Lapponi brings us *profanAÇÃO*, opening the second group of films with the exasperation of a forthcoming image: five performers discovering their expressions, each body the carrier of conditions such as deafness, blindness, paralisia. They give each of themselves a megaphone that vibrates core and brain, huge cartoon glasses that can see far away, lascivious reptile members. And let them pour buckets of popcorn amongst the raging bodies; let them translate the film to sign language and audiodescription, simultaneously! It is a proposition of major intentions, from where a body says: “I see the perfect human in the room”.

Devices instigate drama, and the drama of an exposed body has monetary value. In *Blue Boy*, the Argentinian photographer Manuel Abramovich hires a cast of beautiful Romanian male prostitutes to listen, on camera, to their own reports on sex, love and money, played

dinheiro e amor, encarados por uma câmera incisiva que cava a dramaturgia do semblante. Cada um deles se apoia no mesmo balcão desse bar berlinense, sob luz neon tão melancólica quanto devassa, um sequestro ambíguo de seus rostos e ouvidos, um mercado-problema de carências e projeções.

Vai ficando claro que o jogo semântico da auto-exposição, quão mais limítrofe o corpo, é também uma busca — reclamação — por amabilidade. Um jovem trans decidiu se matar, mas não antes de deixar uma mensagem. O recado afeta os corpos de Yago, Aretha, Deniell, Ariel, que organizam uma reverberação de luto em três atos performáticos. Da agonia à ressurreição, presume-se a agressão que é morrer sem dizer. O curta paulista *Preciso dizer que te amo*, de Ariel Nobre, diz prontamente, espalhando as palavras pelos muros da capital, num filme que é propriamente um manifesto de vida.

Em chave melodramática insuspeita, talvez seja também uma esperança confidencial que guia a fisiculturista de *Double you, double you*, filme-retrato da francesa Laure Cottin Stefanelli. Há aqui outro jogo dúbio entre exploração e veneração da aparência, entre a carícia da pele e o toque abusivo, que talvez preparasse um monstro para o circo. É incerto se há conforto no corpo entregue aos flashes sedentos do espetáculo, e a perseverança de detalhe e duração revelam aspectos de desânimo. A performance, no entanto, realiza seu programa maior e instaura um arco de verdade tentadora — o olhar te faz parecer louca de paixão.

1. A colega de curadoria Adriana Galuppo tem usado esta palavra irresistível, de veras política.

2. BERNARDET, Jean-Claude. "O corpo crítico". Revista Piauí, ed. 154, jul 2019.

3. PASSARELI, Matheusa. "'Corpo estranho' e outros". Disponível em: <<https://sxpolitics.org/ptbr/corpo-estranho-por-matheusa-passareli/8349>> Acesso em 30 jul 2019.

4. MENDES, Murilo. "Mapa". In: *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

5. GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

on cassette tapes and faced by an incisive camera that excavates whatever dramaturgy there can be in their countenance. Each one of them leans over the counter of this same Berlin bar, under neon lights as melancholic as they are lustful, an ambiguous abduction of their eyes and ears inside a problematic market of needs and projections.

It becomes clear that the semantic game of self exposure, the more borderline the body, is also a way to seek—to reclaim—amability. A young trans man decided to kill himself, but not before leaving a message. The note affects the bodies of Yago, Aretha, Deniell, Ariel, who organize the echo of grief in three performative acts. From agony to resurrection, the aggression it is to die without a voice is left presumed. From São Paulo, *Preciso dizer que te amo* by Ariel Nobre says it quickly, spreading the words onto the Capitol's walls in a film that is nothing less than a manifest of life.

Played in an unsuspected melodramatic key, it may also be a confidential form of hope that guides the bodybuilder in *Double you, Double you*, a portrait-film of French director Laure Cottin Stefanelli. There is another dubious game being played here, between exploitation and veneration of appearances, between caressing the skin and the abusive touch, that might prepare a monster for the circus. It remains uncertain if there is comfort in the body drowned in the thirsty flashes of spectacle, and the perseverance of details and length reveal aspects of discouragement. The performance, however, achieves its agenda and implements an arch of tempting truth—the gaze makes you seem crazy in love.

1. The curator and colleague Adriana Galuppo has used this irresistible, very political word.

2. BERNARDET, Jean-Claude. "O corpo crítico". Revista Piauí, ed. 154, jul 2019.

3. PASSARELI, Matheusa. "'Corpo estranho' e outros". Available at: <<https://sxpolitics.org/ptbr/corpo-estranho-por-matheusa-passareli/8349>> Acesso em 30 jul 2019.

4. MENDES, Murilo. "Mapa". In: *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

5. GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.



profanAÇÃO desecrACTION

SÃO PAULO, 2018, 25'

Cinco artistas - uma pessoa surda, duas pessoas com baixa visão, uma pessoa cadeirante e outra claudicante - deparam-se com um monte de perguntas, enviadas pelo público, que revelam todo um imaginário em torno de seus corpos. Juntos, realizam um ritual de respostas poéticas e artísticas que vão além daquilo que se quer "ouvir". *profanAÇÃO* é performance em experimento cinematográfico. Este curta inicia uma pesquisa de inserção dos recursos de acessibilidade como parte da narrativa, a fim de promover uma experiência utópica de coexistência.

Five artists – a person who is deaf, two people who have low vision, a person who uses a wheelchair and a person with mobility impairment – receive a lot of questions sent by the audience, which reveal a whole imaginary about their bodies. Together they perform a ritual of poetic and artistic responses that go beyond what one wants to "hear". *desecrACTION* is a performance in a film experiment. This short film initiates a research for using accessibility features as a part of the narrative, in order to promote a utopian experience of coexistence.

DIREÇÃO DIRECTOR Estela Laponi

ROTEIRO SCRIPT Estela Laponi

PRODUÇÃO PRODUCTION Casa de Zuleika

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Thais Taverna

MONTAGEM EDITING Rodrigo Carneiro

SOM SOUND Joana Flor

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Joana Flor

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Edu O., Estela Laponi, Leo Castilho, Natalia Rocha, Sarah Houbolt

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Casa de Zuleika

CONTATO CONTACT casadezuleika@outlook.com

CP1



BLUE BOY

ALEMANHA/ARGENTINA, 2019, 19'

O que você quer esta noite? Gostou de mim? Podemos nos divertir juntos... Sete garotos de programa romenos em Berlim são filmados, enquanto escutam e reagem a gravações de suas próprias experiências. A câmera assume o lugar de cliente e as trocas sexuais se tornam um espetáculo, ressaltando a inevitável performatividade das relações de poder.

What are you up to tonight? Do you want me? We could have fun together...

Seven Romanian male-to-male sex workers in Berlin have their portraits taken as they listen and react to recordings of their own experiences. By turning the process of exploitation into a spectacle, the camera becomes a client, highlighting the inevitable performativity of such power relations.

DIREÇÃO DIRECTOR Manuel Abramovich

ROTEIRO SCRIPT Manuel Abramovich

PRODUÇÃO PRODUCTION Manuel Abramovich

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Manuel Abramovich

MONTAGEM EDITING Cătălin Cristuțiu

SOM SOUND Francisco Pedemonte

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Florin, Michel, Razvan, Stefan, Mihail, Marius, Rafael, Roberto

CONTATO CONTACT cine@manuelabramovich.com

CP1



PRECISO DIZER QUE TE AMO I HAVE TO SAY I LOVE YOU

SÃO PAULO, 2018, 13'

Documentário sobre a resiliência e a luta contra o suicídio entre as pessoas Trans. O filme retrata de forma poética a relação dos personagens com o corpo, com a vida e com o sagrado. O filme é um grito, uma reivindicação da comunidade Trans pelo direito ao corpo, à vida e à alma.

Documentary on the resilience and the struggle against suicide among Trans people. The movie portrays poetically the relationship of the characters with body, life, and the sacred. The film is a shout, a claiming of Trans community's right to body, life, and soul.

DIREÇÃO DIRECTOR Ariel Nobre

ROTEIRO SCRIPT Ariel Nobre

PRODUÇÃO PRODUCTION Bruna Lessa, Bruta Flor Filmes

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Cacá Bernardes

MONTAGEM EDITING Eduardo Aquino

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Rodrigo Abreu

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Joana Flor

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Aretha Sadick, Ariel Nobre, Yago Neres, Denieli Bircol

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Bruta Flor Filmes

CONTATO CONTACT arielnobret@gmail.com

CP1



DOUBLE YOU DOUBLE YOU VOCÊ EM DOBRO VOCÊ EM DOBRO

BÉLGICA/FRANÇA, 2019, 18'

Como as normas de trabalho, esporte, cultura e sexo definem o corpo e a identidade de uma pessoa? Este filme oferece uma exploração visual e auditiva, sensual e sensorial, do corpo de uma fisiculturista.

How does work, sport, cultural and sexual norms define one's body and identity? This film offers a visual and auditory, sensuous and sensorial exploration of the female bodybuilder's body.

DIREÇÃO DIRECTOR Laure Cottin Stefanelli

ROTEIRO SCRIPT Laure Cottin Stefanelli

PRODUÇÃO PRODUCTION Centre Vidéo de Bruxelles, CVB and Atelier Cinéma du Gsara; La Fédération Wallonie-Bruxelles Arts Plastiques, CCAP; HerculesLab - KASK School of Arts.

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Vincent Pinckaers

MONTAGEM EDITING Laure Cottin Stefanelli

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Jennifer Teuwen, Anais Baivier

SOM SOUND Bruno Schweisguth, Elias Vervecken, Raf Enckels

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Jennifer Teuwen

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Laure Cottin Stefanelli

CONTATO CONTACT s.laurecotton@gmail.com

CP1



A PARTEIRA **THE WHITE ELDER'S BLOOM**

RIO GRANDE DO NORTE, 2018, 20'

Donana, parteira com mais de meio século de ofício, representa a resistência da tradição e humanização do parto na região de São Gonçalo do Amarante, no Rio Grande do Norte. Dona de uma personalidade forte, compartilha sua sabedoria adquirida ao longo de anos como parteira, mãe, mãe-de-santo, madrinha, mulher. Assim como a chanana, flor que brota em meio ao concreto, subestimada por sua aparência frágil, Donana nos ensina a permanecer firmes apesar das adversidades da vida.

Donana, a midwife with more than half a century of experience, represents the struggle for the tradition and humanization of birth in the region of São Gonçalo do Amarante, in Rio Grande do Norte. Owner of a strong personality, she shares her wisdom acquired over the years as a midwife, mother, mãe-de-santo, godmother, woman. Just like the yellow alder, a flower that sprouts in the middle of the concrete and is underestimated for its fragile appearance, Donana teaches us to remain firm despite the adversities of life.

DIREÇÃO DIRECTOR Catarina Doolan

ROTEIRO SCRIPT Catarina Doolan

PRODUÇÃO PRODUCTION Catarina Doolan, Assis Carlos Fernandes, Dênia Cruz

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Giovanna Hackradat Régio, Sarah Wollermann

MONTAGEM EDITING Camila Fernandes

SOM SOUND Ricardo Félix

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Joana Knobbe

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Ana Maria Valcácio, Bia Valcácio, Manu Valcácio

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Prisma Filmes

CONTATO CONTACT filmesprisma@gmail.com



AURORA

CUBA, 2018, 15'

Aurora é um ensaio cinematográfico que parte da premissa: teatro como palco da vida. A história inclui três mulheres de diferentes idades que reinterpretem seus próprios conflitos no palco de um teatro abandonado.

Aurora is a cinematic essay based on the following premise: theater as life's stage. It shows three women of different ages that reinterpret their own conflicts on the stage of an abandoned theater.

DIREÇÃO DIRECTOR Everlane Moraes

ROTEIRO SCRIPT Everlane Moraes, Tatiana Monge

PRODUÇÃO PRODUCTION Matheus Mello, Tatiana Monge

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Pablo Ascanio

MONTAGEM EDITING Elena Cedeña

SOM SOUND Bianca Martins

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Elizabeth Fuentes, Mercedes Rodríguez, Crisálida Páez

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Escuela Internacional de Cine y

TV - EICTV - Cuba

CONTATO CONTACT everlanemoraes@gmail.com, matheus@laselva.coop



MACKA JE UVIJEK ZENSKA
A CAT IS ALWAYS FEMALE
GATXS SÃO SEMPRE FÊMEAS

CROÁCIA, 2019, 16'

Com uma lente feminista, as cineastas homenageiam sua professora Marija Ujevic Galetovic – uma das escultoras mais importantes da Croácia. A vida e as visões de Marija são contadas por meio de uma combinação de arquivos de vídeo e animações das suas esculturas femininas.

Through a feminist lens, the filmmakers pay homage to their professor Marija Ujevic Galetovic – one of Croatia's most important sculptors. Marija's life story and views are told through a combination of video footage and animation of her feminine sculptures.

DIREÇÃO DIRECTOR Martina Mestrovic, Tanja Vujasinovic

ROTEIRO SCRIPT Martina Mestrovic, Tanja Vujasinovic

PRODUÇÃO PRODUCTION Igor Grubic

ANIMAÇÃO ANIMATION Martina Mestrovic

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Jasenko Rasol

MONTAGEM EDITING Iva Kraljevic

SOM SOUND Hrvoje Pelicarić

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Alen Sinkauz, Nenad Sinkauz

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Kreativni Sindikat

CONTATO CONTACT vanja@bonobostudio.hr

CP2



MC JESS

RIO DE JANEIRO, 2018, 20'

Jéssica tem que enfrentar o preconceito cotidiano. Encontra na arte uma forma de se expressar e superar suas inseguranças.

Jessica has to face everyday prejudice. She finds in art a way to express herself and overcome her insecurities.

DIREÇÃO DIRECTOR Carla Villa-Lobos

ROTEIRO SCRIPT Carla Villa-Lobos

PRODUÇÃO PRODUCTION Julia Araújo

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Andressa Guerra

MONTAGEM EDITING Carla Villa-Lobos

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Fernanda Martins, Bella Cardoso

SOM SOUND Mariana Graciotti, Pedro Moraes

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Carol Dall Farra, Vitória Régia da Silva, Fernanda Dias, Anna Vieira, Altair Rodrigues, Christian Santos, Vinicius Alves, Gustavo Luz

CONTATO CONTACT juliaaraujofs@gmail.com

CP2

PULS DO ARQU

INTO MY LIFE, 2018, IVANA HUCKOVÁ, SARAH KEELING, GRACE REMINGTON



Õ ES

I

VO

MOSTRA PULSÕES DO ARQUIVO

ARCHIVE DRIVES SECTION

PULSÕES DO ARQUIVO
ARCHIVE DRIVES

ARQ1 87' 12

04/09, 17h, Cine Humberto Mauro

ARQ2 59' 12

05/09, 17h, Cine Humberto Mauro

PULSÕES DO ARQUIVO: O CINEMA CONTEMPORÂNEO E O DESEJO POR MEMÓRIA

Fabio Rodrigues Filho e Julia Fagioli

Os arquivos são criados com o objetivo de preservação de uma memória, porém, o *mal do arquivo* (DERRIDA, 2001) é o fato de que a sua produção pressupõe o esquecimento. As imagens de arquivo, por sua vez, são definidas por dois momentos fundamentais: o da tomada (sua gênese, que carrega o olhar de quem a produziu) e o da retomada (marcada pelo gesto de montagem) (LINDEPERG, 2010). Recorre-se aos arquivos por um desejo de memória, e esse desejo se faz fortemente presente no cinema contemporâneo. Poderíamos dizer que estes filmes estão com mal de arquivo, não num sentido negativo, mas no de uma perturbação fundante, uma força que elabora a morte, a destruição ou a ruína, e que impele à vida, tal como escreve Derrida: “Estar com mal de arquivo é um arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde” (DERRIDA, 2001, p. 118). O mal de arquivo pressupõe o desejo, a pulsão, que é, ao mesmo tempo, de destruição e de conservação. Ao longo da história do cinema, as imagens de arquivo têm sido reapropriadas de diversas maneiras, ressignificando as imagens e os acontecimentos nelas figurados, produzindo um sentido distinto daquele, primeiro, correspondente ao momento da gênese do arquivo.

Na busca de resistir à morte como ponto final ou do esquecimento como morte em vida, *Into My Life* (Ivana Hucíková, Sarah Keeling, Grace Remington, 2018) encontra no coração do arquivo uma vida que pulsa pelo desejo e promessa grafados no que se grava. Uma série de imagens feitas pela mãe da personagem e cuidadosamente conservadas e costuradas por ela, a filha, fazem do curta um jogo de memória e lembranças, desvelando o futuro que se esboça naquelas imagens pela importância dada aos corpos filmados – traduzindo e construindo importâncias pela câmera. Gesto poético semelhante ao de *Gli Anni* (Sara Fgaier, 2018), uma vez que o texto da escritora francesa Annie Ernaux, que se inicia com uma ideia de salvação de um futuro em desaparecimento, é articulado com imagens que remetem a ele, de certa maneira, mas não diretamente. São imagens de família que mostram mulheres em seus cotidianos, criando assim uma memória coletiva.

ARCHIVE DRIVES: CONTEMPORARY CINEMA AND THE DESIRE FOR MEMORY

Fabio Rodrigues Filho and Julia Fagioli

Translation: Pedro Veras

Archives are conceived with the purpose of preserving a memory, however, the *archive fever* (DERRIDA, 2001) means that its conception assumes oblivion. Archive images, on the other hand, are defined by two fundamental moments: its capture (its genesis, carrying the gaze of whoever conceived it) and its retaking (marked by the act of montage) (LINDEPERG, 2010). One resorts to archives when compelled by a desire for memory, and this desire is strongly present in contemporary cinema. We could say that these films have an archive fever, not in a negative sense, but as a founding disturbance, a force that elaborates death, destruction or ruin, that prompts life, as Derrida writes: “Having archive fever is to burn with a passion. It is never to rest, interminably, from searching for the archive right where it slips away” (DERRIDA, 2001, p. 118). Archive fever assumes the desire, the drive, which is, at the same time, destruction and preservation. Throughout cinema’s history, archive images have been adopted in several ways, resignifying images and events present in them, conceiving a different sense than the original one, which refers to the moment of the archive’s genesis.

Seeking resistance against death as a final stop or forgetfulness as a living death, *Into my life* (Ivana Hucíková, Sarah Keeling, Grace Remington, 2018) goes deep into the archive to find a life driven by desire and promise engraved in what is filmed. A series of images made by the character’s mother and carefully preserved and tailored by her, the daughter, make this short film a game of memory and reminiscences, uncovering the future drawn up in those images by the importance of the bodies filmed – translating and conceiving importances through the camera. A similar poetic gesture is seen in *Gli Anni* (Sara Fgaier, 2018), once the text by Annie Ernaux, which starts with an idea of salvation of a future in disappearance, is jointed with images that refer to it, in a certain way, but not directly. Images of family, that show women in their daily life, conceiving therefore a collective memory.

In both *Into my life* and *Gli Anni*, lives are inscribed in the image and images establish lives, maybe that’s why, in the prior film, when the matriarch’s death approaches, even though it has been

Tanto em *Into my life* quanto em *Gli Anni*, vidas se inscrevem na imagem e as imagens constituem vidas. Talvez seja por isso que quando, no primeiro, a morte da matriarca se anuncia, embora desde o início esteja prenunciada, ela nada pode com a força do que vive. O grande silêncio da morte não cala as imagens que vemos e é a imagem da mãe, feliz no mar, que fica.

Mar que acalma e ameaça, que vai e volta, profundidade que se esconde na superfície. Mar que parece signo justo ao que se apresenta nestes filmes. O mar nos leva até *Guaxuma* (2018), de Nara Normade. “Aprendi a ter o mar dentro de mim”, diz a realizadora-personagem quando, mesmo tendo ido embora da praia que dá nome ao filme, faz daquele lugar campo de forças na narrativa. Reunindo diferentes regimes de arquivo, o filme volta e reconstitui o espaço-tempo *Guaxuma* e coloca tudo à mercê do vento. Com o auxílio da animação, que anima a vida no que tende a se destruir, os desenhos feitos com areia fina passam a durar na imagem e na lembrança; e uma revoada do pássaro de papel torna-se força capaz de mover o tempo.

O mar retorna em *Sunstone* (Filipa César e Louis Handerson, 2018), de maneira totalmente distinta, pela expansão colonial europeia através do Atlântico. O funcionamento dos faróis traz à tona a ótica, os prismas, o reflexo: elementos que remetem às maneiras de se representar e observar a realidade. Exatamente no meio do filme há uma interrupção: na montagem, uma aproximação da *op art*, que remete à ilusão de ótica, às imagens do Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos – ICAIC, em que Fidel Castro discursa. Revela-se, então, algo fundamental para o pensamento das imagens e, mais especificamente, as de arquivo, a saber, sua dimensão política. O filme retorna – num movimento elíptico – a tratar dos faróis. Também com movimentos elípticos das imagens digitais, em 3D, se constrói boa parte de *La casa de Julio Iglesias* (Natalia Marín, 2018). Tais imagens são conjugadas com cartelas de texto e narração. Trata-se, aqui, de uma ampliação da noção de arquivo, compreendendo a cidade (ou um país). Um letreiro se repete e se reformula ao longo do filme: “*Não se entende a Espanha por linhas escritas, mas superfícies imaginadas*”. Ao final do filme, um arquivo, de fato: a imagem da planta daquela que seria a casa de Julio Iglesias.

O espaço aparece como arquivo, também, em *Vermelho Grão* (Patrícia Black, 2019), dando a ver os vestígios deixados por aqueles que ali passaram. A narração sugere uma reconfiguração pelo testemunho de um fortuito encontro de dois rapazes. No entanto, é um grão, uma centelha de mundo deixado de um para o outro

foretold since the beginning, it can do nothing against the power of what’s alive. The great silence of death can’t shut the images we see and it’s the mother’s image, happy at the sea, that remains.

A sea which comforts and threatens, which ebbs and flows, deepness that hides beneath the surface. A sea that seems like a legitimate sign to what is presented in these films. The sea takes us to *Guaxuma* (2018), by Nara Normade. “I’ve learned to keep the sea inside of me”, says the character-director when she turns the beach, which the film is named after, into a field of forces through her narrative, even after having left it behind. Gathering different archive regimes, the film goes back in order to restore the *Guaxuma* space-and-time and leaves everything at the mercy of the wind. With the help of animation that brings life to what tends to destruction, the drawings made on thin sand last through the image and in the memory; and a flight from the paper bird becomes a force capable of moving time.

The sea returns in *Sunstone* (Filipa César e Louis Handerson, 2018), in a completely different way, through the European colonial expansion across the Atlantic. The activity of lighthouses brings to light the optic, the prisms, the reflex: elements that refer to ways of representing and observing reality. There is an interruption in the exact middle of the film: in the montage, an approximation between *op art*, that refers to optical illusion, and the images from the ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos) in which Fidel Castro gives a speech. Then, something crucial to the realm of images, specifically to archive ones, is revealed: its political extent. The film turns back – through an elliptical movement – to dealing with lighthouses. A good portion of *La casa de Julio Iglesias* (Natalia Marín, 2018) is also based on elliptical movements by digital images, in 3D. Those images are combined with text signs and narration. It’s about extending the notion of archive, comprehending the city (or a country). A text sign repeats and reformulates itself throughout the film: “Spain is not perceived through written lines, but through imagined surfaces”. In the end of the film, an archive: an image from the house plan of Julio Iglesias supposed residence.

Space is also seen as archive in *Vermelho Grão* (Patrícia Black, 2019), shedding light on the traces left by those who have been there. The narration suggests a rearrangement through the account of an accidental meeting between two young men. Nevertheless, it’s a grain, a spark of world left from one to the other. Isn’t it a similar act to the one in the film *Last year when the train passed by* (Pang-Chuan Huang, 2018)? By means of the accounts, as much as

que fica. Não seria também um movimento parecido o que acontece no filme *Last year when the train passed by* (Pang-Chuan Huang, 2018)? Tanto pelos testemunhos quanto pelas vidas que passam. Agora, porém, trata-se de uma dimensão mais poética do arquivo, em que as imagens, filmadas em viagens, mostram pequenas casas registradas pela janela do trem, resultando em uma costura narrativa que cria laços. Entre grãos e germes, Deleuze (2007, p. 241) nos lembra que o cinema opera justamente com grãos dançantes e poeira luminosa, afetando o visível com uma perturbação fundamental.

Em um reexame da história de um lugar, *Liberdade* (Pedro Nishi e Vinícius Silva, 2018) evoca uma certa fantasmagoria dos arquivos, trazendo para a superfície uma história soterrada. As fotografias de famílias encenam e conectam a história de dois personagens: a relação entre esse homem estrangeiro, mais precisamente da Guiné, e esse fantasma de uma mulher japonesa, faz os dois habitarem e perturbarem os monumentos e memórias daquele lugar, retomarem o espaço geográfico e os corpos como arquivos.

Os diferentes usos de arquivos em todos estes filmes fazem do cinema força capaz de provocar a rememoração, diante de toda a ameaça de esquecimento. A questão que fica – ainda sem resposta – é: a partir de uma pulsão pela memória, seria possível ampliar a noção de um cinema de arquivos?

REFERÊNCIAS:

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 - Imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LINDEPERG, Sylvie. *Imagens de arquivos: imbricamento de olhares*. In: Catálogo forumdoc.bh. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2010. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli.

the lives, that pass through it. Now, though, it's about a more poetic dimension of the archive, in which the images shot during trips display small houses filmed from the train window, resulting in a seam of narrative that creates bonds. Among grains and germs, Deleuze (2007, p. 241) reminds us that cinema operates precisely with dancing grains and bright dust, affecting the visible with a fundamental disturbance.

Through the re-examination of a place's history, *Liberdade* (Pedro Nishi e Vinícius Silva, 2018) evokes certain archive phantasmagoria, bringing a buried story to surface. The families photographs portray and connect the story of two characters: the relationship between the foreign man, from Guinea, and the ghost of a Japanese woman, causes both to inhabit and disturb the monuments and memories of that place, reclaiming the geographical space and the bodies as archives.

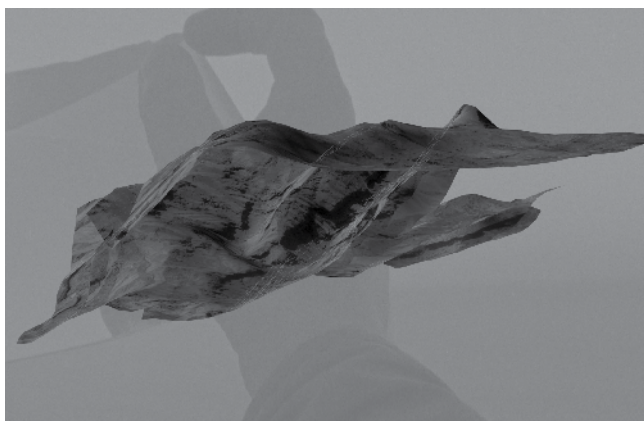
The different usages of archives in all these films turn cinema into a force capable of arousing remembrance, in the face of the threat of forgetfulness. The question that still remains unanswered is: would it be possible to extend the notion of archive cinema based on a drive for memory?

REFERENCES:

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 - Imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LINDEPERG, Sylvie. *Imagens de arquivos: imbricamento de olhares*. In: Catálogo Forum.doc, Belo Horizonte, 2010. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli.



SUNSTONE PEDRA DO SOL

FRANÇA/PORTUGAL, 2018, 35'

O filme acompanha as lentes Fresnel, do seu local de produção até a exposição em um museu de faróis e dispositivos de navegação. Também examina os diversos contextos sociais nos quais a ótica está implicada, colocando em contraste o sistema de comércio triangular que se seguiu às primeiras invasões europeias no "Novo Mundo" e o potencial político da op-art na Cuba pós-revolucionária.

The film tracks Fresnel lenses from their site of production to their exhibition in a museum of lighthouses and navigational devices. It also examines the diverse social contexts in which optics are implicated, contrasting the system of triangular trade that followed the first European arrivals in the "New World" with the political potential seen in Op art in post-revolutionary Cuba.

DIREÇÃO DIRECTOR Filipa César, Louis Henderson

ROTEIRO SCRIPT Filipa César, Louis Henderson

PRODUÇÃO PRODUCTION Olivier Marboeuf, Anže Peršič

ANIMAÇÃO ANIMATION Philippe Cuxac

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Filipa César, Louis Henderson

MONTAGEM EDITING Filipa César, Louis Henderson

SOM SOUND Filipa César, Louis Henderson, Gabor Ripli

DESENHO DE SOM E MIXAGEM OLIVIA Fiusa, Guile Martins, Pedro Noizyman

TRILHA SONORA SOUNDTRACK João Polido

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Roque Pina

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Spectre Productions, Stenar Projects

CONTATO CONTACT diff@lafabrique-phantom.org

ARQ1



LIBERDADE LIBERTY

SÃO PAULO, 2018, 25'

Abou é um artista guineense que vive com outros imigrantes africanos em uma pensão no bairro Liberdade, em São Paulo. Entre eles, vive Satsuke, uma mulher japonesa misteriosa que parece estar na casa a muitas décadas. Sow, um jovem guineense, está tentando chegar na casa para começar uma vida no Brasil, mas fica preso na imigração no aeroporto. Vidas estrangeiras habitam o bairro da Liberdade, um lugar de passado sombrio.

Abou is a Guinean artist that lives with other African immigrants in a pension in Liberdade neighborhood, in the city of São Paulo. Satsuke lives among them, a mysterious Japanese woman that seems to be in the house for many decades. Sow, a young Guinean man, tries to get to the pension in order to start a life in Brazil, but he gets stuck at the airport immigration. Foreign lives inhabit the Liberdade neighborhood, a place with a dark past.

DIREÇÃO DIRECTOR Pedro Nishi, Vinícius Silva

ROTEIRO SCRIPT Pedro Nishi, Vinícius Silva

PRODUÇÃO PRODUCTION João Pedro Bim

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Lucas Silva Campos

MONTAGEM EDITING Mariana Moraes, Victor Miaciro

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Glauca Tiemi

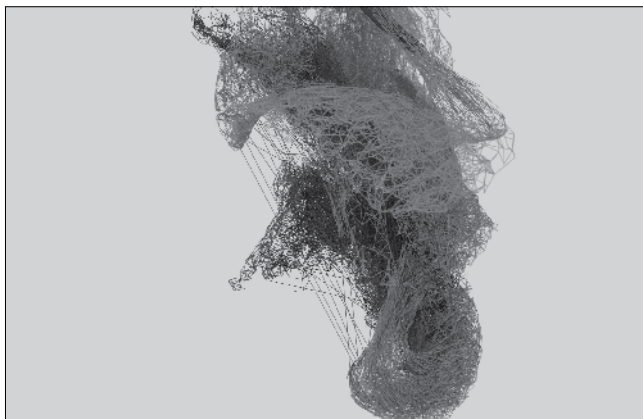
SOM SOUND Rafael Leite

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Aboubacar Sidibe, Cristina Sano, Mamadou Yaya Sow

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY A Flor e a Náusea

CONTATO CONTACT joaop.mbb@gmail.com

ARQ1



LA CASA DE JULIO IGLESIAS
THE HOUSE OF JULIO IGLESIAS
A CASA DE JULIO IGLESIAS

ESPAÑA, 2018, 12'

Em 2001, a prefeitura de Shanghai tentou construir uma réplica da Espanha. Quando começam a considerar as questões “como é a Espanha?” ou “como é uma casa espanhola?”, os arquitetos replicam imediatamente: “a Espanha significa Julio Iglesias”.

In 2001, the Shanghai municipality tried to build a replica of Spain. When they began to consider the questions “what is Spain like?” or “what does a Spanish house look like?”, the architects immediately replied: “Spain means Julio Iglesias”.

DIREÇÃO DIRECTOR Natalia Marín

ROTEIRO SCRIPT Natalia Marín

PRODUÇÃO PRODUCTION Natalia Marín

ANIMAÇÃO ANIMATION Natalia Marín

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Natalia Marín

MONTAGEM EDITING Natalia Marín

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Natalia Marín

SOM SOUND Natalia Marín

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Natalia Marín

CONTATO CONTACT fest@marvinwayne.com

ARQ1



INTO MY LIFE
EM MINHA VIDA

ESTADOS UNIDOS, 2018, 15'

Tendo crescido na maior cooperativa de moradias populares do Brooklyn, Cassandra tem seu mundo artisticamente captado pela câmera Super 8 da mãe. Hoje, Cassandra examina e edita essas filmagens, adquirindo maior compreensão sobre os desafios que sua mãe enfrentou sendo uma mulher negra criativa, bem como a importância da visão dela.

Growing up in the largest affordable housing cooperative in Brooklyn, Cassandra's world was artfully framed by her mother's Super-8 camera. Today, Cassandra examines and edits these films, gaining insight into the challenges her mother faced as a creative black woman and the importance of her vision.

DIREÇÃO DIRECTOR Ivana Hucíková, Sarah Keeling, Grace Remington

PRODUÇÃO PRODUCTION Christopher Allen

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ivana Hucíková, Sarah Keeling

MONTAGEM EDITING Ivana Hucíková

SOM SOUND Sarah Keeling

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Keith Kenniff

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY UnionDocs

CONTATO CONTACT christopher@unuiondocs.org

ARQ1



GLI ANNI THE YEARS OS ANOS

ITÁLIA/FRANÇA, 2018, 20'

Uma mulher dá voz ao romance *Os anos*, de Annie Ernaux, uma reunião de alguns fragmentos no litoral de uma Sardenha atemporal.

A woman gives voice to Annie Ernaux's novel *The Years*, a few collected fragments on the shores of a timeless Sardinia.

DIREÇÃO DIRECTOR Sara Fgaier

ROTEIRO SCRIPT Sara Fgaier, Annie Ernaux (texto/text)

PRODUÇÃO PRODUCTION Pauline Seigland, Lionel Massol, Marco Alessi, Giulia Achilli

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Sara Fgaier

MONTAGEM EDITING Sara Fgaier, Davide Minotti

SOM SOUND Davide Minotti

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Dugong Films (IT), Films Grand Huit (FR)

CONTATO CONTACT distribution@filmsgrandhuit.com



GUAXUMA

PERNAMBUCO - BRASIL/FRANÇA, 2018, 14'

Eu e a Tayra crescemos juntas na praia de Guaxuma. A gente era inseparável. O sopro do mar me traz boas lembranças.

Tayra and I grew up together on a beach in the northeast of Brazil, Guaxuma. We were inseparable. The sea breeze brings me back happy memories.

DIREÇÃO DIRECTOR Nara Normande

ROTEIRO SCRIPT Nara Normande

PRODUÇÃO PRODUCTION Livia de Melo, Damien Megherbi, Justin Pechberty

ANIMAÇÃO ANIMATION Pedro Iuá, Abi Feijó, Taniã Duarte, Diego Akel, Sylvain Derosne, Clémence Bouchereau, Julien Laval, Sofia Gutman, Aurore Peuffier, Mélody Boulissière, Anne-Lise Nemorin, Gervaise Duchaussoy, Jean-Louis Padis

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Maíra labrude, Pedro Sotero, Simon Gesrel,

MONTAGEM EDITING Eduardo Serrano

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Nara Normande

SOM SOUND Normand Roger

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Normand Roger

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Nara Normande

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Vilarejo Filmes, Les Valseurs

CONTATO CONTACT livia@vilarejofilmes.com.br



VERMELHO GRAIN **RED GRAIN**

SÃO PAULO - BRASIL/PORTUGAL, 2019, 7'

Ficamos a observar os corpos lançando suas manobras em pequenas montanhas.

We observe bodies doing their maneuvers in small mountains.

DIREÇÃO DIRECTOR Patrícia Black

ROTEIRO SCRIPT Patrícia Black

PRODUÇÃO PRODUCTION Julia Bogochvol, Lucas Camargo de Barros

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Bruno Claro

MONTAGEM EDITING Patrícia Black

SOM SOUND Patrícia Black

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Diego Hoefel

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Fratura Filmes

CONTATO CONTACT patricia@fraturafilmes.com

ARQ2



LAST YEAR WHEN THE TRAIN PASSED BY **ANO PASSADO QUANDO O TREM PASSOU**

FRANÇA, 2018, 18'

“O que você estava fazendo no momento em que tirei essa foto, quando o trem passou pela sua casa no ano passado?”

“What were you doing while I took this photo when the train passed through your house last year?”

DIREÇÃO DIRECTOR Pang-Chuan Huang

PRODUÇÃO PRODUCTION Le Fresnoy

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Pang-Chuan Huang

MONTAGEM EDITING Pang-Chuan Huang

SOM SOUND Pang-Chuan Huang, Yannick Delmaire

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Giong Lim

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Le Fresnoy

CONTATO CONTACT huangpangchuan@gmail.com

ARQ2



JUVE

TU



N

DES

MOSTRA JUVENTUDES

YOUTHS SECTION

MOSTRA JUVENTUDES
YOUTHS SECTION

JUV1 73' 12

02/09, 15h, Cine Humberto Mauro

05/09, 16h, Sala João Ceschiatti

JUV2 74' 14

07/09, 15h, Cine Humberto Mauro

06/09, 16h, Sala João Ceschiatti



SAMPLE

SÃO PAULO, 2018, 15'

A clássica história de amor na qual uma jovem encontra um jovem, com exceção de que eles são negros e vivem numa cidade cheia de memórias embranquecidas.

The classic love story in which a young woman meets a young man, with the exception that they are black living in a city that is full of whitewashed memories.

DIREÇÃO DIRECTOR Ana Julia Travia

ROTEIRO SCRIPT Ana Julia Travia

PRODUÇÃO PRODUCTION Fernando Esposito

ANIMAÇÃO ANIMATION Raphael Marcondes

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Mariane Nunes

MONTAGEM EDITING Piera Portasio

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Vinicius Ferreira

SOM SOUND Vanessa Silva, Mariana Vieira

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Tássia Reis, Dani Nega, Douglas Din, NKGS

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Érica Ribeiro, Jorge Guerreiro, Fabiana Pimenta, Alice Marcolino, Suzi Jardim

CONTATO CONTACT anaju.travia@gmail.com

JUV1



I GOT MY THINGS AND LEFT PEGUEI MINHAS COISAS E PARTI

RUANDA/SUIÇA, 2018, 22'

Eric está morto. Seus amigos se encontram na casa dele para passarem a noite juntos. Refletem sobre a vida, encontram apoio, compartilham anedotas e trazem memórias da vida de Eric. Um filme intimista sobre o luto e a amizade.

Eric is no more. His friends meet at his house to spend a night together. They reflect on life, find support, exchange anecdotes and bring memories of Eric to life. An intimate film about mourning and friendship.

DIREÇÃO DIRECTOR Mbabazi Sharangabo Philbert Aimé

ROTEIRO SCRIPT Mbabazi Sharangabo Philbert Aimé

PRODUÇÃO PRODUCTION Mbabazi Sharangabo Philbert Aimé, Simone Späni

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ishimwe Karemangingo Samuel

MONTAGEM EDITING Mbabazi Sharangabo Philbert Aimé

SOM SOUND Nshimiyimana Jean Bosco

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Eric Ngangare, Rebecca Mucyo, Mwizerwa Moses, Abdoul Mujyambere,

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Imitana Productions, Cocoon Productions

CONTATO CONTACT phabrat7@gmail.com

JUV1



ដើម្បីផ្លូវខ្ញុំ

DEY THMEY PHLAUV KOUCH
NEW LAND BROKEN ROAD
ESTRADA QUEBRADA TERRA NOVA
CAMBOJA/MALÁSIA, 2018, 15'

Phnom Penh, à noite. Três jovens dançarinos de hip-hop dirigem uma única motocicleta e param em uma estrada lamacenta deserta. Nick se separa dos demais para procurar um iPhone que, segundo ele ouviu dizer, foi perdido na região. Piseth e Thy discutem suas esperanças e dúvidas, e Piseth mostra seus melhores passos do Michael Jackson. Encontram Leakhena, uma jovem vendedora de rua cujo carrinho é cheio de cores.

Phnom Penh at night. Three young hip-hop dancers drive a single motorbike and stop on a muddy deserted road. Nick leaves the others to look for an iPhone he heard was lost in the area. Piseth and Thy discuss their hopes and doubts, and Piseth shows his best Michael Jackson moves. They meet Leakhena, a young female street vendor whose cart is full of colors.

DIREÇÃO DIRECTOR Kavich Neang
ROTEIRO SCRIPT Kavich Neang
PRODUÇÃO PRODUCTION Davy Chou, Daniel Mattes, Ho Hock Doong
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Douglas Seok
MONTAGEM EDITING Kavich Neang
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Kanitha Tith, Kellia Sok Cham
SOM SOUND Vincent Villa
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Piseth Chhun, Chhinaro Soem, Puthy Hour, Sovannleakhena Sin
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Anti-Archive, Astro
CONTATO CONTACT daniel.mattes@antiarchive.com

JUV1



AINDA ONTEM
ONLY YESTERDAY

PARANÁ, 2018, 20'

Sob ecos do passado, Neto e seus amigos improvisam rimas que ainda estão por vir.

Among echoes of the past, Neto and his friends improvise rhymes that are yet to come.

DIREÇÃO DIRECTOR Jessica Candal
ROTEIRO SCRIPT Jessica Candal
PRODUÇÃO PRODUCTION Antônio Junior
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Maurício Baggio
MONTAGEM EDITING João Menna Barreto
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Laís Melo
SOM SOUND Ulisses Galetto
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Matheus Moura, KVS, Maicon Douglas, Guilherme Henrique, Felipe Shat, Lucas Maciel, Betinho Celanex, Eloisa Oliveira
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Grafo Audiovisual
CONTATO CONTACT grafoaudiovisual.com

JUV1



**TRAPPED IN THE CITY
OF A THOUSAND MOUNTAINS
PRESOS NA CIDADE
DAS MIL MONTANHAS**

HOLANDA/CHINA, 2018, 22'

Um novo fenômeno do autêntico rap chinês tomou conta da Internet, de repente. Mas, por trás dos ganhos de popularidade sem precedentes, há uma luta pela liberdade de expressão. Os rappers tentam descobrir o que ainda podem e não podem fazer após o anúncio de uma nova censura.

A new phenomenon of authentic Chinese rap has taken the Internet by storm. But behind the unprecedented gains in popularity, there is a struggle for freedom of speech. Rappers are trying to figure out what they still can and cannot do after new censorship is announced.

DIREÇÃO DIRECTOR David Verbeek

PRODUÇÃO PRODUCTION Deep Focus Web Docs: Jos de Putter

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY David Verbeek

MONTAGEM EDITING David Verbeek

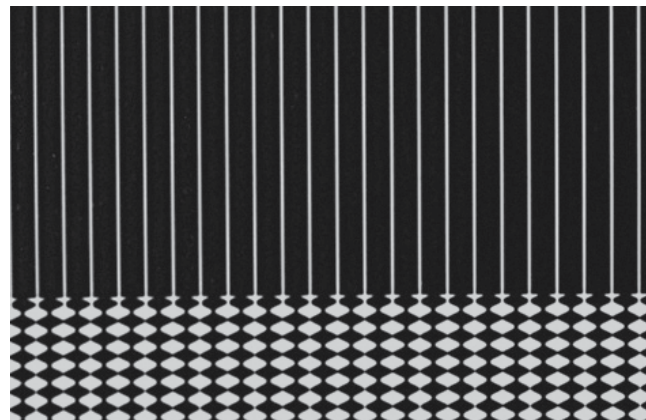
SOM SOUND David Verbeek, Prisca van der Mullen, Quincy Vlijtig

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Jegor van Opdorp

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Deep Focus Web Docs

CONTATO CONTACT info@someshorts.com

JUV2



**THE SOUND DRIFTS
DESVIOS SONOROS**

FRANÇA, 2019, 8'

Faixas de áudio hipnotizantes dançam com a trilha sonora do filme anterior de Canapa, *Jérôme Noetinger*, para o qual Canapa filmou uma performance solo do artista de som francês. Membro da renomada *Cellule d'intervention Metamkine*, Noetinger manipula fitas magnéticas, criando sons fascinantes, agora enriquecidos com efeitos estroboscópicos. Cinema para os seus ouvidos!

Hypnotising audio tracks dance to the soundtrack of Canapa's previous film *Jérôme Noetinger*, for which Canapa filmed a solo performance by the French SOUND artist. As a member of the renowned *Cellule d'intervention Metamkine*, Noetinger manipulates magnetic tape creating bewitching sounds, now enriched with stroboscopic effects. Cinema for your ears!

DIREÇÃO DIRECTOR Stefano Canapa

PRODUÇÃO PRODUCTION Stefano Canapa

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Jérôme Noetinger

CONTATO CONTACT canapa.stefano@gmail.com

JUV2



AQUELES DOIS **THOSE TWO**

CEARÁ, 2018, 15'

Dois rapazes. Duas histórias que se cruzam. Duas vidas unidas por uma condição que define suas existências. Duas jornadas em busca de amor e de se reconhecer no espelho.

Two boys. Two stories that intersect. Two lives united by a condition that defines their existences. Two journeys in search of love and self-recognition in the mirror.

DIREÇÃO DIRECTOR Émerson Maranhão

ROTEIRO SCRIPT Émerson Maranhão

PRODUÇÃO PRODUCTION Allan Deberton, Natasha Silva

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Breno César

MONTAGEM EDITING P.H. Diaz

SOM SOUND Márcio Câmara

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Pedro Kremer Mota

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Deberton Filmes

CONTATO CONTACT deberton@gmail.com



LA MAZDA JAUNE ET SA SAINTETÉ **THE YELLOW MAZDA AND HIS HOLINESS** **A MAZDA AMARELA E SUA SANTIDADE**

BÉLGICA/RUANDA, 2018, 11'

Um experimento conceitual sobre o que significa começar um filme com a imagem preta vira uma jornada pessoal sutil sobre a cineasta. A história de um missionário belga que se apaixona por uma garota ruandesa é entrelaçada a imagens ligadas ao que essa herança significa para a filha deles.

A conceptual experiment on what it means to begin a film with a black image, develops into a subtle personal journey about the filmmaker. The story of a Belgian missionary falling in love with a Rwandese girl, is woven together with images of what this heritage means to their daughter.

DIREÇÃO DIRECTOR Sandra Heremans

ROTEIRO SCRIPT Sandra Heremans

PRODUÇÃO PRODUCTION Sandra Heremans, Atelier Graphoui

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Sandra Heremans

MONTAGEM EDITING Sandra Heremans, Sébastien Demeffe

SOM SOUND Cyril Mossé

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Atelier Graphoui

CONTATO CONTACT kim@graphoui.org



JORGE

RIO DE JANEIRO, 2019, 20'

Maré, tempo presente. O cavalo Vermelhinho, criado por Jorge, foge do curral onde descansava. Durante um dia comum na favela, Jorge e seus amigos cavaleiros procuram por Vermelhinho. Na busca pelo cavalo, Jorge se depara consigo mesmo.

Maré, today. The horse Vermelhinho [Little Red], raised by Jorge, escapes from the corral where he was resting. During an ordinary day in the favela, Jorge and his knight friends look for Vermelhinho. While searching for the horse, Jorge comes across himself.

DIREÇÃO DIRECTOR Jéferson Vasconcelos

ROTEIRO SCRIPT Jéferson Vasconcelos

PRODUÇÃO PRODUCTION Mariluci Nascimento, João Paulo Reys, Jéferson Vasconcelos

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Leonardo Harim

MONTAGEM EDITING Jonas Rosa

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Cleissa Regina

SOM SOUND Eduardo Falcão, Luciano Dayrell

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Patrick Congo, João Pedro Chaves, Raphael Rodrigues, Rodrigo Maré Souza

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Brabíssima Produções

CONTATO CONTACT vermelhodejorge@gmail.com



INE



TIL

AN

MOSTRA INFANTIL

CHILDREN'S SECTION

MOSTRA INFANTIL
CHILDREN'S SECTION

INF1 37' (4 anos)

31/08, 14h, Cine Humberto Mauro

02/09, 9h, Cine Humberto Mauro

05/01, 9h, Cine Humberto Mauro

02/09, 15h, Sala João Ceschiatti

INF2 41' (6 anos)

31/08, 16h, Cine Humberto Mauro

03/09, 9h, Cine Humberto Mauro

05/09, 10h, Cine Humberto Mauro

06/09, 9h, Cine Humberto Mauro

03/09, 15h, Sala João Ceschiatti

INF3 48' (8 anos)

03/09, 10h, Cine Humberto Mauro

04/09, 9h, Cine Humberto Mauro



DIA DE CHUVA **RAINY DAY**

MINAS GERAIS, 2018, 4'

Galinha d'angola cansada da seca constrói máquina de chuva no sertão da Bahia.

Tired of the drought, a helmeted guineafowl builds a rain machine in the *sertão* of Bahia.

DIREÇÃO DIRECTOR Sheila Rodrigues, Alexandre Augusto

ROTEIRO SCRIPT Alexandre Augusto

PRODUÇÃO PRODUCTION BAECS (Biblioteca Aécio Eduardo Coelho Simões)

ANIMAÇÃO ANIMATION Sheila Rodrigues, Nicolas Martins, Breno Gomes, Gabriel Kennedy, Ryan Yago, Isabelly Faria, Victor Dias, Lúcio Antônio, Arthur Gabriel, Gabriela Pereira, Gustavo Oliveira, Arthur Henrique, Joseph Sérgio, Andresa Amaral

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Sheila Rodrigues, Alexandre Augusto, Nicolas Martins

MONTAGEM EDITING Luiza Ferreira

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Sheila Rodrigues, Alexandre Augusto, Nicolas Martins

SOM SOUND Luiza Ferreira

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Kelvin Santana, Sheila Rodrigues, Richard Manoel, Nicolas Martins, Arthur Gabriel

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Escola Municipal Newton Amaral Franco

CONTATO CONTACT tiasheiluda@bol.com.br, sheiludabiblioteca@gmail.com

INF1



AY AYPÍRE

SÃO PAULO, 2019, 5'

Crianças guaranis brincam, tocam e dançam em sua tekoa.

Guarani children play, perform music and dance in their tekoa.

DIREÇÃO DIRECTOR Melquior Brito

ROTEIRO SCRIPT Melquior Brito

PRODUÇÃO PRODUCTION Rosana Borges

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Melquior Brito

MONTAGEM EDITING Marcos Campos

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Conrado Rezende

SOM SOUND Melquior Brito

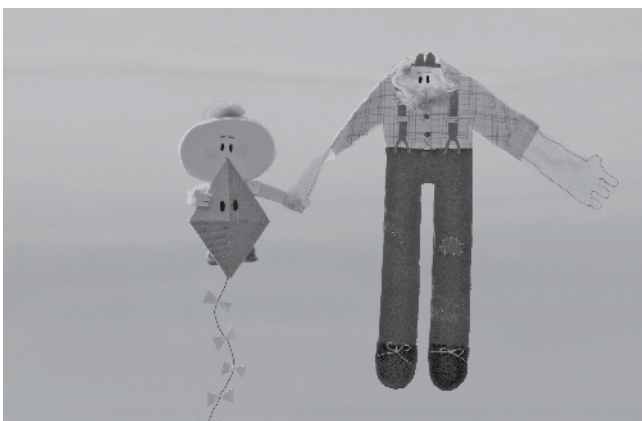
TRILHA SONORA SOUNDTRACK Guarani Mbya

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Mabel Escobar Gonzalez, Rosália Escobar Gonzalez

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Coletivo Baluarte Filmes

CONTATO CONTACT baluarte filmes@gmail.com

INF1



POUŠĚT DRAKA
THE KITE
 O PAPAGAIO

REPÚBLICA TCHECA/ESLOVÁQUIA/POLÔNIA, 2019, 13'

O papagaio é sobre a questão da morte, mas de uma maneira simples, metafórica e simbólica. Ele explica o fato de que nenhum de nós está aqui para sempre, e todas as criaturas vivas vão morrer, mas, ao mesmo tempo, mostra que a jornada de uma pessoa não precisa acabar com a morte.

The Kite is about the issue of death, but in a simple metaphoric and symbolic way. It explains the fact that none of us are here forever and all living creatures must die, but at the same time it shows that someone's journey doesn't have to end with death.

DIREÇÃO DIRECTOR Martin Smatana

ROTEIRO SCRIPT Martin Smatana

PRODUÇÃO PRODUCTION Peter Badač

ANIMAÇÃO ANIMATION Martin Smatana, Martyna Koleniec, Lukasz Grynda, Matouš Valchař, Stanislav Szostak, Piotr Chmielewski

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Ondřej Nedvěd

MONTAGEM EDITING Lucie Navrátilová

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Martin Smatana

SOM SOUND Viera Marinová

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Aliaksander Yasinski

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY BFILM, FAMU, CeTA

CONTATO CONTACT bfilm(at)bfilm.sk



LE DERNIER JOUR D'AUTOMNE
THE LAST DAY OF AUTUMN
 O ÚLTIMO DIA DO OUTONO

SUÍÇA/FRANÇA, 2019, 7''

Animais da floresta coletam, secretamente, peças de bicicleta, com a intenção de construir veículos adequados aos seus tamanhos. Uma grande corrida está sendo preparada. A corrida do último dia do outono.

Forest animals secretly collect abandoned bike parts with the intention of building vehicles that fit their size. A great race is being prepared. The last day of Autumn's race.

DIREÇÃO DIRECTOR Marjolaine Perreten

ROTEIRO SCRIPT Marjolaine Perreten

PRODUÇÃO PRODUCTION Nicolas Bulet

ANIMAÇÃO ANIMATION Marjolaine Perreten, Marion Fredembach

MONTAGEM EDITING Marjolaine Perreten, Zoltan Horvath

SOM SOUND Jonathan Vanneste

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Yan Volsy

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Jérôme Vittoux

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Nadasdy Film

CONTATO CONTACT distribution@nadasdyfilm.ch



DELA

BAHIA, BRASIL/ÁFRICA DO SUL, 2018, 8'

Dela mora na ilha de Itaparica com seu pai, Agenor. Na escola nova, os colegas acham seu nome estranho e seus cabelos esquisitos. Dela questiona seu pai, e a história que ele conta muda a forma como ela vê a si mesma.

Dela lives in Itaparica Island with her father Agenor. At the new school, her colleagues find her name strange and her hair weird. Dela questions her father about it, and he tells a story that changes her way of seeing herself.

DIREÇÃO DIRECTOR Bernard Attal

ROTEIRO SCRIPT Bernard Attal

PRODUÇÃO PRODUCTION Gel Santana, Sylvia Vollenhoven, Kethiwe Ngcobo

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Matheus Rocha

MONTAGEM EDITING Marcos Lé

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Carol Tanajura

SOM SOUND Pedro Garcia, Eduardo Ayrosa

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Silvain Vanot

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Lorena Santana, João Lima

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Santa Luzia Filmes

CONTATO CONTACT santaluzia@icloud.com, battal1@mac.com

INF1



CABRUUUUMMMMMM BOOOOOOMMMMMMM

MINAS GERAIS, 2018, 2'

Garotinha acorda animada para ir à escola, mas uma nuvem peralta lhe prega peças e a garotinha não consegue sair de casa.

A little girl wakes up excited to go to school, but a pesky cloud plays tricks on her and so the little girl can't leave home.

DIREÇÃO DIRECTOR Sheila Rodrigues

ROTEIRO SCRIPT Thais Pereira Teles

PRODUÇÃO PRODUCTION BAECS (Biblioteca Aécio Eduardo Coelho Simões)

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Sheila Rodrigues, Evely Vitória

MONTAGEM EDITING Ítalo da Paz

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Sheila Rodrigues, Evely Vitória, Thais Pereira Teles, Alexandre Augusto, Breno GomeS, Ryan Pierre, Joaquim Rocha

SOM SOUND Ítalo da Paz, Sheila Rodrigues, Thais Pereira Teles

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Vivaldi

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Sheila Rodrigues, Evely Vitória, Thais Pereira Teles, Alexandre Augusto, Breno Gomes, Ryan Pierre, Joaquim Rocha

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Escola Municipal Newton Amaral Franco

CONTATO CONTACT tiasheiluda@bol.com.br, sheiludabiblioteca@gmail.com

INF2



O VÉU DE AMANI AMANI'S VEIL

DISTRITO FEDERAL, 2019, 15'

Amani é uma garotinha paquistanesa que mora no Brasil. Ao mudar de casa, a menina muçulmana recebe um presente inesperado da sua nova amiga brasileira: um biquíni.

Amani is a Muslim Pakistani girl who lives in Brazil. When she moves to a new home, she receives an unexpected gift from her new Brazilian friend: a bikini.

DIREÇÃO DIRECTOR Renata Diniz

ROTEIRO SCRIPT Renata Diniz

PRODUÇÃO PRODUCTION Guilherme Fornazier

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Emília Silberstein

MONTAGEM EDITING Sérgio Azevedo

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Sarah Noda, Juliana Ramos

SOM SOUND Hudson Vasconcelos, Arthur Egydio

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Iara Gomes

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Mariah de Andrade Praia, Érika Beatriz Santos, Eduarda Moreira

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Inspira Conteúdo Audiovisual

CONTATO CONTACT renata.dpr@gmail.com



SOUS LA CANOPÉE UNDER THE CANOPY DEBAIXO DAS COPAS

FRANÇA, 2019, 7'

Aves-do-paráíso, ostentando suas mais belas plumagens, cantam e intrigam no coração da floresta tropical. Uma delas nos leva até seu universo. Suas canções e danças nos convidam ao desfile, proporcionando um espetáculo mágico. Mas a floresta assume um tom diferente quando a mão humana vem perturbar essa harmonia e riqueza. A brutalidade se instala, antes de dar lugar ao silêncio.

Birds-of-paradise, sporting their most beautiful plumage, sing and intrigue in the heart of the tropical forest. One of them brings us into their universe. Their songs and dances invite us to the parade, providing a magical show. But the forest takes on a different tone when Human's hand comes to disrupt this harmony and richness. The brutality settles down before giving way to silence.

DIREÇÃO DIRECTOR Bastien Dupriez

ROTEIRO SCRIPT Bastien Dupriez

PRODUÇÃO PRODUCTION TCHACK

ANIMAÇÃO ANIMATION Bastien Dupriez, Rémi Juliet

MONTAGEM EDITING Bastien Dupriez

SOM SOUND Antoine Zuccarelli

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Antoine Zuccarelli

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY TCHACK

CONTATO CONTACT distribution@tchack.com



OS FLAUTISTAS DE CONTAGEM FLAUTISTS FROM CONTAGEM

MINAS GERAIS, 2018, 4'

Menina se lembra de sua cidade natal, Contagem, que foi invadida pelo lixo, e faz sua parte para que a catástrofe não se repita.

A girl remembers her hometown, Contagem, which was invaded by trash. She does her part to keep the disaster from happening again.

DIREÇÃO DIRECTOR Sheila Rodrigues

ROTEIRO SCRIPT Roteiro Coletivo Sala 16 da Professora Viena Margareth Silveira

PRODUÇÃO PRODUCTION BAECs (Biblioteca Aécio Eduardo Coelho Simões)

MONTAGEM EDITING Ítalo da Paz

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Roteiro Coletivo Sala 16 da Professora Viena Margareth Silveira, Sheila Rodrigues

SOM SOUND Ítalo da Paz, Sheila Rodrigues

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Pamela Franco, Daniel Conceição, Ana Cristina, Mariah Wildes, Isabelly Rodrigues, Maria Eduarda, Thamires Gabriele

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Escola Municipal Newton Amaral Franco

CONTATO CONTACT tiasheiluda@bol.com.br, sheiludabiblioteca@gmail.com

INF2



VIVI LOBO E O QUARTO MÁGICO VIVI WOLF AND THE MAGICAL ROOM

PARANÁ, 2019, 13'

Muito prazer! Meu nome é Vivi Lobo. Essa história é sobre as portas que devemos abrir ao longo da vida, enquanto humanos, enquanto meninas.

I'm Vivi Wolf, nice to meet you! This is a story about all the doors we must open through our lives. As girls, as human beings.

DIREÇÃO DIRECTOR Isabelle Santos, Edu MZ Camargo

ROTEIRO SCRIPT Isabelle Santos, Edu MZ Camargo

PRODUÇÃO PRODUCTION Anne Lise Ale

ANIMAÇÃO ANIMATION Walkir Fernandes, Carlos Iubel, Gabriel Lucas, Fernanda Mamede, Fernanda Belo, Fernando L. Dal Bó, Pedro Barreiros, Heloá Michelin.

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Nathalia Cavalcante

MONTAGEM EDITING Thalita Zukeram

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Isabelle Santos, Guilherme Barros

SOM SOUND Ulisses Galetto

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Bruno Vieira Brixel

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Uyara Torrente, Ana Luisa Caron, Danielle Rocha, Isabele Blasius, Luiza Ribeiro Bravim, Victor Hugo Filartiga

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Julieta Audiovisual

CONTATO CONTACT julieta.audiovisual@gmail.com

INF2



BALÃO AZUL BLUE BALLOON

RIO DE JANEIRO, 2018, 17'

João é um menino quieto que adora contemplar o céu e mora sozinho com o pai. Um dia João se encanta por um balão azul que “sobe até o céu”. Ele consegue juntar o dinheiro para comprar o balão e passa a cuidar dele com carinho. João pergunta ao pai quando eles podem visitar sua mãe.

João is a quiet boy who loves to watch the sky and lives alone with his dad. One day, João gets enchanted with a blue balloon that “rises up to the sky”. He manages to raise the money to buy the balloon and takes care of it with affection. João asks his dad when they can visit his mother.

DIREÇÃO DIRECTOR Alice Gomes

ROTEIRO SCRIPT Alice Gomes

PRODUÇÃO PRODUCTION Alice Gomes, Aline Mazzarella, Matheus Peçanha, Thiago Yamachita

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Agustina San Martín

MONTAGEM EDITING Eva Randolph

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Constanza De Córdova

SOM SOUND Laura Zimmermann

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Inti Annie, Laura Zimmermann, Ricardo Mansur

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST David de Oliveira, Lucas Gouveia, Ana Moura

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Estúdio Giz

CONTATO CONTACT contato@estudiogiz.com.br



CHAPEUZINHO VERMELHO LITTLE RED RIDING HOOD

MINAS GERAIS, 2018, 2'

Chapeuzinho vermelho vai floresta afora levar doces para vovozinha. Além do lobo feroz, ela se depara com alienígenas invadindo o planeta Terra.

Little Red Riding Hood goes through the woods bringing candies to her grandma. Besides the fierce wolf, she's faced with aliens that invade Earth.

DIREÇÃO DIRECTOR Sheila Rodrigues de Oliveira

ROTEIRO SCRIPT Julia Nascimento

PRODUÇÃO PRODUCTION BAECs (Biblioteca Aécio Eduardo Coelho Simões)

ANIMAÇÃO ANIMATION Júlia Nascimento, Sheila Rodrigues, Bruna Gabrielly, Laura Emanuelly, Caik Henrique, Nicolas Martins, Gabriel Kennedy, Alexandre Augusto

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Júlia Nascimento, Sheila Rodrigues, Bruna Gabrielly, Laura Emanuelly, Caik Henrique, Nicolas Martins, Gabriel Kennedy, Alexandre Augusto

MONTAGEM EDITING Ítalo da Paz

Arte e figurino ART AND COSTUME DESIGN Júlia Nascimento, Sheila Rodrigues, Alexandre Augusto

SOM SOUND Sheila Rodrigues, Ítalo da Paz

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Vivaldi

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Júlia Nascimento, Sheila Rodrigues, Bruna Gabrielly, Laura Emanuelly, Caik Henrique, Nicolas Martins, Gabriel Kennedy, Alexandre Augusto

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Escola Municipal Newton Amaral Franco

CONTATO CONTACT tiasheiluda@bol.com.br, sheiludabiblioteca@gmail.com



ORBIT **ÓRBITA**

HOLANDA, 2019, 7'

A energia solar circula através da Terra, alimentando o ciclo da vida. Todas as coisas estão conectadas, em um ciclo natural que se repete como os discos circulares dos mágicos brinquedos óticos. Esse ritmo perfeitamente balanceado é perturbado pelo excesso humano, deixando o ciclo fora de órbita e, temporariamente, interrompendo a circulação de energia na natureza. O ciclo natural pode e vai continuar, só que sem a raça humana na equação.

The Sun's energy circulates through the Earth, feeding the cycle of life. Everything is connected in a natural loop, which repeats like the circular discs of magical optical toys. This perfectly balanced rhythm is disrupted by human excess, throwing the cycle out of orbit and temporarily stopping the circulation of energy in nature. The natural cycle can and will continue, only without the human race in the mix.

DIREÇÃO DIRECTOR Tess Martin

ROTEIRO SCRIPT Tess Martin

PRODUÇÃO PRODUCTION Tess Martin

MONTAGEM EDITING Tess Martin

SOM SOUND Jason Staczek

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Jason Staczek

CONTATO CONTACT vanja@bonobostudio.hr

INF3



CHUDY **SKINNY** **MAGRO**

POLÔNIA, 2018, 8'

Um retrato poético e nostálgico da infância vista pelos olhos de irmãos. Uma tarde bela e ensolarada. Um grupo de crianças joga futebol no quintal. Enquanto isso, em um apartamento fechado, um garoto cuida da irmã mais nova. Atrás da porta fechada, o garoto e a garota começam um jogo particular. O que se esconde atrás dos jogos infantis?

A poetic and nostalgic portrait of a childhood seen through the eyes of siblings. A beautiful, sunny afternoon. A bunch of kids is playing football in the yard. Meanwhile in a closed apartment, a boy is looking after his younger sister. Behind the closed door the boy and the girl start a game of their own. What's hidden behind children's games?

DIREÇÃO DIRECTOR Daniel Stopa

ROTEIRO SCRIPT Daniel Stopa

PRODUÇÃO PRODUCTION Krystyna Doktorowicz, Krzysztof Kieślowski Radio and Television Faculty of the University of Silesia in Katowice

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Piotr Michalak

MONTAGEM EDITING Daniel Stopa, Piotr Michalak

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Kazimierz Stopa, Katarzyna Trzcińska, Maria Horyń

SOM SOUND Zbigniew Malecki, Marco Wojciechowski

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Zbigniew Malecki

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Michał Pawtowski, Rita Puzinowska

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Krzysztof Kieślowski Radio and Television Faculty of the University of Silesia in Katowice

CONTATO CONTACT marta.swiatek@kff.com.pl

INF3



UMA HISTÓRIA DAS CORES **A COLOR STORY**

RIO DE JANEIRO, 2018, 14'

É apresentação de final de ano na escola. Escondida da mãe, Vitória decide alisar o cabelo.

It's time for the year-end presentation at school. Hidden from her mother, Vitória decides to straighten her hair.

DIREÇÃO DIRECTOR Victor Hugo Fiuza

ROTEIRO SCRIPT Anita Terrana, Beatriz Arruda, Maria Victória Manzi, Soraia Arnoni, Victor Hugo Fiuza

PRODUÇÃO PRODUCTION Glenda Almeida

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY João Carlos Rocha

MONTAGEM EDITING Rodrigo Ferdinand

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Joana Parente, Liliana Martins

SOM SOUND Caio César Loures, Alexandre Griva

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Maria Victória Manzi, Soraia Arnoni, Anita Terrana

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Canoa

CONTATO CONTACT victorfiuzab@gmail.com

ANI MA



MUM, CHEMIE, JOYR, L'LA BERTÉ, S

CÃO



MOSTRA ANIMAÇÃO
ANIMATION EXHIBITION

ANI 75' 14

06/09, 15h, Cine Humberto Mauro

04/09, 16h, Sala João Ceschiatti



CÉU DA BOCA PALATE

RIO GRANDE DO SUL, 2019, 7'

Uma garota está se tornando um rinoceronte. Para ela, essa transmutação é um sinal de que se tornou uma má pessoa. Nesse cenário, a protagonista entra em um processo de autoanálise ao se questionar sobre ser uma pessoa ruim em meio a tais processos metamórficos.

A girl is becoming a rhino. For her, this transmutation is a sign that she has become a bad person. In this context, the protagonist goes into a process of self-analysis, when questioning herself about being a bad person in the midst of such metamorphic processes.

DIREÇÃO DIRECTOR Amanda trindade

ROTEIRO SCRIPT Amanda trindade

PRODUÇÃO PRODUCTION Amanda trindade

ANIMAÇÃO ANIMATION Amanda Trindade, Gabriel Parejo, João Melo, Kevin Proença, Aline Goulart, Ezequiel Silveira, Emmanuelle Schavion, Jefferson Nascimento

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Lucas Honorato

MONTAGEM EDITING Amanda Trindade

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Amanda Trindade

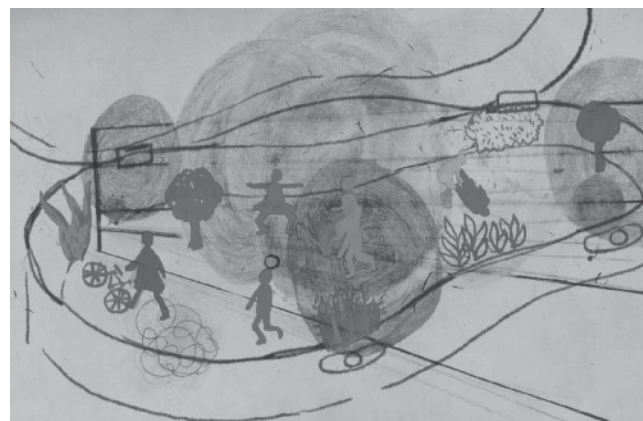
SOM SOUND Lucas Honorato

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Old Time Coffe shop – Chopeff, Fazer falta - MC Livinho

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Olívia Caetano, Andrea Terra, Ramón Souza, Dante dos Santos, Micael Jambers, Murilo Sponton, Lucas Honorato

CONTATO CONTACT amandamtrindade@gmail.com

ANI



MUZICKE TRAUME MUSICAL TRAUMAS TRAUMAS MUSICAIS

SÉRVIA, 2018, 10'

Traumas musicais surgiu como resultado da obsessão do diretor por escolas de música. É uma compilação rítmica de confissões traumáticas, mas divertidas, de ex-alunos, bem como uma tentativa de visualizar a música com uma deliciosa animação feita à mão. As experiências podem ser documentais, mas a imagem vem direto do universo das impressões musicais.

Musical Traumas came to fruition as the result of the director's obsession with music schools. It is a rhythmic compilation of traumatic, but amusing confessions of former students, as well as an attempt to visualise music with scrumptious, hand-drawn animation. The experiences may be documentary, but the image comes straight from the world of musical impressions.

DIREÇÃO DIRECTOR Milos Tomic

ROTEIRO SCRIPT Iva Brdar, Milos Tomic

PRODUÇÃO PRODUCTION Iva Plemic Divjak

ANIMAÇÃO ANIMATION Milos Tomic, Jelena Milunovic, Vuk Palibrk, Marija Djordjevic, Mario Kolaric

MONTAGEM EDITING Marko Simic

SOM SOUND Micun Jaukovic, Dako Puac

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Vladimir Chab

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Vladislava Djordjevic, Dimitrije Stojanovic, Dobrila Ilic, Jelena Ilic, Djordje Brankovic, Maja Bajic

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Dribbling Pictures

CONTATO CONTACT vanja@bonobostudio.hr

ANI



THE FLOOD IS COMING A INUNDAÇÃO ESTÁ CHEGANDO

SUÍÇA, 2018, 9'

Um eremita da floresta tenta se preparar para uma inundação, mas se distrai com seu vizinho barulhento – que, por acaso, é o olho esquerdo do eremita. O que se segue é uma meditação sobre a preocupação e as potenciais consequências da obsessão. *A inundação está chegando* explora a crescente ansiedade sobre o estado da natureza e nosso lugar nela. Ao mesmo tempo, considera como as pessoas podem parecer buscar conflitos cegamente à medida que se aproximam da adversidade.

A forest hermit tries to prepare for a flood, but he becomes distracted by his noisy neighbour – who happens to be the hermit's left eye. What follows is a meditation on worry and the potential consequences of obsession. *The Flood is Coming* explores the growing anxiety about the state of nature and our place in it. It also considers how people can appear to blindly seek conflict as they approach adversity.

DIREÇÃO DIRECTOR Gabriel Böhmer

ROTEIRO SCRIPT Gabriel Böhmer

PRODUÇÃO PRODUCTION Samantha Monk

ANIMAÇÃO ANIMATION Gabriel Böhmer

MONTAGEM EDITING Gabriel Böhmer

SOM SOUND Gabriel Böhmer

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Nach Palacios

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Rational Vagabund

CONTATO CONTACT info@someshorts.com



11010

RIO DE JANEIRO, 2018, 8'

Ada e Evon vivem em uma cidade que está sendo abandonada. Onde o amor está entre o mundo físico e os códigos binários.

Ada and Evon live in a city being abandoned. Where love lies in between the physical world and the binary codes.

DIREÇÃO DIRECTOR Gabriela Monnerat, Rodrigo Amim (aka Onze)

ROTEIRO SCRIPT Onze

PRODUÇÃO PRODUCTION Luva + Onze

ANIMAÇÃO ANIMATION Onze

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Mari Bley, Mari Pinto, Thiago Facina

MONTAGEM EDITING Onze

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Onze

SOM SOUND Felipe Zenicola, Mari Romano

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Kuarasy o-berab, Elemento Estanho, Felipe Zenicola, Mari Romano

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Luva

CONTATO CONTACT rodrigo@luva.tv



MOVEMENTS MOVIMENTOS

COREIA DO SUL, 2019, 10'

No intervalo de 10 minutos, o baobá africano cresce 0,008 mm; o cão mais rápido do mundo, o galgo inglês, pode correr 12 km; e a Terra viaja 18.000 km em torno do Sol. *Movimentos* é uma animação de 10 minutos, que desenhei a uma taxa de 2 segundos de animação por dia. Todos estamos caminhando, vendo, trabalhando, correndo, e parando juntos.

In the space of 10 minutes, the African baobab tree grows 0.008mm, the fastest dog in the world, the Greyhound, can run 12km, and the Earth travels 18,000km around the Sun. "Movements" is a 10-minute animated film which I drew at a rate of 2 seconds of animation per day. We are all walking, seeing, working, running, and stopping together.

DIREÇÃO DIRECTOR Dahee Jeong

ROTEIRO SCRIPT Dahee Jeong

PRODUÇÃO PRODUCTION Between the pictures

ANIMAÇÃO ANIMATION Dahee Jeong, Seoro Oh

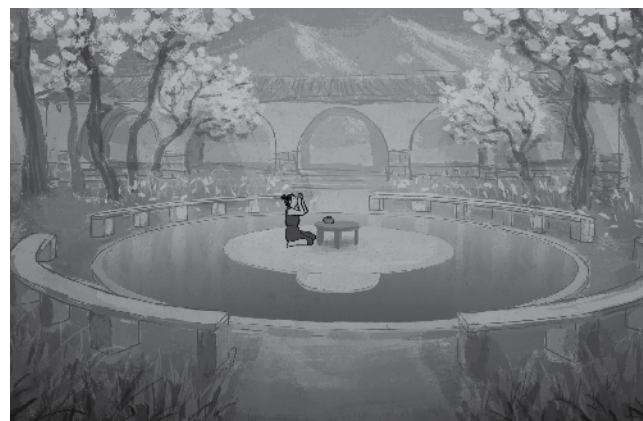
SOM SOUND Jusuk Lee, Won Kim

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Haewon Kim

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Between the pictures

CONTATO CONTACT jdahee98@gmail.com

ANI



LIVRO E MEIO BOOK AND A HALF

SÃO PAULO, 2019, 12'

Páginas de um mergulho em si mesmo.

Pages of a dive into oneself.

DIREÇÃO DIRECTOR Giu Nishiyama, Pedro Nishi

ROTEIRO SCRIPT Elena Altheman

PRODUÇÃO PRODUCTION Eduardo Chatagnier, Heitor Franulovic, Lucas Barão, Paulo Serpa

ANIMAÇÃO ANIMATION Giu Nishiyama, Heitor Isoda, Renato Duque

MONTAGEM EDITING Clara Bastos

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Alice Hirata, Giu Nishiyama

SOM SOUND Daniel Turini, Fernando Henna

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Julia Teles, Luis Felipe Labaki

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Beatriz Sano, Eduardo Fukushima

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Meus Russos

CONTATO CONTACT heitorcine@gmail.com

ANI



RÉCIT DE SOI
ONESELF STORY
HISTÓRIA DE SI

BÉLGICA, 2018, 5'

Ao passo que representações não-binárias são raras, Lou fala de suas relações com gênero, roupas e outros marcadores.

While non-binary representations are rare, Lou talks about their relationship to gender, clothes, and other markers.

DIREÇÃO DIRECTOR Géraldine Charpentier

ROTEIRO SCRIPT Géraldine Charpentier

PRODUÇÃO PRODUCTION Vincent Gilot

ANIMAÇÃO ANIMATION Géraldine Charpentier

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Géraldine Charpentier

MONTAGEM EDITING Géraldine Charpentier

SOM SOUND Anna Faury

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Laura Sasso, Jérémie Congrega

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Atelier de production de la Cambre, ASBL

CONTATO CONTACT 2g.charp@gmail.com



NUIT CHÉRIE
SWEET NIGHT
DOCE NOITE

BÉLGICA, 2018, 14'

No meio do inverno, no país dos Yeti, um urso não consegue dormir. Ele pensa demais e está deprimido. Um macaco branco sugere que ele vá comer mel na casa da sua tia, para tentar algo diferente. Então, uma bela e estranha noite começa, quando ele e o urso percebem que ele fez bem em não dormir...

In the middle of winter, in the country of the Yeti, a bear does not manage to fall asleep. He thinks too much and is in the doldrums. A white monkey suggests him to go eat some honey at his aunt's for a change. A beautiful and strange night begins then, as he and the bear realize that he did well not to fall asleep...

DIREÇÃO DIRECTOR Lia Bertels

ROTEIRO SCRIPT Lia Bertels

PRODUÇÃO PRODUCTION Thierry Zamparutti, Serge Kestemont

ANIMAÇÃO ANIMATION Lia Bertels

MONTAGEM EDITING Laurent Martin

SOM SOUND Laurent Martin

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Ambiances... Asbl, Luna Blue Film

CONTATO CONTACT info.ambiances@skynet.be

MAL

DI

A black and white close-up photograph of an elderly woman with her hair pulled back, looking down and to the left. She is wearing a light-colored, patterned button-down shirt under a dark jacket. The lighting is soft, highlighting the texture of her skin and the fabric of her clothing. The background is dark and out of focus.

TA

MOSTRA MALDITA

MIDNIGHT SECTION

SESSÃO MALDITA
MIDNIGHT SECTION

MAL 56' **18**

31/08, 23h, Cine Humberto Mauro



GOOD INTENTIONS **BOAS INTENÇÕES**

REINO UNIDO, 2018, 9'

Após uma jovem causar um acidente de carro e fugir, coisas estranhas e assustadoras começam a acontecer... Um pequeno thriller sobre pessoas que nem sempre são as melhores em tomar decisões.

After a young woman is responsible for a hit and run, strange and spooky things start to happen... A small thriller about people that are not always the best at making decisions.

DIREÇÃO DIRECTOR Anna Mantzaris

ROTEIRO SCRIPT Anna Mantzaris, Hugo Vieites Caamaño

PRODUÇÃO PRODUCTION Royal College of Art: Anna Mantzaris

ANIMAÇÃO ANIMATION Tim Allen, Anna Mantzaris, Quentin Haberman, Tobias

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Donna Wade

MONTAGEM EDITING Paula Mercedes

SOM SOUND André Parklind

TRILHA SONORA SOUNDTRACK composer Phil Brookes

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Royal College of Art

CONTATO CONTACT info@someshorts.com

MAL



IN FULL BLOOM **TOTALMENTE FLORIDO**

ESTADOS UNIDOS, 2019, 11'

Totalmente florido conta a história de Cecile, uma acumuladora vietnamita, mais velha, cuja vida é suspensa quando minhocas abrem um buraco negro em sua casa e ameaçam tomar todas as suas coisas.

In full bloom tells the story of Cecile, an older Vietnamese hoarder, whose life is upended when worms open a black hole in her house and threaten to take all her stuff.

DIREÇÃO DIRECTOR Maegan Houang

ROTEIRO SCRIPT Maegan Houang

PRODUÇÃO PRODUCTION John J. Lozada, Vanessa Elliot

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Christopher Ripley

MONTAGEM EDITING Gus Spelman

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Emmy Eves, Anne Valliant

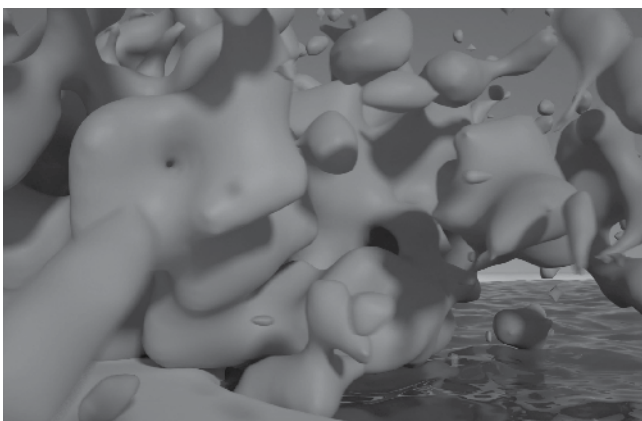
SOM SOUND Grant Meuers

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Rob Rusli

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Kieu Chinh

CONTATO CONTACT houangm@gmail.com

MAL



BAY OF PLENTY **BAÍA DA ABUNDÂNCIA**

SUIÇA, 2018, 12'

O curta-metragem de animação *Baía da abundância* descreve a jornada de descobrimento de uma ilha fictícia e virtual. Com a perspectiva da câmera em primeira-pessoa, os espectadores se engajam com e se tornam parte dos eventos. Encontram criaturas que transcendem categorias como masculino/feminino, artificial/natural, animal/humano, e que mudam continuamente a forma de seus corpos. De maneira conjunta, exploram as possibilidades de superar suas limitações físicas e aprendem como criar novas condições (de vida).

The animated short film *Bay of Plenty* describes the journey of discovery of a fictional, virtual island world. By means of a first-person camera perspective, the audience engages with and becomes part of the events. They encounter creatures who transcend categories such as male/ female, artificial/natural, animal/human and who are constantly changing the form of their bodies. Together, they explore possibilities of overcoming their physical boundaries and learn how to create new (life) conditions.

DIREÇÃO DIRECTOR Milva Stutz
ROTEIRO SCRIPT Milva Stutz
PRODUÇÃO PRODUCTION Milva Stutz
ANIMAÇÃO ANIMATION David Schlatter, Milva Stutz
MONTAGEM EDITING David Schlatter, Milva Stutz
SOM SOUND Lucia Cadotsch
TRILHA SONORA SOUNDTRACK Lucia Cadotsch, Ludwig Wandinger
CONTATO CONTACT info@milvastutz.ch

MAL



DNA-M DEUS NÃO ACREDITA EM MÁQUINAS **DNA-M DIVINE NOT ACCEPT MACHINES**

PARAÍBA, 2019, 16'

Uma dupla, uma missão e um sequestro malfadado. Extremo Oriental Das Américas, ano da graça de 2042.

A duo, a mission, and a kidnapping that goes wrong. Eastern End of the Americas, Year of Grace 2042.

DIREÇÃO DIRECTOR Ely Marques
ROTEIRO SCRIPT Anacã Agra, Ely Marques, Kalyne Almeida
PRODUÇÃO PRODUCTION Ely Marques, Kalyne Almeida, Lunara Vasconcelos
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY João Carlos Beltrão
MONTAGEM EDITING Ely Marques
ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Iomana Rocha
SOM SOUND Guga S. Rocha
TRILHA SONORA SOUNDTRACK Esmeraldo Marques
ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Gladson Junior, Lais Lacerda, Tavinho Teixeira
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY InCinerado Filmes, Grão de Cinema
CONTATO CONTACT elyfly@gmail.com

MAL



SUPERCOMPLEXO METROPOLITANO EXPANDIDO **EXPANDED METROPOLITAN SUPERCOMPLEX**

RIO DE JANEIRO, 2018, 8'

O Supercomplexo Metropolitano é uma máquina superficcional de poder, sucesso e expansão, alegoria da cidade de São Paulo. Terceiro capítulo do Atlas Superficcional Mundial, projeto que constrói um universo de ficção científica a partir de elementos da realidade.

The Metropolitan Supercomplex is a super-fictional machine of power, success and expansion, an allegory of the city of São Paulo. Third chapter of the World Super-Fictional Atlas, a project that develops a science fiction universe from elements of reality.

DIREÇÃO DIRECTOR Guerreiro do Divino Amor

ROTEIRO SCRIPT Guerreiro do Divino Amor

PRODUÇÃO PRODUCTION Guerreiro do Divino Amor

ANIMAÇÃO ANIMATION Guerreiro do Divino Amor

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Guerreiro do Divino Amor

MONTAGEM EDITING Guerreiro do Divino Amor

SOM SOUND Guerreiro do Divino Amor, Arthur Ferreira

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Guerreiro do Divino Amor, Arthur Ferreira

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Guerreiro do Divino Amor

CONTATO CONTACT guerreirododivinoamor@gmail.com



CHRIS

TO

PHER

RECKLESS EYEBALLING, 2004, CHRISTOPHER HARRIS



HAR

RIS

RETROSPECTIVA CHRISTOPHER HARRIS

CHRISTOPHER HARRIS RETROSPECTIVE

RETROSPECTIVA CHRISTOPHER HARRIS - POÉTICA E POLÍTICA DA FORMA
CHRISTOPHER HARRIS RETROSPECTIVE - POETICS AND POLITICS OF THE FORM

CH1 75' **L**

31/08, 17h, Cine Humberto Mauro

CH2 52' **14**

01/09, 17h, Cine Humberto Mauro

RETROSPECTIVA CHRISTOPHER HARRIS – POÉTICA E POLÍTICA DA FORMA

Ana Siqueira

“Não me vejo como um cineasta, me vejo como um artista que trabalha com cinema”,¹ disse certa vez Christopher Harris. Longe de algum tipo de recusa do cinema ou hierarquização de formas artísticas, a afirmação expressa com justeza o trabalho desse extraordinário realizador estadunidense. Filiado ao cinema experimental e de vanguarda, Harris tem criado uma obra em que a materialidade dos meios possui centralidade, é manuseada, composta, decomposta e recomposta, trabalhada em todo seu potencial expressivo. A complexidade que resulta dessa artesanania altamente elaborada, inventiva e, não raro, perturbadora, se oferece a vários níveis de fruição. Experimentar os filmes de Harris é primeiro deixar-se mergulhar na dimensão sensorial dos sons e das imagens em movimento, render-se à duração e à musicalidade que conduz sua montagem e seu fazer. E é, também, ser colocado em movimento, em posição de espectadorialidade ativa (“a meu ver, um filme não se endereça a um espectador, ele constrói um espectador”²), acessar a multiplicidade de associações, gestos de montagem – e desmontagem –, relações construídas e verdades desconstruídas. Numa recusa incisiva da tão obsoleta quanto persistente ideia de separação entre forma e conteúdo, Harris afirma pensar através do meio, através da câmera³, e concebe o cinema como uma forma que pensa, à maneira da célebre formulação de Godard. No minucioso trabalho da forma, a dimensão política exprime-se em sua contundência ao longo da obra, cuja rigorosa coerência não se contradiz à diversidade e singularidade dos filmes.

O cineasta pode, num momento, abordar questões raciais por meio de uma meticulosa construção sonora articulada à paisagem urbana em ruínas de sua cidade natal, recusando a histórica objetificação e espetacularização do corpo negro ao suprimir qualquer presença humana das imagens (*still/here*). Em outro, colocar em relação e rota de choque representações filmicas produzidas com décadas de distância entre si, levando a discussão racializada acerca do olhar ao plano do sensível, e assim o filme “não apenas historiciza a representação do negro mas também a refigura, permitindo ao presente uma forma de vingança sobre o passado”⁴ (*Reckless Eyeballing*). Ele pode ainda reencenar e investir de vida

CHRISTOPHER HARRIS RETROSPECTIVE – POETICS AND POLITICS OF THE FORM

Ana Siqueira

Translation: Luís Flores and Pedro Veras

“I don’t see myself as a filmmaker, I see myself as an artist who works in film”,¹ Christopher Harris once said. Far from some kind of refusal of cinema or hierarchization of artistic forms, this statement rightly expresses the work of this extraordinary North-American artist-filmmaker. Affiliated with the experimental and avant-garde film, Harris has created works in which the mediums’ materiality occupies a central place and is handled, composed, decomposed and recomposed, wrought in all its expressive potential. The complexity that results from that highly elaborate, inventive, and often disturbing craftsmanship opens up to various levels of fruition. Experiencing Harris’ films is first to let oneself be immersed in the sensory dimension of moving images and sounds, to surrender to duration and the musicality that drives his montage and his making. And it is also to be set in motion, placed in a position of active spectatorship (“in my view, a film does not address a spectator, a film constructs a spectator”²), to access a multiplicity of associations, gestures of montage – and un-montage –, constructed relations and deconstructed truths. Incisively refusing the obsolete and persistent idea of a division between form and content, Harris claims that he thinks through the medium, through the camera,³ and conceives film as a form that thinks, as in Godard’s renowned formulation. By the detailed work on form, the political dimension is keenly expressed throughout his work, whose strict coherence does not contradict itself in face of the diversity and singularity of the films.

At times, the filmmaker addresses racial issues through the meticulous sound construction articulated with the ruinous cityscape of his hometown, refusing the historical reification and spectacularization of the black body by suppressing any human presence from the images (*still/here*). At others, he relates and confronts film representations produced decades away from each other, bringing the racial discussion about the gaze to the sensible realm, and so the film “does not simply historicize Black representation but also refigures it, allowing the present a form of revenge on the past”⁴ (*Reckless Eyeballing*). He also reenacts and brings life to archival images, turning a photography that

a imagem de arquivo, fazendo de uma fotografia, resultante da mais perversa opressão, lugar de agência e libertação (*A willing suspension of disbelief + Photography and Fetish*). E, também, colocar em questão e suspeição a empresa antropológica, por meio de uma sobreposição da reencenação com arquivos de som e imagem referentes a eventos e tempos distintos, em camadas que paulatinamente se dessincronizam ao ponto de abalar os polos conflitantes e complementares de salvaguarda e captura etnográfica (*Halimuhfack*). Se a dimensão musical excede a banda sonora e torna-se elemento estruturante de sua obra, Harris pode mesmo se permitir abdicar do som em filmes montados na própria câmera de 16mm, numa condição auto imposta que o força a encarar, com máxima atenção, o risco do que advém (*28.IV.81 (Bedouin Spark)* e *28.IV.81 (Descending Figures)*). E pode, por fim, relacionar a vida do subúrbio a uma distopia “antropocênica” ou fazer reverberar a atual crise migratória na travessia forçada dos africanos escravizados, por meio do desconforto produzido pelo contraste entre narração e imagens aparentemente anódinas de um passeio de barco turístico (*Sunshine State (Extended Forecast)* e *Distant Shores*).

Nessa diversidade de propostas – plásticas, temáticas, narrativas – está contida a potência irreprímível de criação, a liberdade de construir sua obra à revelia das expectativas que fatalmente recaem sobre um artista negro estadunidense, de trabalhar em sintonia com seu tempo sem se curvar às agendas, e de não separar representatividade de representação, pois, afinal, estão irremediavelmente imbricadas. Por isso é possível, em seu fazer, trabalhar com imagens documentárias, recusando ao mesmo tempo o realismo,⁵ e nunca dissociar arte e política, forma e fundo, já que, como ele bem nota, “realidade e política estão incrustadas na materialidade e na forma da experiência cotidiana”.⁶

A filmografia admirável de Christopher Harris é potencializada pela fortuna crítica publicada no catálogo do 21º FestCurtasBH, assinada por autores que pensam e criam juntamente com sua obra. Dois textos inéditos, uma entrevista e um ensaio, foram produzidos a convite do Festival, respectivamente pelos inspirados críticos e pensadores brasileiros Kênia Freitas e Heitor Augusto. Dentre os outros, o texto de Jaimie Baron é igualmente inédito e os demais são publicados pela primeira vez em português. O resultado é um conjunto diverso e fecundo de críticas, entrevistas e ensaios, incluindo uma conversa com a pensadora Terri Francis, que tem acompanhado e escrito sobre o trabalho de Harris desde seu princípio e, portanto, bem antes do devido reconhecimento que tem alcançado nos últimos anos.

results from the most perverse oppression into a place of agency and freedom (*A Willing Suspension of Disbelief + Photography and Fetish*). And he also questions and puts in doubt the anthropological enterprise by juxtaposing reenactments with sound and visual archives from different times and events in layers that gradually become out of sync, to the point of undermining the conflicting and complementary poles of ethnographic capture and salvage (*Halimuhfack*). As the musical dimension exceeds the soundtrack and becomes a structuring element of his work, Harris even allows himself to renounce sound altogether in some of his films, edited on his own 16mm camera, in a self-imposed condition that forces him to deal, with utmost attention, with the risk of what arises (*28.IV.81 (Bedouin Spark)* and *28.IV.81 (Descending Figures)*). Finally, he relates life in the suburbs to an “Anthropocenic” dystopia or resonates the current migration crisis with the forced crossing of enslaved Africans, through the discomfort produced by the contrast between narration and apparently anodyne images from a touristic boat ride (*Sunshine State (Extended Forecast)* and *Distant Shores*).

This diversity of plastic, thematic and narrative proposals comprises the irrepressible power of creation, the freedom of conceiving his work despite the expectations that fatally fall upon an African-American artist, of working in tune with his time without bending to agendas, and of not separating representativeness and representation, after all, they are both inevitably intertwined. For this reason, his craft allows him to work with documentary images while refusing realism,⁵ to never separate art and politics, form and content, since, as he well notes, “reality and politics are embedded in the materiality and form of daily experience”.⁶

Christopher Harris admirable filmography is enhanced by the critical fortune published in the 21st FestCurtasBH catalog, penned by writers who think and create alongside with his works. Two unpublished pieces, an interview and an essay, were written at the invitation of the Festival, respectively by inspired critics and thinkers Kênia Freitas and Heitor Augusto. Among the others, Jaimie Baron’s essay is equally unpublished and the others are being published in Portuguese for the first time. The result is a diverse and fertile set of critical pieces, interviews and essays, including a conversation with thinker Terri Francis, who has been following and writing about Harris’ work since its beginning, long before the due recognition it has achieved in recent years.

Harris’ participation in the Festival consists of two more fronts. Firstly, he curates two programs of films that have marked

A participação de Harris no Festival se completa com mais duas frentes. Primeiramente a curadoria, a convite do Festival, de dois programas de filmes que marcaram e/ou dialogam com sua obra, compondo um notável conjunto que combina títulos consagrados do cinema de vanguarda estadunidense a obras de realizadores contemporâneos ou apenas mais recentemente reconhecidos de forma ampla. Entre estes, encontramos um grupo mais diverso, com mulheres imigrantes e artistas negras e negros que reivindicam para si o cinema de vanguarda que, por tanto tempo, foi reduto de artistas brancos e raras mulheres, como Harris enfatiza no texto de apresentação da mostra⁷. Por fim, o artista apresenta a palestra-performance *Speaking in Tongues*, em que compartilha seu método de trabalho e processo criativo para a feitura do filme homônimo a que tem se dedicado nos últimos anos.

O 21º FestCurtasBH apresenta, com enorme alegria, a Retrospectiva Christopher Harris - Poética e Política da Forma, na qual será exibida a integralidade de sua obra até o presente momento; a mostra *Christopher Harris - Influências e Ressonâncias*, curada pelo realizador; e a palestra-performance *Speaking in Tongues*. Todas as sessões são seguidas conversa com o artista.

NOTAS

1. HARRIS, Christopher; ALEXANDER, Karen. "Foco: Em Conversa", p. 170.
2. HARRIS, Christopher; ALEXANDER, Karen. "Foco: Em Conversa", p. 171
3. HARRIS, Christopher; ALEXANDER, Karen. "Foco: Em Conversa", p. 169-171.
4. BARON, Jaimie. "A Historiografia da Interrupção em Christopher Harris", p. 229-233.
5. Na conversa do artista com a pesquisadora, crítica e curadora Kênia Freitas, Harris discute sua relação com a representação da realidade e o realismo, em diálogo com o pensamento da pesquisadora Toby Lee dizendo, dentre outras afirmações: "(...) Estou realmente parafraseando, com minhas próprias palavras, mas 'precisamos contestar a própria noção de realidade'. Creio que, para mim, essa é uma política mais forte, uma vez que nos apoiamos em uma realidade que sempre nos reinscreve, nos reifica, como algo opressivo para as pessoas de cor, uma vez que nos apoiamos em um discurso da realidade. Quero me apoiar em um discurso da 'irrealidade'. Quero desafiar a realidade, pois a realidade é o que temos todos os dias, com prisões cheias de pessoas negras nos Estados Unidos. Isso é realismo, isso é realidade. É isso que quero desafiar, que quero dismantelar, que quero desmontar". HARRIS, Christopher. "Paisagens marcadas pela negritude: Uma conversa com Christopher Harris" (Entrevista concedida a Kênia Freitas), p. 145.
6. HARRIS, Christopher. "Paisagens marcadas pela negritude: Uma conversa com Christopher Harris" (Entrevista concedida a Kênia Freitas), p. 145.
7. HARRIS, Christopher. "Christopher Harris - Influências e Ressonâncias", p. 125.

and/or dialogue with his work, composing a remarkable set that combines renowned works of North-American avant-garde cinema with works by contemporary or only recently widely recognized filmmakers. Among the latter we find a more diverse group with immigrant women and black artists, men and women, who claim for themselves the avant-garde cinema, which has been for so long the stronghold of white artists and rare women, as Harris emphasizes in the section's presentation text.⁷ Lastly, the artist presents the lecture-performance *Speaking in Tongues*, in which he shares his working method and creative process for the making of the homonymous film to which he has been dedicating in the past few years.

The 21st FestCurtasBH presents with tremendous joy the *Christopher Harris Retrospective - Poetics and Politics of the Form*, which will showcase the integrity of his body of work to date, and the section *Christopher Harris - Influences and Resonances*, curated by the filmmaker himself, and the performance-lecture *Speaking in Tongues*. All screenings will be followed by a discussion with the artist.

NOTES

1. HARRIS, Christopher; ALEXANDER, Karen. "Focus: In Conversation", p. 174.
2. HARRIS, Christopher; ALEXANDER, Karen. "Focus: In Conversation", p. 175.
3. HARRIS, Christopher; ALEXANDER, Karen. "Focus: In Conversation", p. 173-175.
4. BARON, Jaimie. "Christopher Harris' Historiography of Interruption", p.235-238.
5. In the conversation between the artist and the researcher, critic and curator Kênia Freitas, Harris discusses his relation with the representation of reality and realism in dialogue with researcher Toby Lee's thinking. Among other things, he says: "(...) I'm really paraphrasing in my own words, but 'one must be contesting the notion of reality itself'. I think that is a stronger politics to me, when you have to rely on a reality that always gets you reinscribed, reified as oppressive to people of color, when one must rely on a discourse of reality. I want to rely on a discourse of 'irreality', I want to challenge reality, because reality is what we have every day with jails full of black people in the United States, that's realism, that's reality. I want to challenge that, I want to dismantle that, I want to take that apart". HARRIS, Christopher. "Landscapes Marked by Blackness: A Conversation with Christopher Harris" (Interview conducted by Kênia Freitas), p. 157.
6. HARRIS, Christopher. "Landscapes Marked by Blackness: A Conversation with Christopher Harris" (Interview conducted by Kênia Freitas), p.157.
7. HARRIS, Christopher. "Christopher Harris - Influences and Resonances", p. 125.



SUN SONG* **CANÇÃO DO SOL**

ESTADOS UNIDOS, 2014, 15'

Uma jornada poética da escuridão da madrugada ao brilho do sol de meio-dia no sul dos Estados Unidos. Inteiramente filmado no trajeto do ônibus número 16 em Durham, Carolina do Norte, ao longo de seis meses, *Canção do sol* é uma celebração da luz e uma meditação sobre a partida.

A poetic journey from the darkness of early dawn into the brightness of the midday sun in the American South. Filmed entirely on the number 16 bus route in Durham, North Carolina over the course of six months, *Sun Song* is a celebration of light and a meditation on leaving.

DIREÇÃO DIRECTOR Joel Wanek
CONTATO CONTACT joel@joelwanek.com



STILL/HERE **AINDA/AQUI**

ESTADOS UNIDOS, 16MM, 2001, 60'

ainda/aqui é uma meditação sobre a vasta paisagem de ruínas e lotes vagos que constitui a zona norte de St. Louis, uma área povoada quase exclusivamente pela classe operária e por trabalhadores pobres afro-americanos. Embora construa um registro documental de flagelo e decadência, *ainda/aqui* é uma recusa ao fim que reside no espaço da ruptura e confronta a presença de uma ausência profunda. (Christopher Harris)

still/here is a meditation on the vast landscape of ruins and vacant lots that constitute the north side of St. Louis, an area populated almost exclusively by working class and working poor African Americans. Though it constructs a documentary record of blight and decay, *still/here* is a refusal of closure that dwells within the space of rupture and confronts the presence of a profound absence. (Christopher Harris)

DIREÇÃO DIRECTOR Christopher Harris
PRODUÇÃO PRODUCTION Christopher Harris
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Christopher Harris, Joel Wanek
MONTAGEM EDITING Christopher Harris
SOM SOUND Christopher Harris
TRILHA SONORA SOUNDTRACK Tatsu Aoki
EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Christopher Harris
CONTATO CONTACT Christopher-harris@uiowa.edu

*Este filme compõe a mostra Christopher Harris - Influências e Ressonâncias/
This film composes the Christopher Harris - Influences and Resonances Section

CH1

CH1



28.IV.81 (BEDOUIN SPARK)
28.IV.81 (FAÍSCA BEDUÍNA)

ESTADOS UNIDOS, 16MM, 2009, 3'

Aproximação do mundo fantasioso de uma criancinha no escuro. Em uma série de close-ups, a luz noturna é transformada em um meditativo céu estrelado. Uma improvisação, editada dentro da câmera e filmada em uma única bobina. As estrelas rodopiam em silêncio.

Approximates a small child's fantasy world in the dark. In a series of close-ups, the nightlight is transformed into a meditative star-spangled sky. An improvisation, edited inside the camera and shot on a single reel. The stars swirl in silence.

DIREÇÃO DIRECTOR Christopher Harris

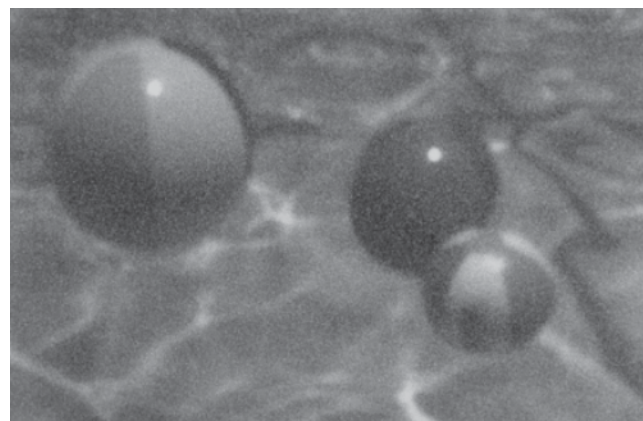
PRODUÇÃO PRODUCTION Christopher Harris

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Christopher Harris

MONTAGEM EDITING Christopher Harris

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Christopher Harris

CONTATO CONTACT christopher-harris@uiowa.edu



SUNSHINE STATE (EXTENDED FORECAST)
ESTADO DO SOL BRILHANTE
(PREVISÃO ESTENDIDA)

ESTADOS UNIDOS, 2008, 8'

Flórida, 2007. Em algum lugar de um subúrbio calmo na periferia da Via Láctea, vivemos nossas vidas no calor agradável de nossa estrela-de-meio-da-estrada, o Sol. Devagar, mas seguramente, vamos chegar ao ponto em que haverá um último dia de sol perfeito. O sol vai inchar, incendiar a Terra e, finalmente, a consumirá.

Florida, 2007. Somewhere in a quiet outer suburb of the Milky Way galaxy, we live our lives in the pleasant warmth of our middle-of-the-road star, the Sun. Slowly but surely we will reach the point when there will be one last perfect sunny day. The sun will swell up, scorch the Earth and finally consume it.

DIREÇÃO DIRECTOR Christopher Harris

PRODUÇÃO PRODUCTION Christopher Harris

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Christopher Harris

MONTAGEM EDITING Christopher Harris

SOM SOUND Christopher Harris

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Marshall Harris

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Christopher Harris

CONTATO CONTACT christopher-harris@uiowa.edu



28.IV.81 (DESCENDING FIGURES)
28.IV.81 (FIGURAS DESCENDENTES)

ESTADOS UNIDOS, 2011, 03'

28.IV.81 (Figuras descendentes) é composto por imagens que Harris filmou em uma performance da Paixão de Cristo, encenada como atração em um parque de diversões na Flórida... Essa frágil demonstração de devoção é mostrada por meio de algo genuinamente avassalador, ou, pelo menos, claramente real. De certa maneira, isso parece resumir o método de Harris. Imagens cinematográficas são coisas com um impacto real no mundo e, como tal, possuem uma dimensão ética incontornável. (Michael Sicinski, Cinema Scope)

28.IV.81 (Descending figures) is comprised of footage Harris shot at a performance of Christ's Passion, staged as an attraction in a Florida amusement park...This flimsy display of devotion is shown up by something genuinely overpowering, or at least recognizably real. In a way, this seems to sum up Harris's practice. Filmic images are things with actual impact in the world, and as such they have an unavoidable ethical dimension". (Michael Sicinski, Cinema Scope)

DIREÇÃO DIRECTOR Christopher Harris

PRODUÇÃO PRODUCTION Christopher Harris

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Christopher Harris

MONTAGEM EDITING Christopher Harris

ARTE E FIGURINO ART AND COSTUME DESIGN Christopher Harris

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Christopher Harris

CONTATO CONTACT christopher-harris@uiowa.edu



DISTANT SHORES
MARGENS DISTANTES

ESTADOS UNIDOS, 2016, 3'

[Um filme] tamanho cartão-postal [que]... consegue envolver a imaginação ética da audiência... *Margens distantes* modela um salto imaginativo necessário, simplesmente justapondo materiais de um cruzeiro no Rio Chicago ao testemunho da angustiante viagem de um imigrante no mar. Esse filme de três minutos, editado na câmera, oferece, não obstante, diversas maneiras de se pensar sobre o deslocamento. (Max Goldberg, KQED Arts)

[A] postcard-sized [film that]... manage[s] to implicate the audience's ethical imagination... *Distant shores* models a necessary imaginative leap simply by juxtaposing footage of a Chicago River cruise with testimony of a migrant's harrowing voyage at sea. A three-minute film edited in camera, it nevertheless offers several ways of thinking about displacement. (Max Goldberg, KQED Arts)

DIREÇÃO DIRECTOR Christopher Harris

ROTEIRO SCRIPT Christopher Harris

PRODUÇÃO PRODUCTION Christopher Harris

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Christopher Harris

MONTAGEM EDITING Christopher Harris

SOM SOUND Christopher Harris

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Christopher Harris

CONTATO CONTACT christopher-harris@uiowa.edu



HALIMUHFAK

ESTADOS UNIDOS, 2016, 4'

Uma artista faz sincronia labial para um áudio de arquivo com a voz da autora e antropóloga Zora Neale Hurston, no qual ela descreve seu método para documentar canções folk afro-americanas na Flórida. As imagens piscantes foram produzidas com uma Bolex acionada à mão, de modo que a sincronia labial é propositadamente errática e as imagens granuladas, em loop, projetadas ao fundo, de homens e mulheres da tribo Masai, recicladas de um filme educacional, ficam cada vez mais abstratas, à medida que o áudio se transforma em encantamento.

A performer lip-syncs to archival audio featuring the voice of author and anthropologist Zora Neale Hurston as she describes her method of documenting African American folk songs in Florida. The flickering images were produced with a hand-cranked Bolex so that the lip-synch is deliberately erratic and the rear-projected, grainy, looped images of Masai tribesmen and women, recycled from an educational film, become increasingly abstract as the audio transforms into an incantation.

DIREÇÃO DIRECTOR Christopher Harris

ROTEIRO SCRIPT Christopher Harris

PRODUÇÃO PRODUCTION Christopher Harris

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Christopher Harris

MONTAGEM EDITING Christopher Harris

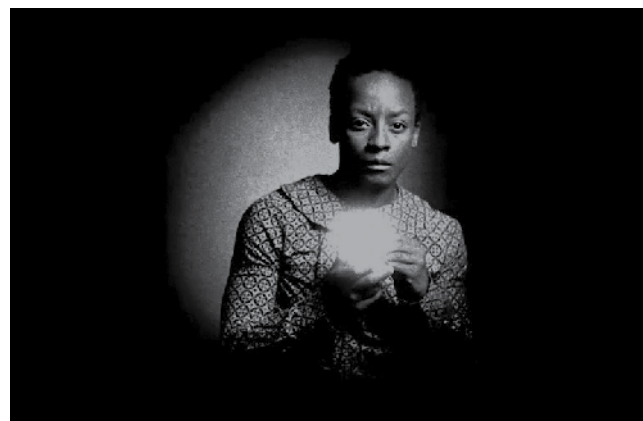
SOM SOUND Christopher Harris

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Valada Flewellyn

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Christopher Harris

CONTATO CONTACT christopher-harris@uiowa.edu

CH2



A WILLING SUSPENSION OF DISBELIEF + PHOTOGRAPHY AND FETISH UMA SUSPENSÃO VOLUNTÁRIA DA DESCRENÇA + FOTOGRAFIA E FETICHE

ESTADOS UNIDOS, 2014, 17'

Resposta a um daguerreótipo de 1850, de uma jovem cidadã estadunidense escravizada, de nome Delia. Delia foi fotografada despida, como evidência visual para amparar um estudo etnográfico do professor naturalista suíço Louis Agassiz, que sustentava que características raciais eram resultado das diferentes origens humanas.

A response to an 1850 daguerreotype of a young American-born enslaved woman named Delia. Delia was photographed stripped bare as visual evidence in support of an ethnographic study by the Swiss-born naturalist professor Louis Agassiz, who held that racial characteristics are a result of differing human origins.

DIREÇÃO DIRECTOR Christopher Harris

ROTEIRO SCRIPT Christopher Harris

PRODUÇÃO PRODUCTION Christopher Harris

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Marco Cordero, Christopher Harris

MONTAGEM EDITING Christopher Harris

SOM SOUND Christopher Harris

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Ernestine Schumann-Heink

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Shaneeka Harrell

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Christopher Harris

CONTATO CONTACT christopher-harris@uiowa.edu

CH2



RECKLESS EYBALLING **ENCARADA IMPRUDENTE**

ESTADOS UNIDOS, 16MM, 2004, 14'

Extraíndo seu nome da era Jim Crow, de negros tratados como criminosos por olharem para mulheres brancas, este amálgama processado manualmente e impresso opticamente reenquadra o desejo de todas as maneiras, de D.W. Griffith a Foxy Brown e Angela Davis: "Seu amor pertence a esse bando de foras da lei assassinos". (Cinematexas International Short Film Festival)

Taking its name from the Jim Crow-era of black criminals staring at white women, this hand-processed, optically-printed amalgam reframes desire by way of everything from D.W. Griffith to Foxy Brown and Angela Davis: "Your lover belongs to this band of murderous outlaws". (Cinematexas International Short Film Festival)

DIREÇÃO DIRECTOR Christopher Harris

PRODUÇÃO PRODUCTION Christopher Harris


FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Christopher Harris

MONTAGEM EDITING Christopher Harris

SOM SOUND Christopher Harris

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Christopher Harris

CONTATO CONTACT christopher-harris@uiowa.edu



IN FLU ÈN CIAS

BLACK TRIP 2, 1967 ALDO TABELLINI



RES
SO
NÂ
NCIAS

INFLUÊNCIAS E RESSONÂNCIAS

INFLUENCES AND RESONANCES

CHRISTOPHER HARRIS - INFLUÊNCIAS E RESSONÂNCIAS
CHRISTOPHER HARRIS - INFLUENCES AND RESONANCES

CH-IR1 68' **16**

02/09, 17h, Cine Humberto Mauro

CH-IR2 62' **18**

03/09, 17h, Cine Humberto Mauro

INFLUÊNCIAS E RESSONÂNCIAS

Christopher Harris

Translation: Pedro Veras

Quando eu ainda era aluno na faculdade de cinema, fiquei profundamente impressionado pelo cinema de vanguarda norte-americano do alto modernismo da metade do século XX, realizado por cineastas experimentais como Maya Deren, Stan Brakhage, Ernie Gehr, Hollis Frampton, Michael Snow e Robert Breer. Seus trabalhos me mostraram uma forma de fazer filmes que praticamente quebrava com as convenções de representação comumente utilizadas no cinema narrativo comercial. Fui atraído por seus métodos e objetivos porque a forma como abordavam o fazer cinematográfico era semelhante àquela de artistas visuais e poetas: um trabalho solitário ou de poucos colaboradores (o que permitia controle completo sobre cada aspecto da produção), feito em escala íntima sem recurso compulsório ao realismo. Entre as qualidades que muitas dessas obras compartilhavam e que me pareciam as mais intrigantes estava a maneira como davam destaque para os aspectos materiais dos meios. Em suas mãos, os negativos dos filmes eram objetos a serem esculpidos manualmente através de riscos e decomposições durante a emulsão; a luz estava libertada de sua tarefa primária de iluminar as cenas, tornando-se o tema principal, e a própria finalidade, de alguns filmes; imagens eram rapidamente editadas de forma a desconstruir o tempo e espaço virtuais da tela. Em suma, esses filmes eram anti-ilusionistas. Assimilei essas estratégias anti-ilusionistas no meu próprio trabalho com o intuito de desmanchar a impressão de realismo que apoia os clichês do cinema narrativo comercial, com seus respectivos estereótipos e tropes da supremacia branca.

Ao mesmo tempo que desejo que a forma do meu trabalho funcione como uma crítica à supremacia branca encravada na linguagem do cinema narrativo comercial, também anseio que ela funcione como uma crítica implícita à avassaladora branquitude presente no cinema experimental, no qual inicialmente me inspirei. Apesar de aqueles trabalhos serem formalmente inovadores, a cultura da comunidade do cinema experimental tem sido, em sua história, irrefletidamente homogênea. Ainda que a situação tenha melhorado de alguma forma na última década, o fato continua sendo que existem consideravelmente poucos cineastas,

INFLUENCES AND RESONANCES

Christopher Harris

When I was an undergraduate film student, I was deeply impressed by the mid-20th century, high modernist avant-garde cinema of North American experimental filmmakers like Maya Deren, Stan Brakhage, Ernie Gehr, Hollis Frampton, Michael Snow and Robert Breer. Their work showed me a way of making films that made a virtually complete break with the conventions of representation commonly employed in the commercial cinema of narrative feature film production. I was drawn to their methods and goals because they approached filmmaking in a fashion similar to the way visual artists and poets typically worked: alone or with few collaborators (which allowed complete control over every aspect of production) and they did so on an intimate scale without compulsory recourse to a sense of realism. Among the qualities that many of these films shared which I found most intriguing is the way in which they often foregrounded the material aspects of the medium. In their hands, the film strip itself was an object to be sculpted manually by scratching and decomposing the emulsion, light was freed from the primary task of illuminating a scene and became a film's subject, an end in itself, images were rapidly edited in a way that deconstructed the virtual time and space of the screen. In short, these films were anti-illusionist. I have assimilated these anti-illusionist strategies into my own work in order to dismantle the impression of realism that undergirds the clichés of mainstream, narrative commercial cinema with its attendant white supremacist stereotypes and tropes.

While I want the form of my work to function as a critique of the white supremacy embedded in the cinematic language of commercial narrative cinema, I also want it to function as an implicit critique of the overwhelming whiteness of the experimental cinema from which I initially took inspiration. Though that work was formally innovative, the culture of the experimental film community has historically been unthinkingly homogenous. While the situation has improved somewhat in the last decade or so, the fact remains that there are relatively few filmmakers, programmers, critics and audience members of color and only

programadores, críticos e públicos de cor e apenas um pequeno punhado de afro-americanos envolvidos de alguma forma. É um meio bem mais excludente do que aquele das artes visuais, onde se pode rapidamente enumerar dúzias e mais dúzias de artistas negros consagrados e emergentes, e ainda outros artistas de cor. Além disso, sempre houve e ainda há nesse meio um forte senso de que exista uma divisão inevitável e “natural” entre arte e política ou, mais especificamente, entre forma e política racial. Isto é, poucos trabalhos questionam sua própria branquitude. O entendimento geral é de que a tecnologia é neutra com relação às raças, o que obviamente não poderia estar mais longe da verdade. Os aparatos tecnológicos da modernidade sempre foram centrais para o seu projeto de racialização. Meu trabalho se baseia na compreensão de que a identidade racializada está incrustada na estética tecnológica por trás da representação visual, e através do meu questionamento das propriedades formais/materiais do aparato cinematográfico, critico o imaginário racial que elas sustentam. Em meu trabalho, trago a forma para primeiro plano com o intuito de destacar os aspectos formais e materiais da supremacia branca, e da anti-negritude encravadas no DNA do cinema popular e vanguardista estadunidenses, enquanto reflito e refrato as muitas complexidades e paradoxos da negritude.

Com apenas uma exceção, todos os filmes que selecionei para estes dois programas são filmes que realizam um trabalho de anti-ilusionismo cinematográfico. Por motivos diferentes, todos eles possuem significado especial para mim. Assisti ou fiquei sabendo de muitos deles em momentos cruciais do início da minha educação formal e informal enquanto cineasta. Deparei-me com outros mais recentemente e me considero sortudo por ter me tornado amigo de muitos de seus autores. Esses vínculos me garantem a oportunidade de acessar uma compreensão mais íntima de como eles pensam seus filmes. Algumas dessas obras inspiraram diretamente minha prática cinematográfica, outras me influenciaram em termos mais gerais, outras ainda se relacionam com meu trabalho de diferentes maneiras. *New York Portrait I (Retrato de Nova York I, 1979)*, de Peter Hutton, por exemplo, representa toda uma obra que, com sua câmera parada, seu olhar paciente sobre os ambientes construídos e paisagens naturais e sua atenção para fenômenos transitórios, deixou uma profunda marca em mim, a qual deve ser perceptível para aqueles familiarizados com o meu trabalho. *This Side of Paradise (Este lado do paraíso, 1992)*, de Ernie Gehr, me mostrou como estratégias de composição muito simples podem sugerir uma variedade complexa de sentidos. *Emergency Needs*

a relative handful of African-Americans involved in any way. It is a much more exclusive milieu than the visual arts where one could quickly name dozens upon dozens of established and emerging Black artists and other artists of color. Beyond this, there was and remains to a large extent, a sense within this milieu that there is an inevitable or “natural” division between art and politics or, more particularly, between form and racial politics. That is, very little of the work interrogates its own whiteness. The popular understanding of technology is that it is race neutral though of course nothing could be further from the truth. The technological apparatuses of modernity have always been central to its racializing project. My work is informed by the understanding that racialized identity is embedded in the aesthetic technology of visual representation and through my interrogation of the formal/material properties of the cinematic apparatus, I critique the racial imaginary that it buttresses. I foreground form in my work in order to highlight the formal, material aspects of white supremacy and anti-Blackness embedded in the DNA of North American popular and avant-garde cinema while also reflecting and refracting many of the complexities and paradoxes of Blackness.

With a single exception, all of the films that I have selected for these two programs are films that do the cinematic work of anti-illusionism. All, for one reason or another, have a special significance for me. I saw or first became aware of many of them at pivotal moments early in my formal and informal education as a filmmaker. I've encountered other films more recently and consider myself fortunate to have become friends with many of their makers. These relationships provide me with the opportunity to gain a more intimate understanding of how they think about their films. Some of these films have directly inspired my filmmaking practice, others have inspired me in more general terms, others still correspond with my work in various ways. Peter Hutton's *New York Portrait I (1979)*, for example, represents a body of work that, with its fixed camera, patient regard for the built environment and natural landscapes and attentiveness to transient phenomena, left a deep impression on me that should be apparent to anyone familiar with my work. Ernie Gehr's *This Side of Paradise (1992)* showed me how very simple compositional strategies can suggest a variety of complex meanings. Kevin Jerome Everson's *Emergency Needs (2007)* uses reenactment as a method for analyzing the moving image archive, a strategy which directly inspired me when I was making my own work

(*Necessidades de emergência*, 2007), de Kevin Jerome Everson, faz uso da reencenação como método para analisar imagens de arquivo em movimento, uma estratégia que me inspirou diretamente enquanto eu realizava meu próprio trabalho centrado em arquivos. *Cycles* (*Ciclos*, 1989), de Zeinabu irene Davis, foi o primeiro filme experimental realizado por um(a) cineasta negro(a) que assisti, me abrindo um mundo de possibilidades. *Chronicles of a Lying Spirit* (*by Kelly Gabron*) (*Crônicas de um espírito mentiroso por Kelly Gabron*, 1992), de Cauleen Smith, é uma colagem visual e aurática que nunca firma seu significado, promovendo uma recusa da clareza e do “fechamento” tão comumente exigidos de temas negros. De uma forma ou de outra, estes filmes me mostraram coisas – sobre o mundo, sobre as possibilidades do cinema, sobre mim – que eu jamais teria visto sem o olhar de seus realizadores.

centered on archive. Zeinabu Irene Davis' *Cycles* (1989) was the first experimental film by a Black filmmaker that I ever saw and as such opened a world of possibility for me. Cauleen Smith's *Chronicles of a Lying Spirit* (*by Kelly Gabron*) (1992) is a visual and aural collage that never fixes its meaning and thereby enacts a refusal of clarity and closure so often demanded of Black subjects. In one way or another, these films have all shown me things—about the world, about the possibilities of cinema, about myself—that I could not have seen without the vision of their makers.



NEW YORK PORTRAIT I RETRATO DE NOVA YORK I

ESTADOS UNIDOS, 16MM, 1978-79, 16'

Nova York é enquadrada nas noites escuras de um inverno solitário. O pulso da vida urbana não encontra lugar em Retrato de Nova York; a densa população metropolitana e a imponente cena urbana desaparecem diante da atenção de Hutton à força primária de uma presença universal. (...) Hutton encontra uma relação harmoniosa, mesmo se por vezes melancólica, com os elementos naturais que retêm sua graça apesar do ambiente artificial da cidade. A cidade torna-se uma cidade fantasma que o cineasta transforma em um veículo que reflete seu humor pessoal. O último plano mira, através de uma praia do Brooklyn, para o horizonte do parque de diversões de Coney Island. O parque tranquilo evoca a cidade outrora frenética, suavizada pelo inverno. A natureza continua seus eternos ciclos, impermeável à presença humana, às aspirações da sociedade, ou à decadência da metrópole. (Millenium Film Journal)

New York is framed in the dark nights of a lonely winter. The pulse of street life finds no role in New York Portrait; the dense metropolitan population and imposing urban locale disappear before Hutton's concern for the primal force of a universal presence. (...) Hutton finds a harmonious, if at times melancholy, rapport with the natural elements that retain their grace in spite of the city's artificial environment. The city becomes a ghost town that the filmmaker transforms into a vehicle reflecting his personal mood. The last shot looks across a Brooklyn beach toward the skyline of Coney Island's amusement park. The quiet park evokes the once frantic city smothered by winter. Nature continues its eternal cycles impervious to the presence of man, the aspirations of society, or the decay of the metropolis. (Millennium Film Journal)

DIREÇÃO DIRECTOR Peter Hutton
CONTATO CONTACT info@canyoncinema.com

CH-IR1



THIS SIDE OF PARADISE ESTE LADO DO PARAÍSO

ESTADOS UNIDOS, 16MM, 1991, 14'

Sons e imagens foram gravados no mercado de pulgas polonês em Potsdamer Platz, Berlim, no outono de 1989, alguns dias antes do Muro de Berlim cair. Uma atmosfera inquieta, quase como um carnaval, invadiu o local e, como uma bola de cristal mágica, refletiu tanto o passado quanto o futuro. (Ernie Gehr)

Sounds and images were recorded at the Polish flea-market, Potsdamer Platz, Berlin, autumn 1989, a few days before the Berlin Wall came down. An uneasy, almost sort of carnival atmosphere pervaded the place and like some magical crystal ball, reflected both the past and the future. (Ernie Gehr)

DIREÇÃO DIRECTOR Ernie Gehr
CONTATO CONTACT info@canyoncinema.com

CH-IR1



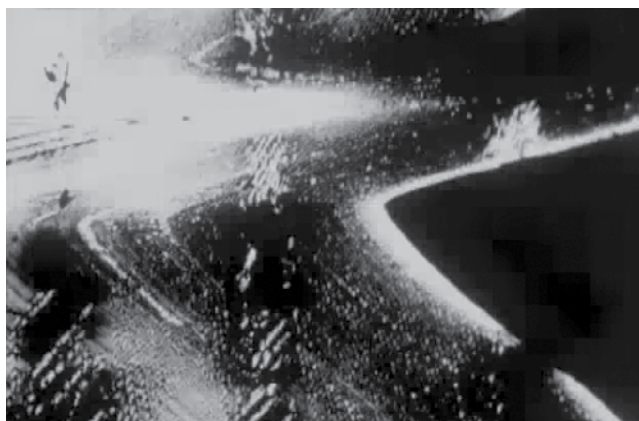
MIDWEEKEND
DIA DE FOLGA

ESTADOS UNIDOS, 16MM, 1985, 8'

Um filme pintado, com sobras de filmes da série *Como fazer*, produzidos pelos serviços sociais da era da Grande Sociedade, e outras imagens de viagem, educação, documentários e 8mm não dividido. Filmes entrelaçados com a guia da película pintada, em rápidas sequências de um a três frames.

A painted film with Great Society era social services *How-to* films and other footage from travel, educational. Documentaries and unsplit 8mm. Films spliced in with painted film leader in rapid sequences of one to three frames.

DIREÇÃO DIRECTOR Caroline Avery
CONTATO CONTACT rentals@lightcone.org



BLACK TRIP 2
JORNADA NEGRA 2

ESTADOS UNIDOS, 1967, 3'

Um exame interno da violência e do mistério da psique estadunidense do ponto de vista de um homem negro e da Revolução Russa.

An internal probing of the violence and mystery of the American psyche seen through the eye of a black man and the Russian revolution.

DIREÇÃO DIRECTOR Aldo Tambellini
CONTATO CONTACT wendy@aldotambellini.org



BLACK MODERATES AND BLACK MILITANTS **NEGROS MODERADOS E NEGROS MILITANTES**

ESTADOS UNIDOS, 1969, 10'

Negros moderados e negros militantes documenta uma conversa não ensaiada entre três membros da Divisão de Chicago do Partido dos Panteras Negras, incluindo o futuro congressista Bobby Rush, e a diretora de uma escola secundarista afro-americana. Os Panteras Negras e a diretora debatem respeitosamente as diversas estratégias para se acabar com o racismo.

Black Moderates and Black Militants documents an unrehearsed conversation between three members of the Chicago Chapter of the Black Panther Party, including future congressman Bobby Rush, and the principal of an African American high school. The Black Panthers and the high school principal respectfully debate the varied strategies for ending racism.

DIREÇÃO DIRECTOR FilmGroup Collection

PRODUÇÃO PRODUCTION The Film Group

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Bobby Rush

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY The Film Group

CONTATO CONTACT info@chicagofilmarchives.org

CH-IR1



CYCLES **CICLOS**

ESTADOS UNIDOS, 1989, 17'

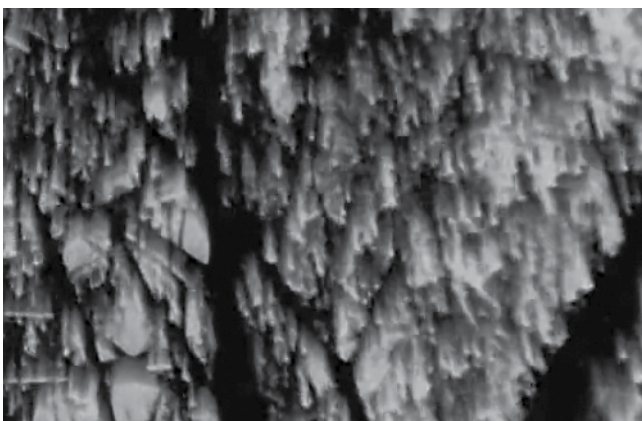
Rasheeda Allen está esperando pela menstruação, um estado de antecipação familiar a todas as mulheres. Com base no folclore caribenho, esse exuberante drama experimental utiliza animação e live action para descobrir uma linguagem cinematográfica única para a mulher afro-americana. A banda sonora em multicamadas combina um coro de vozes de mulheres com a música da África e da diáspora – incluindo Miriam Makeba, cantores à capela do Haiti e a trompetista Clora Bryant.

Rasheeda Allen is waiting for her period, a state of anticipation familiar to all women. Drawing on Caribbean folklore, this exuberant experimental drama uses animation and live action to discover a film language unique to African American women. The multilayered soundtrack combines a chorus of women's voices with the music of Africa and the diaspora-including Miriam Makeba, acappella singers from Haiti and trumpete Clora Bryant.

DIREÇÃO DIRECTOR Zeinabu Irene Davis

CONTATO CONTACT rjensen@wmm.com

CH-IR1



THE SECRET GARDEN O JARDIM SECRETO

ESTADOS UNIDOS, 16MM, 1988, 17'

Nenhum cineasta revela a fé nas múltiplas camadas das imagens visuais, reafirmadas pelos anos 80, mais do que Phil Solomon. Solomon continua a tradição de Brakhage de criar uma sucessão de imagens cuja lógica provém de variadas fontes, rítmicas, formais e associacionais, e cuja coerência alterna constantemente de uma fonte para outra. Como em Brakhage, devemos nos abandonar à autoridade que se assemelha à do transe de um filme de Solomon, e ter os pés firmes o bastante para seguir uma estrutura que se baseia em sobretons, bem como em melodias, em flashes súbitos de metáfora, tanto quanto em linha narrativa. O jardim secreto é um dos filmes mais primorosos de Solomon. Assim como em Thornton e Khlár, há aqui a sombra de uma história, uma história que lida com a passagem da inocência e da experiência e invoca igualmente terror e êxtase... (Tom Gunning, Mecano Touring Program Catalogue)

No filmmaker reveals the faith in the multiple layers of visual images that the eighties have re-affirmed more than Phil Solomon. Solomon continues the Brakhage tradition of creating a succession of images whose logic comes from a number of sources, rhythmic, formal, and associational, and whose coherence constantly switches from one source to another. As with Brakhage, one must abandon oneself to the trance-like authority of a Solomon film, and be sure-footed enough to follow a structure that relies on overtones as well as melody, on sudden flashes of metaphor as much as narrative line. The Secret Garden is one of Solomon's most exquisite films. As with Thornton and Khlár there is the shadow of a story here, one which deals with the passage from innocence and experience and invokes equally terror and ecstasy... (Tom Gunning, Mecano Touring Program Catalogue).

DIREÇÃO DIRECTOR Phil Solomon
CONTATO CONTACT info@canyoncinema.com

CH-IR2



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

ESTADOS UNIDOS, 16MM, 1968, 12'

T,O,U,C,H,I,N,G (1969) é uma obra loucamente desorientadora de cinema vanguardista. Ele cria uma série de efeitos psicológicos que suscitam imagens provocadoras de pensamento. Uma obra do movimento do cinema estrutural, esse curta-metragem consiste de apenas algumas poucas imagens separadas. Por 12 minutos, essas imagens, sobretudo um homem com uma tesoura na língua e uma mão cobrindo a boca, são repetidas em flashes de cores, enquanto um homem repete "Destruir" incessantemente. (Omri Curnutte)

T,O,U,C,H,I,N,G (1969) is a maddeningly disorienting piece of avant-garde film. It creates a series of psychological effects that elicit thought provoking imagery. A piece of the structural film movement, the short film consists of only a few separate images. For 12 minutes, these images, most prominently a man with scissors over his tongue and a hand covering his mouth, repeat in flashes of color, while a man repeats "Destroy" over and over again. (Omri Curnutte)

DIREÇÃO DIRECTOR Paul Sharits
VOZ VOICE David Franks
CONTATO CONTACT info@canyoncinema.com

CH-IR2



HER SILENT SEAMING SUA COSTURA SILENCIOSA

ESTADOS UNIDOS, 2014, 11'

Uma transcrição do que me falaram durante minhas experiências íntimas, enquanto estava me separando do meu marido. As seções consistem nos originais destruídos de *Leafless* (2011), em motivos do “feminino” aludindo a *Flaming creatures* (1963), de Jack Smith, e da reconstrução de um romã. Esses objetos decorativos são reavaliados por meio de um ato controlado de cortar, com uma alusão à sincronização. Imagens obscuras ficam claras, enquanto o texto riscado à mão fica mais difícil de ler em cada seção. O som direto de cortes e o processamento manual são compostos por planos de 26 frames. Não-sincronizado, ele revela uma escuta de imagens do passado, como um ato de tradução.

A transcription of what I have been told during intimate experiences while separating from my husband. Sections consist of destroyed originals from *Leafless* (2011), motifs of the “feminine” alluding to Jack Smith’s *Flaming Creatures* (1963) and of reconstruction of a pomegranate. These decorative objects are re-valued through a controlled act of cutting, with an allusion to synchronization. Obscured images clear out while the hand scratched text becomes harder to read with each section. Direct sound of cuts and hand processing are composed of 26 frame shots. Un-synched, it reveals a hearing of past images, as an act of translation.

DIREÇÃO DIRECTOR Nazlı Dinçel

CONTATO CONTACT nazlidinzel@gmail.com

CH-IR2



BROKEN TONGUE LÍNGUA QUEBRADA

ESTADOS UNIDOS, 2013, 3'

Língua quebrada é uma ode à liberdade de movimento, associação e expressão. Ele presta homenagem à diáspora das diferentes ondas migratórias, e desafia o modo como representamos nossas narrativas. É uma busca por consciência renovada, por reinvenção, um “e se”, o equivalente formal de fazer uma pergunta expressa com uma língua quebrada – ou não tão quebrada, no fim das contas. Feito principalmente com imagens das edições do *The New York Times* de primeiro de janeiro, desde o seu começo, em 1851, até 2013, *Língua quebrada* é um tributo sincero à artista sonora de vanguarda Tracie Morris e seu poema Afrika.

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

DIREÇÃO DIRECTOR Mónica Savirón

PRODUÇÃO PRODUCTION Mónica Savirón

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Mónica Savirón

MONTAGEM EDITING Mónica Savirón

VOZ VOICE Tracie Morris

COM A COLABORAÇÃO DE IN COLLABORATION WITH Bill Brand, Steve Cossman, Al Filreis, Crista Grauer, Sean Hanley, Chang Hun Kim, Jake Kreeger, Laura Major, Ryan Marino, Steve McLaughlin, Luis Ortiz Guillén, Alison Sky, Phil Solomon, Josh Solondz

CONTATO CONTACT monicasaviron@gmail.com

CH-IR2



EMERGENCY NEEDS
NECESSIDADES DE EMERGÊNCIA

ESTADOS UNIDOS, 2007, 7'

Em 1967, o respeitado advogado Carl Stokes (1927-1996) tornou-se o primeiro prefeito negro de uma grande cidade estadunidense, Cleveland, Ohio. Em imagens de arquivo de coletivas de imprensa, vemos como ele lidou com o levante que atingiu a cidade em julho de 1968.

In 1967, the respected lawyer Carl Stokes (1927-1996) became the first black mayor of a large American city, Cleveland, Ohio. On found-footage of press conferences, we see how he coped with the uprising that hit the city in July 1968.

DIREÇÃO DIRECTOR Kevin Jerome Everson
CONTATO CONTACT picturepalacesale@yahoo.com



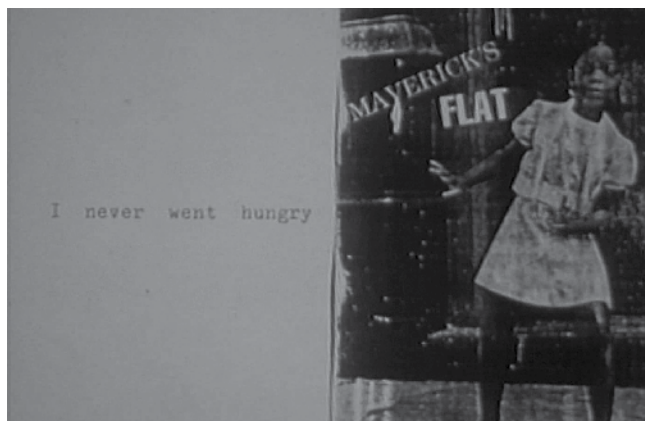
AN ECSTATIC EXPERIENCE
UMA EXPERIÊNCIA EXTÁTICA

ESTADOS UNIDOS, 2015, 6'

Uma invocação meditativa sobre a transcendência como meio de restauração.

A meditative invocation on transcendence as a means of restoration.

DIREÇÃO DIRECTOR Ja'Tovia Gary
ANIMAÇÃO ANIMATION Ja'Tovia Gary
MONTAGEM EDITING Ja'Tovia Gary
CONTATO CONTACT jatovia.gary@gmail.com



CHRONICLES OF A LYING SPIRIT
(BY KELLY GABRON)
CRÔNICAS DE UM ESPÍRITO MENTIROSO
(POR KELLY GABRON)

ESTADOS UNIDOS, 16MM, 1992, 6'

Duas vozes over, uma masculina e outra feminina, chocam-se ao narrar a história autobiográfica de uma artista: uma fala de maneira monótona através de estereótipos definidos pela mídia, enquanto a outra fala de modo lúdico e desafiador. O filme retorna ao mesmo ciclo de imagens e rolagem de textos para revelar que a história de uma pessoa depende de quem a está contando.

Male and female voice-overs clash in telling the biographical story of an artist: one speaks in a monotone through media-defined stereotypes, while the other speaks in a playful, defiantly personal, way. The film returns to the same cycle of images and scrolling texts to reveal that a person's story can depend on who is telling it.

DIREÇÃO DIRECTOR Cauleen Smith
CONTATO CONTACT cauleen@icloud.com



SUN SONG
CANÇÃO DO SOL

ESTADOS UNIDOS, 2014, 15'

Uma jornada poética da escuridão da madrugada ao brilho do sol de meio-dia no sul dos Estados Unidos. Inteiramente filmado no trajeto do ônibus número 16 em Durham, Carolina do Norte, ao longo de seis meses, *Canção do sol* é uma celebração da luz e uma meditação sobre a partida.

A poetic journey from the darkness of early dawn into the brightness of the midday sun in the American South. Filmed entirely on the number 16 bus route in Durham, North Carolina over the course of six months, *Sun Song* is a celebration of light and a meditation on leaving.

DIREÇÃO DIRECTOR Joel Wanek
CONTATO CONTACT joel@joelwanek.com

ES

CIAL



PE

MOSTRA ESPECIAL

SPECIAL SECTION

MOSTRA ESPECIAL
SPECIAL SECTION

ESP
08/09, 17h, Cine Humberto Mauro

VAGA CARNE

Tatiana Carvalho Costa

Vaga Carne foi o primeiro solo para teatro de Grace Passô. O monólogo, encenado com a colaboração de Ricardo Alves Junior, é dirigido pelos dois no cinema em um exercício de transcrição da história de uma voz capaz de habitar qualquer matéria e que decide ocupar um corpo. A transposição do palco para a tela implicou uma série de articulações de linguagem. Com a intensidade peculiar à obra de Grace e com as sutilezas da inventividade de Ricardo, o filme desvenda e desmonta códigos da encenação no cinema.

A transcrição operada pelos diretores incorpora o papel do espectador para a dramaturgia. Habilmente, o filme agencia corpos-olhares e realiza, a partir deles, uma articulação de camadas de significação para a experiência daquela voz corporificada e daquele sujeito que a encarna. Numa complexa negociação entre espaço, voz, corpo e a ideia de pertencimento, *Vaga Carne* problematiza, poeticamente, a pretensão colonial de “dar voz” a um sujeito e nos propõe negociações em torno da ideia de identidade. O vago corpo da mulher negra resiste e reconforma a voz que pretendia, ao encarnar, possuí-lo.

Sessão comentada por Tatiana Carvalho Costa - professora nas áreas de Comunicação e Artes no Centro Universitário UNA, onde coordena o projeto de extensão universitária PRETANÇA. Na UFMG, integra o grupo de estudos CORAGEM – Cor, Raça e Gênero – no PPGCom/FAFICH é colaboradora do NUH – Núcleo de Direitos Humanos e Cidadania LGBT. Participa do movimento segundaPRETA. Atua também como realizadora audiovisual. É co-autora dos livros *Olhares Contemporâneos* (Ed. Letramento, 2011), *Mulheres Comunicam: Mediações, Sociedade e Feminismos* (Ed. Letramento, 2016), *Vozes Negras em Comunicação* (Ed. UFMG / in prelo) entre outros.

VAGUE FLESH

Tatiana Carvalho Costa

Translation: Pedro Veras

Vague Flesh was Grace Passô's first solo theatre performance. The monologue, staged in collaboration with Ricardo Alves Junior, was turned into a film directed by both, in an effort to transcreate the story of a voice, capable of inhabiting any matter, that decides to seize a body. The transposition from stage to screen implied a series of language articulations. Merging the peculiar intensity of Grace's work with the subtleness of Ricardo's inventivity, the film unravels and dismantles the codes of mis-en-scène in cinema.

The transcreation performed by the directors, incorporates the spectator's role in the dramaturgy. The film skillfully manages bodies-gazes and, based on them, produces an articulation of layers of meaning to the experience of the embodied voice and to the subject that embodies it. In a complex transaction between space, voice, body and sense of belonging, *Vague Flesh* poetically problematizes the colonial claim to “give a voice” to someone and proposes arrangements around the idea of identity. The dubious body of the black woman resists and reconforms the voice that once intended to own her through embodiment.

Commentaries by Tatiana Carvalho Costa - A professor of Communication and Arts at UNA University Center, where she coordinates the extension program PRETANÇA. At UFMG, she participates in the research group CORAGEM – Color, Race and Gender – and collaborates with NUH – Human Rights and Citizenship for LGBT, at PPGCom/FAFICH. She integrates the segundaPRETA movement. She also works as a filmmaker and videomaker, and is a co-author of the books *Olhares Contemporâneos* (Ed. Letramento, 2011), *Mulheres Comunicam: Mediações, Sociedade e Feminismos* (Ed. Letramento, 2016), *Vozes Negras em Comunicação* (Ed. UFMG / in preparation) among others.



VAGA CARNE VAGUE FLESH

MINAS GERAIS, 2019, 46'

Vaga Carne é uma transcrição da peça teatral de mesmo nome em uma linguagem cinematográfica. O espetáculo estreou em 2016 e, ainda hoje, segue em cartaz nos circuitos de arte. O filme mostra uma mulher que vive a urgência do discurso, a urgência de renomear o mundo e nomear-se, à procura de suas identidades e de pertencimento.

Vague Flesh is a transcreation from the homonymous theatre play into cinematic language. The play premiered in 2016 and, to this day, is still being staged in art circuits. The film presents a woman living the urgency of the discourse, the urgency to rename the world and herself, in search of her identities and sense of belonging.

DIREÇÃO DIRECTOR Grace Passô, Ricardo Alves Jr.

ROTEIRO SCRIPT Grace Passô

PRODUÇÃO PRODUCTION Nina Bittencourt

FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY Andrea Capela

MONTAGEM EDITING Gabriel Martins

SOM SOUND Marcela Santos

TRILHA SONORA SOUNDTRACK Pedro Durães

ELENCO PRINCIPAL MAIN CAST Grace Passô, Zora Santos, André Novais Oliveira

EMPRESA PRODUTORA PRODUCTION COMPANY Universo Produções, Grãos da Imagem, Entre Filmes

CONTATO CONTACT contato@entrefilmes.com.br

EN

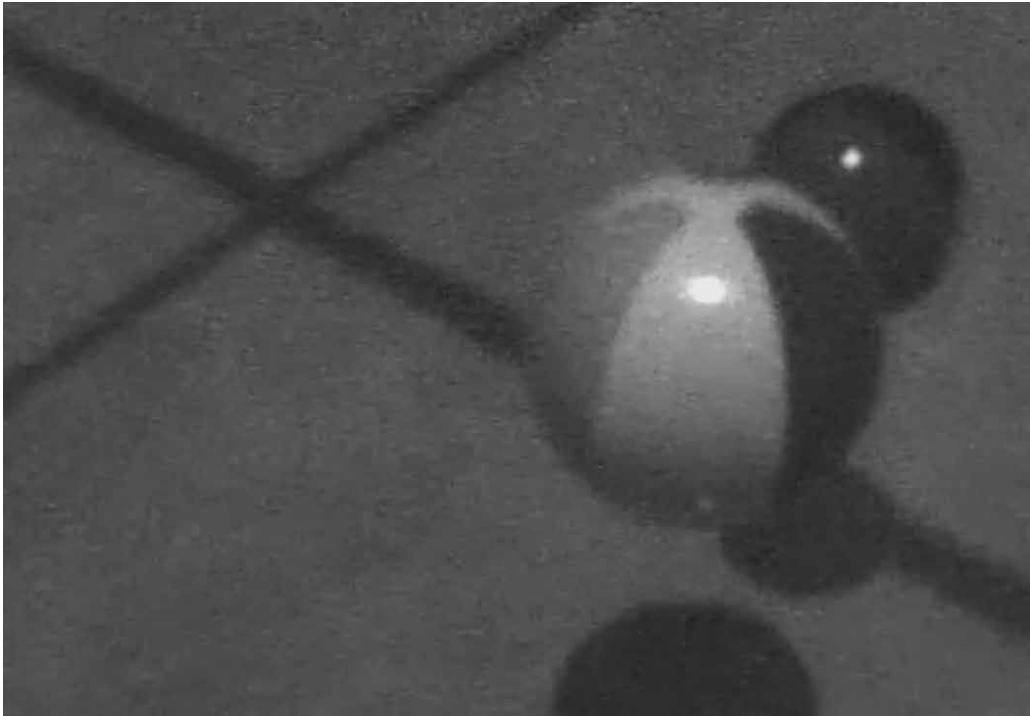
SAI

OS

EN
RE
VISTA
TAS

ENSAIOS E ENTREVISTAS

ESSAYS AND INTERVIEWS



Sunshine State (extended forecast) (2008), Christopher Harris

PAISAGENS MARCADAS PELA NEGRITUDE: UMA CONVERSA COM CHRISTOPHER HARRIS

Kênia Freitas*

Tradução: Luís Flores

PREÂMBULO

Pensar a produção de imagens do cinema e das artes visuais negras para além das formas de encenação naturalistas/realistas e dos modelos narrativos canônicos foi o ponto de partidas das conversas abaixo, entre eu e o artista visual Christopher Harris – convidado especial do FestCurtas BH 2019. Em dois encontros via chamada de vídeo em julho de 2019, nós falamos, entre outras coisas, sobre a importância do som (e sua disjunção com a imagem) na composição de seus filmes, o espaço como elemento de fruição das obras e a compreensão do fim do mundo pós-colonização e pós-escravização que já aconteceu para as populações negras diaspóricas como um processo libertador para a criação. Essa liberdade criativa ligada a uma consciência histórica, racial e social nos parece ser a chave para se compreender o trabalho de Christopher Harris.

KÊNIA FREITAS: De modo geral, para esta entrevista, pensei em falar sobre a tensão entre cinema negro (e arte negra) e as vanguardas e gêneros experimentais. Só para você poder entender de onde venho, temos uma nova onda de diretores negros no Brasil agora. Não sei o quanto disso você viu em outros festivais, mas este é um momento importante para uma nova geração de diretores, com muitos filmes circulando dentro e fora do Brasil. Temos maior presença nos festivais. E, ao mesmo tempo que temos este bom momento para a produção, ainda temos algum tipo de pressão vinda da política negra e dos movimentos negros para fazer filmes realistas e naturalistas, para produzir documentários que testemunhem a vida e a experiência de pessoas negras. Filmes que denunciem o racismo de maneira muito direta e objetiva. É como se a arte negra só pudesse falar da realidade e a realidade em si não fosse um problema, ou não fosse sequer questionada, de certo modo. Quando vi seu trabalho e li suas entrevistas, achei que isso era algo que te interessava, e é muito importante falar

sobre isso com essa nova geração de diretores negros no Brasil, agora, pois eles estão situados entre tais demandas e aquilo que estão produzindo. Então, queria começar perguntando como você percebe a si mesmo como um artista visual negro nessa tensão entre a representação negra, a experimentação, a especulação, o realismo... Como funciona para você e como você enxerga isso, no geral?

CHRISTOPHER HARRIS: Essa é uma pergunta maravilhosa. Quer dizer, de certo modo está no cerne do meu trabalho e pensamento. Bem, sabe, vou ser franco, para mim é uma espécie de falso problema, de falsa oposição, tanto em meu trabalho quanto em meu pensamento. Entendo que existe um discurso no qual isso é um problema, e no meu modo de pensar há várias razões para isso. Uma delas é que se você olhar para a história, digamos, da arte modernista, ela foi codificada como uma coisa europeia ou branca, mas se você observá-la em escala global, ao longo da história, um dos elementos mais estranhos que animou ou impulsionou o Modernismo europeu foi a cultura negra ou africana. Assim, o Modernismo abrange a abstração e a experimentação, é claro, e a distorção, a fragmentação, os códigos realistas, representando uma espécie de conjunto integrado que podemos chamar de realidade. É claro que o Modernismo desafia tudo isso mas, na realidade, se olharmos para muitas das chamadas fontes do Modernismo, elas sempre tiveram influências negras e africanas. Porém, mais ainda, a presença negra e africana no Modernismo sempre esteve ali. Se pensarmos, por exemplo, em um poeta como Langston Hughes, ele viajou pelo mundo inteiro, encontrou-se com modernistas europeus, mas também com pessoas negras e pardas por todo o Novo Mundo, e no Caribe, na América Latina, no México... A América Latina e Caribenha. Ele teve intercâmbios com todas essas pessoas, transitou por todos esses mundos.

O grande exemplo, contudo, é claramente a música, certo? Em

*Pós-doutoranda (CAPES/PNPD) do programa de pós-graduação em Comunicação da UNESP. Doutora em Comunicação e Cultura, pela UFRJ. Mestre em Mídias, pela Unicamp. Formada em Comunicação Social/Jornalismo, na UFES. Realizou a curadoria das mostras "Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica" (2015/Caixa Belas Artes/SP), "A Magia da Mulher Negra" (2017/Sesc Belenzinho/SP) e "Diretoras Negras no Cinema Brasileiro" (2017/Caixa Cultural/DF e RJ; 2018/Sesc Palladium/MG). Escreve críticas cinematográficas para o site *Multiplot!* e integra o *Elviras - Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema*.

particular nos Estados Unidos, temos essa influência esmagadora... O jazz! Que em suas origens, suponho, era uma espécie de forma propriamente afro-americana, mas que era um modernismo próprio. E os europeus estavam, chame como quiser, roubando, pegando emprestado, apropriando-se, sendo influenciados, não apenas pela música afro-americana, mas também pela... Posso falar melhor do contexto estadunidense, com o qual estou mais intimamente conectado. É de onde venho, o que conheço melhor. Mas sempre quero situar qualquer comentário a esse respeito em um contexto global mais amplo, porque a cultura afro-americana sempre foi global e exportada globalmente, e houve todas essas conversas internas à diáspora, de um lugar ao outro, na América Latina, na África, na América do Norte. Assim, sabe, sempre houve intercâmbios. Então, podemos pensar em um artista como Fela. Ele veio para os Estados Unidos, para Nova York, e foi realmente inspirado por James Brown. Tornou-se músico após viver nos Estados Unidos e ouvir a música de James Brown. E levou parte disso de volta com ele. Mas é claro que a música de James Brown provém, estruturalmente, da África. Assim, sempre houve esses intercâmbios transculturais, mesmo entre ou no interior da diáspora negra. Assim, a razão para eu trazer o Modernismo europeu nesse contexto é porque ele está interessado na experimentação, na vanguarda, em destruir ou desafiar as noções de realidade convencionais, certo?

Mas então, como você disse, os artistas negros sempre, ou frequentemente, foram excluídos dessa caracterização do Modernismo, e vistos mais como parte da cultura popular ou da arte política, que não é, de fato, “arte”, sabe... E, como você disse, só devemos nos dirigir ao Realismo, devemos representar o mundo da assim chamada maneira realista. Para mim, há vários problemas nesse sentido, e um deles é a falsa divisão entre forma e conteúdo. Creio que realidade e política estão incrustadas na materialidade e na forma da experiência cotidiana, e é isso que tento explorar quando faço minhas obras, tento alcançar algo sobre a política da materialidade incrustada na experiência cotidiana, mas quero torná-la estranha, quero chamar atenção para essa política. Portanto, ela está sempre presente, e a realidade, o realismo, nossa experiência daquilo que chamamos de realidade, tem uma dimensão formal, uma dimensão material e uma dimensão estética. É o que tento trazer à tona em meu trabalho, ao invés de suprimir isso. Quero que o espectador veja a dimensão estética que já se encontra na realidade, ao invés de isolar estética, arte e Modernismo, de um lado, e realidade, política e uma agenda política urgente, do outro.

Para mim, não há divisão entre essas coisas. Creio que é uma falsa divisão e, de fato, em alguma medida, acho que é parte do poder dos regimes opressivos, já que são capazes de capitalizar em cima dessa falsa divisão de um modo que, às vezes, a esquerda ou políticas mais radicais e militantes negligenciam ou subestimam.

Há uma escritora, uma estudiosa do departamento de Estudos Cinematográficos da Universidade de Nova York, seu nome é Toby Lee. Recentemente, ela escreveu algo que me influenciou de verdade e dialogou com meu modo de trabalhar. Vou ter que parafrasear, mas ela fala, basicamente, sobre esse movimento de retorno a um novo documentário, que desafia a ideia de *fake news* por meio de uma fidelidade maior à realidade... Algo que pessoas como Erika Balsom têm falado. Gosto do que Toby escreveu em resposta a essa ideia, ela escreveu sobre como a realidade sempre foi usada como arma de opressão contra as pessoas de cor. E ela dizia: “O que precisamos é de uma forma melhor de cinema, que enfrente a própria noção de realidade ao invés de regressar à experiência previamente aceita de uma suposta realidade”. Estou realmente parafraseando, com minhas próprias palavras, mas “precisamos contestar a própria noção de realidade”. Creio que, para mim, essa é uma política mais forte, sabe, uma vez que nos apoiamos em uma realidade que sempre nos reinscreve, nos reifica, como algo opressivo para as pessoas de cor, uma vez que nos apoiamos em um discurso da realidade. Quero me apoiar em um discurso da “irrealidade”. Quero desafiar a realidade, pois a realidade é o que temos todos os dias, com prisões cheias de pessoas negras nos Estados Unidos. Isso é realismo, isso é realidade. É isso que quero desafiar, que quero dismantelar, que quero desmontar.

FREITAS: Ao mesmo tempo, agora, vejo essa nova geração muito interessada em formas negras como o Afro-surrealismo, o Afrofuturismo, o terror negro... Formas que se afastam da realidade e tentam construir modos de desafiar o mundo esteticamente. Como você percebe esse tipo de estética no momento? Você acha que é algo cíclico, já que não é novidade? Se pensarmos no Modernismo, no Renascimento do Harlem, essas coisas já estavam lá, mas estão em evidência agora. Então, é algo cíclico ou você acha que é mais uma transformação permanente da sensibilidade, ou ambas as coisas? Como você reage a essa espécie de evidência do Afrofuturismo, do afro-surreal, do terror negro, no momento? Não sei se nos Estados Unidos acontece o mesmo, mas, no Brasil, vejo muitas pessoas jovens lendo ou pensando sobre e com isso.

HARRIS: Eu diria que no momento o Afrofuturismo é um movimento realmente grande aqui nos Estados Unidos também.

Mas, como você disse, essas coisas não são novidade, são cíclicas, concordo muito com isso. Há escritores negros de ficção científica que estavam escrevendo há décadas atrás, alguns até mesmo no início do século XX, e depois, é claro, figuras maiores como Sun Ra. Já viu os filmes dele, como *Space is the place* (1974), de John Coney?

FREITAS: Sim!

HARRIS: Ele fala sobre sermos seres míticos e não sermos reais, ele se opõe diretamente ao discurso do realismo, em seu Afrofuturismo. Sempre quero tomar cuidado para não reduzir a cultura expressiva negra a uma mera resposta à opressão, realmente quero tomar cuidado nessa distinção. Por outro lado, preciso dizer... Por alguma razão sua questão me fez pensar em um livro que atraiu meu interesse desde o ano passado, de um estudioso chamado Harvey Young. É sobre performance negra e há um capítulo no livro sobre daguerreótipos de escravos. E ele escreve sobre a experiência de quem, na África e na África Ocidental, é transportado para os EUA através da Passagem do Meio, ele escreve sobre o que seria essa experiência. Mas o faz com interesses materiais de um tipo bastante fenomenológico. Minha razão para trazer tudo isso à tona é porque ele diz que os africanos eram constantemente forçados a ficarem imóveis, e ficarem estáticos, e não se moverem. Assim, eram mantidos em celas, esperando para ser transportados e, depois, eram acorrentados e espremidos juntos, bem apertadamente, nos porões dos navios negreiros. Mas os navios negreiros estavam movendo-se e ele escreve sobre como essa experiência era uma estase rígida mas, ao mesmo tempo, em movimento. E então, quando chegavam às Américas, eram forçados a ficar parados em um leilão.

Portanto, ele escreve sobre essas coisas e afirma, a respeito desses africanos escravizados em particular, que uma vez mais eles eram obrigados a ficar parados, sentados diante da câmera. O que há de interessante nisso, para mim, é como a experiência da diáspora negra no “Novo Mundo”, e em grande medida, sem dúvida, na própria África durante o colonialismo, sempre foi uma espécie de experiência deliberadamente surreal, de todo modo. É tudo surreal, não é mesmo? Tudo surreal o tempo inteiro. O que me chamou a atenção nisso, porém, foi pensar em quando ele falou de como eles estavam imóveis, imobilizados nos porões dos navios negreiros enquanto o navio se movia, de como eles estavam imóveis e móveis ao mesmo tempo. Foi essa espécie de estar fora do tempo e do espaço, e não uma experiência unificada do tempo e do espaço, que me fez pensar no meu meio, o cinema, porque o cinema é exatamente isso. O cinema é uma série de imagens

estáticas que se movem constantemente através do obturador. Assim, o que vemos é uma ilusão de movimento, mas uma ilusão produzida pela combinação da estase e do movimento, ao mesmo tempo. Não é algo estático, que depois se move, e depois retorna à estase. É estático e em movimento ao mesmo tempo. E é nesse ponto que vejo uma correspondência entre a experiência afro-americana ou a diáspora negra e os aspectos formais, mecânicos e materiais de um meio. Realmente acredito que há uma correspondência aí.

Na contracapa do álbum *Mothership connection*, do Parliament-Funkadelic, há uma foto de George Clinton sentado em uma espaçonave, mas a espaçonave está em um beco que lembra uma cidade grande qualquer da América do Norte. Há lixo ao redor, e um carro com o pneu roubado apoiado sobre blocos de concreto. E isso é nos anos 70. É Afrofuturismo e Afro-surrealismo. Mas é isso que me atrai no surreal e no cotidiano. Há uma espécie de “surrealismo cotidiano”, uma expressão que uso em relação à diáspora negra, onde cada dia é uma experiência surreal, precisamente desde o momento de se levantar da cama pela manhã até a hora de chegar em casa e voltar para a cama à noite. Essa é certamente a experiência das pessoas na diáspora negra aqui nas Américas e, sem dúvida, mesmo na Europa e na África há um elemento do surreal no mero ato de percorrer o tipo diário das realidades cotidianas e banais da experiência. Porque, você sabe, também há uma ideia... Há uma abordagem diferente, uma concepção diferente da relação com o tempo na cultura da diáspora negra em relação à cultura europeia. Sabe, para mim essas questões são realmente fundamentais, creio que esse interesse em coisas como o terror ou o Surrealismo... Sinto que esses movimentos estão conectados a coisas muito intensas e profundas, bem como à experiência da diáspora negra. Creio que são reflexos desse ato de desafiar uma representação convencional da realidade. Acho que devo voltar à música, porque se observarmos a música negra... Você conhece Arthur Jafa? Conhece o trabalho dele? É um diretor de fotografia.

FREITAS: Ah, sim, sim.

HARRIS: Entende o que quero dizer? Ele fala muito a esse respeito. Seus escritos tiveram grande influência em meu pensamento. Ele escreveu um texto em particular, intitulado “69”, em que falava da entonação visual negra, dizendo o quanto ele gostaria de fazer um cinema que fosse tão potente quanto a música negra. Ele defende que a música negra foi... Bem, ele falava sobre o fato de que não pudemos trazer nossa cultura material da África para o Novo Mundo, então trouxemos coisas não materiais, como habilidades orais, linguagem, música, dança, coisas assim.

Mas o que me interessa na música negra, e Jafa fala sobre isso, é como ela possui – ele não usa exatamente essas palavras, então estou parafraseando – uma relação antagônica com a entonação convencional.

Com isso, ele quis dizer algo como... Se pensarmos sobre o modo como um guitarrista toca uma nota ou como um cantor canta uma nota, eles distorcem-na, modificam-na, transfiguram-na, não a deixam em paz. Não se limitam a cantá-la de maneira direta, por assim dizer. Meu modo de caracterizar isso é que eles não a cantam de maneira realista. A música negra, para mim, é um exemplo de Afro-surrealismo que negligenciamos e costumamos situar prontamente na cultura popular, pensamos nela como parte da cultura popular. Mas escutemos, por exemplo, o que uma cantora como Aretha Franklin faz com uma nota, ou uma cantora como Billie Holiday faz com uma nota, ou o que um músico como Miles Davis faz com as notas. Distorcem as notas, pegam as notas e deixam-nas – eis o modo como ele fala disso – inquietam as notas. Pegam essas notas e deixam-nas de outro jeito. Mostram seus processos de construção da nota e escrevem em tempo real, à medida que tocam, mostram o que pensam sobre aquela nota, certo? Como pensam aquela nota. Ela se torna, de certo modo, a nota deles.

Quando escutamos Miles Davis tocar uma nota em particular, trata-se de uma nota do Miles Davis, não é mais aquela mesma nota. Ele pega a nota e faz com que ela seja dele. E é isso que me vem à mente quando penso no Afro-surrealismo. Penso na arte negra, particularmente a música negra, que sempre foi verdadeiramente radical em termos de desconstruir nosso entendimento de coisas como o ritmo e a melodia. Assim, por exemplo, no caso de Miles Davis, ele podia tocar músicas populares da Broadway, mas reimaginando-as por completo, tomando-as para si e tornando-as quase irreconhecíveis. Ou alguém como John Coltrane, que tocou “My favorite things”, de uma peça da Broadway. Ele se apropriava de “My favorite things”, como se fosse dele. Assim, entendo isso como o mesmo impulso do Afro-surrealismo. Sabe, acho que é essencialmente o que o jazz faz. O jazz não é uma coisa, é um modo de olhar para o mundo. É uma abordagem, um conceito, em oposição ao “fazer artístico”. Não é uma coisa. Por isso, ele permanece vital por tanto tempo, pois não é algo a ser alcançado e depois descartado. É um modo de olhar para o mundo, um modo de estar no mundo que se transforma ao longo das diferentes eras e épocas.

Não sei se isso responde realmente à sua questão, mas o que estou dizendo é que penso que o impulso para essas diferentes

atrações – o terror, o Afro-surrealismo, por exemplo – já está incrustado na cultura da diáspora negra, e podemos reconhecê-lo em outros precedentes. Como você disse, não é novidade, é algo cíclico. Mas já está lá, sempre, se estivermos preparados para vê-lo.

FREITAS: Sim, você respondeu. E respondeu outras questões também. Uma delas era sobre a música no seu trabalho, e você acabou de falar disso. Porque a música está no filme, mas acredito que ela também é seu modo de proceder enquanto artista. Seu modo de pensar é muito musical. Você pensa com o jazz, com Sun Ra, com Miles Davis, e esse é um outro tipo de influência. Sun Ra, por exemplo, é alguém muito importante para mim, quando penso em Afrofuturismo, cinema e música, então fiquei muito feliz com isso, o fato de ele influenciar seu trabalho. Não sei se você falou um pouco disso, se deseja acrescentar algo, mas quero adicionar uma questão – porque são relacionadas – que é a ideia de como você trabalha com o som nos seus filmes. Há uma disjunção, uma ruptura entre os sons e a imagem. É algo simultâneo, mas não sincrônico. Em uma entrevista, você fala que é possível fazer um paralelo entre a experiência negra, por um lado, que é a experiência diaspórica negra da ruptura, da dupla consciência, de estar como que cindido pela sociedade e, por outro lado, essa disjunção dos sons e da imagem. Como se houvesse um paralelo nesse sentido, de que nós, pessoas negras, experimentamos a vida em uma sociedade que é anti-negritude, à maneira que você tenta inscrever, com imagens e sons, nos seus filmes. Então, se você puder falar um pouco mais a respeito...

HARRIS: Vou começar por essa questão e depois voltar à da música. Não quero repetir o que falei nessa outra entrevista, pois isso é muito importante para mim, mas vou tentar acrescentar algo. De certo modo, isso vai de encontro outra vez – está tudo conectado, para mim – com a questão da realidade. O que tento fazer é realizar um filme que, de um modo ou de outro, divida a consciência do espectador, para que ele esteja consciente da existência de um paradoxo na sua experiência de assistir ao meu trabalho. Que ele saiba que, de uma só vez, ele mesmo está sendo situado, sua consciência ou percepção está sendo situada, de certa maneira, em relação à imagem. E, no entanto, sua consciência está sendo situada em relação ao áudio de um modo distinto, tudo isso ao mesmo tempo, então ele é obrigado a negociar a relação entre essas duas coisas.

Acredito firmemente que um filme não se endereça a um espectador. Um filme posiciona um espectador. De certo modo, ele cria o espectador, e o espectador precisa assumir essa posição que

o filme criou para ele, ao contrário de filmes que simplesmente se endereçam a um espectador. Acho que *todos* os filmes fazem isso. Acho que os filmes narrativos, que dependem da continuidade, fazem isso de um modo que oculta o que está sendo feito. Esse pensamento não é propriamente meu, mas concordo com muitos dos primeiros estudiosos que dizem que isso foi naturalizado e normalizado, certo? Isso, para mim, remete à ideia de perturbar e tornar estranho aquilo que aceitamos como normal. E, de certa maneira, é similar ao modo como Miles Davis tornaria estranha uma nota. Quero tornar a imagem estranha por meio de um som que nos conduza para fora da imagem.

Quero tornar o som estranho por meio de uma imagem que nos torne conscientes da desconexão existente entre a imagem e seu som. Mas o que espero com isso é transformar quem vê, enquanto espectador, posicionar quem vê, enquanto espectador, de um modo que, ao menos enquanto a pessoa assiste ao filme, perceba sua própria consciência como algo bastante estranho. Que ele deseje que o filme traja a sua própria consciência como algo estranho, uma coisa estranha, estranha em relação ao filme, à imagem, ao áudio, onde ele pode recuar e refletir sobre o senso de estranheza que adquire no encontro com o filme, e isso é realmente o que... De novo, isso vai realmente de encontro ao que eu disse. Penso nisso de um modo que... Parece algo engraçado de dizer mas, de certa maneira, isso torna todo espectador consciente, por um momento – não importa quem seja, quero torná-lo negro. Isso faz sentido?

FREITAS: Ok. (risos)

HARRIS: Quero que o espectador habite uma posição espectral negra no mundo e, então... É o que penso a respeito. (risos)

FREITAS: Ótimo. Sim, entendi. Eu concordo.

HARRIS: E, sobre a música, é engraçado, eu penso dessa forma, sim, fico contente por você ter notado isso. Descrevo-me como um músico frustrado. Teria amado ser músico, mas nunca fui capaz disso, pois não acho que tenho muita habilidade ou aptidão musical. Mas, além disso, vou te contar uma breve história de quando eu era criança. Nossa família tinha um violão acústico velho e muito barato em casa, com essas cordas de nylon, e tentei, você sabe... Eu tinha um livro de cifras, acho que eram músicas dos Beatles ou algo assim, e certo dia peguei o violão, olhei e tentei aprender os acordes. Após tocar por um tempo, fiquei com bolhas nos dedos. Doía muito, e eu disse: “Acho que não amo música o suficiente, porque não quero fazer isso!”.

Desisti, nunca tentei, e contei essa história para alguém depois, não faz muito tempo, e me disseram: “Acho que ninguém

nunca te contou sobre palhetas de violão, não é?” (risos) Portanto, acho que se eu tivesse pensado em usar palheta, eu poderia ter virado um músico. Meus filhos são músicos, o mais novo toca guitarra, violino e *ukelele*. Mas a razão de eu te contar isso tudo é que ainda sinto que... Sabe, há um dito famoso, não sei quem é o autor: toda arte aspira à condição de música. E realmente entendo isso e concordo, porque tento... Sabe, não sou músico, não consigo tocar música. Tento dar uma forma musical ao meu cinema. Penso nele como uma experiência musical que quero que o espectador também tenha. E me inspiro diretamente em muitos músicos, como Cecil Taylor, Miles Davis e Roscoe Mitchell. Assim, por exemplo, como você sabe, alguns dos meus filmes utilizam bastante o espaço e o vazio.

FREITAS: Sim, como *still/here* (*ainda/aqui*, 2001) .

HARRIS: E penso em Miles Davis, e no modo como ele esculpe seu solo através do espaço. Ele toca pouquíssimas notas, e o que dá forma às notas que ele toca, de fato, o que nos faz senti-las e entendê-las, são as ausências. Escutamos essas notas do modo como ele queria que escutássemos. Portanto, penso em Miles Davis, ou alguém como ele, quase de modo consciente, deliberadamente fazendo um filme no qual tento pegar a abordagem musical de Miles Davis e traduzi-la para os termos do cinema. É isso que tento fazer, muitas vezes. Com efeito, quero que o filme em que estou trabalhando agora seja uma espécie de filme P-Funk. Estou fazendo um filme em que desejo pegar emprestadas estruturas do funk e incorporá-las em uma forma visual, o objetivo é esse. Por isso, sim, penso explicitamente em termos de gêneros musicais ou de músicos específicos quando estou fazendo uma obra.

FREITAS: Nesse sentido, penso em filmes como *still/here* e *Halimuhfack* (2016). Eles possuem uma relação muito explícita com a temporalidade e o espaço mas, de certo modo, quando pensamos nisso, é uma espécie de passado que permanece, ainda, no presente. Quando olhamos para esses espaços vazios em *still/here* e pensamos nessa sobreposição em *Halimuhfack*, da voz, da interpretação e da projeção de fundo, cada um desses elementos está operando com um tempo diferente, mas todos funcionam simultaneamente nos filmes, todos funcionam juntos. Eu estava pensando se podemos pensar em um tipo de relação diferente com o tempo, da perspectiva da experiência da diáspora negra africana, não como um tipo de tempo acumulativo, cronológico, mas talvez um tempo cíclico ou um tempo da experiência de um tempo partido. Se você puder falar um pouco mais sobre isso...

HARRIS: Acertou em cheio, esse tempo cíclico. É exatamente,

sabe... Quer dizer, de certo modo é difícil falar disso, pois não sou um filósofo, sou um cineasta. Então, falo dessas coisas, que para mim são muito profundas, em termos de forma filmica, e é assim que posso compreendê-las ou acessá-las. Uma coisa realmente importante para mim, contudo, é que a relação entre passado e presente não seja de progresso linear, pois eles estão sempre incrustados em cada momento. Até os afro-físicos estão falando que, por assim dizer, uma teoria sobre o tempo é que não há passado e não há futuro, tudo é uma coisa só, que apenas experimentamos porque somos seres humanos e só podemos experimentar as coisas de forma isolada para poder continuar... Precisamos experimentar o tempo de um jeito que nosso cérebro possa compreender.

Com efeito, essa teoria constata que tudo é uma coisa só, que simplesmente não há separação entre essas coisas, por assim dizer. Mas essa ideia de algo cíclico também é muito importante para mim, porque... Esse artigo, chamado “Repetition as a figure of black culture”, de um escritor chamado James Snead, realmente influenciou meu pensamento. Ele fala sobre o uso da repetição na cultura negra africana – mais especificamente, discorre sobre os afro-americanos, mas também aborda a diáspora africana, de modo geral. Ele fala sobre o uso da repetição nas formas culturais mais próximas das formas europeias, e sobre como isso reflete uma visão de mundo diferente, uma vez que as formas europeias do progresso linear e da acumulação estão ligadas ao capital e ao capitalismo. Seu argumento é, fundamentalmente, que a cultura europeia tende a apagar ou suprimir ou esconder a repetição, ao mesmo tempo em que enfatiza o progresso e a linearidade, essa coisa de sempre acumular mais e mais.

Ao passo que a repetição diz respeito à repetição em trocas, ou aspectos transformacionais, e ciclos, em que não há acúmulo, em que já estamos sempre – isso vai soar engraçado, do modo como estou dizendo, estou parafraseando – mas já estamos sempre no lugar onde estamos. (risos) Conhecemos as palavras, não vamos a lugar nenhum, já chegamos ao destino em cada momento. Se precisássemos partir e deixar algo para trás, tudo está aqui conosco, neste exato momento. E o modo como ele descreve isso, como ele fala dessa ideia da música negra ser baseada no corte, especificamente a respeito de James Brown, influenciou o filme que estou fazendo agora. Ele fala de padrões de repetição, em que há uma frase musical a tocar e, então, uma pausa e, então, um corte, fazendo retornar ao início da frase, e isso se repete de forma seriada.

Sendo assim, ele fala de padrões de repetição, e como a batida

está sempre ali quando desejamos retornar a ela, quando queremos retomá-la. Ela está sempre disponível para que a apreendamos quando quisermos. E o que penso dessa relação com o tempo é que todos temos acesso a esse tipo de memória profunda do tempo, e que nosso entendimento do tempo, e tento estruturar meu trabalho de modo que o tempo... Que a qualidade do trabalho não seja limitada pela noção de começar de uma situação e avançar para uma outra, que seria sua consequência. É isso o que a narrativa faz. A narrativa começa em um ponto, move-se para uma crise e, por fim, é resolvida. Supõe-se que ela deve pegar o protagonista e o espectador de um lugar e levá-los para um novo lugar.

Bom, no meu caso, quero que o espectador experimente o lugar no qual já se encontra o tempo todo. Quero incorporar essa experiência do aqui e do agora à forma e, para mim, é o que as formas cíclicas fazem, permitem que percebamos amplamente a consciência oculta dos momentos presentes, sem esperarmos sempre por um objetivo imaginário, mas que sejamos, nós mesmos, esse objetivo, que a nossa experiência do agora seja o objetivo. E já estamos nela. Não sei se estou sendo muito claro...

FREITAS: Sim, está fazendo muito sentido.

HARRIS: Já estamos nela, e isso nos torna cientes do quanto já estamos onde deveríamos estar. É disso que eu gosto... Os melhores momentos que tenho são quando escuto uma peça musical e sinto-me compelido a dançar. De certo modo, ela me leva para fora do tempo e me devolve ao tempo, sabe? Torna-me hiperconsciente do presente, mas também me livra da preocupação com o passado, o presente e o futuro, de tê-los como fonte de ansiedade. Torna-me consciente de que o agora está aqui, e de que posso viver no agora, posso experimentar de verdade o lugar onde estou agora. Não preciso constantemente ignorar o lugar onde estou agora e concentrar-me em algum objetivo futuro. Posso habitar o presente de maneira plena.

De certo modo, para mim, é como um tipo estranho de dança *funky*, uma coisa meio zen de estar presente no momento. Mas isso é o que essa forma cíclica faz comigo. Porque ela nos livra da preocupação de tentar descobrir ou não o rumo de algo, e nos coloca onde estamos agora mesmo, engajados no momento de cada instante que experimentamos na tela. Esforço-me por tornar esse momento... Quero que o espectador esteja imerso no presente da experiência, em vez de conectar esse momento ao seguinte. E depois, conectar esse outro momento ao seguinte. Não sei se isso faz sentido. Então, se pensarmos em um filme como *Halimufack*, é possível traçar uma espécie de progressão, há uma espécie de

quase narrativa, uma vez que ele é composto de segundos, mas ele também diz muito sobre a instabilidade desse modelo.

FREITAS: Sim.

HARRIS: E essa é outra coisa que eu queria dizer a respeito. Uma das minhas maneiras de falar disso é dizer que quero fazer um filme que esteja irremediavelmente cindido contra si mesmo. Pois quero que a consciência do espectador esteja irremediavelmente dividida contra si mesma. E esse é, para mim, o verdadeiro potencial de uma libertação em relação ao imperativo de nos vermos como seres fixos e estáticos, em que sabemos tudo sobre nós mesmos e somos definidos por isso, sabe, em que não temos questões sobre nenhum... Quero que as pessoas tenham questões sobre as questões delas. (risos).

Esse é o melhor jeito como posso dizer, e acho que fazer um filme que desestabiliza a experiência do espectador, um filme que é formalmente... Que possui conflitos formais entre as suas partes... Você falou sobre a temporalidade dual de um filme como *Halimuhfack*, então para mim, essas coisas... Não há um jeito único de interpretar esse filme, que o torne um todo integrado e coerente. Para mim, é tudo uma coisa só. Minha abordagem de criação artística, a experiência de espectador de arte, o modo como habitamos politicamente o mundo, tudo isso é uma coisa só, para mim.

FREITAS: Pensando também em *still/here*, há uma dualidade no filme sobre a experiência negra na cidade, porém não há corpos negros ali. Quando pensamos no cinema negro, na representação negra – não apenas no cinema negro, mas no cinema em geral – falamos sempre de como a presença desses corpos negros nos filmes, especialmente na história do cinema, dá-se de maneira bastante característica, estereotipada. E, então, temos esse filme que fala claramente sobre a experiência negra, mas o corpo está ausente.

Eu estava pensando no "direito à opacidade", do Glissant, não sei se você já leu. Ele fala das artes negras de um modo que a arte negra pode ser não apenas sobre transparência – que significa exatamente isso – mas também haja o direito a essa opacidade, a esse tipo de construção artística não transparente. Você falou sobre isso de uma forma geral, mas quando observamos essa experiência negra sem o corpo negro, temos uma maneira de construir essa experiência que não é transparente, que pode ser múltipla, pode ser diferente de pessoa para pessoa.

HARRIS: Nesse filme, era importante para mim evitar a tendência de ter pessoas negras e seus corpos na tela pois, no momento que fiz esse filme, pensei que havia uma ênfase muito pesada nisso.

Eu estava realmente reagindo à forma como a corporeidade, de certa maneira, sobredeterminou nosso entendimento, nosso modo de pensar a negritude, sabe? Estava reagindo fortemente contra isso, e achava que havia outros caminhos... Achava que podíamos olhar para a paisagem marcada pela negritude, estruturalmente, que ao menos a paisagem era estruturalmente determinada pelo relacionamento da sociedade com as pessoas negras. Achei que podia fazer um filme sobre isso e dar a ver, de algum modo, as pessoas negras em relação a sua ausência, a ausência de seus corpos na tela. Talvez, ajudar a ver e entender as pessoas com mais clareza, a partir do momento que não estamos sendo bombardeados pelo tipo de tropo demasiado familiar da corporeidade negra.

Há também a corporeidade através do som. Para mim, é interessante pensar que não podemos ver esses corpos, mas os corpos estão lá, em sua ausência. Embora estejam visualmente ausentes, estão sonoramente presentes. Então, quero dizer, isso faz parte do meu pensamento e do processo dessa obra. E até mesmo em *Halimuhfack*, há essa tensão em torno do corpo, porque tem a voz de uma pessoa saindo do corpo de uma outra pessoa. Mas deixo bem transparente o fato de que isso está acontecendo. Mas, outra vez, isso torna a experiência de assistir ao filme nada transparente. Quanto mais eu torno meu artifício transparente, menos transparente fica o sentido do filme.

E, é claro, ainda há os corpos dos Masai na retroprojeção, em contraposição ao corpo da artista que está no espaço, de fato. Contudo, a coisa toda é também uma imagem e a assistimos como se fosse um filme, logo, há uma espécie de filme dentro de um filme e, em seguida, há o filme. É toda essa dualidade, essa mistura, que tento problematizar, toda essa noção da presença e do corpo, bem como a relação entre passado e presente. Em *still/here*, por exemplo, a ausência do corpo negro torna-se uma figura por meio de uma relação com o passado e o presente, de modo que esses sons viram, de certa maneira, espectros fantasmáticos do passado, a presença desses corpos nesses espaços.

Todavia, também devido ao som e à imagem, uma vez que a relação entre o som e a imagem nesse filme é instável, não fica claro onde a imagem habita o tempo, em relação ao modo como o som habita o tempo. Podemos entender que o som é também o futuro. Mas, no filme, ele é também o presente, pois o escutamos ao mesmo tempo que a imagem. Normalmente, pegamos o som e fazemos dele algo subsidiário à imagem mas, aqui, o som e a imagem ocupam o mesmo momento do visionamento, no sentido de que esse momento vira um espaço contestado, de que o som

e a imagem, de certo modo, disputam o espaço do presente na percepção do espectador.

FREITAS: Creio que essa é uma maneira de seguir a imagem do corpo, mas com o som, que é uma presença do corpo, temos essa relação muito paradoxal de se pensar. Seguindo adiante, penso em *Reckless eyeballing* (*Encarada imprudente*, 2004), e esse filme é muito interessante para mim porque você trabalha com a ideia do olhar que existe no cinema, e no cinema negro, esse discurso de quem pode olhar e quem não pode. E o olhar é uma espécie de poder, e produzir imagens é uma forma de produzir um olhar, e todas essas coisas que o filme aborda. Mas, ao mesmo tempo, quando pensamos na materialidade desse trabalho, você está lidando com *The birth of a nation*, por exemplo, com a figura de Gus, com Pam Grier, de *Foxy Brown* – logo, Blaxploitation. Você está lidando com registros filmicos já consagrados, mas faz uma intervenção na materialidade do filme de modo que essas imagens não se resumem aos filmes que você convoca. É uma apropriação que, a partir deles, recria algo. Você os recria não apenas lançando mão desses olhares, mas colocando um outro tipo de produto na materialidade física de um filme.

E eu acho que a materialidade é algo muito importante em seus filmes, como a granulação, a película que você usa e essa espécie de substância filmica. E se pensarmos, por exemplo, na era do digital, no cinema da digitalização, como você consegue lidar com isso? Como você consegue refletir sobre essa relação com as imagens e o cinema, e os sons, é claro – porque em *Halimuhfack* você usa o som, o qual podemos compreender como uma gravação antiga e, pelo modo como ela soa, podemos compreender o que é o arquivo. Portanto, como você consegue pensar nessa dimensão física do cinema, dos filmes, enquanto estamos passando por uma espécie de desmaterialização desses meios?

HARRIS: O que você quer dizer com desmaterialização?

FREITAS: Desmaterialização do suporte. Porque, sem dúvida, continua a ser um trabalho material, mas quando pensamos no vídeo, quando pensamos nessa espécie de transmissão, é muito diferente de produzir filmes com celuloide.

HARRIS: Você está dizendo no geral? Porque devo dizer que a materialidade da imagem em meu trabalho é algo muito importante. Tento continuar trabalhando em 16mm, ainda que muitos dos meus filmes recentes tenham sido filmados em 16mm e finalizados digitalmente. Todavia, todos têm sua gênese no filme analógico de 16mm. Quer dizer, é realmente importante para mim que meus filmes possuam um tato visual, que aparentem possuir

uma tatilidade, que possuam uma textura visual, que os olhos, de certo modo, possam preencher a imagem de um jeito que a imagem esteja muito presente na tela para o espectador, para que os olhos pelo menos possuam um objeto em que a imagem é vista como imagem.

No vídeo, por sua vez, há uma tentação... Não sei, nunca trabalhei com vídeo, estou tentando pensar em um modo de fazê-lo, de explorar essa sensação, essa impressão de que ele carece de materialidade, em certo sentido. Mas sabe, é claro que o cinema e o vídeo compartilham certas coisas. A respeito disso, ambos dependem de um aparato para funcionarem. Ambos dependem de toda uma rede de circuitos mecânicos e, no caso do digital, eletrônicos. Há toda uma infraestrutura por trás da produção de imagens em vídeo, algo de que o cinema compartilha, no sentido de que, nos primeiros tempos do cinema, antes das imagens digitais, os filmes populares eram construídos de tal modo que podiam fazer o espectador se esquecer de tudo o que era necessário para construir as imagens. Assim, quem assistia ao filme podia deixar-se levar desapercebidamente.

Mas, de certa maneira, o vídeo em sua ubiquidade faz as imagens em movimento circularem ininterruptamente, de um modo que não era possível com o cinema, pois era preciso dirigir até a sala e estacionar e ir até a bilheteria e pagar. Agora, posso simplesmente pegar meu telefone e entrar no mundo das imagens, certo? O que os dois compartilham é a existência de toda essa infraestrutura que é necessária para sustentar a ilusão de uma falta de materialidade. Assim, enquanto a imagem em si traz essa espécie de impressão livre e flutuante de uma imagem desencarnada, que carece de materialidade, que é algo imaterial e, logo, algo que podemos ver mas não pegar, essa infraestrutura toda, como a nuvem... Toda essa infraestrutura é necessária para que a nuvem exista.

O que me interessa nisso é que vejo a nuvem como uma metáfora para as imagens em movimento. Ela tem esse nome que remete a algo que não podemos pegar mas que, para evocar, é preciso possuir todo esse maquinário, é preciso possuir salas, salas tremendamente amplas, cheias de servidores, para fazer tudo isso acontecer. Assim, quando temos um smartphone no bolso, parece que há um universo inteiro que pode ser acessado nesse único dispositivo, quando, de fato, estamos carregando centenas de metros de servidores no bolso. Mas a ilusão é essa, certo? A questão toda é ter a ilusão de que temos acesso às coisas sem um maquinário pesado ou de que as imagens são, sobretudo,

coisas imateriais que simplesmente aparecem na superfície da tela do celular.

Se, e quando, eu conseguir trabalhar digitalmente, quero complexificar essa dinâmica, de algum modo, essa questão em torno da materialidade da infraestrutura e da imaterialidade e do imediatismo aparentes. Neste instante, por exemplo, estou olhando para você e sentado simplesmente a quilômetros de distância (risos), como se fosse apenas um tipo de mágica. Mas, ao mesmo tempo, há tanta coisa oculta nessa troca, tanta coisa para nos intermediar, por exemplo, há toda essa tecnologia que foi formulada e está sendo mantida neste momento, de modo que a conexão não caia. O único modo de eu realizar obras digitalmente é fazer algo sobre isso, de alguma forma. Não sei como abordar essa problemática, realmente não sei como inscrever isso na forma da própria imagem. Essa é uma questão imensa, que me desafia e que levanta muitas outras questões.

FREITAS: Então, em *Sunshine state* (Estado do sol brilhante, 2007) você fala sobre o fim do mundo, essa ideia... Eu pesquiso Afrofuturismo e há essa ideia de que, para nós, negros e negras, de certo modo o mundo já acabou, e para os povos indígenas, na pós-colonização, também. Assim, quando pensamos em *still/here*, também há essa ideia de que o apocalipse já aconteceu, mas ainda estamos aqui. Eu estava pensando, de modo geral, sobre/com esses filmes e como isso afeta seu modo de pensar enquanto artista, e também como é possível reinventar um mundo partilhado, imagens partilhadas, após o fim do mundo. O mundo acabou, mas ainda estamos aqui e você é uma pessoa que pensa com sons e imagens. Então como criar mundos, de alguma forma, com o cinema?

HARRIS: Gosto de uma música do Sun Ra chamada *It's after the end of the world*, você a conhece?

FREITAS: Sim, sim, sim.

HARRIS: “It’s after the end of the world, don’t you know that?” [“É após o fim do mundo, não sabia?”] Então sim, para a diáspora negra o desastre já ocorreu. Estamos vivendo os efeitos disso, em uma espécie de apocalipse. Ao passo que, veja, acho que de certo modo o capital ocidental, o capitalismo europeu, está tentando transformar isso em algo literal, e a sociedade, em escala global, com toda essa mudança climática, não querendo desistir do capitalismo em face da superprodução e do modo como seus mecanismos estão destruindo o mundo. Mas isso remete à questão do tempo, passado, presente e futuro, como as pessoas estão sempre, especialmente os membros da diáspora, vivendo os efeitos de uma catástrofe, uma espécie de apocalipse.

Ademais, se pensarmos em *still/here*, no modo como o filme é composto... A estrutura do filme está, de certo modo, em ruínas... Como se o próprio filme fosse um objeto em ruínas... E então, os espectadores podem partilhar disso... Quero que os espectadores sejam uma espécie de ruína. Quero que sejam arruinados pelo filme. É por isso que gosto da ideia de viver os efeitos do apocalipse, sendo que o pior já aconteceu. Então, é nesse momento que as pessoas refletem sobre o que podem e tudo o mais. Seja qual for sua preocupação, quando o pior já aconteceu, uma espécie de liberdade se inaugura – é quase uma questão existencialista, de certa maneira, mas inaugura uma espécie de liberdade, no sentido de que ao aceitar sua própria realidade as pessoas podem realmente começar a aceitar a liberdade das escolhas que ele ou ela faz.

Falo com meus alunos sobre isso, às vezes, quando alguém fala de realidade, eu digo: pensem nisso, estamos em uma esfera que gira em torno de uma bola de gás extremamente quente em meio a um vazio escuro. Isso é onde estamos. Onde estamos? Literalmente não sabemos onde estamos. Na verdade, penso que a razão para podermos estar aqui em uma esfera que gira em torno de uma bola de gás quente é precisamente porque estamos em um vazio. Em outras palavras, é o vazio que torna tudo, quase tudo, possível, porque apenas no vazio as possibilidades são infinitas.

Se subtrairmos isso, as possibilidades tornam-se limitadas pelo que já existe, mas é por haver um vazio que podemos fazer o que quisermos, podemos reinventar e inventar realidades alternativas e, assim, realidades alternativas para as pessoas da humanidade. Podemos mudar o mundo, vislumbrar um mundo diferente. Justamente porque se entendermos que o mundo em que estamos habita um vazio, não seremos limitados pelo mundo em que estamos. Há um espaço infinito para imaginar e reimaginar o mundo que habitamos agora. É por isso que tento incorporar isso, essas possibilidades infinitas, à forma do meu trabalho, porque quero ser capaz de refletir sobre as possibilidades infinitas criadas no espaço para fazer minha obra aceitar e, então, abraçar o fato de que o mundo já acabou.

FREITAS: Isso é perfeito. (risos)

HARRIS: É o que penso.

FREITAS: Estou de acordo. Estou totalmente de acordo.

HARRIS: Sim, pois há um mundo estável, dado e pré-ordenado, e precisamos pensar para conservá-lo. Eu digo não! Vamos deixar para lá! Vamos passar para uma nova ordem. Vamos reimaginar o que significa estar vivo e ser humano. Vamos reconfigurar completamente. Não vamos tentar nos apegar a essa coisa que já

está destruindo a si mesma, de todo jeito.

FREITAS: Há duas coisas em *A willing suspension of disbelief + Photograph and fetish (Uma suspensão voluntária da descrença + Fotografia e fetiche, 2014)*, se você puder falar mais delas... A primeira é essa ideia que Saidiya Hartman chama de fabulação crítica. Há uma abundância de pensamento negro e arte negra em conexão a isso, não apenas o de Hartman, mas essa ideia de como representar ou pensar sobre a vida das pessoas negras e a violência contra elas de um modo que essa violência não seja reproduzida. De certo modo, acho que é isso que seu trabalho faz, porque você pega essa fotografia de Delia e essa coisa muito violenta de como olhar para um corpo negro e como a ciência olhou para esse corpo a fim de tentar dizer algo. E você dá a ela uma agência, dá a ela uma voz, e isso é uma espécie de resposta, mas é também um jeito criativo de fazer as coisas. E há essa violência da imagem, mas também o som e a fala dela, que funcionam de outra maneira. E a segunda coisa é sobre o modo de exibição da obra em três canais. Não se trata apenas do tempo, mas também do espaço, há uma relação com o espaço em seu trabalho. Como esse formato, como esse modo de encará-lo afeta a relação da obra?

HARRIS: Queria te agradecer por enviar o texto da Hartman. Entendi imediatamente, enquanto lia, o porquê de você ter pensado nele em relação ao meu trabalho. Talvez por eu não ter lido muitas coisas da Hartman – mas acho que provavelmente li bastante dos outros escritores que foram influenciados por ela – isso se infiltrou em meu pensamento ao longo dos anos e do tempo, então acho que fui influenciado precisamente pelo tipo de pensamento que ela elabora quando escreve.

Acho que uma das coisas que posso dizer é como, de certa maneira, há um tipo de violência inerente a toda produção de imagens fotográficas. Eu tinha em mente – e também está no título, mas na verdade não o referencio diretamente – o texto *Photography and fetish*, do Christian Metz. Ele me fez pensar sobre a relação entre o fotógrafo e seu objeto, o fotógrafo e a modelo, por assim dizer... Eu sentia que não poderia escapar da violência na produção dessa imagem. Não acreditava que poderia fugir disso. Não achava que existia um modo de fazer isso, de fugir, de escapar da violência e, ao mesmo tempo, representa-la. O que eu achei importante fazer, naquele momento, foi admitir, imaginar, pausar, criar um momento do que pode ser chamado de ficção especulativa, em que eu pudesse imaginar... De certa maneira, eu imaginava Delia como uma mulher contemporânea, não um sujeito do passado. Não alguém do passado, mas do presente,

falando conosco aqui e agora, o presente do momento no passado. E então, o que achei que seria a resposta para a violência que eu precisava representar, de certa maneira, foi admitir ou imaginar essa mulher contemporânea refletindo sobre a violência que ela está sofrendo. Dessa forma eu poderia representá-la.

A violência estaria presente, contudo, na reflexão dela sobre essa violência. Mas então, achei que refletir sobre a condição dessa mulher, refletir sobre as condições inerentes à produção daquela imagem, sobre a violência inerente à produção daquela imagem, seria uma forma de não negar a violência, de me ocupar dela. E isso permite que algo além da violência surja. Sim, a violência está lá, mas há algo mais.

Então, sim, estava realmente preocupado em tentar deixar que algo além da violência se manifestasse e estivesse presente. Mas, também, a ideia do tempo... Tempo e espaço são realmente importantes para mim, pois no ato de ver cada imagem... Cada imagem é uma máquina do tempo, certo? Porque a imagem pode ser produzida em 1860, ou seja quando for que esses daguerreótipos foram produzidos, mas quando olhamos para ela no presente é como se Delia, talvez, tivesse viajado para o momento presente, ou nós para o passado. Trata-se tanto do presente quanto do passado. Para mim, cada imagem, cada fotografia e imagem é algo que nos revela um tempo, é uma máquina do tempo, porque permite que algo que está no passado, em outro lugar, venha para o presente, em nosso tempo e espaço de visão.

Quer dizer, de certo modo é notável que possamos partir um pequeno fragmento de espaço e tempo, guardá-lo, e depois revisitá-lo. O que quis fazer foi evidenciar a questão sobre ser transportado ao futuro, da mesma forma como, a meu ver, todas as imagens fotográficas e todas as imagens em movimento, ou fundadas no tempo, já fazem de maneira única.

Além disso, contudo, sua figura é múltipla, sua figura se multiplica. Às vezes ela é uma, às vezes duas, às vezes três. Podemos vê-la muitas vezes ao mesmo tempo, em diferentes lugares ao mesmo tempo. Essa figura não é fixa, essa figura não é só uma, e essa figura é muitas outras. O texto da Hartman é tão bom porque acho que, outra vez, ela fala sobre – não me lembro precisamente onde, mas ela diz algo em um ponto do texto, que vou parafrasear, e ela pode não concordar exatamente com minha formulação – mas, na minha cabeça, ela dizia que Vênus está em toda parte, o tempo inteiro e agora mesmo, Vênus está no lugar inteiro, está em toda parte. Se você for lá fora, agora mesmo, vai encontrar Vênus na rua.

Mas também era muito importante, para mim, que as pessoas tenham consciência da fabulação, que tenham consciência da ficção. Não é como se fôssemos ter uma experiência, um envolvimento com a própria Delia, é claro – e, sem dúvida, isso seria estupidez – mas a questão é – e isso remete outra vez ao que Hartman escreve – jamais teríamos acesso a Delia, do mesmo modo que jamais teríamos acesso a Vênus, porque Vênus é literalmente algumas palavras ditas e uma transcrição de um processo judicial, isso é Vênus. E Delia é uma imagem da violência em um momento da sua vida. Também estou falando, é claro, de nossas vidas aqui no presente.

Ler esse texto me fez perceber que havia coisas que eu pretendia/pensava em colocar na obra e que, de algum modo, não entraram. Não sei por quê. Acho que, provavelmente, não pareceu certo, acho que nem cheguei a filmar. Mas, a certa altura, quando estava escrevendo o roteiro do seu monólogo, acho que a colocaria falando de coisas como a sua cor favorita, como, não sei, não consigo pensar em exemplos, mas a colocaria falando de coisas muito triviais, que não são importantes historicamente e que não importam, de fato, mas, por esse motivo, queria que tivesse o mesmo peso do restante da sua fala. Não sei por que decidi não fazer, mas algo no texto da Hartman me fez repensar essa ideia.

Há todo esse terror e violência e horror e escravidão e, ao mesmo tempo, havia, por exemplo... Podíamos até mesmo ler sobre isso nos relatos, nos periódicos das *plantations* e assim por diante. Escreviam, por exemplo, sobre o fato de determinado escravo ser melancólico – não sei por qual motivo um escravo não seria melancólico –, descreviam o temperamento dos escravos. Não consigo imaginar o que era ser escravo e, ao mesmo tempo, ser neurótico ou algo assim. Era preciso lidar com a condição de ser escravo, mas também com a condição de ser *você*, entende o que digo? Porque todos precisamos aceitar o nosso ser, e descobrir o que somos, quem somos, e lidar com/aceitar partes de nós mesmos que lutamos para aceitar, e assim por diante. Mas não existe a opção de se desvencilhar das outras partes. Ou melhor, não sei, existe?

Por exemplo, que condição é essa? A consciência? Então não fiz isso, acabei não fazendo, mas pensei em algo na performance da artista, quis dar a particularidade dessa pessoa/dessa artista, emprestar seu corpo, seu ser, sua voz, seus aspectos, seu comportamento, para reimaginar a Delia especulativa, se isso faz algum sentido. Havia algo de singular em Shaneeeka, a atriz, algo que não se acha em qualquer pessoa, e quis emprestar isso a Delia de alguma maneira. A ideia de ser, ao mesmo tempo, uma escrava e a pessoa, e *você*, em particular. De certo modo, ser escrava é

uma posição subjetiva, mas Delia é um indivíduo único em uma posição subjetiva que não admite um indivíduo único ou que não foi traçada para um indivíduo único.

Revisão: Matheus Pereira



Distant Shores (2016), Christopher Harris

LANDSCAPES MARKED BY BLACKNESS: A CONVERSATION WITH CHRISTOPHER HARRIS

Kênia Freitas*

PREAMBLE

Thinking on the making of images in black cinema and visual arts, beyond naturalistic/realistic forms of enactment and canonical narrative models, was the starting point for the following conversations between visual artist Christopher Harris – special guest at FestCurtasBH 2019 – and I. During two conversations via video call in July 2019, we talked among other things about the importance of sound – and its disjunction with image – in the composition of his films, the space as an element of fruition in his works and the comprehension of the postcolonial and post-enslavement end of the world, which has already happened to black diasporic populations, as a liberating process for creation. This freedom of creation, coupled with a historical, racial and social consciousness, we believe, is the key for understanding Harris' work.

KÊNIA FREITAS: Generally speaking, what I thought for this interview was to talk about the tension between black cinema (and black art) and the avant-garde and the experimental genres. Just so you can understand where I'm coming from, in Brazil we are now having a new wave of black cinema. I don't know how much you saw of it in other festivals, but this is an important moment for a new generation of directors, with many movies circulating within and outside Brazil. We have a greater presence in festivals. And, at the same time that we have this good moment for production, we still have some kind of pressure from black movements and black politics for making realistic and naturalistic movies, of producing documentaries with testimony of black life and black experience. Movies that in a very direct and objective way denounce racism. It's like black art could only speak of reality and it's like reality is not a problem, or it's something that isn't even a question in some way. So when I saw your work and I read your interviews, I thought this was

something that interests you and it's very important now to talk about it with this new generation of black directors in Brazil, because they are in between these demands and what they are doing. So I would like to start asking you how you perceive yourself as a black visual artist in this tension between black representation, experimentation, speculation, realism ... How does that work for you and how do you see it in general?

CHRISTOPHER HARRIS: That's a wonderful question, I mean it's kind of at the core of my work and my thinking. Well, you know, I'll be candid, for me it's a kind of a false problem, a false opposition, both in my work and my thinking. I understand there is a discourse in which it is a problem, and in my way of thinking there are several reasons for that and one is, if you look at the history of, say, modernist art, you know, it's been coded as something that is European or white, but if you look at it globally and through history, one of the major stranger elements that has animated or propelled European Modernism has been black or African culture. So Modernism embraces the abstraction and experimentation, and distortion, fragmentation, codes of Realism, representing a kind of integrated whole that one can call the reality, of course Modernism challenges all that. But really if you look at many of the so-called sources of Modernism, they've always had black and African influences. But, beyond that, the black and African presence in Modernism has always been there. So you look at, for example, a poet like Langston Hughes, he went all over the world, he met with the European modernists but he also met with black and brown people all over the New World, and Caribbean and Latin America, in Mexico and Latin America Caribbean. He had exchanges with all these people, he moved around in all these worlds.

The big example though of course is music, right? Particularly in the United States, you have this overwhelming influ-

*Pós-doutoranda (CAPES/PNPD) do programa de pós-graduação em Comunicação da UNESP. Doutora em Comunicação e Cultura, pela UFRJ. Mestre em Multimeios, pela Unicamp. Formada em Comunicação Social/Jornalismo, na UFES. Realizou a curadoria das mostras "Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica" (2015/Caixa Belas Artes/SP), "A Magia da Mulher Negra" (2017/Sesc Belenzinho/SP) e "Diretoras Negras no Cinema Brasileiro" (2017/Caixa Cultural/DF e RJ; 2018/Sesc Palladium/MG). Escreve críticas cinematográficas para o site Multiplot! e integra o Elviras - Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema.

ence of... jazz! Which was African-American sort of vernacular form I guess in its origins, but it was, you know, a vernacular Modernism. And Europeans were, you can call what you want, stealing, borrowing, appropriating, being influenced by, not just the music, but African-American... I can speak best to the United States context, because that's where I'm more intimately associated with. It's where I come from, I know more about that. But I always want to place any comments about it in a larger global context because African-American culture has always been global and always been exported globally, and there have been all these conversations within the diaspora from place to place, in Latin America, in Africa, in North America. So, you know, there's always been exchanges. So, you look at an artist like Fela, he came to the United States, to New York, and he was really inspired by James Brown, and he became a musician after living in the US and hearing James Brown's music, he took some of that back with him. But of course James Brown's music structurally comes from Africa. So there's always been these cross-cultural interexchanges, even within and among the black diaspora. So the reason I bring up European Modernism in this context is because, European Modernism is concerned with experimentation, avant-garde and breaking down or challenging conventional notions of reality, right?

But then, as you said, black artists have always been, or frequently been, shut out of that characterization of Modernism and more of, like, popular culture or political art that isn't really "art". And like you said, you must only speak to realism, you must represent the world in the way that is so-called realistic. Well, for me there are several problems with that, and one, to me, is the false division between form and content. For me, reality and politics are embedded in the materiality and form of daily experience and that's what I try to draw on when I make my work, I try to get at something about the politics of materiality embedded in everyday experience but I want to make it strange, I want to foreground that politics. So it's always there and reality, realism, our experience for what we call reality has a formal dimension, has a material dimension and has an esthetic dimension. So I try to bring that out in my work, as opposed to suppress it, I want you to see the esthetic dimension that's already in reality as opposed to separate aesthetics, and art and Modernism on one side and reality and politics, and urgent political agenda on another side. For me, there's no division of those things, I think it's a false division

and in fact that's part of, I think, the power, to some degree, of oppressive regimes, as that they're able to capitalize on that false division in a way that sometimes the left or more radical and militant politics overlooks or diminishes.

There is a writer, a scholar at New York University in the Film Studies department, her name is Toby Lee and she wrote something recently that had a real influence on me and really spoke to the way I work. I have to paraphrase, but she basically says that this movement back to a new documentary that challenges the idea of fake news with more faithfulness to reality... Something that people like Erika Balsom were talking about. I like what Toby wrote in response to that idea, she wrote about how reality has always been used as a weapon of oppression against people of color. And she was saying: "what we need is a better form of cinema that counters the notion of reality itself as opposed to go back to a prior accepted experience of a so-called reality". I'm really paraphrasing in my own words, but "one must be contesting the notion of reality itself". I think that is a stronger politics to me, when you have to rely on a reality that always gets you reinscribed, reified as oppressive to people of color, when one must rely on a discourse of reality. I want to rely on a discourse of "irreality", I want to challenge reality, because reality is what we have every day with jails full of black people in the United States, that's realism, that's reality. I want to challenge that, I want to dismantle that, I want to take that apart.

FREITAS: At the same time now I see this new generation very interested in black forms like Afrosurrealism, Afrofuturism, black horror...Forms that go far from reality and try to construct esthetic ways of challenging the world. How do you perceive this kind of esthetics now? Do you think of it like something cyclical, because they are not new, if you think about Modernism, about Harlem Renaissance, this was there, but they are in evidence now. So it's a cyclical thing or you think that's more a permanent transformation of sensibility, or both? How do you react to this kind of evidence of Afrofuturism, Afrosurrealism, black horror, at this moment? I don't know if in the United States is the same but in Brazil I see a lot of young people reading or thinking about and with it.

HARRIS: I would answer that Afrofuturist is a really big movement here in the US right now too. But like you said, these things are not new, they're cyclical, something I agree with very much. You look at, there are black science fiction writers

who were writing decades ago and some even back into early to middle 20th century and then, of course, there are bigger major figures like Sun Ra. Have you ever seen his films, like *Space Is the Place* (John Coney, 1974)?

FREITAS: Yes!

HARRIS: He talks about us being mythic beings and not being real, he's directly countering the discourse of Realism in his Afrofuturism. I always want to be careful not to reduce black expressive culture to being simply a response to oppression, I really want to be careful about making that distinction. On the other hand I have to say, for some reason your question made me think about a book that I've been engaged with in the last year, by a scholar named Harvey Young. It's about black performance and there is a chapter about slave daguerreotypes in the book. And he writes about the experience of, in Africa and West Africa, whoever is transported to the US during the Middle Passage, about what that experience would be. But he writes about it in very phenomenological kind of material concerns. The reason I bring all that up is because what he says is that the Africans were constantly forced to remain immobile, and remain static and not move, so they were held in cells, waiting to be transported and then they were shackled, tightly packed close together in the hold of the slave ships. But the slave ships were moving and he writes about how that experience was rigid stasis while in motion at the same time. And then when they got to the Americas they were forced to stand still on an auction block. So, he was writing about that and he said, about these particular enslaved Africans, that they were forced once again to sit still for the camera. What's interesting about that to me is how the experience of the black diaspora in the "New World", and with no doubt is to great extent in Africa itself on the colonialism, has always been a kind of pointedly surreal experience anyway. It's all surreal, right, all surreal all the time. So, what got me about this, though, was thinking about when he talked about how they were immobile, immobilized in the hold of the slave ships while the ship was moving, he talked about how they were both immobile and mobile at the same time. That kind of being out of time and space, not an unified experience of time and space, that made me think of my medium film because that's exactly what film is. Film is a series of static images that are constantly moving through the gate, so what you see is an illusion of movement, but is an illusion of movement produced by the combination of stasis

and motion at the same time. It's not static and then moving, then it return to stasis. It's static and movement at the same time. And that's where I see the correspondence between the African American experience or the black diaspora experience and formal, mechanical, material aspects of a medium. I really think there is a correspondence there.

In the back of the *Mothership Connection* album from Parliament-Funkadelic, there is a picture of George Clinton sitting in a spaceship, but the spaceship is in an alley, like in some urban city in North America, and there's like trash around and there's a car that had the tire stolen off of it in he's sitting in the cinder blocks. And this is in the 1970s. This is both Afrofuturism and Afrosurrealism. But that's what gets me at the surreal and the everyday, there's like a kind of "quotidian surrealism", which is the phrase I use for the black diaspora for whom every day is a surreal experience. Just from getting up in the morning to getting home, getting back to your bed at night. The experience of people in the black diaspora here in the Americas is certainly, and with no doubt even in Europe and in Africa, there's an element of the surreal just in navigating the daily kind of banal, quotidian realities of experience. Because, you know, there's also an idea that there's a different approach, a different conception of a relationship to time in black diaspora culture than there is in the European culture. You know, for me these questions are very fundamental, I think that this interest in things like horror or Surrealism... I feel like that those movements are in connection to very deep profound things and the experience of the black diaspora. I think they are a reflection of this challenge of kind of a conventional representation of reality. I guess I would go back to music because if you look at black music...you know Arthur Jafa, you know his work? He is a cinematographer.

FREITAS: Oh, yes, yes.

HARRIS: You know what I mean? He talks about this a lot. His writings have been a big influence on my thinking. There is a particular piece that he wrote called '69', where he talked about black visual intonation, saying how he wanted to make a cinema that was as powerful as black music. He argues that black music has been...well, because he talked about the fact that we couldn't bring our material culture to the New World from Africa, so we brought the things that didn't have material like oral skills, language, music, dance, things like that. But, what's interesting to me about black music, and he talks about

this, is how it has a - he doesn't use these exact words so I am paraphrasing - but it has an antagonistic relationship to standard intonation. What he meant by that is like... if you think about the way a guitarist will play a note, the way a singer will sing a note, they will bend the note, they will change the note, they will transfigure the note, they don't leave it alone, they don't just sing it straight, so to speak. The way I can single that out is that they don't sing it in a realistic way. Black music for me is an example of Afrosurrealism that we overlook and take for granted in popular culture, we think at that as part of popular culture. But you listen to, say, what a singer like Aretha Franklin does with a note, or a singer like Billie Holiday does with a note, or what a musician like Miles Davis does with notes. They will bend notes, they will take notes and make them - the way he talks about it - they worried a note. They take these notes and make it like this. They will show you their process of constructing the note and write in real time as they play, they will show you what they think about that note, right? How they think of the note. It becomes, in a way, their note. If you listen to Miles Davis playing a particular note, it's a Miles Davis note, it's not that note anymore, he's taking and making it his. And, to me, that's what I think of when I'm thinking of Afrosurrealism. I think black art, particularly black music, has always been really radical in terms of deconstructing our understanding of things like rhythm and melody. So, for example, you take Miles Davis, he would play popular Broadway show tunes but he would totally re-imagine those tunes and make them his and make them almost unrecognizable. Or, someone like John Coltrane who played "My Favorite Things" from a Broadway play. He would make it his "My Favorite Things". So, I think of that as the same impulse of Afrosurrealism, I think, you know, that's essentially what jazz music does, jazz music is not a thing, it's a way of looking at the world. It's an approach, it's a concept as opposed to art making, it's not one thing. That's why it remains vital for so long because it's not a thing that is achieved and then discarded. It's a way of looking at the world, a way of being in the world that is transformed throughout different epochs and eras. I don't know if that really addresses the question, but what I am saying is I think that the impulse to these different attractions - the horror, the Afrosurrealism, for example - are already embedded in the culture of the black diaspora, and you could recognize it in other precedents, like you said, it's not new, it's cyclical. But it's always already there

if one is prepared to see it.

FREITAS: Yes, you answered. And you answered other questions. One was about the music in your work, and you kind of talked about this just now. Because the music is in the film, but I think it's also the way you process as an artist. You think in a very musical way. You think with jazz, with Sun Ra, with Miles Davis, and that is another kind of influence. Like Sun Ra, who's someone that is very important to me, when I think about Afrofuturism and cinema and music, so I was very happy with this, that he is an influence in your work. I don't know if you talked a little bit about this, I don't know if you want to complement, but I would ask another question along, because they go together, which is the idea of how you work with sound in your movies. There is a disjunction, a rupture between the sounds and the image. It's simultaneous but it's not synchronic. There is an interview where you say that we could make a parallel between black experience, which is black diasporic experience of rupture, of double consciousness, of being kind of broken by society and this disjunction of the sounds and the image. Like there is a parallel over that, that we, black people, experience life in a society that is anti-blackness, in the way you try to write about it, with sound and image in your films, so if you could talk a little more about it.

HARRIS: I'll start with that question then I'll go back to the music question. I don't want to repeat what I said in that other interview because that's very important to me but I will try to add a little bit to it. This kind of goes again - it's all connected for me - back to the question of reality. What I try to do is make a film that in one way or another splits the consciousness of the viewer, so that the viewer is aware of a paradox in their experience of watching my work. That they know that at once they're being situated, their consciousness or their awareness is being situated in relationship to the image, in one way, but then their consciousness is being situated in relationship to the audio in a different way, all at the same time, and that they are forced to negotiate the relationship between the two things. I strongly believe that a film does not address a viewer. I think a film positions a viewer. It kind of creates the viewer and the viewer has to step into this position that the film has created for it, as opposed to a film simply addressing a viewer. I think that *all* films do this. I think narrative films that rely on continuity do it in a way that hides what it's really doing. This is not my own thinking, but I agree with lots of the earliest scholarship that

it has been naturalized and normalized, right? And this goes back to me on this idea of making what we accept as normal, troubling that or making it strange, and in a way it's like the way Miles Davis would make a note strange. I want to make the image strange by having a sound that takes you out of the image. I want to make the sound strange by having an image that makes you aware of how there's disconnection between the image and its sound. But what I hope that it does is to make you as viewer, position yourself as a viewer in such a way that, at least for the moment you are watching the film, that you are aware of your own consciousness itself as being quite strange. That you want it to wear one's own consciousness as being strange, a strange thing, strange from the film, strange from the image, strange from the audio, where you can step back and reflect on the sense of the strangement you get from encountering the film and that's really what... Again, it really goes back to what I said, I think about that in a way – it sounds funny to say this – I hope you can go with me here, but, in a way, it's like – and that's why I say I think it kind of makes every viewer aware of, for the moment, the viewer of my films, no matter who they are, I want to make them black. Does that makes sense?

FREITAS: Ok. (laughs)

HARRIS: I want the viewer to inhabit a black spectatorial position on the world and so, yeah, that's how I think about it. (laughs)

FREITAS: This is great. Yes. I get it. I agree.

HARRIS: And music is funny, I do think that, I'm glad you picked that up. I describe myself as a frustrated musician. I'm somebody who would love to be a musician but was never able to do that because I don't think I have much musical ability or aptitude. But on top of that - I'll tell a brief story about when I was small. Our family had an old very cheap acoustic guitar in the house with these nylon strings and I tried to, you know, I had a book of chords, I think they were Beatles songs or something, and this one day I picked up the guitar and looked and I tried to learn chords and after playing for a while I had blisters all over my fingers. It was very painful and I said "I don't think I love music enough because I don't want to do this!".

I gave up, I never tried it and I told somebody that story later, not long ago, and they said: "No one ever told you about guitar picks, I guess, huh?" (laughs) So I'm thinking if I'd thought to use a pick I might've been a musician. My children are musicians, my youngest plays electric guitar and violin and ukulele. But the

reason I'm telling you all this is I still feel like, you know - there's a famous saying, I don't know who said it- all art aspires to the condition of music. And I really understand and agree to that because I try to, you know, I am not musician, I'm not able to play music, I try to give a musical form to my filmmaking. I think of it as a musical experience that I want the viewer to have too. And I draw directly on lots of musicians like Cecil Taylor, Miles Davis and Roscoe Mitchell. So, for example, you know some of my films use a lot of space and emptiness.

FREITAS: Yes, like *still/here* (2001).

HARRIS: And I think of Miles Davis and the way he sculpts his solo around space. He'll play very few notes and it's the absences that give shape to the notes that he does play and it makes you feel them, understand them, and you hear them in the way that he wants you to hear them. So, I think of Miles Davis, somebody like that, almost consciously, self-consciously making a film in which I was trying to take Miles Davis' musical approach and translate it into film terms and that's what I try to do a lot. In fact, the film I'm working on now, I want it to be a P-Funk film. I'm making a film that I want to borrow Funk structures and put embedded in visual form, that's the goal. So I do think explicitly in terms of either types of music or specific musicians when I'm making a work, yes.

FREITAS: At this sense, I think about films like *still/here*, *Halimuhfack* (2016). They have a very explicit relation to temporality and space, but, in a way, when you think about these, it's a kind of past that is still in the present. When you look at these empty spaces, in *still/here*, and you think about this overlay in *Halimuhfack*, of the voice, the interpretation and the background and each one is working at a different time but they all work simultaneously in the films, they all work together. I was thinking if you could think of a different kind of relationship with time from the perspective of black African diasporic experience, like not a kind of cumulative, chronological time but maybe a cyclical one or a time of experience of a broken time, so if you can talk a little bit more about this.

HARRIS: You nailed it, this cyclical time. That's exactly, you know... I mean, it's kind of hard to talk about, because I am not a philosopher, I am a filmmaker. So I talk about these things that are very profound to me in terms of film form, and that's how I'm able to grasp or getting at them. But one thing that's really important to me is the relationship between past and present as not being one of linear progress but they're all always em-

bedded in every moment. Even afrophysicists are talking about how, like, one theory about time is that there is no past, there is no future, it's all one thing we just experience because we're human beings and we can only experience things in a way that separates them out in order to move through... that we have to experience time in a way that our brains can comprehend.

But in fact the theory notes that it's all one thing, like there's just no separation between those things. But also this idea of cyclical is very important to me because... This article called "Repetition as a Figure of Black Culture", by a writer named James Snead, it has really influenced my thinking. He talks about the use of repetition in African black culture – specifically he is talking about African-Americans, but he's generally speaking, also, on the diaspora. He talks about the use of repetition in cultural forms closest to European forms and how that reflects a different worldview in that, you know, the European forms about linear progress and accumulation that have to do with capital and capitalism. Essentially, his argument is that European culture tends to efface or erase or hide repetition and emphasize progress and linearity, that thing that you're always accumulating more and more.

Whereas repetition is about the repetition in exchanges or transformational things and cycles, that you're not accumulating, that you're always already - this is going to sound funny how I'm saying, I'm paraphrasing - but you're always already where you are. (laughs) You know the words, you're not going anywhere, you're after destination every moment. If you had to go and leave something else behind, everything is here with you right now and the way he says it, he talks about this idea of black music being based on the cut, and he talks specifically about James Brown, and this influenced the film I'm making now. He talks about patterns of repetition, that there will be a musical phrase that plays, and then there'll be a break, and then it'll cut jump back to the beginning of that phrase, and repeat it in a series.

So, he talks about patterns of repetition and how the beat is always there for you when you go back to it, when you want to go back. It's always there for you to pick up when you want it. And what I think of this relationship to time is that we all have access to this kind of deep memory of time and that our understanding of time, and I try to structure my work in such a way that time... that the quality of the work does not become limited by a notion of starting from one situation and moving to a new situation in result, that's what narrative does. Narrative

begins at one point, then it moves to a crisis and then it resolves. It's supposed to take the protagonist and the viewer from one place and then it's supposed to move them to a new place.

Well, for me, I want you to be experiencing the place that you are already in, all the time. I want to embed that experience of the here and now in the form and to me that's what cyclical forms do, they make you vastly aware of the hiding awareness of present moments, not always looking forward to some imagined goal, but that you are the goal, that your experience of now is the goal, you are already there. I don't know if I'm being very clear...

FREITAS: No, it's making a lot of sense.

HARRIS: You are already there, and it's making you aware of how much you are already where you're supposed to be. And that's what I like... the best time I have is when I listen to a piece of music and I feel compelled to dance. It takes me out of time and it returns me to time. It makes me both hyperconscious of the present but it also takes me out of the worry about the past, present and future as being like a source of anxiety. It just makes me aware that right now is here, and I can live in the now, I can actually experiment where I am right now. I don't have to always be ignoring where I am now and focus on some future goal, that I can be fully inhabiting the present.

In a way is kind of like a weird kind of funky dance thing, a zen kind of thing to me of being present in the moment. But that's what that cyclical form does to me. Because it takes you out of worrying about if I'm trying to figure out where something is going, and it puts you where you are right now, and engaged in the moment of each moment that you experience up on the screen. I try to make that the moment of your... I want you to be immersed in the present of experience instead of connecting that moment to the next moment. And then connecting that moment to the next moment. I don't know if that makes sense. So, if you look at a film like *Halimuhfack*, you can draw a kind of progressive, there is a kind of nearly narrative to it, because it does have seconds, but it's also very much about the instability of that model.

FREITAS: Yes.

HARRIS: And that's another thing that I like to talk about it. One way I talk about it is I say I want to make a film that is hopelessly divided against itself. Because I want the consciousness of the viewer to be hopelessly divided against itself. And that is to me the real potential for some kind of liberation when one doesn't have to see oneself as a fixed static being where you

know everything about yourself and you're clearly defined in that, you know, you don't have any questions about any... You know, I want you to have questions about your questions. (laughs).

That's the best that I can say and I think making a film that destabilizes your experience, a film that is formally... that there are parts to the film that are formally at odds with other parts... You talked about the dual time frames in a film like *Halimuhfack*, so for me those things, there's no one way to read that film that makes it a coherent, integrated whole. For me it's all one thing. My approach to making art, the experience of watching art, the way we inhabit the world politically, they are all one thing to me.

FREITAS: Also, thinking about *still/here*, there is a duality in the film about black experience in the city but you don't have a black body there. When you think about black movies, black representation - not only in black movies but in cinema in general, you're always talking about the presence of this black bodies in the movies, mostly in history of cinema in a very characteristic way, stereotypical way. And then you have this film that clearly talks about black experience, but you have the absence of the body.

I was thinking about, I don't know if you have read it, Glissant's "the right to opacity", and he's talking about black arts in a way that black art could not only be about transparency - to mean what it means - but that you have also the right to this opacity, to this kind of construction of art that is not transparent. You talked about this in a general way, but when you have this black experience but without the black body, you have a way of constructing this experience that is not transparent, that can be multiple, that can be different from person to person.

HARRIS: In this film it was important to me to remove the tendency of black people and their bodies on the screen because at the time that I made the film I thought there was a real heavy emphasis. I was really reacting against how embodiment kind of overdetermined our understanding, our way of thinking about blackness, you know? I was reacting strongly against that and I thought that there were other ways... I thought you could look at the landscape that's been structurally marked by blackness, that at least that landscape was structurally determined by the society's relationship to black people. I thought I could make a film about that and make you see, in a way, black people in relationship to their absence, the absence of their bodies on screen. Perhaps make see and understand people more clearly when you're not being bombarded with the kind of really over

familiar tropes of black embodiment.

There is also embodiment through sound. What's interesting to me, to think about, is that you don't see the bodies, but the bodies are there in their absence. Though they are visually absent, they are sonically present. So, I mean, that's part of my thinking and the process of that work. And even in *Halimuhfack* there's this tension around the body because it's one person's voice coming out of a different person's body. But I'm making that very transparent, that it is what's happening. But again, it makes the experience of watching it not at all transparent. The more I make my artifice transparent, the less transparent the meaning of the film becomes.

And there's also of course the bodies of the Maasai in the rear projection versus the body of the performer, who is actually in the space. But then the whole thing is an image too and you're watching as a film, so, there's like a film within a film and then there's the film. It's all this dual, this mix, that I try to trouble this whole notion of presence and the body as well as the relationship between the past and present. In *still/here*, for example, the absence of the black body becomes a figure through a relationship to the past and present, so that those sounds become kind of ghostly specters of the past, the presence of those bodies in those spaces. But then, also because sound and image, the relationship between sound and image in that film is unstable, it is not clear where the image inhabits time in relation to the way the sound inhabits time. You could read the sound as also being in the future. But in the film it's also the present cause you're hearing, at the same time with the image. We usually take the sound and make it subsidiary to the image, but here the sound and image occupy the same moment of the viewing in the way that that moment becomes contested space, that the sound and image sort of conflict over that space of the present in the viewer's perception.

FREITAS: I think that it's a way of following the image of the body but, with the sound, that is a presence of the body, you have this relationship that is very paradoxical to think about. Just to continue, I think about *Reckless Eyeballing* (2004), and this film for me is very interesting because you work with the idea of the gaze you have in cinema, and in black cinema, this discourse of who can look and who can not look, and the gaze is a kind of power, and to produce image is a way of producing gazes and all those things that are in the film. But, at the same time, when you think about the materiality of what you are working

with, you are working with like *Birth of a Nation*, with the Gus figure, with Pam Grier from *Foxy Brown*, so Blaxploitation, and you are working with these very well known movie records but you make an intervention in the materiality of the film so these images are not just these movies that you put there, but it's an appropriation that re-creates with it. You re-create it not only by taking these gazes, but by putting in the physical materiality of a movie, another kind of product.

And I think that the materiality in your films is a very important thing, like the granulation, the film print that you use and this kind of substance of the film. And when you think, like, in digital times, in digitalisation cinema, how can you cope with it? How can you think about this very physical relationship with images and cinema, and sounds of course – because in *Halim-uhfack* you use the sound that you can understand that it's an old record and from the way that it sounds you can understand what is an archive. So, how can you think about this physical dimension of cinema, of films, when we are going through a kind of dematerialisation of it?

HARRIS: What do you mean in terms of dematerialisation?

FREITAS: Dematerialisation of the support. Because of course it's still a material work but when you think about video, when you think about this kind of transmission, it's very different from a celluloid-kind production of movies.

HARRIS: What do you mean exactly, in general? Because I have to say that in my work materiality of the image is very important to me. I try to continue to work on 16mm, even though a lot of my films recently have been shot on 16mm but finished digitally, but they all have at least their origin in 16mm analog film. But, I mean, it's really important to me that my films have a visual tactile, that they appear as having a tactility, that they have visual texture, that your eyes can, in a way, kind of fill in the image in a way that image is very present to you on the screen, so your eyes at least have an object where you see the image as an image.

Whereas the video, I think there is a temptation... I don't know, I've not worked with video, I'm trying to think of a way to work with video, to exploit that sense, the impression that it lacks the materiality in certain ways, but you know, of course, film and video they share certain things. In this regard, they both rely on an apparatus in order to do this. They both rely on a whole network of mechanical, and – in the case of digital – electronic circuits. There's this whole infrastructure behind

the production of video images that it shares with cinema in the sense that, for the first times and years of cinema, before digital images, popular films were constructed in such a way it can make you forget everything that was necessary in order to construct the images. So, you were just watching the film, and you could let it wash over you unthinkingly.

But, in a way, even though video, in its ubiquity... I think, that there are images moving around all the time with video in a way it was not possible with cinema, when one had to drive to the cinema and park and go to the box office and pay. And now I can just look in my phone and I can be that part of the images, right? What they share is that there is all this capital resource that is required in order to support that illusion of a lack of materiality. So that, while the image itself has a kind of free floating impression of a disembodied image that lacks materiality, that is an immaterial thing that, thus is something you see but can't grasp, that entire infrastructure, like the cloud... what's necessary, all the infrastructure that is necessary for the cloud to exist.

What is interesting, for me, the cloud is a metaphor for moving images to me. It has the name as evocative as something I can't grasp but in order to be evoked, one must have all these material resources, one must have rooms, tremendously large rooms full of servers in order to make all that happen. So, when you have a smartphone in your pocket, it feels like there's this whole universe that can be accessed in this one device when in fact you are carrying around hundreds of yards of servers in your pocket. But that's the illusion, right? The whole point is to get the illusion that one has access to things without heavy machinery or that images are mostly immaterial things that simply show up on the surface of the screen of your smartphone.

If and when I'm able to work digitally I would like to somehow complicate that dynamic, that question around the materiality of the infrastructure and the apparent immateriality and immediacy. Like, right now I'm looking at you and just sitting thousand of miles away (laughs), like that is just a kind of magic, but, at the same time, there's so much hidden in this exchange, so much in between the two of us, like there's all this technology in between the two of us, that was formulated and being maintained at this present moment so that the connection isn't lost. The only way to me to make work digitally is to make a work about that, in some way. I don't know how to address that problematic, I don't really know how to get that into the form

of the image itself. That's a huge question that challenges me, that raises a lot of questions.

FREITAS: So, in *Sunshine State* (2007) you talk about the end of the world, this idea... I study Afrofuturism and there is this idea that for us, black people, in a way, the world has already ended, and for Indigenous People, post-colonisation, also. So, when you think about *still/here*, you have this idea that the apocalypse has happened but we are still here. I was thinking in general about/with these movies and how this affects the way you think as an artist and also how is possible to re-invent a shared world, shared images, after the end of the world. The world has ended, but we're still here and you are someone who thinks with sounds and images. So, how to create worlds in some way with movies?

HARRIS: I like this Sun Ra track it's called *It's After the End of the World*, do you know that?

FREITAS: Yes, Yes, Yes.

HARRIS: "It's after the end of the world, don't you know that yet"? So, like, yes, for the black diaspora, the disaster has already happened. We're living in the aftermath of that, in a kind of an apocalypse. Whereas, you know, I guess, sort of, western capital, European capitalism is trying to make that a literal thing, and society globally with all this climate change, not wanting to retreat from capitalism in the face of overproduction, and the way its resources are destroying the world. But this goes back to the question of time, past, present and future, how one is always, specially the members of the diaspora, living in the aftermath of a catastrophe, of a kind of apocalypse.

But then also if you think about *still/here*, you know, the way the film is composed. That the structure of the film is kind of like... in ruins, like the film itself is an object that is in ruins... and so, and the viewer can share that... I want the viewer to be a kind of ruin. I want them to be ruined by it. That's why I like the idea of once living in the aftermath of an apocalypse, when the worst has already happened. Then, that's when one reflects on what you can, whatever else one's concern about a thing when the worse has already happened, that opens up a kind of freedom – it's almost kind of an existentialist point, in a way, but it opens up a kind of freedom that when one accepts it in their reality, then one can really begin to accept the freedom of the choices that she or he makes.

I talk with students about this sometimes when one talks about reality – I say, think about this: we're on a sphere rotating

around a really hot ball of gas in a black void. That's where we are. Where are we? We don't know literally where we are. What I actually think about is that the reason we're able to be here on a sphere rotating around a hot ball of gas is precisely because we are in a void. In other words, it's the void that makes anything, everything possible, because only in a void is there infinite possibilities.

If you take that away then the possibilities become limited by what is already there, but it's because there is a void that one can do anything one wants, and one can re-invent and invent alternate realities and then alternate realities, so people in humanity can change the world, can envision a different world. Precisely because, if you understand that, the world we're in inhabits a void, then we're not limited by the world we're in. There's infinite space to imagining and reimagining the world that we inhabit now. And that's why I try to embed that, those infinite possibilities, to the form of my work because I want to be able to reflect on the infinite possibilities created in the space to make my work accept, and embrace, the fact that the world has already ended.

FREITAS: This is perfect. (laughs)

HARRIS: That's what I think.

FREITAS: I'm on that page. I'm a lot on that page.

HARRIS: Yes, because if there's a stable world that is given and preordained and then one has to fight to conserve that. I say no! Let that pass! Let's move to a new order. Let's reimagine what it means to be alive and a human being. Let's totally reconfigure. Let's not try to hang on to this thing that's already destroying itself anyway, you know.

FREITAS: There are two things on *The Willing Suspension of Disbelief + Photograph and Fetish* (2014) that if you could just talk about... One is this idea, Saidiya Hartman calls it critical fabulation. There is a lot of black thinking and black art about it, not only Hartman's, but this idea of how you can represent or think about black violence and black life in a way that you don't reproduce this violence and I think, in some way, this is what your work does, because you took this photograph of Delia and this very violent thing about how to look at a black body and how science looked at that body to try to say something. And you give her agency, you give her speech, and it's a kind of an answer but it's a creative way of doing it and you have the violence of the image, but you also have the sound and her speech that works in another way. And the other thing about it

is about the three channels screening of the work. That is not only about time, but it's also space, there is also a relation with space in your work. How this format, how this way of seeing it, impacts the relationship of the work?

HARRIS: I would say thank you for sending the Hartman text. I understood immediately while reading it, why you thought of it in relationship to my work. You know, maybe because I haven't read a lot of Hartman, but I think I've probably read enough of other writers who have been influenced by her, that have seeped into my thinking over the years and time, so I think I just have been influenced by the kind of thinking that Hartman does when she writes.

I guess that one of the things I can talk about is how, in a way, there is a kind of violence inherent in all photographic image production. I was thinking about and it's in the title – I don't really reference it directly – but, for example, this piece by Christian Metz, *Photography and Fetish*. That made me think about the relationship between a photographer and the subject, the photographer and the sitter, so to speak... What I wanted was, I felt like what I couldn't do was to escape the violence in the production of that image. I didn't think I could really get away from that. I didn't think there was a way to do that, to get away, to escape the violence while also representing the violence. What I thought it was important to do, then, was to allow, to imagine, to pause it, to create a moment of what might be called speculative fiction when I could imagine that... In a way, I was imagining that Delia was a contemporary woman, not a past subject. Not someone from the past, but someone from the present, speaking to us in the here and now, the present at the moment in the past. And so, what I thought would be the answer to the violence that I had to represent in some way was to allow this contemporary woman, or to imagine this contemporary woman reflecting on the violence that is being done to her. That was the way that I could represent it.

The violence would be there but it would be there in her reflection upon it. But so, by her reflecting on her condition, reflecting in the conditions that were inherent in the production of that image, the violence that was inherent on the production of that image, I thought that would be a way to not negate, not deny the violence, but to engage it. And that allows something other than violence to come in. Yes, the violence is there but there is something more.

So, yes, I was really concerned with trying to allow some-

thing more than the violence to manifest and to be present. But also, the idea of time, time and space is really important to me because in the viewing of every image, every image is a time machine, right? Because, yes, the image can be produced in 1860 or whenever that those daguerreotypes were produced, but when you look at it in the present, like either, perhaps, Delia has traveled to the present moment or you have traveled to the past, it's both the present and the past. For me, every image, every photograph and image is something that unfolds us a time, is a time machine because it allows something that is in the past, in a different place, to the present in your time and space of the viewing.

I mean, it's kind of remarkable that you can break off a little piece of time and space and keep it, and then you can revisit it. What I wanted to do was call into question about being transported to the future, in the way I think all photographic images, and all moving, time-based images are already in its own one way.

But also her figure is multiple, her figure multiplies. She's sometimes one, she's sometimes two, she's sometimes three. We see her in a piece many times at the same time, in different places at the same time. This figure isn't fixed, this figure isn't one and this figure is many. The Hartman piece is so great because I think that, again, she talks about - I can't remember exactly where - but there was a point in the text where she says something which I'll paraphrase - and she may not agree with my exact wording - but it made me think that she was saying that Venus is everywhere all the time and right now, the Venus is all over the place, they're everywhere. You go outside and you run into Venus on the street right now, if you do.

But also it was very important to me that one be aware of the fabulation, that one be aware of the fiction. It's not like you are having an experience, an engagement with Delia herself, of course - and, of course, that would be preposterous - but the thing is, and this, again, goes back to what Hartman was writing about, but you would never have access to Delia, like you would never have an access to Venus, because Venus literally is a few spoken words and a transcript of a court proceeding, that's Venus. And Delia is an image of violence at one time in her life. I'm really talking about our lives here in the present too.

Reading the piece made me realize that there was something I had intended/I thought about putting in the work that somehow didn't make it in. I don't know why. I guess it probably

didn't feel right, I don't think I even shot it. But at one point when I was writing in the script for her monologue, I think I was going to have her talking about things like her favorite color, like, I don't know, I can't think of examples, but I was going to have her talking about very trivial things, that aren't important historically and don't really matter, but, for that reason, I wanted that to be given equal weight to everything else that she was saying. I don't know why I decided not to do it, but something in the Hartman piece made me think about that idea again.

There's all this terror and violence and horror and slavery and then at the same time there was like... you would even read about it in accounts, plantation journals and so forth where they would write about a particular slave being melancholic - which I don't know why you wouldn't be melancholic as a slave - they would characterize the slaves temperament. I can't imagine what it must have been to be a slave and at the same time to be neurotic or something like that. You have to deal with the condition of being a slave, but you also have to deal with the condition of being *you*, you know what I mean? Because we all have to come to terms with our being, and figuring out what we are, who we are and dealing/accepting parts of yourself that you struggle to accept and so forth. But you don't get to opt out of the other parts. Or, I don't know, do you?

Like, what is that condition, like, the consciousness? So I didn't do that, I ended up not doing that, but I thought something in the performer's... in her performance I thought I wanted to give the particularity of that person/that performer, to lend her body, her being, her voice, her aspects, her demeanor to reimagine the speculative Delia, if that makes any sense. There was something about Shaneeka, the actress, that was particular and not just in any person whatever and I wanted to lend that to Delia in some way. The idea of both being a slave and the person, and *you*, in particular. Like a slave is a position of subject, but Delia is a unique individual within a subject position that doesn't allow for a unique individual or is not designed to a unique individual.

Transcription: Matheus Pereira and Ana Siqueira



still/here (2001), de Christopher Harris.

FOCO: EM CONVERSA*

Christopher Harris e Karen Alexander**

Tradução: Luís Fernando Moura

Nós nos juntamos ao Instituto da Imagem em Movimento de Birkbeck em dois eventos com o artista e realizador Christopher Harris durante o Essay Film Festival, para uma sessão de seu filme *still/here* (*ainda/aqui*, 2001), e para uma aula-performance: *Speaking in tongues* (*Falando em Línguas*). Abaixo está uma transcrição da conversa durante o debate entre Christopher e a curadora Karen Alexander, ocorrido depois da sessão de *still/here* no Instituto.

KAREN ALEXANDER: Já faz quase vinte anos desde que *still/here* foi realizado, no entanto o filme parece estar mais vivendo uma descoberta agora que quando estreou. O que motivou você a fazer esse filme àquela altura? E talvez você pudesse falar sobre alguns dos temas trabalhados na representação da jornada em que o filme nos leva?

CHRISTOPHER HARRIS: Vou falar rapidamente a respeito do seu primeiro comentário. Esse filme foi originalmente exibido pela primeira vez em 2001, e chegou a passar eventualmente aqui e ali desde então, mas, acho que desde o último verão, ele retornou. Teve uma sessão em Nova York e havia vários programadores e escritores no público. A partir de então, foi exibido, no ano passado, talvez o dobro ou o triplo de vezes que tinha sido visto publicamente nas duas décadas anteriores. É realmente gratificante, sabe? Algumas obras aos poucos formam um público e essa tem sido uma delas. Foi o meu primeiro filme, era um projeto de dissertação em Belas Artes quando eu era um estudante de pós-graduação em produção de cinema no Instituto de Arte de Chicago, foi feito com este propósito.

Quanto à sua questão sobre o meu pensamento, e os temas, e o que eu estava tentando indicar em termos de considerações

em torno da representação... Naquele tempo – que é agora vinte anos atrás, então várias das preocupações ou questões que eram primordiais ao meu entendimento podem ou não ser tão fundamentais agora, mas eram muito presentes para mim durante aquele período particular nos Estados Unidos, aquele contexto – eu estava realmente lutando contra a maneira que, ainda em alguma medida mas particularmente naquele momento, representações de pessoas negras na tela eram tão exaustivamente sobredeterminadas em ser por demais concentradas na incorporação e na presença corporal da negritude, até o ponto de excluir outras representações. Não sou propriamente uma dessas pessoas que vêm reagindo a isso, mas queria trabalhar em torno disso. Via isso como um problema, como uma questão, e meu impulso era o de ser o mais perverso possível, de maneira que, quando eu era confrontado com uma inquietação, também já começava por imediatamente girar 180 graus para longe dela.

Para mim, uma das questões sobre o filme era querer que a presença fosse sentida de outra maneira que não por meio de um hiperfoco em corpos negros. Então essa era uma das minhas inquietações, eu dizia a mim mesmo “talvez eu possa fazer essa presença ser sentida de tantos outros modos, mas não preciso ter corpos de fato na tela”. Originalmente, eu vinha planejando fazer uma obra diferente. Estava pensando em filmes como *Germania anno zero* (*Alemanha, Ano Zero*, 1948), de Rossellini, pensava fazer algo roteirizado com personagens e uma espécie de mistura de influências, do Neorealismo Italiano à Nouvelle Vague francesa, pensando nesses personagens-pastiche de outros gêneros associados a pessoas negras, assim como o Blaxploitation aciona esses espaços. Eu decidi que aquilo não iria funcionar porque

*Publicado originalmente em <<https://openacitylondon.com/news/focus-in-conversation-christopher-harris-karen-alexander/>>. Gentilmente cedido pelos participantes da conversa.

** Karen Alexander é uma curadora, escritora e pesquisadora de cinema e imagem em movimento que vive em Londres. Trabalhou com e para o Royal College of Art e o British Film Institute. Leciona extensamente sobre cinema e vídeo de artistas britânicos e sobre política visual pós-colonial da diáspora africana, com especial atenção às interseções de gênero, raça e representação. Contribuiu em numerosas publicações, catálogos e revistas e, mais recentemente, seus escritos foram publicados na *Afterall* e na *Sight & Sound*. Seus numerosos projetos curatoriais incluem: *A passion for remembering: The films of Maureen Blackwood* (Cinema Rediscovered Watershed, Bristol, 2019), *Dream time: We all have stories* (Nuit Blanche, Toronto, 2018), *Whip it good: Spinning from history's filthy mind* e *The black atlantic cinema club* (ambos com a Autograph ABP, Londres, 2015). Atualmente, é professora na Universidade das Artes, em Londres.

eu queria me livrar da espetacularidade associada a corpos negros, e de como não há espaço para mais nada toda vez que as faculdades críticas das pessoas imediatamente inflam com a espetacularidade dos corpos negros. O discurso estaciona ali, e não nos dedicamos a questões de forma.

Eu vinha pensando sobre forma, e em como poderia acessar a experiência, minha experiência mesma e a de uma presença afro-americana nos Estados Unidos. Seguramente, eu estava também pensando na ideia de uma disjunção de experiência, e questões de ausência e presença são muito profundas na experiência afro-americana, estar presente no seu corpo mas também ausente em muitos outros sentidos: individualmente, culturalmente, socialmente, coletivamente. É algo similar ao que W.E.B. DuBois caracteriza como “dupla consciência”, mas não exatamente isso. Estou acessando outras coisas, quero compreender a experiência de estar tanto ausente quanto presente em um lugar, permanentemente, de maneira que há algo como uma presença radical e uma ausência radical simultaneamente, não uma ou a outra.

Não sei se fiz um bom trabalho com essa resposta. Em geral tenho uma resposta muito melhor que essa, melhor de alguma forma, pelo menos.

K.A.: Fico curiosa com que você fale também sobre por que é importante para você efetivamente usar película, e usar película da maneira que usou. Algumas das coisas sobre as quais você estava falando, ausências presentes, presenças ausentes, porém para mim *still/here* é também um grande filme de cidade mas quase uma cidade distópica, e, ainda, uma cidade na ausência de todas as variedades de corpo que temos a oportunidade de ver na mídia convencional. Para mim, a coisa bonita do filme é aquela materialidade que a sua experimentação com a película traz. Pode falar sobre por que usou película da maneira que usou?

C.H.: Uma coisa sobre a qual eu queria falar, de fato. Estou dizendo isso pela primeira vez, então não sei exatamente o que quero dizer, mas sinto de verdade. Não me vejo como um cineasta, me vejo como um artista que trabalha com cinema. A razão de eu dizer isso dessa forma é que, por tanto tempo, quando você vai à escola de cinema e faz exercícios como diretor, a pedagogia em torno da produção de cinema é muito diferente e muito separada da pedagogia em torno das artes visuais, e realmente lamento isso. Não sei desenhar e não sou capaz de pintar, mas acho mesmo que abordo minha obra do modo que muitos artistas visuais que desenvolvem tanto ideias quanto materiais abordam

suas obras. Então a película é importante – digo, trabalhar com película analógica e em 16mm – é ainda muito importante para mim por causa da sua materialidade, e do potencial expressivo da sua materialidade, mas também por razões que são ao mesmo tempo práticas e estéticas. Isso tem a ver com o fato de que quando estou filmando com película não posso apertar “delete” e refilmar, o que termina por forçar um tipo de hiperfoco e hiperconsciência em que estou num estado elevado da mente e preciso de fato me comprometer antes de fazer algo, e tenho que assumir um risco. Torna-se mais importante para mim. Eu peno para trabalhar com mídia digital justo por essa razão de que subconscientemente eu sempre sei que há uma rota de fuga. Gosto de trabalhar com meios que oferecem muito poucas rotas de fuga.

O corpo do rolo de película é como eu penso através do meio, eu penso através da câmera, eu penso sobre a resistência da câmera, e sobre as limitações da câmera. E eu tento usar a resistência e as limitações da câmera como um modo de engendrar a obra, em vez de serem um motivo para eu me frustrar. Penso precisamente sobre quais são as coisas que esse mecanismo pode fazer, quais são as propriedades do rolo de película. Digo, em como posso pegar as propriedades do rolo de película e então fazer que funcione a partir daí. É por isso que, para mim, a materialidade do meio e as limitações da câmera é que fazem a obra. Penso através delas formalmente e tento expressar uma ideia através da forma e do material da película. Não vejo forma e conteúdo como complementares, vejo-os como aspectos de uma única experiência.

Assim, para esse filme, a duração se tornou realmente importante para mim porque, quando você liga a câmera e a deixa rodar por três minutos sem mandar cortar, o que quer que aconteça acontece, e você tem que estar aberto ao risco deste acontecimento. Algumas coisas vão te agradar e você vai manter e levar adiante, mas o que você viu foi uma fração do que eu filmei. Levei os dois anos completos de graduação para filmar e editar esse filme. Duração significa algo diferente para o vídeo em relação à película, porque a duração desses planos era um investimento que carregava o potencial do sucesso ou do desastre. Quando eu configurava minha câmera para algo, tinha que estar certo para mim. Eu tinha que saber que provavelmente iria entrar no filme. Fiz escolhas em vez de apenas sair filmando tudo, o que aconteceria se eu trabalhasse digitalmente.

K.A.: Uma outra coisa sobre o material está nos elementos sonoros e no modo como você usa o som. Realmente me agrada

a coordenação discordante entre o que estamos ouvindo e o que vemos. Você tem planos que são praticamente estáticos, mas com um som bastante complexo em andamento. Seria bom ouvir sobre isso, e também sobre a ideia de tempo, e da representação do tempo, tal como ela é vista de diversas maneiras: no computador, quando você fala sobre o passado, além da visualização dos relógios; e então nos planos em si.

C.H.: Em termos de relações entre som e imagem, eu estava pensando sobre – eu não colocaria isso nestes termos à época já que só cruzei com isso muito depois – Nathaniel Mackey. Não sei se você é familiarizada com a escrita de Nathaniel Mackey, ele estava escrevendo sobre John Coltrane tocando um solo com Miles Davis em 1960, em Estocolmo, numa canção chamada “All Blues”, e estava escrevendo sobre como o solo tinha “voz cindida”. Ela mesma estava respondendo. Uma parte do que ele estava tocando era uma voz e uma outra parte do mesmo solo era uma outra voz, e o solo em si estava disputando consigo mesmo, ou partido em seu interior. Realmente gosto dessa metáfora, mas o modo que eu pensava sobre ela era o primeiro princípio do meu trabalho, que eu tento alcançar: é que uma obra deve ser cindida dentro de si mesma. É um princípio que tento ensinar aos meus alunos. É uma maneira de proceder, não a única, entenda, mas meu trabalho precisa ser desse jeito. Uma possibilidade na construção de uma obra é pensar sobre uma contradição fundamental que expressa algo em torno do qual você pode estruturar seu trabalho, e essa cisão, e essa contradição entre som e imagem, com que eu estava tentando trabalhar, era o que eu achava ser fundamental para o sentido e para a compreensão do filme, e para a expressividade do filme e sua experiência.

Há formas diferentes de fazer isso. Tento trabalhar para que a consciência do espectador esteja cindida de alguma maneira. Em outras palavras: seus olhos são uma coisa e aí seus ouvidos são uma outra, e eles estão divididos, e o que você experiencia é algo como a experiência de ser afro-americano nos Estados Unidos. Essa cisão entre o que você vê e o que você ouve espelha a cisão entre o que você sabe e o que você vive, certo? A realidade da sua experiência e o que você vive, e o que você sabe sobre o que se considera quanto a como você vive, ou ao que você é. Essas são, fundamentalmente, coisas radicalmente diferentes, e eu queria que os espectadores tivessem essa experiência com disjunção e deslocamento, e de nunca poderem ocupar uma posição espectral confortavelmente, por assim dizer. Na minha visão, um filme não se endereça a um espectador, ele constrói

um espectador. Há um modo pelo qual um filme é construído que presume um tipo de espectralidade e eu queria construir algo de um modo radicalmente diferente, que retrabalhasse ou reelaborasse a experiência do espectador e, assim, a consciência do espectador. Este é o motivo pelo qual era importante para mim fazer desse jeito.

Isso meio que leva à sua outra questão. Há tanto um passado quanto um presente. É escorregadio e é indecível dizer se o som é o fantasma desses espaços ou uma premonição, certo? Pode-se entender ruínas em termos de preteridade, em muitos sentidos, logo é tentador perceber o som como o fantasma desses espaços, mas no fim das contas isso não é determinável, no caso do som e da imagem serem congruentes ou adjacentes, mas não correspondentes um ao outro. Ruínas são algo como um pouco do passado e do presente, e isso é também o que é o cinema. O cinema é um fragmento de tempo e espaço prévios na projeção presente do momento no cinema em que você assiste a ele. Então ele desmantela esse binário entre passado e presente, e eu acho que essa é a experiência em assistir qualquer filme. Muitos filmes são construídos de maneira a apagar essa experiência e de dar a você essa percepção de que tudo isso está acontecendo neste instante, mas tentei fazer um filme em que você estivesse sempre ciente de que este instante é o passado. Tipo, estamos habitando o passado. Este momento de agora é tanto o passado há muito decorrido quanto o futuro que temos esperado. É essa coisa o que chamamos de presente, não é? Tipo sempre, já, o tempo inteiro desmantelando as distinções. E então tento ver as ruínas e o filme como a escotilha de um navio para focalizar essa realidade na qual a maior parte dos nossos modos de experiência de navegação deverá pressupor um discreto passado e um futuro em cuja direção trabalhamos, como se não estivessem totalmente presentes em cada momento singular.

Então há algo como uma noção de que se trata, em certos sentidos, de uma exploração dos espaços, mas se trata muito mais de uma noção de local, no qual você está indo para baixo, através de todas as camadas de tempo.

Tem a metáfora arqueológica, certo? Tipo cavar através de camadas de sedimento, e então o tempo é algo como um local com essas camadas de sedimento que estão sempre presentes, conjuntamente. O passado não é algum passado, e o futuro não é algum futuro, certo? É tudo agora. Estamos sempre construindo o passado e estamos sempre construindo o futuro.



still/here (2001), Christopher Harris.

FOCUS: IN CONVERSATION*

Christopher Harris and Karen Alexander**

We partnered with Birkbeck Institute of Moving Image for two events with artist and filmmaker Christopher Harris at the Essay Film Festival, for a screening of his 2001 film *still/here*, and for a lecture-performance: *Speaking in Tongues*. Below is a transcription of the conversation section of the Q&A between Christopher and curator Karen Alexander, that took place after the *still/here* screening at the ICA.

KAREN ALEXANDER: It's almost been twenty years since *still/here* was made, yet the film seems to be getting more of an outing now than when it was shown. What prompted you then to make this film and maybe you could talk about some of the themes that were at work in the representation of the journey that the film takes us on?

CHRISTOPHER HARRIS: Briefly, I'll speak to your prior comment. This film was originally screened for the first time in 2001, and it would screen occasionally here and there since, but, since last summer I think, it's returned. There was a screening in New York and there were a lot of programmers and writers in the audience. Since that, it's screened maybe two to three times the number of times in the past year than it has been seen publicly in all the two decades prior. It's really gratifying, you know, some works slowly build an audience and this has been one of those. This was my first film, it was an MFA thesis project when I was a graduate student in film production at the Art Institute of Chicago, and so it was made for that purpose.

In terms of your question about my thinking, and the themes, and what I was trying to indicate in terms of considerations around representation. At the time – which is now twenty years back, so a lot of the concerns or issues that were foremost of my mind may

or may not be so uppermost of mine now, but were very much present for me during that particular time period in the US, that context – I was really struggling against the way in which, to some degree still but particularly at that time, representations of black people on the screen were so thoroughly overdetermined on being so concentrated on embodiment and the corporeal presence of blackness to the exclusion of other representations. I am not one of these people who are reacting against that per se, but I wanted to work around that. I saw it as a problem, as an issue, and my impulse was to be as perverse as possible so that when I was confronted with a concern I would also begin by immediately pivoting 180 degrees away from it.

To me, one of the issues about the film was that I wanted presence to be felt other than in a hyper-focus on black bodies. So that was one of my concerns, I said to myself, “maybe I can have that presence felt in so many other ways, but I don't need to actually have bodies on screen”. Originally, I was planning to make a different work. I was thinking about films like Rossellini's *Germany, Year Zero* (1948), and I was thinking about doing something scripted with characters and doing a kind of mash-up of influences from Italian Neorealism and the French New Wave where I was thinking of having these pastiche characters from other genres associated with black people like Blaxploitation engage with these spaces. I decided that that wasn't going to work because I wanted to get away from the spectularity associated with black bodies, and how that sucks all the air out of the room every time people's critical faculties immediately run up with a spectularity of black bodies. The discourse stops there, and we don't engage with questions of form.

*Published in: <<https://opencitylondon.com/news/focus-in-conversation-christopher-harris-karen-alexander/>>. By courtesy of the participants of the conversation.

**Karen Alexander is a London-based independent film and moving image curator, writer and researcher. She has worked with and for the Royal College of Art and the British Film Institute. She teaches widely about UK artists' film and video, and the post-colonial visual politics of the African diaspora, with particular reference to the intersections of gender, race and representation. She has contributed to numerous publications, catalogues and magazines most recently her writing has appeared in *Afterall and Sight & Sound*. Her numerous curatorial projects include: *A Passion for Remembering: The films of Maureen Blackwood* (Cinema Rediscovered Watershed, Bristol, 2019), *Dream Time: We All Have Stories* (Nuit Blanche, Toronto, 2018), *Whip It Good: Spinning From History's Filthy Mind* and the *Black Atlantic Cinema Club* (both with Autograph ABP, London, 2015). She is currently a tutor at the University of the Arts, London.

I was thinking about form, and how could I get at the experience, the experience of myself and of an African American presence in the United States. Certainly, I was also thinking about the idea of a disjunction of experience, and questions of absence and presence are very profound in the African American experience, being present in one's body but then absent in many other ways: individually, culturally, socially, collectively. It's something similar to what W.E.B. DuBois characterises as "double consciousness", but not exactly that. I'm getting at other things, I want to get at the experience of being both absent and present in a place at all times, so that there is like a radical presence and a radical absence simultaneously, not one or the other.

I don't know if I did a good job of answering that. I usually have a much better answer than that, somewhat better anyway.

K.A.: I'm curious for you to also talk about why it is important for you to actually use film, and to use film in the way that you have used it. Some of the things you were talking about, present-absences, absent-presences, but also for me, still/here is a great city film but almost a dystopian city, and also a city of absence of all of the sorts of bodies we get to see in mainstream media. The beautiful thing for me about the film is that materiality that your experimentation with film brings. Can you talk about why you used film in the way that you used it?

C.H.: One thing I wanted to talk about, actually. I'm saying this for the first time so I don't know exactly how I mean this, but I do feel this. I don't see myself as a filmmaker, I see myself as an artist who works in film. The reason I put it that way is that for so long, when you go to film school and train as a filmmaker, the pedagogy around film production is very different and very separated from the pedagogy around visual art, and I really resent that. I don't know how to draw and I cannot paint, but I do think I approach my work in the way that many visual artists who work in both ideas and material approach their work. So, film is important – that is, working with analogue and 16mm film – is still very important to me because of its materiality, and the expressive potential of its materiality, but also for reasons that are both practical and aesthetic at the same time. That has to do with the fact that when I'm shooting with film I can't hit delete and reshoot. So it forces a kind of hyper-focus or hyper-consciousness where I'm in an elevated state of mind and I really have to commit before I do something, and I have to take a risk. It becomes more important for me. I struggle working with digital media for that very reason that subconsciously I always know there is an escape route. I like

working with mediums that offer very little escape routes.

The body of the film strip is how I think through the medium, I think through the camera, I think about the resistance of the camera, and the limitations of the camera. and I try to use the camera's resistance and limitations as a way to generate the work as opposed to a way to frustrate myself. I think precisely about what are the things that this mechanism can do, what are the properties of the film strip. Now, how can I take the properties of the film strip and then make it work from that. That's why for me, it's the the materiality of the medium and the limitations of the camera that make the work. I think through those formally and try to express an idea through the form and the material of the film. I don't see form and content as companions, I see them as aspects of one experience.

So for this film, duration became really important for me because when you turn the camera on and let it run for 3 minutes without calling cut, whatever happens happens, and you have to be open to the risk of that happening. Some things you will like and will keep and move on, but what you saw was a fraction of what I shot. It took all of 2 years of graduate school to shoot and edit this film. Duration means something different with video than film, because the duration of these shots was an investment which held the potential for success or for disaster. When I set my camera up for something, it had to be right to me. I had to know that this was probably going to make it in the film. I made choices as opposed to just shooting everything, which would happen if I worked digitally.

K.A.: Another thing about the material, is in the sonic material and the way you use sound. I really appreciate the discordant coordinance between what we are hearing and what we see. You have shots that are quite static, but with very complicated sound going on. It would be good to hear about that, and also about the idea of time, and the representation of time, as it is seen in various ways: on the computer when you talk about the past, plus the visualisation of the clocks; and then in the shots themselves.

C.H.: In terms of sound-image relationships I was thinking about – I wouldn't have put in these terms at the time as I only came across this much later – Nathaniel Mackey. I don't know if you are familiar with Nathaniel Mackey's writing, he was writing about John Coltrane playing a solo with Miles Davis in 1960 in Stockholm on a song called "All Blues" and he was writing about how the solo had "split voice". It was answering itself. A part of what he was playing was one voice and another part of the same solo was another voice, and the one solo was arguing with, or split

within itself. I really like that metaphor, but the way I thought about it was that the first principle of my work that I try to achieve is that a work should be divided within itself. That's a principle I try to teach my students. That's one way to go, not the only way, mind, but my work needs to be that way. One possibility of constructing a work is to think about a fundamental contradiction that is expressive of something that you can structure your work around, and it was this split, and this contradiction, between sound and image that I was trying to work through that I thought was fundamental to the meaning and the understanding of the film, and the expressivity of the film and its experience.

There are different ways to do this. I try to make work that the consciousness of the viewer is split somehow. In other words: your eyes are one thing and then your ears are another, and they are divided, and what you experience is something like the experience of being African American in the United States. That split between what you see and what you hear mirrors the split between what you know and what you live, right? The reality of your experience and what you live, and what you know about what is considered about how you live, or what you are. Those are fundamentally radically different things, and I wanted the viewers to have this experience with disjunction and displacement, and to never be able to comfortably occupy a spectatorial position, so to speak. In my view, a film does not address a spectator, a film constructs a spectator. There is a way in which a film is constructed that presumes a kind of spectatorship and I wanted to construct something in a radically different way that reworked or remade the spectators experience and therefore the consciousness of the spectator. That's why that was important to me to do that.

This sort of segues to your other question. There's both a past and present. It's slippery and it's undecidable whether the sound is the ghost of these spaces or a premonition, right? One reads ruins in terms of pastness in many ways so it's tempting to read the sound as the ghost of these spaces, but ultimately that's not decidable when you have sound and image that are congruent or adjacent but are not attached to one another. Ruins are like a bit of the past and the present, and that is what the cinema is too. Cinema is a fragment of prior time and space in the present screening of the moment in the cinema when you watch it. So it collapses this binary between past and present, and I think that is the experience of watching any film. Many films are constructed so as to efface that experience and give you this sense that it is all happening right now, but I tried to make a film that you were

constantly aware that right now is the past. Like, we're inhabiting the past. This current moment is both the long ago past and the future that we've awaited. That's the thing we call the present isn't it, like always, already, all the time collapsing the distinctions. And so I try to see the ruins and the film as a porthole to foregrounding that reality in which most of our ways of navigating experience is to assume a discrete past and a future that we're working towards as if they are not all present in every single moment.

K.A.: So there's sort of a sense that it is in some ways an exploration of the spaces, but it is also much more about a sense of place, in which you are going downwards, though all the layers of time.

C.H.: There's the archeological metaphor, right? Like digging through layers of sediment, so time is like one place with these layers of sediment that are always present together. The past is not some past. and the future is not some future right? It's all now. We're always constructing the past and we're always constructing the future.



28.IV.81 (*Descending figures*) (2011), Christopher Harris

COSMOLOGIAS DA PRODUÇÃO CULTURAL NEGRA: UMA CONVERSA COM O CINEASTA AFROSSURREALISTA CHRISTOPHER HARRIS*

Terri Francis**

Tradução: Luís Flores

PREÂMBULO

Os premiados filmes de Christopher Harris mostram sua capacidade de tomar, como um músico de jazz, as formas comuns do cinema americano e transformá-las em obras-primas visionárias que usufruem da estética negra da apropriação: um estudo em plano-sequência da St. Louis pós-industrial, cuidadosamente editado ao ritmo do contrabaixo pesado de Tatsu Aoki; um filme impresso opticamente e processado manualmente que reflete sobre o olhar e reduz *The birth of a nation* (*O nascimento de uma nação*, 1915), de D. W. Griffith, à sua insignificância; um filme existencialista do tipo *pinhole* sobre as consequências cósmicas e pessoais do colapso do sol; uma meditação poética sobre a luz noturna de uma criança; e um filme de dupla projeção sobre uma performance da Paixão de Cristo em um parque temático e seus espectadores. Recentemente, Harris completou duas videoinstalações em HD com múltiplas telas que reencenam e reimaginam os daguerreótipos de escravos encomendados por Louis Agassiz em 1850. Seu projeto atual, *Speaking in tongues* (*Falando em línguas*), é mantido por uma bolsa da Creative Capital.

Esta entrevista situa o cinema afro-surrealista de Harris em uma constelação de artistas e escritores afro-americanos que inclui o pintor Kerry James Marshall, a romancista Toni Morrison, a poeta Elizabeth Alexander e o compositor Roscoe Mitchell. Esta discussão gira em torno da poética experimental da literatura afro-americana, que proporciona a Harris lampejos de revelação que iluminam o caminho para seus diversos projetos. O trabalho de Harris dialoga com a natureza do meio cinematográfico e com o que significa trabalhar, observar e pensar, enquanto artista, vivendo entre os ideais da felicidade

estadunidense e as realidades da desigualdade estadunidense. Corte a corte, Harris decodifica e recodifica as gramáticas visuais do cinema dominante.

“O Afro-surrealismo é arte revestida de uma pele onde a textura do objeto conta a história, como ele resistiu ao enterro sob a consciência”, como escrevi, e “o afro-surrealismo sussurra de modo terrestre, parece ser feito à mão, estratificado com histórias”.¹ A abordagem de Harris exemplifica a estética afro-surrealista, um termo que vem do poeta Amiri Baraka, cujo ensaio sobre a “estranheza” na poesia e nos contos de Henry Dumas convida esse modo de analisar como modo os artistas afro-americanos refletem sobre a vida cotidiana por meio da experimentação estrutural.² Os efeitos oníricos do surrealismo, como a abstração, a animação, a paródia, o simbolismo, a incongruência, o jogo do pensamento, a manipulação direta (da imagem fílmica) e a ênfase no inconsciente podem parecer de outro mundo, mas, na verdade, o surrealismo era profundamente conectado e iluminador em relação aos mistérios, as ambiguidades e os esforços da verdadeira realidade política e vivida.

O historiador Robin Kelley enfatizou que enquanto o futurismo e outras vanguardas permaneceram eurocêntricos, o surrealismo foi anticolonialista e contou com muitos teóricos afro-caribenhos em suas fileiras.³ Os primeiros surrealistas adotaram uma criticidade fundamental; como escreveu Suzanne Césaire: “assim, longe de contradizer, diluir ou desviar nossa atitude revolucionária para com a vida, o surrealismo a fortalece. Ele alimenta uma força impaciente em nosso interior, reforçando sem cessar o exército massivo das recusas”.⁴ Harris recorre ao imaginário afro-surrealista quando experimenta

*A publicação desta entrevista no catálogo do 21º FestCurtasBH contou com o apoio do programa de subvenção da Universidade do Indiana. Publicado originalmente na revista *Film Quarterly*, vol. 69, n. 4, p. 47–56, ISSN 0015-1386, ISSN eletrônico 1533-8630. © 2016 por Regents of the University of California. Todos os direitos reservados. Favor encaminhar todos os pedidos de permissão para fotocopiar ou reproduzir o conteúdo do artigo pela página web de Reimpressões e Permissões da University of California Press [Imprensa da Universidade da Califórnia], <http://www.ucpress.edu/journals.php?p=reprints>. DOI: 10.1525/FQ.2016.69.4.47.

** Terri Francis leciona cursos de estudos de cinema e dirige o Black Film Center/Archive na Universidade do Indiana. Estudiosa de cinema negro e teoria racial crítica, seu trabalho envolve pesquisa de arquivos, história cultural e atenção à forma, tomada nas vicissitudes da performance e da representação. Francis é autora de *Josephine Baker's Cinematic Prism*, em vias de publicação pela Indiana University Press. Suas entrevistas e ensaios foram publicadas na *Film Quarterly*, na *Black Camera* e na *Film History*.



com mídias aparentemente arcaicas, enquanto se engaja tanto com a história estadunidense quanto com a política identitária.

Esta conversa começou, na verdade, em 2002, em uma sessão lotada do filme tese de Harris, *still/here (ainda/aqui, 2002)*.⁵ Desde então, nossa discussão de mais de dez anos sobre cinema, negritude e vanguarda moldou meu próprio trabalho sobre o burlesco opositivo de Josephine Baker, afro-surrealismo e branquitude/negritude como categorias estéticas — mas isso aconteceu principalmente por telepatia, porque na verdade não temos mais muita chance de conversar. Esta conversa publicada forneceu uma rara ocasião para um discurso natural, telefônico, sobre as dimensões técnica e política do processo artístico de Harris e o que significa ser um cineasta experimental hoje.

TERRI FRANCIS: Estamos gravando, mas eu devia colocar o telefone em algum lugar bem perto para garantir que tudo seja gravado!

CHRISTOPHER HARRIS: [risos]

FRANCIS: Gravando!

HARRIS: Oh, não. Não sei se quero que *tudo* seja gravado.

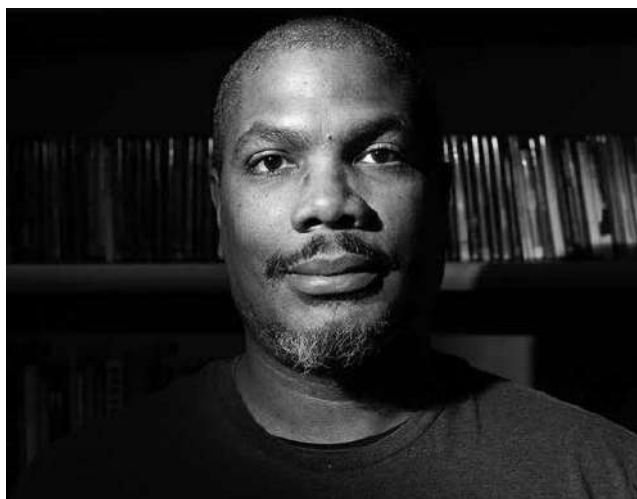
FRANCIS: [Risos] Bem, não vamos falar sobre “tudo”.

HARRIS: Bom, de acordo.

FRANCIS: Vai ser uma discussão muito circunscrita, sobre a sua prática cinematográfica.

HARRIS: Bom.

FRANCIS: Sim, bem, é uma correspondência. Como nos dias passados, em que as pessoas compartilhavam notícias e ideias pelas cartas.



HARRIS: Sério? Enviadas por correio?

FRANCIS: Por cavalo? Ou qualquer outra coisa. Por um servo? Então, vamos falar de você. A Creative Capital está financiando seu projeto sobre *Mumbo jumbo*?⁶

HARRIS: Sim, o projeto que propus para eles se chama *Speaking in tongues*. Não o considero uma adaptação. É uma reinterpretação de *Mumbo jumbo*. É minha ideia de onde a literatura negra e a poética do cinema experimental se entrecruzam. É isso que estou buscando. É parte de um conjunto de filmes no qual estou trabalhando, e que imaginei, refletindo sobre o livro *Beloved (Amada, 1987)*, de Toni Morrison. São muito oblíquos. De novo, não são adaptações. Provavelmente, *Speaking in tongues* vai ser o mais transparente em termos da sua interpretação de *Mumbo jumbo*, porque haverá um monte de referências mais ou menos abertas.

FRANCIS: É uma mixagem livre, então, não uma remixagem.

HARRIS: Quem conhece o livro vai ser capaz de ler o filme. As outras obras são muito tangenciais em termos das referências que elas fazem aos textos. Embora eu vá citar *Beloved* diretamente — bem, não vou contar, sabe, estou penando aqui. Me desculpe.

FRANCIS: Tudo bem. Vamos descobrir.

HARRIS: O objetivo é fazer trabalhos que saltem dessas obras literárias, isto é, filmes experimentais que tomem a literatura negra como uma espécie de ponto de partida. E, assim, o filme de *Beloved* não é sobre *Beloved*, apenas usa um texto específico de *Beloved* como modo de ingressar em outro espaço.

FRANCIS: Sempre penso em você como alguém que possui

um entendimento musical das coisas. Pessoas que entendem de música, eu acho, podem encontrar similaridades entre as coisas no nível estrutural – ou infraestrutural – que outras pessoas não conseguem encontrar. Os meros mortais ficam presos nas palavras e acabam sendo literais, enquanto uma mente musical passa sob todas essas coisas para encontrar o literário, o musical, ou o pictórico. Então, queria saber se você pode discutir o papel da literatura e da música no seu cinema.

HARRIS: Muito do que me chama atenção na literatura é sua musicalidade. Então, uma vez que não são adaptações ou leituras literais desses textos, o que me toca em algum nível é a musicalidade da escrita ou, em alguns casos, a musicalidade da escrita e o foco na própria música dentro do texto.

FRANCIS: Diga uma inspiração específica que você usou.

HARRIS: Você conhece o livro *Bedouin hornbook*, de Nathaniel Mackey (1986; 1997).⁷ Eu amo esse romance. É um livro bem estranho e é isso que amo nele. Quer falar sobre afro-surrealismo? Esse livro é cheio de imagens oníricas, imagens impossíveis e um monte de imagens da vida, e foi isso que me inspirou em termos de fazer cinema. As frases “Bedouin spark” [faísca beduína] e “descending figures” [figuras descendentes] são de passagens no livro, e fazem referência a lampejos, algo que lampeja; há um grande número de imagens da luz no livro. Mas o que gosto nele é o fato dele abordar como os flashes da revelação, da iluminação ou do insight são tão fugazes que, tão logo os captamos, eles já se foram. Precisamos deixá-los acontecer, a fim de atraí-los. Não dá para fixá-los. É isso que gosto muito no livro: é sobre não ser capaz de fixar a experiência ou o insight. Fiz alguns curtas-metragens relacionados a essa obra, mas se alguém vir os filmes e ler o texto, jamais poderia imaginar que há alguma relação entre eles. Como disse, quando os apresentei, certa vez – e Mackey, de fato, estava presente o que foi uma grande honra, estar no mesmo evento que ele (ele leu uma variedade de poemas, mas também as passagens que inspiraram um dos filmes que fiz, então foi ótimo, como o fechamento de um ciclo) –, a única conexão entre os filmes e os textos sou eu.

FRANCIS: É como repassar o solo e reinterpretar a linha no jazz? Pode haver uma dica da melodia inicial, no começo, mas cada instrumento pode interpretá-la de um modo diferente.

HARRIS: Não dá para ler o texto e prefigurar os filmes a partir deles, e não dá para ver os filmes e voltar aos textos por engenharia reversa. Não funcionam assim. Basicamente, são textos para os quais quero trazer algo que ainda não está lá, e

pegar algo deles que será transformado dentro do meu trabalho.

FRANCIS: Seus filmes possuem títulos evocativos. Você pode falar sobre as fontes deles?

HARRIS: *A willing suspension of disbelief* (*Uma suspensão voluntária da descrença*, 2014) foi tirado da frase que se aplica à ficção em geral no que diz respeito à relação do espectador com o cinema: todas as imagens são ficções nas quais investimos, com certo tipo de verdade, por meio do que eu vejo como um certo tipo de denegação freudiana. Por exemplo, “sei muito bem que isso é uma imagem de uma pessoa e não uma pessoa de verdade, mas devo fingir, momentaneamente, que não é uma imagem, de fato, mas uma pessoa”. É isso que torna possível assistir a um filme ou ler um romance, já que não suspender a descrença torna a ficção incoerente. Sem isso, ela se torna inacreditável e desprovida de sentido. Bem, apliquei o termo “uma suspensão voluntária da descrença” à minha reencenação do daguerreótipo de escravos como um duplo gesto de sentido. Em outras palavras, o racismo científico exigia uma espécie de denegação, mas o público da minha reencenação exige uma suspensão da descrença — não quanto à reencenação em si (já que ela nunca tenta completar a verossimilitude, apenas acena em direção a ela para destruí-la), mas, em vez disso, o espectador é convidado a suspender sua descrença em relação aos daguerreótipos originais. É difícil, para mim, acreditar que foram criados em algum momento e existiram de verdade. Penso que há um aspecto de irrealidade em relação a eles.

FRANCIS: Seu trabalho teoriza o cinema, já que emprega a teoria do cinema. Você pode falar dos filósofos do cinema que influenciam seu trabalho?

HARRIS: O título de *Photography and fetish* (*Fotografia e fetiche*, 2014) vem de um artigo de Christian Metz sobre a relação entre a fotografia e a morte.⁸ Pensei no momento efetivo em que as fotografias (daguerreótipos) eram tiradas como um encontro entre o anjo da morte (o fotógrafo) e a modelo (Delia, a donzela). O texto escrito que aparece em *A willing suspension of disbelief* vem do lied “Der Tod und das Mädchen” (“A morte e a donzela”), de Franz Schubert, assim como a música que usei em *Photography and fetish*. De acordo com Freud, o fetiche é parte do processo de denegação, já que ele é aquilo que nos permite fingir mesmo em face da verdade; é a coisa que fetichizamos (nesse caso, Delia ou a própria negritude é o fetiche para a branquitude do racismo científico).

FRANCIS: Você precisa vir a Chicago a qualquer hora para

conferir a Black Cinema House – uma das muitas coisas novas legais, que não existiam quando eu estava na graduação. Obrigada, Theaster Gates!⁹

HARRIS: Então a Black Cinema House é Theaster Gates? Sinto-me como um espírito afim a muitas das coisas que ele fala, como aquele lugar onde ele reuniu um monte de discos de vinil.

FRANCIS: É a The Listening House.¹⁰

HARRIS: Quero ir lá. Simplesmente preciso estar nesse espaço.

FRANCIS: É maravilhoso. Mas vamos voltar a falar de *A willing suspension of disbelief*.

HARRIS: Não é um filme em si. Penei muito para fazer uma versão de canal único e simplesmente decidi que deveria ser uma videoinstalação. A primeira iteração tem a forma de uma instalação de três telas, e a segunda uma instalação de tela dividida. Foi filmada em 16mm, mas apresentada digitalmente em HD.

FRANCIS: Você está casando dois formatos que muitas vezes são vistos como opostos em certos aspectos. E também está se deslocando para um espaço de galeria.

HARRIS: O modo como trabalho é recolhendo material ao longo do tempo e testando as coisas por tentativa e erro. A essa altura, acabei de reunir todo o material. Outra coisa importante de saber sobre meu modo de trabalhar é que na maioria dos filmes que faço, ao menos até agora, tento aprender e incorporar novas técnicas de produção [a cada vez].

FRANCIS: Você se dedica ao material do filme e ao aprendizado constante de coisas novas para fazer com ele.

HARRIS: Para as obras ligadas a *Beloved*, quero realizar um processo chamado separação de cor, mas preciso consultar o Colorlab e perguntar quais são os passos para fazer a separação de cor, para garantir que eu não entre em um beco sem saída e precise refazer um monte de trabalho. Quero conhecer o fluxo de trabalho para torná-lo o mais claro possível.¹¹ Vou usar uma impressora óptica para *Vanish in our sleep* (*Sumir em nosso sono*). Está montada, mas preciso pensar um pouco sobre as questões técnicas antes de utilizá-la. Aprendi impressão óptica em uma impressora óptica JK, similar ao modelo que a Creative Capital me comprou, mas ela usava filtros de densidade neutra para ajustar a exposição sem precisar mudar a abertura do diafragma, de modo a manter o mesmo foco quando se altera a exposição, já que mudar a abertura para aumentar ou diminuir a exposição também muda o foco. A impressora óptica que tenho é capaz de ajustar a exposição sem filtros de densidade neutra, mas também sem mudar a abertura. Parece que ela tem uma função

programável que permite variar a exposição apenas mudando o tempo de exposição.

FRANCIS: Quando você não tinha a sua própria impressora óptica, é como se você fosse um trompetista, mas precisasse ir ao Canadá ou a outro lugar para obter seu trompete.

HARRIS: Exatamente. Assim, espero que esses laboratórios durem o suficiente para que eu termine o trabalho que sinto que preciso fazer. Ainda vejo coisas e trabalho em 16mm. Ainda tenho coisas a fazer em 16mm, até que eu pare de vê-las ou seja impossível fazê-las. Agora que tenho o meu, como você colocou, meu instrumento, quero tocá-lo e fazer uma grande quantidade de processamento manual com a impressora óptica. Uma grande quantidade de trabalho de tinta e tonalidade.

FRANCIS: Do que você gosta nesse tipo de processo direto?

HARRIS: A liberdade de poder simplesmente explorar. Tentar algo e depois revisar, e depois ajustar, e depois tentar algo diferente com base naquela ideia. É uma liberdade que nunca tive antes, porque costumava ter que voar para outra cidade para usar um laboratório.

FRANCIS: Estamos falando de afro-surrealismo e cinema experimental e negritude há cerca de quinze anos. Me pergunto se o afro-surrealismo ainda é uma ideia útil, na sua cabeça, para unificar essas duas coisas — literatura e cinema — ou se existe algum outro modo para que essas poéticas dialoguem entre si?

HARRIS: Acho que é útil na medida em que no meu entendimento, o afro-surrealismo é uma coisa muito fluida. Vou voltar à música por um momento. Um grupo como o Art Ensemble of Chicago [AEOC] é um modelo para meu cinema, em particular a frase que eles cunharam para descrever sua cosmologia: “*great black music ancient to the future*” [“grande música negra antiga para o futuro”]. Mas quando escutei a música deles e os vi tocarem, sabe, em retrospecto, vejo-os facilmente como parte de uma tradição afro-surrealista. Para mim, o afro-surrealismo é uma tradição de longa data, e certamente o que tento fazer em meu trabalho é participar dela. E isso, para mim, leva de volta à música. Como você disse, sinto-me diretamente inspirado, em termos de estrutura, pela música. Então, por exemplo, penso em um filme como *still/here*, que é tão influenciado por Miles Davis e seu modo de esculpir o som, e por Roscoe Mitchell e seu modo de esculpir o som, especialmente as suas peças mais silenciosas de saxofone solo. O modo como ambos utilizaram o espaço é muito importante para mim. Quando escuto músicas assim, vejo a estrutura de um filme como *still/here*. Não consigo

dividir, não consigo separar essas coisas.

FRANCIS: Você pode falar mais de Roscoe Mitchell e o modo como ele te inspira?

HARRIS: Roscoe Mitchell é o compositor gênio e soprista multi-instrumental, e ele é membro do AEOC. Estavam fazendo algo que era pós-moderno antes mesmo das pessoas usarem “pós-modernismo” em conversas ordinárias do dia-a-dia. Já estavam fazendo isso: estavam pegando a harmônica do blues e casando-a com um pouco de teatro do absurdo em suas performances ao vivo, e então inserindo alguns harmônicos do tipo *swing jazz* nos fraseados e na entonação. Faziam coisas muito sutis às vezes, que se referiam a uma estética completamente diversa, e depois casavam isso com outra estética. A coisa que uniu eles todos foi o fato de serem todos irredutivelmente “negros”. Eu apreciava a teatralidade eclética do grupo. Eles fizeram/fazem um burlesco de vanguarda, cheio de humor e ousadia. Foram uma inspiração para o meu filme *Reckless eyeballing* (*Encarada imprudente*, 2004). Fui inspirado pela sua colagem de *free jazz* com tambores tribais, vocalizações, humor seco, ritual, espetáculo, blues, bebop, magia. O exemplo deles sugeriu que eu podia justapor *Foxy Brown* (1974), de Jack Hill, a *The birth of a nation*, a Angela Davis, a referências à Medusa e a Freud.

FRANCIS: Você tem algo a dizer sobre *The birth of a nation*, especialmente tendo em vista que 2015 é o ano de seu centenário? Pois o que amo em *Reckless eyeballing* é que você ataca o filme no núcleo de sua inovação: narrativa épica e montagem continuada. Você vai lá dentro e o retalha. Interrompendo a continuidade. E, assim, tornando-o curto. Reduzindo-o à sua insignificância. Mas em que você estava pensando na época? O que vem à sua mente quando você escuta o nome de Griffith ou *The birth of a nation*?

HARRIS: Eu devo ter sido inspirado, em algum nível, pelo livro *The mask of art*, de Clyde Taylor.¹² O que ele escreveu sobre *The birth of a nation* me impressionou muito: como o estilo poético era reservado para os personagens brancos e como os personagens negros recebiam um tratamento formal à parte, sem toque poético. Eu também estava pensando em como o soldado da União Gus, que usa *blackface*, persegue e encara a virtuosa mulher branca Little Sister, e como eu queria substituí-la, enquanto objeto do desejo de Gus, por Pam Grier/Angela Davis. Além disso, *Love and theft*, de Eric Lott, foi uma influência importante em relação ao *blackface* e a repressão do desejo mesclada ao medo/desgosto.¹³

Eu também estava consciente de enfrentar e derrubar o “cachorrão” do cinema narrativo comercial, *The birth of a nation*,

com um curta-metragem experimental. Realmente me agrada o gesto desmedido disso. Creio que *Reckless eyeballing* foi um exorcismo de uma certa ambivalência que tentam incutir nos estudantes de cinema sobre *The birth of a nation*. Sabe, o tipo de diretriz convencional do grande filme, porém imperfeito. O que era tão incrível na leitura de Clyde Taylor sobre o filme é que ele o dissecou formalmente e realizou umas das melhores análises sobre como a própria forma era parte fundamental de sua ideologia, em vez de isolar sua supremacia branca, como sempre foi sugerido. Não creio que a força destrutiva de *The birth of a nation* possa ser exagerada. É o protótipo de muito do que está errado hoje. Gus é aquilo que todo policial branco vê em Tamir Rice, Michael Brown, Oscar Grant, Freddie Gray e nos incontáveis outros que são “demônios” que devem ser baleados, em muitos casos, praticamente à primeira vista. A história do linchamento provavelmente não seria tão sangrenta sem esse filme. É nossa versão estadunidense para *Triumph des willens* (*Triunfo da vontade*, 1935), de Leni Riefenstahl.

FRANCIS: Você tem um espectador ou ouvinte ou espectador-ouvinte ideal?

HARRIS: Pensadores negros. Não necessariamente acadêmicos, estudiosos e intelectuais, embora saibamos que os pensadores negros são varridos inevitavelmente para essas categorias – pensadores negros, em todo caso. Não precisam ser estudiosos, mas esse é o meu público principal e todos os demais são mais do que bem-vindos para subir no bonde! Pessoas abertas ao que estou pensando e com quem sei que posso dialogar pessoalmente, que sei que podem ser atraídas pelo meu trabalho – um grupo muito pequeno e seletivo. E as pessoas que estou lendo. Sempre quero que alguém como Fred Moten veja o meu trabalho.¹⁴

FRANCIS: Eu amo a palavra cosmologia, que você usou para descrever a abordagem do Art Ensemble of Chicago. É mais potente do que a mera metodologia.

HARRIS: Metodologias às vezes funcionam. E eles, às vezes, um monte de vezes, não têm *uma* metodologia. Adotamos a metodologia que serve para o propósito no momento.

FRANCIS: Sempre pensei em você como uma pessoa do cinema 16mm, mas você também trabalha em digital?

HARRIS: *A willing suspension of disbelief* foi filmado em 16mm, mas transferido para digital. Não seria realizável sem um dos dois meios. Não poderia tê-lo feito em sua forma atual se tivesse simplesmente filmado-o digitalmente, ou se eu tivesse simplesmente filmado-o em 16mm. É verdadeiramente uma obra

híbrida, no sentido de precisar de ambos os meios para existir.

FRANCIS: Ouvi dizer que o Pac Lab fechou.¹⁵

HARRIS: A infraestrutura está desaparecendo com o fechamento dos laboratórios. Até que todos tenham sumido, vou continuar a trabalhar desse jeito. Agora, estou experimentando com alguns trabalhos em termos de HD, mas toda vez que pego em uma câmera HD ainda não me sinto confortável.

FRANCIS: Idealmente, o instrumento é uma extensão de você.

HARRIS: O vídeo HD parece emprestado, não parece meu, não sinto que pertence a mim e certamente não sinto que eu pertença a ele. E isso não é uma crítica, nem algo para depreciar o meio. Há muitas obras feitas nesse meio que realmente admiro e aprecio. Acontece que, para mim, as ferramentas tornam-se uma maneira de pensar, se nos engajamos com elas – então, você sabe que ainda estou pensando frame-por-frame, o que quer dizer que estou pensando frame-por-frame com uma Bolex. Estou pensando com um mecanismo de rebobinar. Ainda sinto que quero reavivar tecnologias arcaicas e que ainda não me cansei delas.

FRANCIS: Estamos em um importante momento de transição no cinema.

HARRIS: Comecei a fazer filmes bem no começo do fim dos meios analógicos, e bem no começo de uma pequena onda de cineastas africanos e afro-americanos trabalhando de modos experimentais, ao lado de Kevin Jerome Everson, Akosua Adoma Owusu, Cauleen Smith e Robert Banks, Jr.¹⁶ Mas parece que essa sincronia ecoa e espelha toda a noção de que, quando tem início um sentido de inclusão, a categoria inteira passa a ser posta em dúvida. Existe uma correlação, talvez não seja causal. Mas, e isso é mais do que posso desvendar agora, provavelmente tem a ver apenas com a correlação, estruturalmente falando, entre o capitalismo global e a criação cinematográfica. O cinema analógico é um produto da era industrial. E a produção digital é um produto da era da informação pós-industrial contemporânea.

Retorno ao meu próprio trabalho, no qual *still/here* se trata de pensar por meio da categoria de negritude na cidade pós-industrial, desindustrializada. Com a integração, após as revoltas, as cidades não importavam mais, os centros urbanos não importavam mais. À medida que os Estados Unidos se tornavam desindustrializados, o trabalho e aquela força de trabalho foram sendo deslocados, e os centros urbanos eviscerados. Agora, estamos em uma era pós-industrial e a negritude tem sido obrigada a lidar com sua condição de mão-de-obra excedente, em termos de armazenamento, de aprisionamento. Não se trata apenas do ânimo racial

dos indivíduos. Os policiais operam dentro da estrutura, certo? E assim, na medida em que a desindustrialização acontecia, todo o modo industrial do cinema analógico fazia parte desse evento, e vai sendo eliminado junto a ele.

FRANCIS: Vamos falar um pouco sobre branquitude: é um dos nossos tópicos favoritos em comum e que surge de várias maneiras diferentes em seu trabalho. Em *still/here*, a branquitude chega como amostras de vozes que representam, juntas, uma rede de instituições e agentes institucionais, como corretores de imóveis, assistentes sociais e policiais... Espere, acho que estou misturando um desenho de som do seu filme com a sequência de abertura de *Bush Mama* (1979), de Haile Gerima. No começo desse filme, um homem faz perguntas sobre orçamentos domésticos, misturadas com a percussão musical, enquanto são exibidas filmagens do diretor sendo revistado pela polícia.

Reckless eyeballing medita sobre a branquitude enquanto tonalidade e estrutura social, jogando com a pele e o modo como a identidade está tão amarrada à pele, talvez excessivamente amarrada, enquanto – debaixo da pele – nada acontece com as pessoas que seja realmente tão diferente de uma para outra. Além disso, a cor da pele é um marcador tão instável da identidade, mas, ainda assim, há um grande investimento na epiderme – e você joga com isso por meio de técnicas de solarização, onde a imagem vai do preto ao branco, e do branco ao preto de novo. E, é claro, o *blackface* é apenas uma obsessão histórica com a pele, a tonalidade e a identidade – identidade equivocada.

HARRIS: Em tantos sentidos da palavra.

FRANCIS: Qual palavra?

HARRIS: Histeria e histórica. A histeria se insere na categoria da branquitude porque essa é uma categoria que, na ausência de algo que a sustente ininterruptamente, está sempre à beira do colapso, sempre em processo de desintegração. Para se resguardar dessa contínua ameaça de colapso, a ficção da supremacia branca tem se baseado em campanhas de relações públicas com séculos de duração, principalmente na forma de jornalismo impresso e eletrônico, publicidade, livros-textos, televisão e cinema. Um dos modos de expressão da histeria é por meio do policiamento das fronteiras, tanto epistemológicas quanto geográficas. Essa patrulha de fronteira inclui proibições contra coisas como a miscigenação, por meio da regra da gota única¹⁷ e do uso do *redlining*.¹⁸ É praticamente axiomático, dentro do capitalismo, que a branquitude é uma propriedade que deve ser zelosamente protegida em todos os momentos.

FRANCIS: *Descending figures* (*Figuras descendentes*, 2010), um vídeo-díptico digital que você filmou no *The Holy Land Experience* (um parque temático cristão em Orlando, Flórida), aborda a maneira como a branquitude surge a partir dessas instituições interligadas, como o turismo, a religião e o entretenimento. Essas são algumas das maneiras como vejo a branquitude aparecer em seus filmes, mas talvez você veja esses temas de um modo diferente.

HARRIS: Ah, não, eu os vejo, e só para acrescentar ao seu argumento, gosto muito do que Kerry James Marshall tem a dizer sobre as pinturas dele.¹⁹ Toda vez que leio seus comentários, sempre digo: Amém, é isso aí mesmo, estou te escutando. Porque, de certo modo, é estranho para mim que não se evidencie, tanto quanto acho necessário, o quanto a branquitude e a negritude são categorias estéticas. Pensamos nelas devidamente como categorias sociais e políticas, mas assim como eu não faria uma divisão entre o social e o político, eu não faria uma divisão entre o social, o político e o estético. E os trabalhos de Kerry trazem isso de volta, e nos fazem pensar sobre. Quero fazer uma obra sobre amostras de tinta, e como essas amostras se tornam epidérmicas em meu trabalho, com todos os nomes dos diferentes matizes e tons de branquitude. O título de trabalho é “Presence of the flesh” (“Presença da carne”).

FRANCIS: Meu coração está acelerado.

HARRIS: Sou fascinado por todos os diferentes nomes para as diferentes tonalidades e matizes de branco. Isso me inspirou e estou tentando entender o filme que quero fazer. Estou quase lá lá, mas ainda falta algo. E ainda não estou pronto para ir ao seu encaixo.

FRANCIS: Deixe-me ler esta passagem do novo romance de Toni Morrison, *God help the child* (*Deus ajude essa criança*, 2015), para você: “No começo, foi chato comprar só roupa branca, até eu aprender quantos tons de branco existem: marfim, ostra, alabastro, branco-papel, neve, creme, cru, champanhe, fantasma —”²⁰

HARRIS: Sim, sim!

FRANCIS: “— Osso.”

HARRIS: Alguns desses são pigmentos de tinta branca que me lembro. Champanhe, tenho certeza. E encontrei dúzias de tons de tinta branca diferentes. E encontrei dois tons de tinta preta. Dois. Acho que um se chamava terno ou terno preto, alguma coisa assim. [risos]

FRANCIS: Ia ser engraçado conversar com Theaster Gates sobre esse assunto, porque ele tem uma variedade de pinturas

e esculturas que ele fez de alcatrão.

HARRIS: Isso, sim.

FRANCIS: O trabalho dele me deixou com impressões da viscosidade do material e da superfície reflexiva da negritude. Vi diferentes tons de negritude, e como ela joga com a luz de maneiras inesperadas. E tudo está estreitamente ligado a uma referência ao telhado. O pai de Gates trabalhava com telhados.

HARRIS: Certo, certo.

FRANCIS: Definitivamente vejo uma afinidade entre você e Marshall só pela forma de vocês falarem sobre a negritude em suas obras.

HARRIS: Uma coisa de que gosto nos trabalhos dele é que ele sempre fala sobre como ele quer fazer seus pigmentos serem muito, muito negros. Gosto disso.

FRANCIS: Eu vi as surpreendentes pinturas negras dele em uma grande exposição em Miami, em 2004. Nunca tinha visto nada igual: uma tela que inicialmente parece negra e, então, em questão de segundos, surge esse universo de linhas e sombras, que é exatamente o ponto dele. E é exatamente o ponto de Elizabeth Alexander quando ela diz que há um interior negro, esse espaço ideal no qual as pessoas realmente vivem e criam coisas, que está abaixo ou acima e contra essas barreiras deveras limitadas que não são meros estereótipos, mas invisibilidades.²¹ Acho que o seu trabalho explora dinâmicas similares.

HARRIS: Quanto à negritude e a vanguarda, aconteceu de eu estar lendo aquele ensaio da Asian American Writers’ Workshop sobre poesia conceitual, quando me deparei com o termo perfeito para a relação entre a negritude e a vanguarda: ou seja, voo branco. Citando desse ensaio:

A mudança de Perloff de um campo para outro com maior prestígio cultural pode ser lida não apenas como oportunismo, mas também como voo branco. Perloff lamenta que “no final dos anos 90, quando a poesia Language se sentiu compelida a ser mais inclusiva em relação ao gênero, raça e diversidade étnica, ficou difícil dizer o que era e o que não era um ‘poema Language’”. A poesia conceitual proporcionava uma comunidade fechada: em nossos tempos caoticamente democratizantes, ela renovou a confortável autoridade do escritor como mestre e ideólogo. Se a poesia dominante parecia um lamaçal de pluralismo confuso, inundado pelo excesso de trabalhadores-poetas, então a poesia conceitual purificou a linguagem da tribo, criando um sistema para excluir a maioria dos poetas e classificar os vanguardistas que sobraram.²²

Anteriormente, esforcei-me para encontrar um modo conciso e relativamente claro de expressar meu desânimo pela negritude estar sempre figurada como atrasada em relação aos grupos metafóricos (isto é, a modernidade, a subjetividade, a humanidade, a vanguarda, o que seja), mas, de fato, só parece ser assim porque os grupos estão sempre se afastando de nós. Se as pessoas negras reivindicam a humanidade, então é hora do voo branco para o pós-humano; se as pessoas negras reivindicam o modernismo, então é hora do voo branco para o pós-modernismo; se as pessoas negras reivindicam a vanguarda, então é hora do voo branco para a próxima iteração da vanguarda...

No entanto, o fato é o seguinte: não me oponho, a princípio, à mudança do humano para o pós-humano, é só que o *timing* é substancialmente suspeito, aparentemente sempre na esteira das tentativas das pessoas negras de reivindicarem algo, porque a negritude em si coloca em questão toda e qualquer categoria aparentemente estável, semelhante à maneira como os fanáticos anti-homossexuais gostam de dizer que o casamento gay de algum modo destrói a própria instituição do casamento. Esta categoria não é grande o bastante para nós dois. A cidade do pôr-do-sol ao contrário.²³ Há uma mentalidade de terra arrasada: “não deixem nada viável em nosso rastro”. Serviços urbanos são cortados quando um bairro que era predominantemente branco fica marrom demais. Os recursos públicos são cortados e privatizados para que somente os ricos possam esperar qualquer comodidade. É uma fórmula testada e aprovada. A desagregação das escolas públicas levou ao aumento das escolas privadas. A desagregação das piscinas públicas levou ao aumento das piscinas privadas. As tentativas de “desagregar” a vanguarda levam ao “apartheid estético”, e é por isso que eu exalto sem remorsos a política identitária.

FRANCIS: Você associa essas questões econômicas à política identitária?

HARRIS: Vamos voltar a como os artistas precisam [lidar com] esse tipo de policiamento que ocorre... Bom, você está trabalhando em algo que diz respeito à identidade, fazendo política identitária, mas, ao mesmo tempo, para ingressar naquele espaço de respeitabilidade dentro da crítica dominante, você é realmente incitado a passar por uma espécie de apagamento, certo? E então, sabe, há essa ideia dos conceitos universais outra vez. É como se houvesse essa dinâmica complicada: do tipo, não faça arte identitária, porque é limitador, mas conceitos universais estão tão ultrapassados, pois somos pós-modernos agora. Mas o pós-moderno branco é um conceito universal pós-moderno que

não se adequa ao que realmente é, então me apego firmemente à noção de política identitária na arte. Acho que é preciso haver política identitária. Acho que onde quer que você esteja é o centro do universo. Quem quer que você seja, esse é o centro do universo. Está em seu trabalho. Reside em seu trabalho. Portanto, se você é uma lésbica de cor da classe trabalhadora, então coloque isso em seu trabalho o tanto quanto quiser. E chame isso de o centro do universo. Não precisamos dizer: “Não há um centro do universo, tudo é pós-moderno, e não passa de uma falsa narrativa”. Não, não. Tem que ser sobre você mesmo, e isso é universal.

FRANCIS: Isso é lindo, isso é uma benção. É aí que a igreja diz “amém”, a leitura da Vossa Palavra foi uma benção.

(Revisão: Matheus Pereira)

NOTAS

1. FRANCIS, Terri. “Meditation”. In: *Black Camera*, vol. 5, n. 1, 2013, p. 94.
2. BARAKA, Amiri. “Henry Dumas: Afro-surreal expressionist”. In: *Black American Literature Forum*, vol. 22, n. 2, 1988, p. 164-66.
3. KELLEY, Robin D. G. (Ed.). *Black, brown, & beige: Surrealist writings from Africa and the diaspora*. Austin: University of Texas Press, 2010.
4. CÉSAIRE, Suzanne. “1943: Surrealism and us”. Tradução de Erin Gibson. In: ROSEMONT, Penelope (ed.). *Surrealist women: An international anthology*. Austin: University of Texas Press, 1998, p. 136-37.
5. Christopher Harris, *still/here*, 16mm, 2000. A exibição que eu vi foi apresentada pelo Centro de Estudos Cinematográficos da Universidade de Chicago, onde eu era, na época, uma estudante de graduação. A experiência inspirou um dos meus primeiros ensaios: FRANCIS, Terri. “Between documentary and the avant-Garde: Exploring the visual poetics of ruins in Christopher Harris’s still/here”. In: MASK, Mia (ed.). *Contemporary black american cinema: Race, gender and sexuality at the movies*. New York: Routledge, 2012, p. 128-54.
6. REED, Ishmael. *Mumbo jumbo*. Nova York: Doubleday, 1972.
7. MACKAY, Nathaniel. *Bedouin hornbook*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1997.
8. METZ, Christian. “Photography and Fetish”. In: *October*, vol. 34, outono de 1985, p. 81-90.
9. Theaster Gates é um artista de Chicago e diretor artístico da Fundação Rebuild, uma organização não-lucrativa que serve de guarda-chuva para vários projetos culturais, incluindo o Stony Island Arts Bank, a Listening House, e a Black Cinema House. Ele também é professor do Departamento de Artes Visuais e diretor de Arte + Vida Pública na Universidade de Chicago.
10. VALENTINE, Victoria L. “Theaster Gates gave a TED talk about reviving communities with cultural development”. In: *Culture Type*, 28 de março de 2015. Disponível em: <https://www.culturetype.com/2015/03/28/theaster-gates-gives-ted-talk-about->

t-reviving-communities-with-cultural-development/.

11. Harris planeja filmar o tema três vezes em película preto-e-branca, e depois imprimir cada rolo de filme em película colorida através de três filtros de cor diferentes. Cada filtro de cor remove todas as cores do espectro, exceto vermelho ou verde ou azul, como no velho processo Technicolor. Um dos poucos laboratórios nos Estados Unidos ainda capaz de lidar com esse tipo de fluxo de trabalho é o Colorlab: www.colorlab.com/.

12. TAYLOR, Clyde. *The mask of art: Breaking the aesthetic contract – film and literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

13. LOTT, Eric. *Love and theft: Blackface minstrelsy and the American working class*. Nova York: Oxford University Press, 2013.

14. Fred Moten é poeta e professor de inglês na Universidade da Califórnia, em Riverside.

15. O Pac Lab era um laboratório de processamento de filme preto-e-branco e colorido na cidade de Nova York.

16. Kevin Jerome Everson é um artista e professor de arte na Universidade de Virgínia, cujos filmes de não ficção experimental foram exibidos no Whitey Museum of American Art. Akosua Adoma Owusu foi a vencedora de uma Bolsa Guggenheim de Artes Visuais em 2015-2016. Robert Banks, Jr. é um cineasta experimental e professor de Ohio. Cauleen Smith é uma cineasta experimental de Chicago, conhecida por *Drylongso* (1998) e *Chronicles of a lying spirit* (1992) e, mais recentemente, uma série de curtas-metragens experimentais, bem como as peças de performance do Solar Flare Arkestral Marching Band (2010).

17. Conhecida no Brasil como regra da gota única ou regra de uma gota de sangue, a *one-drop rule*, de origem estadunidense, consiste em um princípio social e legal de classificação racial que alcançou certa repercussão até meados do século XX. Segundo ela, qualquer pessoa que possuísse pelo menos um antepassado africano, ou seja, uma única gota de sangue negro em seu corpo, deveria ser reconhecida e se reconhecer como negra — na verdade, o termo anglófono utilizado historicamente, especialmente até os anos 1960, era *negro*, que apresenta conotação fortemente depreciativa na história dos Estados Unidos, sendo amplamente associado a posturas discriminatórias, racistas, segregadoras, xenófobas e preconceituosas —, não importando nenhum outro aspecto constitutivo de sua identidade, aparência ou experiência. A regra da gota única, claramente derivada da mentalidade perversa do racismo pseudocientífico, alinhava-se com o disparate de que o “sangue negro” poluía, como se tal coisa pudesse existir. (N. T.)

18. “*Redlining*”, termo cunhado pelo sociólogo John McKnight nos anos 1960, refere-se à negação ou limitação sistemática de serviços a segmentos da população situados em zonas demográficas determinadas, muitas vezes com base em critérios raciais. Ocorre sob diversas formas, em um vasto conjunto de práticas discriminatórias, por exemplo, quando um banco decide não realizar investimentos em uma comunidade específica devido ao seu espectro demográfico ou não oferecer empréstimos para que indivíduos afro-americanos adquiram moradia, mesmo que sejam de classe média ou alta. Da mesma forma, são negados seguros, atendimentos de saúde, e

até mesmo compras no supermercado. Historicamente, as populações negras foram as mais afetadas pelo *redlining*, sobretudo nos momentos mais culminantes de difusão da sua lógica. (N. T.)

19. Conferir, por exemplo, “Kerry James Marshall: Paint it black”. In: *Artbabble.org*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9wNTN3MaLTY>.

20. MORRISON, Toni. *God Help the Child*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2015, p. 33. Para a versão em português desse trecho, utilizamos a edição publicada no Brasil: MORRISON, Toni. *Deus ajude essa criança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. (N. T.)

21. ALEXANDER, Elizabeth. *The Black Interior*. Minneapolis: Graywolf Press, 2004.

22. CHEN, Ken. “Authenticity obsession, or conceptualism as minstrel show”. In: *Asian American Writer’s Workshop*, julho de 2015. Disponível em: <http://aaww.org/authenticity-obsession/>.

23. As “*sundown towns*”, também conhecidas como “*sunset towns*” ou “*grey towns*”, consistiam em municípios estadunidenses inteiramente habitados por pessoas brancas, e que se associam, evidentemente, a uma história de segregação marcada pela exclusão das pessoas não brancas por meio de leis discriminatórias, de ameaças e de práticas violentas. Para se ter uma ideia, o nome do termo se refere, até onde nos é dado saber, ao fato de pessoas não brancas serem expulsas à força desses lugares, e depois alertadas, em tom de intimidação, para *não serem pegas na cidade após o pôr-do-sol*. (N. T.)



A Willing Suspension of Disbelief + Photography And Fetish (2014), Christopher Harris

COSMOLOGIES OF BLACK CULTURAL PRODUCTION: A CONVERSATION WITH AFROSURREALIST FILMMAKER CHRISTOPHER HARRIS*

Terri Francis**

PREAMBLE

Christopher Harris's award-winning experimental films display his jazzman-like capacity to take common American film forms and turn them into visionary masterpieces that delight in black aesthetics of appropriation: a long-take study of postindustrial St. Louis thoughtfully edited to the pace of Tatsu Aoki's lumbering double bass, an optically printed and hand-processed film about the gaze that cuts D. W. Griffith's *The Birth of a Nation* (1915) down to size, an existentialist pinhole film about the personal and cosmic consequences of the sun's collapse, a poetic meditation on a child's nightlight, and a double-projection film about a theme park performance of Christ's Passion and its audiences. Recently Harris completed two multiscreen HD video installations that reenact and reimagine the slave daguerreotypes commissioned by Louis Agassiz in 1850. His current project, *Speaking in Tongues*, has been supported by a Creative Capital grant.

This interview situates Harris's Afrosurrealist filmmaking within a constellation of African American artists and writers that includes the painter Kerry James Marshall, novelist Toni Morrison, poet Elizabeth Alexander, and composer Roscoe Mitchell. This discussion revolves around the experimental poetics of African American literature that provide Harris with flares of revelation that light the path for his diverse projects. Harris's work is in dialogue with the nature of the film medium and with what it means to work, observe, and think, as an artist, living between the ideals of American happiness and the realities of American inequality. Edit by edit, Harris decodes and recodes the visual grammars of mainstream film.

"Afrosurrealism is art with skin on it where the texture of the object tells its story, how it weathered burial below consciousness,"

as I have written, and "Afrosurrealism whispers earthy, feels made by hand, layered with histories."¹ Harris's approach exemplifies the Afrosurrealist aesthetic, a term which comes from poet Amiri Baraka, whose essay on the "weirdness" in Henry Dumas's poetry and short stories invites this way of analyzing how African American artists reflect on everyday life through structural experimentation.² The dreamlike effects of surrealism such as abstraction, animation, parody, symbolism, incongruity, play of thought, direct manipulation (of the film image), and emphasis on the unconscious may seem out of this world, but in fact surrealism was profoundly connected to and illuminative of the mysteries, ambiguities, and strivings of actual political and lived reality.

Historian Robin Kelley has emphasized that while futurism and other avant-gardes remained Eurocentric, surrealism was anticolonialist and counted many Afro-Caribbean theorists among its ranks.³ The early surrealists embraced a core criticality; as Suzanne Césaire wrote: "Thus, far from contradicting, diluting, or diverting our revolutionary attitude toward life, surrealism strengthens it. It nourishes an impatient strength within us, endlessly reinforcing the massive army of refusals."⁴ Harris draws upon the Afrosurrealist imaginary when he experiments with seemingly archaic media as he engages both American history and the politics of identity.

This conversation truly began in 2002 at a packed screening of Harris's thesis film, *still/here* (2000).⁵ Since then, our decade-plus discussion on film, blackness, and the avant-garde has informed my own work on Josephine Baker's oppositional burlesque, Afro-surrealism, and whiteness/blackness as aesthetic categories – but that has happened mostly telepathically because we don't actually get a chance to talk much anymore. This published conversation

*The publication of this interview in the catalog of the 21st FestCurtasBH was supported by Indiana University's Grant-in-Aid Program. Originally published in *Film Quarterly*, Vol. 69, Number 4, pp. 47–56, ISSN 0015-1386, electronic ISSN 1533-8630. © 2016 by The Regents of the University of California. All rights reserved. Please direct all requests for permission to photocopy or reproduce article content through the University of California Press's Reprints and Permissions web page, <http://www.ucpress.edu/journals.php?p=reprints>. DOI: 10.1525/FQ.2016.69.4.47.

**Terri Francis teaches film studies courses and directs the Black Film Center/Archive at Indiana University. A scholar of Black film and critical race theory, her work involves archival research, cultural history and attention to form, set within the vicissitudes of performance and representation. Francis is the author of *Josephine Baker's Cinematic Prism*, forthcoming from Indiana University Press. Her interviews and essays appear in *Film Quarterly*, *Black Camera*, and *Film History*.

provided a rare occasion for a natural, voice-to-voice discourse on the technical and political dimensions of Harris's artistic process and what it means to be an experimental filmmaker right now.

TERRI FRANCIS: We are recording, but I should put the phone somewhere close by to make sure everything is on the record!

CHRISTOPHER HARRIS: [laughs]

FRANCIS: On the record!

HARRIS: Uh oh. I don't know if I want *everything* to be on the record.

FRANCIS: [Laughs] Well, we're not going to talk about "everything."

HARRIS: Okay, good.

FRANCIS: It's going to be a very circumscribed discussion about your filmmaking practice.

HARRIS: Good.

FRANCIS: Yes, well, it's a correspondence. Like in the olden days when people shared news and ideas in letters.

HARRIS: Really? Sent through the mail?

FRANCIS: By horse? Or whatever. By servant? So let's talk about you! Is the Creative Capital grant for your project on *Mumbo Jumbo*?⁶

HARRIS: Yes, the project that I proposed to them is called *Speaking in Tongues*. I don't call it an adaptation. It's a reinterpretation of *Mumbo Jumbo*. It's my idea of where black literature and experimental film poetics intersect. That's the thing I'm going after. It's part of a set of films that I've been working on, and have imagined, thinking through Toni Morrison's *Beloved* (1987). These are very oblique. Again, these are not adaptations. Probably, *Speaking in Tongues* would be the most transparent in terms of its interpretation of *Mumbo Jumbo* because there's gonna be a lot of more or less overt references.

FRANCIS: It's a free-mix, then, not a re-mix.

HARRIS: If you know the book, you'll be able to read the film. The other works are very tangential in terms of their references to texts. Though I'll be quoting directly from *Beloved* – well, I won't say, you know, I'm struggling here. Forgive me.

FRANCIS: That's fine. Let's figure this out.

HARRIS: The goal is to make work that jumps off these works of literature, that is, experimental films that take black literature as a sort of jumping-off point. And so the *Beloved* film is not about *Beloved*, it just uses a specific text from *Beloved* as a way of entering another space.

FRANCIS: I always think of you as someone who has a musical understanding of things. People who understand music, I think, can find similarities between things on the structural level – or the understructure – that others can't find. Mere mortals get stuck on the words, and end up being literal, whereas a musical mind

goes underneath all of that to find the literary, the musical, or the painterly. So I'm wondering if you could discuss the role of literature and music in your filmmaking.

HARRIS: A lot of what strikes me about the literature *is* its musicality. So while these aren't literal adaptations or literal readings of these texts, the thing that strikes a chord in me on some level either is the musicality of the writing, or in some cases the musicality of the writing *and* the focus on music itself within the text.

FRANCIS: What's a specific inspiration that you used?

HARRIS: You know Nathaniel Mackey's *Bedouin Hornbook* (1986; 1997).⁷ I love that novel. It's quite a strange book and that's what I love about it. You want to talk about Afrosurrealism? This book is full of dream images, impossible images, and a lot of life imagery, which is what inspired me in terms of filmmaking. The phrases "Bedouin spark" and "descending figures" are from passages in the book, referring to flares, something flaring; there's a lot of light imagery in the book. But what I like about it is that it's about how flashes of revelation, illumination or insight, are so fleeting that once you grasp them they're gone. You have to let them be in order to engage them. You can't fix them. That's what I like about the book a lot: it's about not being able to fix experience or insight. I made a couple of short films related to his work, but, if you see the films and read his text, you would never imagine there's any relationship between the two. As I said, when I introduced them once – and in fact Mackey was in attendance, which was quite an honor, to be on the same bill with him (he read from a range of his poetry but also the passages that inspired one of the films that I made, so it was very nice, a full-circle sort of moment) – the only connection between the films and the texts is me.

FRANCIS: Like passing the solo and reinterpreting the line in jazz? There might be a hint of the initial melody at the start, but each instrument might interpret it differently.

HARRIS: You can't read the text and prefigure the films from them, and you can't watch the films and reverse engineer your way back to the texts. They don't work that way. It's just that these are texts to which I want to bring something that isn't already there, and take something from that will be transformed within my work.

FRANCIS: Your films have evocative titles. Could you discuss your sources for them?

HARRIS: *A Willing Suspension of Disbelief* (2014) is taken from the phrase applied to fiction in general in regard to the spectator's relation to cinema: all images are fictions that we invest with a kind of truth through what I think of as a certain kind of Freudian

disavowal. For example, “I know very well that this is an image of a person and not an actual person but I shall pretend for the moment that this is in fact not an image but a person.” It’s what makes watching a film or reading a novel possible since not suspending disbelief makes the fiction incoherent. It becomes unbelievable and pointless without it. Well, I applied the term “a willing suspension of disbelief” to my restaging of the slave daguerreotype as a double gesture of meaning. In other words, scientific racism required a kind of disavowal, but the audience for my restaging requires a suspension of disbelief – but not about the restaging itself (since it never attempts complete verisimilitude but only gestures toward it in order to destroy it), but instead, the viewer is asked to suspend disbelief regarding the original daguerreotypes. It is hard for me to believe that they were ever created and actually exist. They have a quality of unreality about them for me.

FRANCIS: Your work theorizes film as it employs film theory. Could you discuss some of the philosophers of film that influence your work?

HARRIS: *Photography and Fetish* (2014) takes its title from Christian Metz’s article about the relationship between photography and death.⁸ I thought of the actual moment that the photographs (daguerreotypes) were taken as an encounter between the angel of death (the photographer) and the sitter (Delia, the maiden). The written text that appears in *A Willing Suspension of Disbelief* comes from Franz Schubert’s *lied* “Death and the Maiden” as does the music I used for *Photography and Fetish*. According to Freud, the fetish is integral to the process of disavowal since it is the thing that allows us to pretend even in the face of the truth; it is the thing we fetishize (in this case Delia or blackness itself is the fetish for the whiteness of scientific racism).

FRANCIS: You need to come to Chicago at some point to check out the Black Cinema House – one of many new cool things that weren’t there when I was in grad school. Thank you, Theaster Gates!⁹

HARRIS: So the Black Cinema House is Theaster Gates? I feel like a kindred spirit to a lot of what he’s talking about, like that place where he has assembled a bunch of vinyl records.

FRANCIS: That’s The Listening House.¹⁰

HARRIS: I want to go there. I just need to be in that space.

FRANCIS: It’s wonderful. But let’s get back to *A Willing Suspension of Disbelief*.

HARRIS: It’s not a film per se. I struggled with making a single-channel version of it and I just decided that it had to be a video installation. The first iteration is in the form of a three-screen ins-

tallation, and the second is a split-screen installation. It was shot on 16mm, but presented digitally in HD.

FRANCIS: You’re marrying two formats that are often seen as opposed in some ways. And you are also moving into a gallery space.

HARRIS: The way I work is that I gather material over time and try things by trial and error. I’ve just gathered all the material at this point. Another important thing to know about the way I work is that for most of the films that I make, at least so far, I try to learn and incorporate a new production technique [each time].

FRANCIS: You’re invested in the material of film and in constantly learning new things to do with it.

HARRIS: For the *Beloved* pieces, I want to do a process called color separation, but I need to consult with Colorlab to ask them what are the steps to doing color separation to make sure I don’t go down a blind alley and have to duplicate a lot of work. I want to know the work flow to make it as clear as possible.¹¹ I’ll be using an optical printer for *Vanish in Our Sleep*. It’s assembled, but I have to do some thinking about technical concerns before I can use it. I learned optical printing on a JK optical printer similar to the model that Creative Capital bought for me, but it used neutral density filters to adjust exposure without changing the aperture so that you can keep the same focus while altering the exposure because changing the aperture to increase or decrease exposure also changes the focus. The optical printer I have is able to adjust exposure without neutral density filters but also without changing the aperture. It seems that it has a programmable function that allows you to vary exposure by simply changing the exposure time.

FRANCIS: When you didn’t have your own optical printer, it’s as if you were a trumpet player, but you had to go to Canada or wherever to get your trumpet.

HARRIS: That’s exactly it. And so I’m hoping these labs will hold out long enough for me to finish the work I feel I have to do. I’m still seeing in and working in 16mm. I still have things to do in 16mm until either I don’t see those things, or it’s impossible to do them. Now that I have my, like you said, my instrument, I want to play and do a lot of hand processing with the optical printer. A lot of tinting and toning work.

FRANCIS: What do you like about this direct type of process?

HARRIS: The freedom to be able to just explore. To try something and then revise it, and then tweak it, and then try something else based on that idea. That’s a freedom I’ve never had before, because I used to have to fly out of town to use a lab.

FRANCIS: We’ve been talking about Afrosurrealism and experi-

mental film and blackness for about fifteen years now. I'm wondering if Afrosurrealism is still a useful idea, in your mind, for bringing these two things together – literature and film – or if there is some other way that those poetics speak to each other?

HARRIS: I think it is useful to the extent that Afrosurrealism in my understanding is a very fluid thing. I'm gonna go back to music for a moment. A group like the Art Ensemble of Chicago [AEOC] is a model for my filmmaking, particularly the phrase they crafted to describe their cosmology: "great black music ancient to the future." But when I listened to their music and when I saw them perform, you know, retroactively, I easily see them as being part of a tradition of Afrosurrealism. To me Afrosurrealism is a long-standing tradition and what I try to do in my work is certainly have a piece of that. It does come back to music for me. As you said, I feel directly inspired, in terms of structure, by the music. So for example, I look at a film like *still/here*, which was so influenced by Miles Davis and the way he sculpted sound, and by Roscoe Mitchell and the ways he sculpts sound, especially his quieter solo saxophone pieces. The way they both used space is very important to me. When I listen to that music I see the structure of a film like *still/here*. I can't divide, can't separate, those.

FRANCIS: Can you expand on Roscoe Mitchell and how he inspires you?

HARRIS: Roscoe Mitchell is the genius composer and multi-instrumentalist reed player and he is a member of the AEOC. They were doing something that was postmodern before people were using postmodernism in an everyday sort of vernacular conversation. They were already doing that: they were taking blues harmonica and wedding it to a bit of absurdist theatre in their live performance, and then putting in some swing jazz sort of harmonics in their phrasing and the intonation. They would be doing very subtle things at times that would reference a whole different aesthetic, and then wed that to another aesthetic. The thing that brought them all together was that they were all irreducibly "black." I appreciated the group's eclectic theatricality. They did/do avant-garde burlesque, full of humor and daring. They were an inspiration for my film *Reckless Eyeballing* (2004). I was inspired by their collage of free jazz with tribal drums, vocalizations, deadpan humor, ritual, spectacle, the blues, bebop, magic. Their example suggested that I could juxtapose *Foxy Brown* (Jack Hill, 1974) with *The Birth of a Nation* with Angela Davis with references to Medusa and Freud.

FRANCIS: Do you have anything to say about *The Birth of a Nation*, especially given that 2015 is its centennial? Because what

I love about *Reckless Eyeballing* is that you attack the film at the core of its innovation: epic narrative and continuity editing. You get in there and cut it up. Interrupting the continuity. And then making it short. Cutting it down to size. But what were you thinking at the time? What comes to your mind when you hear Griffith's name or *The Birth of a Nation*?

HARRIS: I must have been inspired on some level by Clyde Taylor's *The Mask of Art*.¹² What he wrote about *The Birth of a Nation* made a great impression on me: how it reserved the poetic style for the white characters and how the black characters were given a separate formal approach without a touch of the poetic. I was also thinking about how the blackface Union soldier Gus stalks and stares at the virtuous white woman Little Sister, and how I wanted to replace her as the object of Gus's desire with Pam Grier/Angela Davis. Also, Eric Lott's *Love and Theft* was an important influence in relation to blackface and the repression of desire commingled with fear/disgust.¹³

I was also conscious of taking on and taking down the "big dog" of commercial narrative feature filmmaking, *The Birth of a Nation*, with a short, experimental film. I really like the outsized gesture of that. I think *Reckless Eyeballing* was an exorcism of a certain ambivalence that they try to instill in film students about *The Birth of a Nation*. You know, the great but flawed film sort of conventional party line. What was so great about Clyde Taylor's take on the film is that he dissected the film formally and did one of the best takes on how the form of the film itself was part and parcel of its ideology, as opposed to separating out its white supremacy as had always been suggested. I don't think that the destructive force of *The Birth of a Nation* can be overstated. It is the blueprint for so much of what is wrong today. Gus is what every white cop sees in Tamir Rice, Michael Brown, Oscar Grant, Freddie Gray, and the countless others who are "demons" who must be shot, in many cases, virtually on sight. The history of lynching is probably not as bloody without that film. It is our American *Triumph of the Will* (Leni Riefenstahl, 1935).

FRANCIS: Do you have an ideal viewer or listener or listening viewer?

HARRIS: Black thinkers. Not necessarily academics, scholars, and intellectuals although you know black thinkers are inevitably swept up in those categories – but black thinkers. They don't have to be scholars, but that's my primary audience and everybody else is more than welcome to come along for the ride! People who are open to what I'm thinking about and with whom I know I can dialogue personally, who I know can engage my work – a very small select

group. And the people that I'm reading. I always want someone like Fred Moten to see my work.¹⁴

FRANCIS: I love the word cosmology, which you used in describing the Art Ensemble of Chicago's approach. It's more potent than mere methodology.

HARRIS: Methodology sometimes works. And they, sometimes, lots of the time, don't have a methodology. We have the methodology that suits the purpose at the moment.

FRANCIS: I always thought of you as a 16mm film person, but you also work in digital?

HARRIS: *A Willing Suspension of Disbelief* is shot on 16mm but it's transferred to digital. It would not have been realizable without either medium. I could not have made it in its current form if I had just shot it digitally, or if I had just shot it in 16mm. It's truly a hybrid work in the sense that it needs both of those mediums in order to be.

FRANCIS: I heard Pac Lab closed.¹⁵

HARRIS: The infrastructure is disappearing with the closing of the labs. Until they're all gone, I'm going to continue to work that way. Now, there is some work I'm playing around with in terms of HD but whenever I pick up an HD camera, I don't feel at home there yet.

FRANCIS: Ideally the instrument is an extension of you.

HARRIS: HD feels borrowed, it doesn't feel mine, I don't feel like it belongs to me and I certainly don't feel like I belong to it. And that's not a criticism, nor to disparage the medium. There's a lot of work in that medium that I really admire and enjoy. It's just that for me, tools become a way of thinking, if you're engaged with them – so, you know I'm still thinking frame-by-frame in a way that means I'm thinking frame-by-frame with a Bolex. I'm thinking with a rewind. I still feel like I want to reanimate archaic technologies, and that I'm not done with them yet.

FRANCIS: We're at an important transitional moment in film.

HARRIS: I got into filmmaking right at the beginning of the end of analog mediums, and right at the beginning of a small wave of African and African American filmmakers working in experimental modes, along with Kevin Jerome Everson, Akosua Adoma Owusu, Cauleen Smith, and Robert Banks, Jr.¹⁶ But it does feel like this synchrony echoes and mirrors the whole notion that, when there's the beginning of a sense of inclusion, the entire category happens to be cast into doubt. There's a correlation, maybe it's not causative. But, and this is more than I can tease out right now, it probably just has to do with the correlation, structurally, between global capitalism and filmmaking. Analog filmmaking is a product of the industrial era. And digital making is a product of the contemporary postindustrial

information age.

I go back to my own work where *still/here* is about thinking through the category of blackness in the postindustrial, de-industrialized city. With integration, after the riots, cities didn't matter anymore, urban centers didn't matter anymore. As the United States was becoming de-industrialized, the work and that workforce was being offshored and urban centers were being gutted. Now we're in a postindustrial era and blackness has had to grapple with being surplus labor, in terms of being warehoused, imprisoned. It's not just the racial animus of individuals. Cops operate within a structure, right? And so to the extent that de-industrialization happened, the whole industrial mode of analog filmmaking was part of that fallout, and is being washed out along with that.

FRANCIS: Let's talk a little bit about whiteness: it's a shared favorite topic of ours and it comes up in a couple of different ways in your work. In *still/here* whiteness comes through as samples of voices that together represent a network of institutions and agents of institutions like realtors, welfare clerks, and police officers... Wait, I think I am combining a sound design from your film with the opening sequence to Haile Gerima's *Bush Mama* (1979). At the beginning of his film, a man is asking questions about household budgets, mixed with musical percussion, while footage rolls of the director being frisked by police.

Reckless Eyeballing meditates on whiteness as hue, and as social structure, playing with skin and the way that so much identity is tied to skin, maybe obsessively tied to skin when – beneath the skin – not much is going on with people that is really all that different from person to person. And skin color is such an unstable marker of identity, yet there's such an investment in the epidermis – and you play with that through techniques like solarization, where the image goes from black to white, white to black again. And, of course, blackface is just a hysterical obsession with the skin, hue and identity – mistaken identity.

HARRIS: In so many senses of the word.

FRANCIS: Which word?

HARRIS: Hysteria and hysterical. Hysteria is embedded in the category of whiteness because it is a category that, absent constant shoring up, is always on the brink of collapse, always in the process of disintegration. In order to maintain itself against this ever-present threat of collapse, the fiction of white supremacy has relied on a centuries-long campaign of public relations, primarily in the form of print and electronic journalism, advertising, textbooks, television, and the cinema. One of the ways that hysteria is expressed is through

the policing of borders, both epistemological and geographic. This border patrol includes prohibitions against things like miscegenation through the one-drop rule and the use of redlining. It is virtually axiomatic within capitalism that whiteness is property that has to be jealously guarded at all times.

FRANCIS: *Descending Figures* (2010), a diptych digital video you filmed at The Holy Land Experience (a Christian theme park in Orlando, Florida), is concerned with the way whiteness arises from such intersecting institutions as tourism, religion, and entertainment. These are a few ways I see whiteness come up in your films, but you may see these themes differently.

HARRIS: Oh no, I see them, and just to add to your point I like a lot of what Kerry James Marshall has to say about his paintings.¹⁷ Whenever I read his comments, I always have to say: Amen, that's it right there, I hear you. Because, in a way, it's odd to me that it isn't remarked upon, as much as I think it ought to be, how much whiteness and blackness are aesthetic categories. We think of them rightly as social categories and political categories, but just like I wouldn't make a division between the social and political, I wouldn't make a division between social, political, and aesthetic. And Kerry's work brings that back, and has us think about it. I want to do a piece about paint samples, and how the paint samples become epidermal in my work, with all the names of different hues and tones of whiteness. The working title is "Presence of the Flesh".

FRANCIS: My heart is racing.

HARRIS: I am fascinated by all the different names for different shades and hues of white. That inspired me and I'm trying to get my head around the film I want to make. It's mostly there, but it's not all there. And I'm not ready to take out after it yet.

FRANCIS: Let me read you this passage from Toni Morrison's new novel, *God Help the Child*: "At first it was boring shopping for white-only clothes, until I learned how many shades of white there were: ivory, oyster, alabaster, paper white, snow, cream, ecru, Champagne, ghost—"18

HARRIS: Yes, yes!

FRANCIS: "– Bone."

HARRIS: Some of those are pigments of white paint that I recall. Champagne, I'm sure. And I found dozens of different shades of white paint. And I found two shades of black paint. Two. I think one was called either tuxedo or black tuxedo, something like that. [laughs]

FRANCIS: It would be fun to talk to Theaster Gates about this issue because he has a range of paintings and sculptures that he's made out of tar.

HARRIS: Okay, yeah.

FRANCIS: His work left me with impressions of the viscosity of the material and of the reflective surface of blackness. I saw different tones of blackness, and how it plays with light in unexpected ways. And it is all bound up with a reference to roofing. Gates's dad was a roofer.

HARRIS: Right, right.

FRANCIS: I definitely see an affinity between you and Marshall in just how you talk about blackness in your work.

HARRIS: One thing I like about his work is he always talks about how he wants to make his pigments really, really black. I like that.

FRANCIS: I saw his astonishing black paintings in a big exhibition in Miami in 2004. I had never seen anything like it: a canvas that initially looks black, and then, within seconds, this universe emerges of line and shading, which is exactly his point. And it's exactly Elizabeth Alexander's point when she says there's a black interior, this dream space, where people actually live and create things, that is under or over and against these really limited barriers, not even just stereotypes but invisibilities.¹⁹ I think your work explores similar dynamics.

HARRIS: As for blackness and the avant-garde, I happened to be reading that essay from the Asian American Writers' Workshop about conceptual poetry when I came across the perfect term for the relationship between blackness and the avant-garde: i.e. white flight. Quoting from that essay:

Perloff's switch from one camp to another with more cultural cachet could be read not just as opportunism, but also as white flight. Perloff laments that by "the late '90s, when Language poetry felt compelled to be more inclusive with respect to gender, race, and ethnic diversity, it became difficult to tell what was or was not a 'Language poem.'" Conceptual Poetry provided a gated community: in our chaotically democratizing times, it renewed the comforting authority of the writer as master and ideologue. If mainstream poetry seemed a morass of confusing pluralism, swamped by surplus poet-laborers, then Conceptual Poetry purified the language of the tribe, creating a system by which to exclude most poets and rank those avantgardists that remained.²⁰

Earlier I struggled to come up with a concise, relatively clear way of expressing my dismay about blackness being figured as always late to the metaphorical party (i.e. modernity, subjectivity, humanity, the avant-garde, you name it) but in fact it only seems that way because the party is forever receding from us. If black people claim humanity

then it's time for white flight to the post-human, if black people claim modernism then it's time for white flight to postmodernism, if black people claim the avant-garde then it's time for white flight to the next iteration of the avant-garde...

Here's the thing, though: I don't object in principle to the shift from the human to the post-human, it's just that the timing is consistently suspicious, always seemingly right on the heels of black people's attempt to stake a claim to something, because blackness itself calls into question any and all seemingly stable categories, similar to the way anti-same-sex bigots like to say that gay marriage somehow destroys the institution of marriage itself. This category isn't big enough for the both of us. Sundown town in reverse. There's a scorched-earth mentality: "leave nothing viable in our wake." City services get cut when a once predominately white neighborhood becomes too brown. The public resources get cut and privatized so that only the wealthy can expect any amenities. It's a tried and true formula. Desegregation of public schools led to the rise in private schools. Desegregated swimming pools led to the rise of private swimming pools. Attempts to "desegregate" the avant-garde lead to "aesthetic apartheid," which is why I unapologetically extol identity politics.

FRANCIS: Do you connect these economic issues to identity politics?

HARRIS: Let's go back to how black artists have to [contend with] this sort of policing that goes on... well, you're making this about identity, you're doing identity politics, but then at the same time to enter into that space of respectability within the mainstream criticism, you're really prodded to undergo a kind of erasure, right? And so, you know, again there is this idea of universals. It's like there's this kind of tricky dynamic that goes on: it's like, don't make identity art because that's limiting, but, universals are so passé because we're postmodern now. But the white postmodern is a universal postmodern that doesn't cop to what it really is, and so I steadfastly hold on to the notion of identity politics in art. I think there ought to be identity politics. I think that wherever you are is the center of the universe. Whoever you are, that's the center of the universe. It's in your work. It resides in your work. So if you're a working-class lesbian of color, then, put that in your work as much as you want it to be in your work. And call it the center of the universe. We don't have to say, "There is no center of the universe, everything is postmodern, and it's all just false narrative." No, no. Make it about you, and that's universal.

FRANCIS: That's beautiful, that is a benediction. That is where the church says amen, the reading of His Word has been a blessing.

NOTAS

1. Terri Francis, "Meditation," *Black Camera* 5, no. 1 (2013): 94.
2. Amiri Baraka, "Henry Dumas: Afro-Surreal Expressionist," *Black American Literature Forum* 22, no. 2 (1988): 164–66.
3. Robin D. G. Kelley, *Black, Brown and Beige: Surrealist Writings from Africa and the Diaspora* (Austin: University of Texas Press, 2010), 3.
4. Suzanne Césaire, "1943: Surrealism and Us," in *Surrealist Women: An International Anthology*, ed. Penelope Rosemont, trans. Erin Gibson (Austin: University of Texas Press, 1998), 136–37.
5. Christopher Harris, *still/here*, 16mm, 2000. The screening I saw was presented by the Film Studies Center at the University of Chicago where I was then a graduate student. The experience inspired my early essay: Terri Francis, "Between Documentary and the Avant-Garde: Exploring the Visual Poetics of Ruins in Christopher Harris's *still/here*," in *Contemporary Black American Cinema: Race, Gender and Sexuality at the Movies*, ed. Mia Mask (New York: Routledge, 2012), 128–54.
6. Ishmael Reed, *Mumbo Jumbo* (New York: Doubleday, 1972).
7. Nathaniel Mackey, *Bedouin Hornbook* (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1997).
8. Christian Metz, "Photography and Fetish," *October* 34 (Autumn, 1985): 81–90.
9. Theaster Gates is a Chicago-based artist and Artistic Director of Rebuild Foundation, a nonprofit organization serving as the umbrella of several cultural projects, including the Stony Island Arts Bank, Listening House, and Black Cinema House. He is also a professor in the Department of Visual Art and Director of Art + Public Life at the University of Chicago.
10. Victoria L. Valentine, "Theaster Gates Gave a TED Talk about Reviving Communities with Cultural Development," *Culture Type*, March 28, 2015, at www.culturetype.com/2015/03/28/theaster-gates-gives-ted-talk-about-reviving-communities-with-cultural-development/.
11. Harris plans to shoot black and white film of his subject three times, then print each roll of film through three different color filters onto color film. Each color filter sifts out every color of the spectrum except red or green or blue, as in the old Technicolor process. One of the few labs in the US that is still capable of handling this kind of workflow is Colorlab: www.colorlab.com/.
12. Clyde Taylor, *The Mask of Art: Breaking the Aesthetic Contract—Film and Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 1998).
13. Eric Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, 20th-anniversary edition, *Race and American Culture* (New York: Oxford University Press, 2013).
14. Fred Moten is a poet and Professor of English at the University of California, Riverside.
15. Pac Lab was a B&W and color film-processing lab in New York City.
16. Kevin Jerome Everson is an artist and art professor at University of Virginia whose films of experimental nonfiction have been exhibited at the Whitney Museum of American Art. Akosua Adoma Owusu is the winner of a 2015–16 Guggenheim Fellowship for Visual Art. Robert Banks, Jr. is an Ohio-based experimental filmmaker and teacher. Cauleen Smith is a Chicago-based experimental filmmaker known for *Drylongso* (1998) and *Chronicles of a Lying Spirit* (1992) and, more recently, a series of short experimental films as well as the Solar Flare Arkestral Marching Band (2010) performance pieces.
17. See, for instance, "Kerry James Marshall: Paint It Black," *Artbabble.org*, <http://www.artbabble.org/video/louisiana/kerry-james-marshall-paint-it-black>.
18. Toni Morrison, *God Help the Child* (New York: Alfred A. Knopf, 2015), 33.
19. Elizabeth Alexander, *The Black Interior* (Minneapolis: Graywolf Press, 2004).
20. Ken Chen, "Authenticity Obsession, or Conceptualism as Minstrel Show," *Asian American Writer's Workshop*, <http://aaww.org/authenticity-obsession/>.

Fac-símiles das anotações de Christopher Harris para realização de *still/here* (ESTADOS UNIDOS, 2001, 60'), cedidos gentilmente pelo autor.

Facsimiles of Christopher Harris' notes for *still/here* (USA, 2001, 60'), courtesy of the author.

2) not long ago I remembered a dream. ~~Oh this dream, the~~
~~memory of the dream~~ In the dream

Not long ago I remembered a dream that took the form of a memory. The memory in the dream is my memory, and in my dream in my memory of my dream of remembering

In my dream, I had a memory

~~In my dream, I had a memory~~
I had a ~~memory of boyhood~~ ^{dream memory} memory of being awake, the sound of my father's snores that echoed softly through the house. His snoring enveloped the shadows of the house that enveloped my dreaming the shadows of my dreaming.

1) A memory of a dream of a memory.

4708

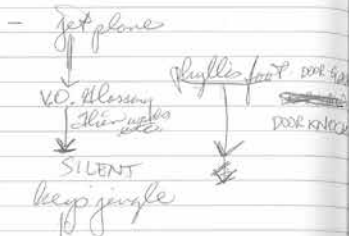
2) In my dream, I remembered ~~being~~ a night when I was a boy staying awake, listening to the sound of my ~~dear~~ father's father's snoring that echoed softly through the house. His snoring enveloped the shadows of the house that enveloped the shadows of my dreams.

3) In ~~my~~ the dream, I remembered ~~the~~ the sound of my father's snores that echoed ~~from~~ softly throughout the shadows of ~~my~~ my family's house through the night time shadows of my family's house.

a boyhood family home. The rising and falling of his breath ~~enveloped~~ enveloped

The slow, easy rhythm of the rising and falling of my father's breath made the night shadows of the house seem

door knob
door knob in case
bricks on shelf
CV bricks
CV brick wall
stereoscope
theater
computer screen



COMPUTER SCREEN

~~HOUSE~~

HOUSE BRICK WALL V.O. DREAM

DAY BED

CHAIR

THEATER - ST. LENCE

Use voice over notes
thin walls
Glossary
dream

Don't use doors + knocking
from
- 147

- inevitable decay

to be trans to be recorded

- 1) * SITECOM - TRANSFER ROOM DAT ✓
- 2) * BLACK RADIO - TRANSFER ROOM DAT ✓
- 4) * KEYS SINGLE 1/4"
- 3) * VOICE OVER 1/4"

DOOR SLAM, DOOR KNOCK
Transfer

off of above plus background ambience
plus voice over already recorded

- DOOR SLAM CD SEVERAL
- DOOR KNOCK CD SEVERAL
- ALL OF THE ABOVE (DAT & 1/4") SEVERAL
- SEVERAL - VOICE OVER (ALREADY RECORDED VOICE OVER) 1/4"
- TEA KETTLE - SEVERAL ?

DREAM SECTION - TENTATIVE TK ASSIGNMENTS

- 2) TEA KETTLE TK 2
- 1) VOICE OVER TRK 1
- 4) KEYS SINGLE TK 3
PHYLLIS FOOT STEPS > BRICKS & GLOSSARY
DOOR SLAMS > (w/ DOOR KNOCKS
& POTS & PANS)
- 3) POTS & PANS TK 4

* Rhythmic Melodic
Door Al ^{-SFX CD - THINGS} doorbell
door knock ^{-SFX CD - THINGS} ^{polya ring}
clock ticking (shop) ^{up} ^{-TRANS} keep juggle ^{-record}
* Pads of pens ^{up} ^{-TRANS} elastic aryan ^(SFX CD)

Other sounds
Baby crying (SFX CD)
Bacon frying
vacuum cleaner
Coffee brewing
Chair opener
Background ambience - trans

* Use these sounds as accents for
the holes in my voice over.

Walls are really thin
when they are ~~not there~~
I never noticed how ^{thin} fragile
a wall
I never noticed how thin walls
are until they are ~~not there~~
I never noticed how thin
walls are until they go
is Eliot ~~Wardland~~ and
~~admission~~
I never noticed how thin
the walls ~~have been~~ until
were.

* Rhythmic

Door Al - SFX CD - THINGS doorbell

door knock - SFX CD - THINGS - record
clock ticking (chip) - SFX CD - THINGS - record
up - SFX CD - THINGS - record

* Pauses

Melodic

Tea whistle

doorbell

chip - SFX CD - THINGS - record

up - SFX CD - THINGS - record

electric razor (SFX CD)

Other sounds

Baby crying (SFX CD)

Bacon frying

vacuum cleaner

Coffee brewing

Chair opener

background ambience - transfer

* Use these sounds as accents for
the holes in my voice over.

Walls are really thin
when they are not there

I never noticed how ^{thin} fragile
a wall

I never noticed how thin walls
are until they are not there

I never noticed how thin
walls are until they go
is Eliot, Stendhal and
Adler

I never noticed how thin
the walls have ~~been~~ until
were.

* Rhythmic Melodic
Door Al ^{-SFX CD - THINGS} doorbell
door knock ^{-SFX CD - THINGS} ^{plastic ring}
clock ticking (shop) ^{up} ^{transistor} keep jangle ^{- record}
* Pads of pens electric organ ^(SFX CD)

Other sounds
Baby crying (SFX CD)
Bacon frying
vacuum cleaner
Coffee brewing
Chair opener
Background ambience - trans

* Use these sounds as accents for
the holes in my voice over.

Walls are really thin
when they are ~~not there~~
I never noticed how ^{thin} fragile
a wall
I never noticed how thin walls
are until they are ~~not there~~
I never noticed how thin
walls are until they go
is Eliot ~~Wardland and~~
~~admission~~
I never noticed how thin
the walls ~~have been~~ until
were.

AUDIO

~~ANY VO~~

APPLE TOUR

JET

TEA KETTLE

FOOTSTEPS

LISA VO

POD & RANS

SHOT Audio Jk 1-(LISA VO)

TR 2 TR 3

DOORKNOBS

BRICK SHELF

CU BRICKS

BRICK MOLD

STEREOSCOPE

THEATER SEATS

THEATER SEATS

COMPUTER MONTAGE B

AUDIO

~~ANY VO~~

~~APPLE TOUR~~



POLICE SCANNER

HOME SHOW

FOOTSTEPS

TATSU'S MUSIC

~~BRICK COLLECTOR~~

LISA VO

~~CHRIS S. RESUME~~

~~S. FLOORING~~

~~F. APPRENTICE~~

K. DREW - POLICE SCANNER

~~SCAFFOLD~~

JOEL

2416 W IOWA 2ND FLOOR
LEFT

Voice Over - Dedicated track

Parallel track contains same voice over, music, police scanner, movie dialogue, book collection, ray sunder, gated community & in whose interest infused w/ class

Voice can overlap itself it can start over at any earlier point to repeat, it can fade in, fade

Voice - overlap itself at earlier point
- ~~start over~~
so that it repeats certain things
- fade out as sound from
a parallel track fades in
and vice versa

also footsteps drop in and out regularly.

* Note: On parallel track I can have audio flash forwards and flashbacks from the voice over ~~fade~~ ~~cross~~ fade w/ music. No ~~fade~~ track

I'm not exactly sure what to make of that but I find it very interesting.

Possible edit

~~Overlaps~~
Shots Sound
Doorknobs - Japan music

Book shelf - Book collector

CV Books

Book Mold

Stereoscope

Theater → silence
Theater

Computer / doorbell montage

W.S. Abuse

Chair, table. Museum

Chair, Table. Museum

I never noticed how thin these walls are.

I never noticed that these walls were so thin.

American Common Bond

Returned home after being away

Returned home to St. Louis
north St. Louis. It was gone.

I returned to St. Louis after a
long absence. New Mass
House and the city is
absent.

part of a building called a
return

buildings made of rubble
stone

24 BOOK ON FLOOR 53/01 - 29 TO 53/13 + 25Ⓢ
+ SEVERAL FEET CLEAR (BLACK)

25 BURN STAIRS 54/88 - 35Ⓢ
(PLUS 14 FR CLEAR - BLACK) TO
55/10 + 29Ⓢ

26 BRICKS FALLING II 43/63 - 37Ⓢ TO
43/80 + 12Ⓢ

26 HOLE IN WALL 47/86 - 21 TO 48/59 F
PLUS 18 FR CLEAR (BLACK)

27 HAND WIPE 27/80 - 34 TO 28/05 + 39Ⓢ
TO DOORWAY

28 SIDE VIEW HOUSE 44/29 - 7Ⓢ TO 44/59

29 WS HOUSE W/TREES 43/31 - 21Ⓢ TO 43/62 + 2
Ⓢ

30 CRIT. BUS 51/58 - 35Ⓢ TO 51/65 + 24Ⓢ

31 CRIT. WS INT. 49/29 - 28Ⓢ TO 49/41 + 18Ⓢ

31 CRIT. HOLE IN WALL 50/53Ⓢ TO 50/73 + 38Ⓢ

32 DOORKNOB THRU FENCE 25/42 - 34Ⓢ TO
25/73 + 22 (SPICE)

+ SEVERAL FEET CLEAR
33 DOORKNOB CASE 53/88 - 22Ⓢ TO 54/12 +
16Ⓢ

34 MS BRICKS ON SHELF 43/76 + 29Ⓢ TO
44/28 + 23Ⓢ

REEL # 1

- SHOT # 1 ROOFTOP 1 59/40 -8 TO 59/46 +39
 2 " " 2 28/65 -14 TO 28/74 +31
 3 " " 3 28/78 -28 TO 28/82 +30
 4 " " 4 59/29 -20 TO 59/17 +27
 5 " " 405 59/35 -17 TO 59/32 +31
 6 " " 26 59/52 -8 TO 59/57 +5
 7 (TURBT) 87 28/73 -26 TO 29/08 +27
 8 (TURBT) 8 59/61 -17 TO 59/68 +35
 9 " " 9 59/70 -37 TO 59/77 +15
 10 " " 10 29/09 -12 TO 29/19 +11
 11 ST. AVE SIGN 09/85 -21 TO 10/32 +2
 12 FIRST DRIVE BY 08/04 -17 TO
 13 TITLE
 14 2ND D.B 36/77 -9 TO 37/59 +22
 15 FIRST V.L. 46/80 -18 TO 47/51 +22
 16 CRITERION WS EXT 34/89 -35 TO 35/15 +8
 17 BRICKS FALLING CU 43/55 -5 TO 43/96 +37
 + 9 FRAMES CLEAR
 (BLACK?)
 18 GATEWAY 49/12 -28 TO 49/69 +6
 19 BRICK WATER 21/78 -7 TO 22/30 +16
 (PLUS SEVERAL
 FEET + CLEAR (BLACK) TO
 20 B.W. IT OVEREXP 22/69 -32 TO 22/70 +4
 21 CRIT. MARQUEE 33/95 -34 TO
 (PLUS A COUPLE OF FEET CLEAR (BLACK)
 TO 34/18 +10
 22 CRIT. MARQUEE CU 34/19 -28
 34/43 +21
 22 CU INT. RIO 52/44 -24 TO 52/78 +6
 23 DRIP INSIDE 28/79 -22 TO 29/26 +8

45/12

- 30 CRUMBLED HOUSE 2 26/44 - 25⓪ TO 26/60+20Ⓣ
- 31 DOUBLE STAIRS W/SUN 55/34 - 10 TO 56/32+27Ⓣ
- 32 ST. LOUIS AVE DRIVE BY 08/85 - 12 TO 09/38+1Ⓣ
(CHOP SUEY)
- 33 DRIVE BY MAC LOTS 24/41 - 6 TO 25/41+5Ⓣ
- 34 THEATER 50/74 - 1 TO 50/86+4Ⓣ
- 35 V.L. A&B 43/98 - 32Ⓣ TO 45/13+4Ⓣ
- 36 V.L. C 45/92 - 35Ⓣ TO 46/72+21Ⓣ
+ (- 22' FR CLEAR

CDS left at Vix

- V. Murray - Deal Deal
- Jin - falka - Flu Power
- Jatwan Aola - use @ Blue Video,
- J. Bold Sauls - Last Option
- Cecil Taylor - Momentum space
- Jarvis Aoli - 2X4
- Vox - Divine

SHOT 16 DODIER ST. 10/33-37Ⓟ TO 10/29+5
PLUS 8 PRICE + ~~33 PR~~
13 FR BLACK (CLEAR W/
ORIGINAL?)

SHOT 17 KEY TO CITY 25/24Ⓟ TO 25/28+26
PLUS 33 PR CLEAR W/
TAPE. ~~33 PR~~

SHOT 18 WS MOVING TO BACK WALL 21/46-25 TO
(TO ANGEL) 21/48+14Ⓟ

SHOT 19 BLACK ABSTRACT LIGHT 05/66-18 TO
05/67+15Ⓟ

SHOT 20 WS CRUMBLING HOUSE 41/81-14Ⓟ TO 41/81+
32

SHOT 21 BLOWN OUT BUILDING 42/66-24 TO
42/68+4

SHOT 22 CU COMP. SCR. 02/63-18Ⓟ TO 02/44+31

SHOT 23 THEATER BEATS 49/42-21 TO 49/62+13Ⓟ

SHOT 24 CLOCKS 53/50Ⓟ TO 53/87+17Ⓟ

SHOT 25 OUTAWAY HOUSE W/FLARE 30/04-17 TO ~~30/13~~
30/13+21 PLUS 17
CLEAR (BLACK ORIG.)

26 ANGEL 53/23-21 TO 53/49+39Ⓟ
+ (-13 FR CLEAR)

27 INSERT LOT Ⓟ 40/49 ~~20~~ TO 47/15+32Ⓟ
PLUS 22 FR CLEAR

28 TREE HOUSE 17/85-34Ⓟ TO 18/21+36
+ (-8 FR CLEAR)

29 RIPPED HOUSE 54/58-10Ⓟ TO 54/83+
34Ⓟ

MINUS BACK
PLUS AHEAD

REEL # 2

- SHOT 1 CU BRICKS 54/13 -23 TO 54/35
SHOT 2 CU BRICK MOLD 91/57 -31Ⓟ TO 92/00+33
SHOT 3 MS CHAIR TABLE 90/32 -22 TO 91/05+34Ⓟ
SHOT 4 MS DAY BED 89/29 -21Ⓟ TO 89/77+27Ⓟ
SHOT 5 CU STEREOSCOPE 91/06 -5Ⓟ TO 91/56+8Ⓟ
SHOT 6 MS THEATER SEATS 50/97 -35Ⓟ TO 51/32+21Ⓟ
SHOT 7 CU COMPUTER SC. 01/88 -14 TO 02/01+35
SHOT 8 IN CAMERA MONTAGE 19/09 -33 TO 19/05+15
(BEGINS W/TREE HOUSE)

SHOT 9 BRICKS PILED IN SNOW W/ FLARES

(+23)

~~57/17~~ -1 TO 57/22+52
IMPOSSIBLE - BLACK

END OF APPROX 270' 30 FR, LAST 29 FRAMES
SHOT 9 REEL # 2 OF SHOT ARE CLEAR AT

BLACK OVER TO GET CLEAR

I PREFER THAT SHE USE WHAT IS THERE
ATTACHED TO THE NEG. BY SPLICE OR TAPE
BECAUSE I WANT TAPE & SPLICES TO SHOW
WHEREVER THEY SHOW ON THE WORKPRINT

SHOT 10 TRAVELING INSIDE CAR

35/16 -31 TO 35/17+15Ⓟ

SHOT 11 JOEL IN HOUSE 54/84 -5Ⓟ TO 54/85Ⓟ

SHOT 12 WS VACANT LOT 48/22 -18 TO 48/24+17Ⓟ

SHOT 13 WS HOUSE N/FALLEN PORCH ROOF ~~56/72~~ -
56/72Ⓟ TO 56/73+12

SHOT 14 WS HOUSE W/ BRICKS ON STEPS 26 FR +
(AT BEG. ?) 89 FR CLEAR

SHOT 15 MS FALLEN THEATER CHAIRS 49/26 -22

49/28 49*Ⓟ

LEVELS (RENUMBER TRACKS)

TK1 COFFEE ~~109~~ ^{APPROX}
 TK2 BACON ~~109~~ ⁻¹⁰ ~~(109)~~
 TK4 PRESENCE ⁺³

TK3 SITCOM ⁺¹⁰

APPROX 1073 - PUT CAN OPENER
 IN ON TK 1 - GIVE IT ~~WIND~~
SLUG TO RAISE & GIVE
 ME TIME TO RAISE & LOWER
 AND RAISE ~~SLUG~~ LEVEL

COVER ROLL ~~OUT~~ OUT ON PRESENCE
 AND BACON

EPAYO.

P.E.
 87 2 3
 0 200
 2x 200 TK

LEVELS

TK 4, VD. -10

TK 2 BASS -16

Abandoned House?

New Cut

Pix

Everything the same until -

- Brick ~~to~~ mold CV: Show:
- Empty Chair w/ table
 - Day Bed
 - CV stereoscope
 - ~~Abandoned theater~~
 - Computer screen montage
 - Clocks
 - Building w/ birds
 - Angel w/ footsteps
 - Vacant lot w/ insects flying + traffic
 - Double stairs w/ basketball game
 - ~~Crumbled house~~
 - ~~Crumbled house~~
 - ~~Crumbled house~~
 - Moving shot w/ music
 - Tony track w/ V.O. + music
 - Money shot theater seats
 - Shred vacant lots
- Sound Piece
American Command
Band
Action
Return

ALL HS: APPROX.

REEL #2 LENGTH

1,126'

REEL #1 LENGTH

1,059'

BETWEEN 31' - 35'

POT BASS NOTE

~~Put a double~~

180' ~~ANOTHER~~ DOORBELL BASS

END OVER STEREOSCOPE

*CHECK STATIC ON BASS FOR COMPUTER
SCREEN (CHECK IT ON OTHER
TRANSFERS AND ON CD)

BEFORE 600 - CHECK STATIC BEHIND
HOME SHOW VOICES

PASS LEVEL: 12

LISA V.O. LEVEL: 0

LISA V.O. EQ 1K/6 2K

80%

INNER DIAL WHITE LINE ON INNER BLUE
DIAL ON 1K/6

BLACK FIN ON OUTER DIAL BETWEEN
1K AND 2K

1039 - 50

1126 150

2,165

so to speak, because the language of the Internet is English. The other problems are censorship and access. If you look at the map of the Internet, you see that Africa and South America do not have the same density of nodes you see in Europe and North America. People that live in these continents are being underprivileged, left behind. This is another very important problem, because you're talking about new technologies and communication media on a global scale. Ironically, the distances between different cultures shrink on a physical level but remain largely untouched on a social and political level. The perpetuation of distance becomes an impediment to knowledge of different cultures and viewpoints. And in this sense, the simulated experience of a new and temporary identity in my telepresence work points to the need for a qualitative change in the use of communications technology."

In many underdeveloped countries, even a basic thing like the telephone is a very complex problem. Technology has layers and levels of meaning in our lives that really haven't been addressed; that's true from a political view - technology has the potential to empower people in many ways. If we leave technology behind in art, if we don't question how technology affects our lives, if we don't take charge, if we don't use these technological media to raise questions about contemporary life, who is going to do that?"

MON. AM.

GATHER MUCH AVE AMBIENCE
ON DAT

TRANSFER TO MAG
- ALSO - WOMAN INTERV.
~~BLUE AUDIO~~ (JOANNE) ~~SIBI~~
SIBILANTS

~~LORNA SIMPSON~~
~~SIBILANTS~~
~~STEPHEN~~
R.D.C. - INSIDE OUTSIDE

* PHYLIS
FOOTSTEPS

GET DOWNTOWN CHICAGO
PRESENCE
FOR UNDERNEATH LORNA
ALSO - HAVE BACKYARD
BIRDS PRESENCE

~~L. SIMPSON~~

SHA LOOP ?

1) SIBILANTS

2) STEPHEN

R.D.C. - INSIDE OUTSIDE ?

R.S. - CLASS WAR ?

3) MARK MINELLI - WHAT IS TO BE DONE

4) DOORBELL LOOP

~~TELEPH~~

5) PHONE RING RHYTHMS

6) VACUUM CLEANER - RHYTHMS

7) DOOR BLOCK, OPEN, CLOSE

FIND

AIRPLANE

VACUUM CLEANER

AUDIO

CHAP. 1

AUDIO PROLOGUE PROLOGUE

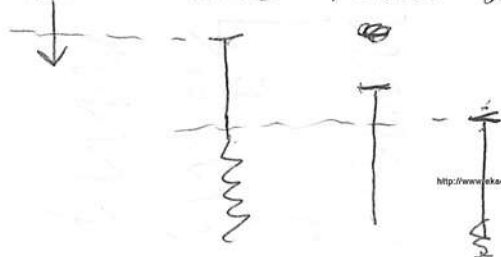
DISHES

PHONE

FOOTSTEPS

SHA

LORNA SIMPSON



History Museum

Doorbell TRACK 2

SHOT

TOEB HOUSE



COMPUTER
SCREEN



SHOTS



COMPUTER SCREEN

BRICK MOLD



CONTINUES



CONTINUES

TRACK 3

WENTHER REPORT

TRK. 3

SITCOM

TRACK 2

DOORBELL



TRACK 1

J&T



X LESTER BOWIE

SEGREGATED CITY

LIVING

WE LIVED

WE WERE LIVING

TRACK 1

LB.

LIVING

WE LIVED

WE WERE LIVING

CONTINUES
OVER BRICK
MOLD

AUDIO CHAP. 1

DISHES



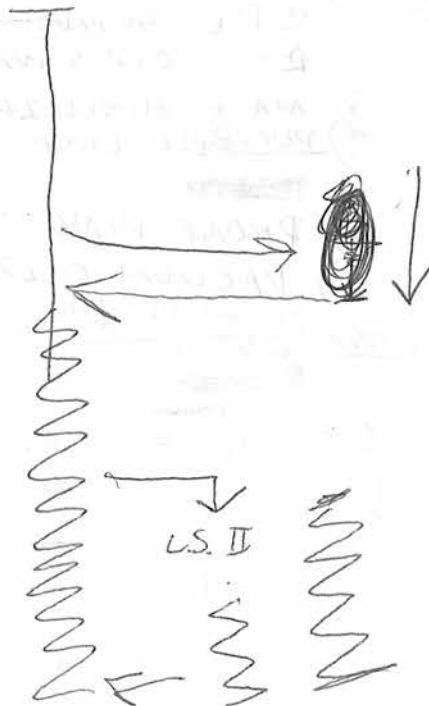
PHONE



FOOT STEPS



SHA LOOP



QUESTIONS
WHAT AUDIO FOR
THERMERS & SECOND
TRACKING SHOTS?



28.IV.81 (*Bedouin Spark*) (2009), Christopher Harris

ENTRE DOIS OLHOS: QUATRO CINEASTAS/VIDEASTAS DE VANGUARDA EMERGENTES PARA A NOVA DÉCADA*

Michael Sicinski**

Tradução: Luís Flores

Uma das dificuldades de se escrever sobre cinema e vídeo experimental é que não há tantas oportunidades quanto deveria haver para colocar em evidência cineastas a quem devemos chamar, na falta de termo melhor, de talentos em desenvolvimento. Revistas como esta (as quais, infelizmente, são poucas) costumam produzir artigos mais longos sobre artistas do cinema novos e únicos, em processo de crescimento e desenvolvimento, pessoas que possuem, digamos, três ou quatro filmes no currículo. Mas artigos de início de carreira como esses têm como premissa a ideia de que os frequentadores regulares de festivais de cinema teriam sido expostos a pelo menos alguns dos filmes em questão, e poderiam ficar de olho na próxima obra da pessoa abordada. Essa suposição só pode ser feita realmente se restringirmos nossa conversa ao cinema narrativo, mesmo considerando suas margens. Quando meus colegas e eu, no fluxo dos festivais de cinema, focamos nossa atenção naquela porção dedicada ao cinema narrativo internacional, não há nada de incomum em destacar, por ocasião de seu primeiro filme, um diretor ou uma diretora excepcional, alguns dos quais podem ter realizado, anteriormente, curtas-metragens aclamados.

Quando o assunto é a vanguarda não-narrativa, podemos presumir muito pouco. É provável que apenas aqueles cineastas muito bem estabelecidos, com corpos de trabalho que abrangem uma ou mais décadas, estejam em exibição quase o tempo todo em algum lugar do mundo – pensemos nos mestres incontestáveis como Ken Jacobs, James Benning ou Nathaniel Dorsky –, embora também eles continuem a lutar por validação e tempo de tela quando comparados às suas contrapartes narrativas, os “suspeitos usuais” em Cannes, Veneza e Toronto. Ainda assim, do ponto de vista de um escritor, fica difícil encontrar uma ocasião para traçar os perfis desses artistas do cinema cujas obras

efervescentes, em essência, abaixo da zona de visibilidade mais ampla da atenção crítica, não obstante a qualidade consistente e o empenho dedicado de seus ofícios. Em alguns casos, esses cineastas demonstraram uma trajetória de nítido aprimoramento, começando com trabalhos um tanto ou quanto derivativos, mas, recentemente, alcançando suas vozes próprias e fortes. Em outros casos, foram simplesmente melhorando. Mas escolhi traçar os perfis desses cineastas porque, em minha opinião, sua emergência ao longo da última década representa um conjunto de circunstâncias instigante e digno de nota, e um momento de grande promessa, não apenas para a vanguarda, mas também para a cultura cinematográfica em geral. Naturalmente, compreendê-los requer um quadro de referência ligeiramente deslocado, mas não um outro par de olhos.

(...)

CHRISTOPHER HARRIS

Quando o assunto é o cinema experimental, precisamos manter bons registros. Muitas vezes, um filme excepcional pode saltar aos olhos em meio a um conjunto decididamente morno de exibição, e é importante recordar aquele realizador como um “tópico de pesquisa futura”, porque não há como saber quanto tempo vai demorar até que vocês dois se encontrem novamente. Foi exatamente o que aconteceu com o artista experimental Christopher Harris, que vive na Flórida, cujo trabalho descobri em 2004, enquanto revia curtas-metragens não-narrativos para o Festival de Cinema de Nashville. Os únicos pontos luminosos, em um lote bastante sombrio, foram *Mirror mechanics* (*Mecânica do espelho*, 2005), do sempre confiável Siegfried Fruhauf, e *Reckless eyeballing* (*Encarada imprudente*, 2004), de Harris, uma provoca-

*Trecho de artigo publicado originalmente em: *Cinema Scope* <www.cinema-scope.com/features/features-between-two-eyes-four-emergent-avant-garde-filmvideomakers-for-the-new-decade/>, Julho de 2011, p. 28-32. Além de Christopher Harris, o artigo traça o perfil de três outras artistas/cineastas, todas mulheres: a nipo-alemã Sylvia Schedelbauer, a Indiana Shambhavi Kaul e Eriko Sonoda, que vive em Tóquio. Artigo gentilmente cedido pelo autor.

** Michael Sicinski é um roteirista e professor de cinema que vive em Houston, Texas. Ele contribui regularmente para as revistas *Cinema Scope* (Canadá), *Cargo* (Alemanha) e *Cineaste* (EUA). Atualmente, trabalha nos departamentos de Inglês e Artes Plásticas da Universidade de Houston.

ção deveras direta, que também funciona como um tratamento amoroso de materiais de arquivo de raro engajamento. O tema dominante de *Eyeballing* é a imagem de Pam Grier, em seu apogeu no Blaxploitation,¹ com uma troca de olhares incomum – dela, para nós, e dos homens nas imagens circundantes, de volta para ela. Harris é bem explícito na exploração das dimensões raciais que Laura Mulvey deixou implícitas (para dizer gentilmente) na questão do Olhar Masculino, projetando Foxy Brown no aparato cinematográfico como uma espécie de teste. Ela pode devolver o olhar, ou também ela será montada e fixada pelo olhar? Ou, ainda, existe um lugar para uma espectadorialidade negra afro-americana, uma posição subjetiva ativa dentro da cultura visual?

No filme, Harris justapõe imagens de Angela Davis (incluindo cartazes de procurada) aos materiais de Grier, produzindo uma dialética fantasia/realidade, e articulando com precisão como o banco de imagens culturais do cinema associa a deseabilidade das mulheres afro-americanas ao perigo. O título do filme, “encarada imprudente”, é claramente papo de branquelo, anterior à Era dos Direitos Civis, para designar os homens negros que supostamente olhavam com desejo para mulheres brancas. (É uma expressão bem conhecida: em 1986, Ishmael Reed publicou um romance com o mesmo nome). Fica claro, portanto, o que está em jogo: olhadas e olhares, quando encarar com atenção e quando olhar com deferência para o chão, são assuntos de grande importância histórica para os afro-americanos, e todas as considerações formais realmente rigorosas deveriam nos remeter, mais cedo ou mais tarde, para o pensamento histórico.

Nesse sentido, tem sido um prazer singular, e um aprendizado, descobrir outras obras de Harris. Assim como Schedelbauer, Harris começou sua filmografia com sua obra mais longa até o momento, uma que se mostra, de fato, significativamente diferente em relação às suas demais obras finalizadas. Tendo visto agora seu média-metragem *still/here* (*ainda/aqui*, 2001), com uma hora de duração, é um tanto irritante que o filme não seja melhor conhecido. Se encontrasse um público mais amplo, eu conseguiria vê-lo sendo resgatado, muito facilmente, como uma das obras de vanguarda fundamentais da década passada. Composto por uma série de planos-sequência em 16mm, granulados, por vezes até mesmo sujos, da área central de St. Louis, *still/here* investiga as construções desabadas, os comércios tapados com tábuas e a inconcebível negligência cívica, com uma câmera desapaixonada, realizando lentos *travellings* e visões da desolação em quadros fixos congelados. A obra apresenta afinidades com James Ben-

ning e Straub/Huillet, bem como Kevin Jerome Everson, cineasta de Ohio, e Ben Rivers, arqueólogo anarquista britânico. Mas o filme difere em muitos aspectos importantes. Raramente vemos pessoas. Em vez disso, percebemos suas presenças fantasmas na meticulosa banda sonora de Harris, com telefones que tocam, campanhas e *voiceovers* ocasionais. Isso inclui uma introdução, na qual um fotógrafo documental oculto nos lembra que cada tijolo, de cada construção, representa a mão de um trabalhador invisível. *still/here* é igualmente sutil em levar a marca do seu criador, mas parecendo, de algum modo, não flexionado, uma parte inevitável da sua paisagem.

As obras mais recentes de Harris, por sua vez, têm mostrado uma vocação formal muito mais deliberada, um desejo de lidar com a tatilidade da imagem de celuloide. Suas duas obras mais recentes fazem parte de uma série chamada, no conjunto, de *28.IV.81*, e, embora cada parte seja bastante diferente, ambas demonstram uma preocupação com as texturas da luz, bem como com a capacidade da imaginação humana de extrair entidades celestiais dos materiais relativamente pobres ao alcance das mãos. (Chame-os de O Vaso de Plantas da Vida). *28.IV.81 (Bedouin spark/Faixa beduína)*, de 2009, é uma adorável miniatura editada na câmera, na qual Harris manipula a luz em torno de um móvel de criança de modo que uma luz noturna suspensa, com estrelas de plástico prateadas, torna-se um céu cintilante artificial. Sua obra mais recente, *28.IV.81 (Descending figures/Figuras descendentes)*, de 2011, é a primeira projeção em tela dupla de Harris e, a depender de quão distorcido for o nosso senso de humor, sua primeira comédia. Provavelmente, é também o filme mais rico de Harris até o momento, em termos de camadas simultâneas de representação e percepção.

28.IV.81 (Descending figures) é composto por imagens que Harris filmou em uma performance da Paixão de Cristo, encenada como atração em um parque de diversões na Flórida. Vemos um Jesus do Metal Cristão, bem penteado, sendo açoitado por romanos saídos de lojas de fantasia, com *headsets* na cabeça, enquanto mulheres roliças, calçando tênis, lamentam e choram. Enquanto isso, a plateia invade a diegese com bastante frequência – um braço com uma câmera aparece, ou vemos a multidão ao redor, no calor, aparentemente entediada. Porém, o que é mais importante, o uso que Harris faz da tela dupla e dos *flares* finais resulta em uma competição mútua das imagens. Jesus é chicoteado, enquanto amarelos e vermelhos fazem pingue-pongue na tela, de um lado para o outro. Os romanos movem-se através

das neblinas da luz branca e enérgica do projetor. As próprias imagens operam em contraponto (close-ups e planos médios, planos de reação incongruente etc.), mas o uso que Harris faz da pura luz cinematográfica impede continuamente que esses falsos cenários sagrados ganhem vida. Essa frágil demonstração de devoção é revelada por meio de algo genuinamente avassalador, ou, pelo menos, reconhecidamente real. De certa maneira, isso parece resumir o método de Harris. Imagens cinematográficas são coisas com um impacto real no mundo e, como tal, possuem uma dimensão ética incontornável. Se tiver algo para encarar, então vá com tudo ou vá para casa.

NOTAS

1. [N.T.] O termo *blaxploitation* se refere a um gênero cinematográfico específico composto, grosso modo, por um conjunto de filmes produzidos nos anos 1970, moldados sobretudo pela linha de construção dos *thrillers* de ação, mas que também apropriaram-se de aspectos da comédia, do drama, do romance, e até mesmo do documentário. Além do período de realização, o principal ponto de unificação desses filmes é o fato de terem sido confeccionados e comercializados tendo em vista uma audiência predominantemente negra, o que desencadeia transformações relevantes nos modos de representação dos sujeitos negros e desemboca no surgimento de heróis icônicos para toda uma geração. Apesar das fortes críticas vindas de lugares diversos, principalmente do movimento negro tradicional, a importância desse gênero não pode ser subestimada nem para a reconfiguração da visibilidade negra, nem para a continuidade histórica do cinema estadunidense. Há quem diga, inclusive, que o *blaxploitation* ajudou a salvar os estúdios de Hollywood da prolongada crise financeira que atravessavam na época. Para saber mais, conferir os escritos do pesquisador Heitor Augusto sobre o tema, no seu site Urso de Lata, em particular o artigo “Blaxploitation: o gênero que obrigou o mundo a notar os negros” (disponível em: <https://ursodelata.com/2011/11/20/blaxploitation-o-genero-que-obrigou-o-mundo-a-notar-os-negros/>). Conferir, também, o livro *Reflections on blaxploitation: Actors and directors speak* (Lanham, Maryland: Scarecrow University Press, 2009), com entrevistas realizadas por David Walker, Andrew J. Rausch e Chris Watson.



28.IV.81 (*Descending figures*) (2011), Christopher Harris

BETWEEN TWO EYES: FOUR EMERGENT AVANT-GARDE FILM/VIDEOMAKERS FOR THE NEW DECADE*

Michael Sicinski**

One of the difficulties of writing about experimental film and video is that there aren't as many opportunities as there ought to be to spotlight filmmakers who we might call, for lack of a better term, developing talent. Magazines like this one (of which, sadly, there are few) customarily produce feature articles on unique new film artists in the midst of their growth and development, people with, say, three or four films under their belts. But early-career articles such as these are premised on the idea that regular film-festival circuiters would have had some exposure to at least some of the films in question, and would be able to keep an eye out for the subject's next work. This assumption can really only be made if we restrict our conversation to narrative filmmaking, even at its fringes. When my colleagues and I focus our attention on that portion of the film-festival beat devoted to international narrative cinema, there is nothing unusual about highlighting an exceptional filmmaker on the occasion of his or her very first film, some of whom may have made acclaimed courts-métrages beforehand.

When it comes to the non-narrative avant-garde, we can assume very little. Only very established makers, with decade-spanning bodies of work, are likely to be showing somewhere almost all the time – think of uncontested masters like Ken Jacobs, James Benning, or Nathaniel Dorsky – yet they too continue to struggle for validation and screen time when compared with their narrative counterparts, the “usual suspects” at Cannes, Venice, and Toronto. Nevertheless, from a writer's standpoint, it becomes tough to find the occasion to profile those film artists whose work has, in essence, bubbled under the larger spotlight of critical attention, despite consistent quality and dedicated application of their craft. In some cases, these filmmakers have displayed a trajectory of marked improvement, starting out with somewhat derivative work but recently coming into their own, strong voices. In other cases,

they've simply gone from strength to strength. But I've chosen to profile these filmmakers because, in my opinion, their emergence over the last decade represents a noteworthy and exciting set of circumstances, and a moment of great promise, not only for the avant-garde but also for film culture as a whole. Naturally, understanding them requires a slightly shifted frame of reference, but not a separate set of eyes.

(...)

CHRISTOPHER HARRIS

When it comes to experimental film, you've got to keep good records. Very often, one exceptional film will leap out at you in the midst of a decidedly tepid group show, and it's important to remember that maker as a “subject for future research”, because there's no telling how long it will be before the two of you will cross paths again. This is precisely what happened with Florida-based experimentalist Christopher Harris, whose work I first discovered in 2004 while reviewing non-narrative shorts for the Nashville Film Festival. The only bright spots in a rather dismal lot were *Mirror Mechanics* by the ever-reliable Siegfried Fruhauf and Harris' *Reckless Eyeballing*, a fairly direct provocation that also functions as a loving treatment of all-too-rarely engaged found-footage material. *Eyeballing's* dominant motif is the image of Pam Grier from her *Blaxploitation* apex, with an unusual exchange of gazes – hers out at us, and the men in surrounding footage back at her. Harris is quite explicitly exploring the racial dimensions that Laura Mulvey left implicit (to put it kindly) within the *Male Gaze* question, sending *Foxy Brown* into the cinematic apparatus as a kind of test case. Can she look back, or will she too be pinned and mounted by the gaze? Or, is there a place for an African-American female

*Extract of article originally published in: *Cinema Scope* <www.cinema-scope.com/features/features-between-two-eyes-four-emergent-avant-garde-filmvideomakers-for-the-new-decade/>, July 2011, p. 28-32. Besides Christopher Harris, the article profiles three other artists/filmmakers, all women: German-Japanese Sylvia Schedelbauer, Indian-born Shambhavi Kaul and Tokyo-based Eriko Sonoda. By courtesy of the author.

**Michael Sicinski is a film writer and teacher based in Houston, Texas. He is a regular contributor to *Cinema Scope* (Canada), *Cargo* (Germany), and *Cineaste* (U.S.) magazines. He currently works in the English and the Fine Arts departments of the University of Houston.

spectatorship, an active subject position inside visual culture?

Within the film, Harris juxtaposes images of Angela Davis (including wanted posters) with the Grier footage, generating a fantasy/reality dialectic, and articulating precisely how cinema's cultural image bank conflates African-American women's desirability with danger. The film's title, "reckless eyeballing", is of course pre-Civil Rights Era cracker-talk for when black men allegedly looked lustfully at white women. (It's a well-known expression: Ishmael Reed published a 1986 novel by the same name.) So the stakes are clear: looks and gazes, when to scope out and when to stare deferentially at the ground, are matters of grave historical importance for African-Americans, and all truly rigorous formal considerations should return us to historical thinking sooner or later.

In this regard, it has been a distinct pleasure, and an education, to discover Harris' other work. Like Schedelbauer, Harris began his filmography with his longest work to date, and one that is indeed significantly different than his other completed works. Having now seen his hour-long 2001 featurette *still/here*, it is somewhat galling that the film is not better known. If it did find a wider audience, I could see it very easily being recovered as one of the significant avant-garde works of the past decade. Comprised of a series of grainy, at times even dirty, 16mm long takes of inner city St. Louis, *still/here* surveys collapsed buildings, boarded-up businesses, and unconscionable civic neglect with a dispassionate camera, delivering slow tracking shots and extended fixed-frame views of desolation. The work displays affinities with James Benning and Straub/Huillet, as well as Ohio filmmaker Kevin Jerome Everson and British anarcho-archaeologist Ben Rivers. But the film differs in many key respects. People are seldom seen. Instead, we hear of their ghost-presence in Harris' meticulous soundtrack of ringing telephones, doorbells, and occasional voiceover. This includes an introduction in which an unseen documentary photographer reminds us that every brick of every building represents the hand of an unseen labourer. *still/here* is similarly subtle in bearing the mark of its maker, but seeming uninflected somehow, an inevitable part of its landscape.

By contrast, Harris' recent work has displayed a much more deliberate formal flair, a desire to grapple with the tactility of the celluloid image. His two most recent works are part of a series collectively called *28.IV.81*, and although the pieces are rather different, both display a concern with textures of light as well as the capacity of the human imagination to will celestial entities out of the relatively impoverished materials at hand. (Call them

The Potted Plant of Life). *28.IV.81 (Bedouin Spark)*, 2009, is a lovely miniature edited in-camera, in which Harris manipulates light around a child's mobile so that a hanging nightlight with plastic silver stars becomes a glinting ersatz sky. His most recent work, *28.IV.81 (Descending Figures)*, 2011, is Harris' first double-screen projection and, depending on how warped your sense of humour is, his first comedy. It's also probably Harris' richest film to date in terms of competing layers of representation and perception.

28.IV.81 (Descending Figures) is comprised of footage Harris shot at a performance of Christ's Passion, staged as an attraction at a Florida amusement park. We see a well coiffed, Christian-metal Jesus getting scourged by costume-shop Romans with headset mics, while zaftig women in tennis shoes weep and wail. Meanwhile, the audience penetrates the diegesis quite often – an arm with a camera pops in, or we see the crowd standing around in the heat looking bored. But more significantly, Harris' use of dual-screen and end flares result in mutual image competition. Jesus gets whipped while yellows and reds ping-pong back and forth across the display. The Romans move through fogs of zipping white projector light. The images themselves operate contrapuntally (close-ups and medium shots, mismatched reaction shots, etc.), but Harris' use of the pure filmic light continually disrupts these faux-holy scenarios from coming into being. This flimsy display of devotion is shown up by something genuinely overpowering, or at least recognizably real. In a way, this seems to sum up Harris' practice. Filmic images are things with actual impact in the world, and as such they have an unavoidable ethical dimension. If you've got some eyeballing to do, go hard or go home.



still/here (2001), Christopher Harris.

IMAGES FESTIVAL 2019: DOIS FILMES DE CHRISTOPHER HARRIS*

Ivonne Sheen**

Tradução: Luís Flores

Os filmes *still/here* (ainda/aqui, 2001) e *A willing suspension of disbelief + Photography and fetish* (Uma suspensão voluntária da descrença + Fotografia e fetiche, 2014), de Christopher Harris, desvelam a experiência cinematográfica em sua prática experimental e a narrativa documentária como um possível dispositivo antropológico híbrido para questões éticas profundas por meio de uma experiência audiovisual autorreflexiva.

A evocação dos dois filmes pode ser lida a partir dos títulos. Começando com *still/here*, a palavra “still” [ainda] denota quietude e falta de movimento, mas também descreve a permanência de algo em um mesmo lugar: assim, o tempo passou, mas há algo que fica. Naturalmente, como consequência do tempo, e apesar da falta de movimento, há sempre mudança e transformação. “Here” [aqui] denota um local específico onde a voz da enunciação se encontra. St. Louis, no Missouri, Estados Unidos da América, esse é o “aqui” de onde Harris constrói um ensaio que justapõe a imobilidade das ruínas e dos edifícios abandonados aos testemunhos sobre o lugar e sua ordem real, que é, fundamentalmente, baseada no abandono, em uma espécie de não-existência, de estado morto-vivo, de viver em um tempo paralelo e um cenário urbano remoto da modernidade e da integração social. Uma sinfonia urbana, com um ritmo desesperançoso, uma composição estacionária que nos apresenta tijolos brutos no interior dos edifícios, cuja presença assemelha-se à figura de corpos violados. Desse modo, o autor transforma esse cenário na metáfora de um corpo coletivo afro-americano que sofreu, que foi aberto e largado à sua própria sorte. Uma voz feminina nos fala sobre a natureza desses tijolos, desses edifícios construídos com as mãos do povo, por corpos e almas. Harris para – e nos faz parar – a fim de contemplar e absorver a energia dessa

cidade, a presença fantasmática de uma experiência histórica que perdura, carmicamente, nos sentimentos de discriminação contra a comunidade afro-americana que existe, ainda, em meio à opressão e à violência. A poética composição entre as imagens e os sons feita por Harris é um contraponto que rompe os muros da descrição para situar-nos em um lugar de bifurcações, onde não há uma mensagem totalmente inteligível, mas onde a natureza do estado das coisas, da realidade, brilha com uma luz mais forte. O lugar de onde Harris enuncia seu filme é uma referência não apenas à sua experiência nesse espaço urbano, mas, sobretudo, à sua própria identidade como cidadão afro-americano. Sendo assim, a significação do “aqui” torna-se mais uma coisa espiritual, relacionada a uma memória coletiva presente.

Esse intuito de desvelar o complexo estado histórico das coisas no que diz respeito à identidade afro-americana adquire uma abordagem conceitual profunda em *A willing suspension of disbelief + Photography and fetish*. Como numa fórmula alquímica, Harris suspende voluntariamente os componentes da Descrença, da Fotografia e do Fetiche para representar a representação visual etnográfica como algo baseado em uma relação colonial com indivíduos subalternos. Harris justapõe um discurso que lembra o conceito lacaniano do “grande Outro”, porém confrontado à presença corpórea e à performance de uma mulher afro-americana, de um corpo e uma alma afro-americana, cuja voz também enuncia conceitos e ideias que vêm de uma tradição colonial ocidental. Harris confere à voz dela uma agência poderosa, por exemplo, quando ela lê uma citação de *Camera lucida* (A câmara clara), de Barthes, enquanto segura o livro nas mãos, desvelando os sentidos que subjazem à sua representação. Ela parece vir do século XVIII ou XIX, mas ganha vida graças a processos fotográficos

*Publicado originalmente na revista *Desistfilm*, em 20 de Abril de 2019. Disponível em: <<http://desistfilm.com/images-festival-2019-two-films-of-christopher-harris/>>. Artigo gentilmente cedido pela autora.

**Ivonne Sheen é uma cineasta e roteirista que cresceu e vive em Lima, no Peru. Seus trabalhos e escritos são focados nas práticas experimentais como encontros com experiências poéticas. Ela é redatora da revista *Desistfilm* desde 2017. Seu filme *Con cierto animal* foi exibido em festivais como *Dobra*, *Ultracinema MX*, *MUTA*, *Ciclo Cine de Artistas*, *Frontera Sur* e *Festival Internacional de Cinema Experimental de Istambul*. Ela também co-desenvolve uma série de oficinas de práticas experimentais em sua cidade natal desde 2018, chamada *Taller Helios*.



A Willing Suspension of Disbelief + Photography And Fetish, 2014, Christopher Harris

micos para falar-nos não apenas de seu tempo, mas também do presente e todo o tempo que passou e está passando. Nessa linha, a tecnologia fotográfica também é mostrada de modo estonteante, aberta como em um estudo taxonômico. Somos confrontados pelos seus processos e elementos físicos e, ao mesmo tempo, pela relação que ela estabelece entre um agente, um operador nas palavras de Barthes, e a realidade e o corpo que serão ontologicamente transformados pela performance de ser fotografado. Os sentidos que circundam o ato específico da fotografia tomada no contexto das ideologias coloniais são colocados em discussão: Harris quebra o formato comum do cinema *widescreen* para criar uma composição movente com pequenos frames, como os primeiros formatos fotográficos – como o daguerreótipo – para nos aproximar da experiência de reificação desse corpo que nos fala sobre a sua natureza, a natureza da fotografia e os amplos sentidos que subjazem à imagem resultante. Harris orchestra uma performance poderosa e um trabalho preciso com o formato filmico, que também é representado no processo de captura da imagem, no processo de ganhar vida pela absorção da energia de uma realidade, de ganhar vida a partir de corpos em um tempo e espaço específicos, de corpos com um sentido imposto específico.

Christopher Harris vasculha as profundezas de sua identidade, alcançando essências coletivas, não para encontrar respostas ou resolver fórmulas, as quais provavelmente vão se converter

em um ato colonial de tentar entender as coisas e encontrar verdades, mas para criar uma discussão poética sobre a organização colonial no que toca a comunidade afro-americana, o que também pode se aplicar a outras comunidades subalternas.

A willing suspension of disbelief + Photography and fetish (Uma suspensão temporária da descrença + Fotografia e fetiche)

Direção: Christopher Harris
EUA, 2014, 16 min.

still/here (ainda/aqui)

Direção: Christopher Harris
EUA, 2001, 60 min.

IMAGES FESTIVAL 2019: TWO FILMS BY CHRISTOPHER HARRIS*

Ivonne Sheen**

Christopher Harris' films *still/here* (2001) and *A Willing Suspension of Disbelief + Photography and Fetish* (2014) unfold the cinematic experience in its experimental practice and the documentary narrative as a possible anthropological hybrid device for profound ethical questions through a self-reflected audiovisual experience.

The evocation of both films can be read from its titles. Beginning with *still/here* (2001), the word "still" denotes quietness and lack of movement, but it also describes a permanence of something in a same place: therefore, time has passed but something remains. Naturally, as a consequence of time and despite the lack of movement, there is always change and transformation. "Here" denotes a specific location where the voice of enunciation is found. St. Louis in Missouri, in the United States of America, is that here from where Harris constructs an essay that juxtaposes the stillness of ruins and abandoned buildings with testimonies about the place and its actual order, which is fundamentally based in abandonment, in a sort of non-existence, of living dead, of living in a parallel time and an urban scenery afar from modernity and social integration. An urban symphony, one with a hopeless rhythm, a still composition that introduces us to raw bricks, inside the interior of buildings, whose presence resembles the figure of violated bodies. In this way, the author turns this scenery into a metaphor of an African-American collective body who has suffered, who has been opened and left to its own faith. A female voice talks to us about the nature of those bricks, of those buildings, built with people's hands, by bodies and souls. Harris stops -and stops us- to contemplate and absorb the energy of this town, the ghostly presence of a historical experience which karmically still remains in the feelings of discrimination against the African-American community, which still exists in oppression and violence. Harris' poetical composition between images and sound, is a counterpoint

which breaks the walls of description to locate us in a place of bifurcations, where there isn't a totally intelligible message, but where the nature of the state of things, of reality, shines with a brighter light. The place from where Harris enunciates his film is not only a reference to his experience in this urban space, but mainly one to his own identity as an African-American citizen. Therefore, the signification of here becomes more of a spiritual one, related to a present collective memory.

This aim to unfold the complex historical state of things regarding African-American identity gets a deep conceptual approach in *A Willing Suspension of Disbelief + Photography and Fetish* (2014). As an alchemical formula, Harris willingly suspends the components of Disbelief, Photography and Fetish to represent the ethnographical visual representation as one based in a colonial relationship with subaltern individuals. Harris juxtaposes a discourse which recalls the Lacanian concept of The big other, but confronted to the body presence and performance of an African-American woman, of an African-American body and soul, whose voice also enunciates ideas and concepts which come from a western colonial tradition. Harris gives her voice a powerful agency, for example, when reading a quote from Barthes' *Camera Lucida* while holding the book in her hands, unfolding the meanings underneath her representation. She seems to come from the 18th or 19th century, but becomes alive thanks to photochemical processes to speak to us not only about her time, but also about the present and all the time that has passed and is passing. In this line, the technology of photography is also stunningly shown, opened as in a taxonomical study. We are confronted to its physical elements and processes, and at the same time, to the relationship that it builds between an agent, an operator in Barthes' words, and a reality and body which is going to be ontologically transformed by the performance of being

*Originally published in Desistfilm, on April 20th, 2019. Available: <<http://desistfilm.com/images-festival-2019-two-films-of-christopher-harris/>>. By courtesy of the author.

**Ivonne Sheen is a filmmaker and film writer raised and based in Lima, Peru. Her work and writings are focused on experimental practices as encounters with poetic experiences. She writes as Desistfilm's staff since 2017. Her film *Con cierto animal* has been screened in Festivals such as Dobra, Ultracinema MX, MUTA, Ciclo Cine de Artistas, Frontera Sur and Istanbul International Experimental Film Festival. She also has co-developed a series of workshops for experimental practices in her hometown since 2018, called Taller Helios.

photographed. The meanings that surround the specific act of photography as one in the context of colonial ideologies are put into discussion: Harris breaks the common format for wide screen cinema to create a moving composition with small frames, like the first photographic formats -such as the daguerreotype- to get us closer to the experience of reification of this body, who speaks to us about its nature, the nature of photography and the wide meanings underneath the resulting image. Harris orchestrates a powerful performance with a precise work with the filmic format, which is also represented in the process of capturing the image, in the process of becoming alive by the absorption of energy from a reality, becoming alive from bodies in an specific time and space, from bodies with a specific imposed meaning.

Christopher Harris rummages in the deepness of his identity, reaching collective essences, not to find answers or resolving formulas, which will probably become into a colonial act of trying to understand things and find truths, but to create a poetical discussion about the colonial organization regarding the African-American community, which can also apply for other subaltern communities.

A Willing Suspension of Disbelief + Photography and Fetish

Directed by: Christopher Harris

US, 2014, 16MIN

still/here

Directed by: Christopher Harris

US, 2001, 60MIN



Halimuhfack (2016), Christopher Harris

A HISTORIOGRAFIA DA INTERRUPÇÃO EM CHRISTOPHER HARRIS*

Jaimie Baron**

Tradução: Pedro Veras

O curta-metragem *Halimuhfack* (2016) de Christopher Harris começa com a imagem de uma mulher negra usando um vestido preto e um chapéu vermelho, que remetem à moda do início do século 20. Ela está sentada de frente para uma tela na qual vemos imagens etnográficas do povo Masai realizando uma dança em roupas tradicionais. À medida que a mulher sentada começa a falar, ouvimos a voz de uma mulher – descobrimos, pelo livreto da programação, que se trata, de fato, de Zora Neale Hurston – respondendo a perguntas de um homem sobre seu trabalho de aprender, performar e registrar músicas folclóricas afro-americanas no sul dos Estados Unidos.¹ Todavia, os lábios da oradora que vemos e a voz de Hurston vão cada vez mais se dessincronizando ao ponto de ficar rapidamente evidente que a mulher que vemos na tela não é Hurston. Após a curta conversa com o entrevistador, Hurston canta a música “Halimuhfack”, porém quando a música termina, a trilha sonora começa a saltar e repetir, distorcendo suas palavras. As imagens etnográficas atrás da intérprete labial, que já estavam em loop, começam a travar. Trilha sonora e imagem começam a se desintegrar até que se tornem visual e sonoramente sem sentido. De fato, o filme instaura uma estética da interrupção que não somente se recusa a manter coerência com uma narrativa, como também se aproxima cada vez mais da incoerência. No entanto, uma forma intensa de experiência histórica é inerente à experiência de assistir ao filme: uma estética da interrupção produzindo o que pode ser chamada de historiografia da interrupção.

Claro que a interrupção é frequentemente vista como “grosseira” e um impeditivo para o diálogo ou narrativa. Contudo, quando o diálogo é impossível ou a narrativa se torna ideologicamente calcificada, ou ainda quando há desigualdade de poderes de comunicação, a interrupção pode tornar-se necessária para a

produção de um discurso ético – inclusive um discurso ético histórico. Amit Pinchevski, partindo de Emmanuel Levinas, vê a “interrupção como portadora de uma significação ética especial: como um ponto de exposição e vulnerabilidade a partir do qual a relação com o Outro pode passar por uma profunda transformação.”² A meu ver, alguns trabalhos de história audiovisual, que se apropriam de sons e/ou imagens já existentes, instauram uma interrupção que pode servir como tal “ponto de exposição e vulnerabilidade”. Ao interromper o fluxo de um conjunto de imagens e/ou sons com outros conjuntos de imagens e/ou sons, a apropriação audiovisual é capaz de abrir um espaço no qual a alteridade pode ser encontrada, sem nenhum preconceito pré-estabelecido. Pinchevski também aponta que “Há comunicação apenas quando houver um momento, contudo, fugidio ou mínimo, de incompreensão, de desorientação, ou mesmo de estupidez, a respeito daquilo que é falado.”³ A apropriação audiovisual frequentemente gera tal momento de desorientação. É tão fugaz, que geralmente nem reconhecemos, conscientemente, essa breve experiência de incompreensão ou estupidez. Ainda assim, pretendo argumentar que, em trabalhos de apropriação audiovisual – ou de *found footage* – que comumente demandam que reunamos sons e imagens distintos, desprovidos de uma aparente conexão imediata, há sempre um momento de incompreensão antes do “uso indevido” fazer sentido. (Isso pode se aplicar para toda a montagem, obviamente, mas considero que se ela se anuncie com mais frequência no caso da apropriação audiovisual.)

Alguns trabalhos de apropriação audiovisual transformam esse momento de incompreensão em uma oportunidade de interrupção das formas habituais de se pensar sobre o passado – e sobre o Outro. Pinchevski diz que:

* Texto gentilmente cedido pela autora.

** Jaimie Baron é Professora Associada de Cinema na University of Alberta, possui doutorado em Cinema e Estudos Midiáticos pela UCLA. Seu trabalho foi publicado em diversos periódicos e antologias. Seu primeiro livro, intitulado *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, foi publicado pela Routledge Press em 2014. É fundadora e diretora do *Festival of (In)appropriation*, um festival internacional anual de curta-metragens experimentais de *found footage*. É co-editora do site *Docalogue* e da série de livros *Docalogue Book Series* (Routledge Press).

A interrupção do Outro torna evidente aquilo que é oprimido e negado pelas estruturas comunitárias “inatas”: a imanência de uma relação que transcenda a similaridade e o “pensar igual”. Ao invés de ter, ou de trabalhar para ter, algo em comum, essa comunidade se realiza na aproximação e na exposição ao que é “estrangeiro”: o pária, o doente mental, o imigrante, o indígena, o estranho, o inimigo.⁴

A meu ver, os curtas experimentais de Harris, literal e metaforicamente, interrompem discursos dominantes, gerando um encontro com iterações do “estrangeiro” de maneira que, acredito, revelam a regra do “pensar igual” no que tange a prática de se produzir história. Ao interromper formas estabelecidas dos discursos historiográficos – de maneira literal e metafórica, sonora e visual, espacial e temporal – seus filmes nos convocam a repensar as noções de rastros audiovisuais como “documentos”, que ostensivamente constituam a base do conhecimento histórico futuro. Além disso, ao situar corpos, que se recusam a serem reduzidos a uma única identidade, em tempos e espaços – ou estruturas espaciais e temporais – onde eles não se “encaixam” facilmente, os filmes de Harris interrompem qualquer relação epistemológica confortável entre quem vê e quem é visto.

Em *Halimuhfack*, há ao menos três temporalidades distintas, basicamente, desde o início do filme. Primeiro, há a temporalidade das imagens do povo Masai realizando uma dança ou ritual. Sem contextualização prévia, pode-se presumir que este material em cores deve ter sido filmado em meados do século 20, por etnógrafos brancos do Ocidente, com o intuito de registrarem os Masai antes de sua “ocidentalização”, como parte do projeto de “etnografia de selvagens”. Os corpos desses cineastas estão notavelmente ausentes das imagens, mas seu olhar é ressaltado pela repetição da imagem de uma garota que encara a câmera. O fato de que estas são imagens dos Masai é particularmente significativa, pois, como Neal Sobania explorou com profundidade, a “outrificação” dos Masai através da representação visual possui um longo histórico. Ele afirma que, “Todos ‘conhecem’ os Masai e os Zulu – mulheres usando colares de contas com os seios desnudos, dentro ou ao redor de suas “cabanas primitivas”, guerreiros com lanças e escudos dançando ou avançando pelas planícies a céu aberto”.⁵ Portanto, essas imagens, enquanto estereótipo, provavelmente também produzem um senso de familiaridade no espectador. Uma segunda temporalidade é representada pela gravação em áudio de Hurston falando sobre sua documentação

etnográfica de músicas afro-americanas durante os anos 1930. Como Daphne A. Brooks aponta, isso fazia parte de uma busca mais ampla de Hurston por “celebrar, cultivar e tornar mais audíveis, às massas, a profundidade e as complexidades de culturas sonoras afro-diaspóricas.”⁶ Na gravação, ouvimos Hurston descrever seu status de observadora-participante, de dentro/de fora, enquanto incorporava músicas afro-americanas na sua própria inscrição corporal dessa tradição. Mais adiante, Brooks observa que Hurston fez uso de

performances sonoras e de incorporação como ferramenta para inscrição etnográfica, como instrumento que talvez pudesse registrar e colocar vozes negras no mapa (acadêmico)... Sua performance inscreve duplamente a subjetividade do grupo de pessoas negras, cujas vozes ela preserva, bem como sua própria recepção, presente, ativa e independente.⁷

Com efeito, embora o corpo propriamente dito de Hurston não seja visível no filme de Harris, ele é audível, demonstrando que sua etnografia não é apenas uma simples documentação do “Outro” etnográfico, mas uma performance que incorpora as práticas artísticas daquele Outro. Por último, há a temporalidade do corpo da performer, poetisa e autora Valada Flewellyn, que faz a sincronia labial com as palavras de Hurston. A sincronia se ajusta e desajusta sem qualquer esforço para convencer o espectador de que se trata, de fato, do corpo de Hurston. Na verdade, a incorporação, intencionalmente imperfeita, que Flewellyn realiza de Hurston, está alinhada com o momento presente da realização do filme de Harris, sendo mais próxima – ainda que não coincidente – do nosso próprio momento de espetatorialidade. O corpo visível de Flewellyn acentua ainda mais a ausência do corpo de Hurston – e dos corpos ecoados pelas músicas de Hurston.

Correspondente a essa multiplicidade de temporalidades, está em curso uma estratificação espacial, representada não só pela lacuna entre o movimento dos lábios de Flewellyn e a voz, efetivamente gravada, de Hurston, mas também pela lacuna entre a intérprete e a projeção que aparece atrás dela. A lacuna entre lábios e voz aponta para uma espécie de ventriloquia intencionalmente fajuta, que assinala a inabilidade de passado e presente se unirem e produzirem um sentido coerente. Além disso, a projeção ao fundo gera um espaço literalmente incoerente. Escrevendo sobre cinema narrativo, Laura Mulvey defende que “A desajeitada evidência da retro-projeção parece contrabandear

algo do Modernismo para dentro do meio de comunicação em massa da modernidade, criando um paradoxo incomum, quase um choque de cultura, dentro de um único espaço.”⁸ Apesar de Mulvey indicar que ela quer dizer “choque de cultura” apenas metaforicamente, *Halimuhfack* parece materializar tal choque de culturas, apontando para as lacunas entre a cultura ocidental e as culturas africanas, bem como entre as identidades africana e afro-americana, e até mesmo entre a altamente escolarizada Hurston e seus temas de classe média. Mulvey também indica que no cinema hollywoodiano clássico, “Há uma incompatibilidade adicional, um paradoxo adicional, inerentes ao processo de retro-projeção. A locação filmada pode aparentar especialmente ‘realista’, quase oriunda de filmagem documental, quando, opostamente, invade a completa-encenação do drama narrativo.”⁹ Da mesma forma, em *Halimuhfack*, as imagens da tribo Masai – em contraste com a performance obviamente encenada em primeiro plano – começam a se alinhar com o “real”. Ainda assim, esta oferta de “real” encontra-se infestada de interrupções. À medida que as imagens entram em loop e são exibidas repetidamente, elas perdem algo de seu apelo voyeurístico, etnográfico, durante a própria repetição. Além disso, à medida que a velocidade do looping aumenta, as imagens ficam cada vez mais granuladas e de difícil legibilidade. Ademais, o som da voz de Hurston também entra em loop de forma que a letra “Who do? Who do? Who do working?” – “Quem faz? Quem faz? Quem faz trabalho? – se transforma simplesmente em “Hoodoo, hoodoo, hoodoo, hoodoo”, algo que Harris define como “encantamento”, em suas anotações para o livreto do programa. Deste modo, tanto imagem quanto banda sonora parecem perder sua função denotativa, se transformando em nonsense ou em uma incoerência literal. Por meio dessas estratificações e “travamentos”, o filme se recusa a satisfazer nosso desejo por um conhecimento histórico e etnográfico “real”, o qual dependeria de coerência espacial e temporal. Tudo que vemos e ouvimos é visual e auditivamente incompleto, dessincronizado e ativamente incoerente.

Jeffrey Skoller identificou uma tendência específica de filmes de vanguarda que lidam com a história, que ele categoriza como “filmes-cacos” e associa às ideias de Walter Benjamin sobre materialismo histórico e alegoria. Benjamin estava interessado nas maneiras como detritos de um momento passado podem ter significância, não por reconstruírem o passado de fato, mas por serem meios de construir e compreender o passado pelas lentes do presente e vice-versa. Skoller defende que:

Para artistas modernos, o uso de imagens e sons gravados mecanicamente que são descartados apresenta uma possibilidade alegórica porque eles se mantêm inalterados, enquanto que o contexto original de suas existências não é mais visível. A intraduzibilidade temporal do objeto se torna a encarnação do significado presente e gera novas possibilidades de significação.¹⁰

Da mesma forma, em *Halimuhfack*, os fragmentos “descartados” da entrevista de Hurston e do povo Masai são revelados em sua “intraduzibilidade”. Ao invés de tentar reconstruir o contexto original de cada um, o filme acentua o fato de que esse contexto já está tão longe de uma visibilidade que não somos capazes de compreender tais rastros como mensagens coerentes, de e sobre um passado histórico. Ao escrever sobre outro filme de arquivo, *Eureka* (1974), de Ernie Gehr, Skoller aponta que “salientar o momento presente do olhar do espectador, pela desaceleração da imagem, faz com que ela se desnaturalize e retire o espectador da cena passada para lançá-lo em um sentido agudo de presente”¹¹. Essa desnaturalização e ênfase no momento presente da espetatorialidade também é nitidamente presente em *Halimuhfack*. Qualquer imersão no passado é violentamente rachada tanto pela “inautenticidade” da intérprete quanto pela estética da interrupção.

Contudo, em *Halimuhfack* – e no trabalho de Harris de forma geral – essa desnaturalização pela interrupção é fundamentalmente política. No nosso momento presente (ou naquele da produção dos filmes de Harris), negros e negras ainda estão implicados em regimes escópicos e sonoros que misturam exotização com difamação, procurando manter os corpos negros a serviço de um olhar ou de uma escuta branca. *Halimuhfack*, no entanto, solapa a sensação de que podemos conhecer ou compreender a história africana ou afro-americana via fragmentos audiovisuais etnográficos. Particularmente, ao inserir o corpo da artista que faz a sincronia labial – que funciona como “Outro temporal” – no espaço do frame, explode-se a possibilidade, no presente, de conhecimento sobre um passado “não contaminado”. A lacuna entre os movimentos de seus lábios e a voz que ouvimos, mais do qualquer outra coisa no filme, aponta para aquilo que não podemos acessar, nem possuir. De fato, defendo que é no gesto de situar o corpo negro contemporâneo no espaço historicizado do documento apropriado (com seu olhar e escuta branca implícitos),

e no de reconhecer a sua interrupção, que a aposta política – e ética – da interrupção, emergem mais intensamente. Os discursos da etnografia tentam produzir coerência, a partir da vida e da experiência do “Outro” – geralmente pessoas de cor –, para um leitor ou espectador branco. Se por um lado não há razão para rejeitar por completo todo discurso etnográfico, por outro ele deve ser constantemente interrompido, para que se revele as maneiras pelas quais a representação exerce poder, sobre seus sujeitos e seu público. Ao oferecer a representação etnográfica de negros e negras, mas interrompendo-a temporalmente, espacialmente, visualmente, e sonoramente, *Halimuhfack* nos apresenta traços da história dos negros, mas nos lembra que ela está filtrada por um olhar e uma escuta específicos (geralmente de pessoas brancas) e que, além disso, não possuímos nenhum direito especial sobre esse conhecimento.

Contudo, o trabalho de Harris não está apenas preocupado com a relação entre representação etnográfica e história dos negros. A estética da interrupção já estava presente em um filme mais antigo de Harris, *Reckless Eyeballing* (*Encarada imprudente*, 2004), o qual se apropria principalmente de arquivos de ficção, ao invés de incorporar registros etnográficos. As principais fontes de material são o filme *Birth of a Nation* (*O nascimento de uma nação*, 1915), de D.W. Griffith, e o filme do Blaxploitation *Foxy Brown* (Jack Hill, 1974). É claro que *Birth of a Nation* é amplamente reconhecido tanto como uma obra-prima de inovações cinematográficas, quanto como uma representação falsa e violentamente racista da Guerra Civil dos Estados Unidos. Enquanto isso, *Foxy Brown*, realizado pelo diretor branco Jack Hill, tem sido reverenciado por sua representação de uma heroína negra estadunidense forte, mas também é criticado por ser uma versão objetificada e simplista da feminilidade negra estadunidense empoderada. Através de uma troca de olhares construída pela apropriação e montagem de Harris, *Foxy Brown* (Pam Grier) parece olhar para e ser olhada por uma variedade de homens, negros e brancos. O exemplo mais impressionante disso acontece quando Gus – o suposto vilão e esturador de uma mulher branca, de *Birth of a Nation*, que foi interpretado pelo ator branco Walter Long usando *blackface* – e Foxy parecem se olhar entre si. Também vemos, repetidamente, uma imagem da ativista negra Angela Davis e um texto que diz “ANGELA DAVIS PROCURADA”, se referindo ao fato de que ela foi perseguida pelo FBI em 1970 sob acusações de conspiração e assassinato. Imagens de textos referentes a corpos negros e brancos, e uma

forma de categorização de pessoas de acordo com seus traços físicos, aparecem na tela frequentemente. A primeira coisa que ouvimos é uma voz dizendo “O que quer que você faça, não a deixe olhá-lo nos olhos, pois é assim que ela transforma homens em pedra.”¹² Essa referência à Medusa é seguida por uma única (e interrompida) frase repetida ao longo de boa parte do filme (“She will never look...” / “Ela nunca vai olhar...”) combinada a trechos de música e outros fragmentos de diálogo.¹³ O título do filme faz referência a um termo que, durante a escravidão, remetia a um negro escravizado fazendo contato visual com qualquer pessoa em posição de autoridade. Posteriormente, durante as leis de Jim Crow, era usado para se referir a qualquer homem negro olhando para uma mulher branca. (Também é o título de uma peça do renomado dramaturgo afro-americano Ishmael Reed.)

Nitidamente, o ato de olhar ou ser olhado é destacado em *Reckless Eyeballing* em múltiplas camadas; no entanto, a trajetória dos olhares originais é interrompida e redirecionada. Em *Reckless Eyeballing*, assim como em *Halimuhfack*, somos apresentados a corpos negros (ou brancos, usando *blackface*) produzidos por um regime escópico branco, fato que se torna palpável pela interrupção dos textos, dos quais seu material provém, promovida por Harris. Ao mesmo tempo, seu gesto de extirpar e re-suturar o material produz um regime escópico alternativo que também funciona como história e interrogação de um olhar pautado por raça e gênero. Ainda assim, *Reckless Eyeballing* recusa binarismos simplistas de raça e gênero. Por exemplo, no filme de Harris, o termo “encarada imprudente” alcança um novo sentido, uma vez que uma das pessoas que vemos é um homem branco (usando *blackface*) “encarando” uma mulher negra. Contudo, a mulher negra está nitidamente “encarando” de volta o homem branco disfarçado, com um olhar tingido não de desejo, mas de hostilidade. Além disso, o uso frequente de imagens superexpostas e negativos de imagens, nas quais negros e brancos estão invertidos, também abala nosso sentido de um binarismo preto/branco.

O que mais me interessa é a troca de olhares entre Gus/Long e Foxy/Grier. Esses olhares se cruzam através de temporalidades evidentemente distintas: 1915 e 1974. Ao invés de um “Outro temporal”, como em *Halimuhfack*, onde a presença da artista que faz a sincronia labial desmonta a coerência, temos aqui a imagem de duas pessoas que não poderiam ser mais “Outras” entre si do que já o são, temporal e politicamente, mas que – através da montagem – parecem estar olhando uma para a outra. A montagem cria uma coerência que sabemos ser “falsa”. Ainda assim,

impõe uma série de questionamentos: O que significa, para Gus, encarar Foxy através de 59 anos, e para Foxy, encará-lo de volta, e quais as implicações desses olhares para se pensar a história, sobretudo a história da representação de negros e negras? O olhar de Foxy é nitidamente um olhar empoderado. Ela olha, piscando devagar, com um escárnio sutil, visivelmente desprezando o objeto de seu olhar. Quando tal objeto é editado, para aparentemente ser “Gus – o renegado – produto de doutrinas perversas espalhadas pelos *carpetbaggers*”¹⁴, o olhar dela representa a aniquilação dessa figura, antes ameaçadora e agora absurda. Tal aniquilação se torna literal no decorrer do filme, quando, graças à montagem de Harris, Foxy aparentemente aponta uma arma para Gus. Além disso, penso que, por meio da apropriação, os elementos ficcionais caem por terra para enfatizar os efetivos corpos indiciais presentes nas ficções. O objeto, tanto do olhar da mulher quanto de sua arma, deixa de ser Gus e passa a ser Long, o homem branco que interpretou uma versão particularmente racista da negritude. Foxy se torna a própria Grier – visualmente alinhada com Davis, que na realidade estava sendo acusada de envolvimento no assassinato de um juiz branco – afirmando seu poder. Assim, nesse filme, a estética da interrupção (dos textos originais) é combinada à reintegração em uma diferente hierarquia de olhares e poderes, modificando o sentido de *Birth of a Nation* e de seu personagem mais problemático. Esse filme não apenas historiciza a representação de negros e negras, mas também a reconfigura, permitindo que o presente, de certa maneira, se vingue do passado. Se, como afirma Skoller, filmes podem operar alegorias benjaminianas nas quais vestígios do passado são usados para iluminar o presente, os filmes de Harris o fazem no intuito de revelarem uma (contínua) incoerência da visão branca sobre a negritude. Harris se apropria de sons e imagens que não são vestígios do real, mas da supremacia visual e sonora branca, cujas necessidades discursivas estruturaram grande parte da representação cinematográfica. Tal poder estruturante dificilmente desapareceu; ele precisa ser continuamente interrompido.

A estética da interrupção, tal como exemplificada em *Halimuhfack* e *Reckless Eyeballing*, possui ramificações políticas e éticas. Se pretendemos encarar os arquivos de representações raciais (e frequentemente racistas), não podemos simplesmente considerá-las como mera ilustração do passado, guardadas confortavelmente. Ao invés disso, criando um choque entre temporalidades e espacialidades divergentes, podemos “reativar” tais sons e imagens para melhor compreender nossas

atuais suposições a respeito do “Outro”, as quais não cessamos de produzir. Uma historiografia da interrupção pode, assim, ser um possível antídoto contra as versões simplistas e “sem remendos” da história, tão valiosas para os etno-nacionalistas e sua laia. Se o trabalho de Harris circula quase exclusivamente em meios e circuitos ligados ao experimental, suas estratégias de montagem podem fornecer um modelo para textos históricos dominantes, tanto audiovisuais quanto escritos, que geralmente tendem a apresentar a história como una, ininterrupta e – com frequência – excludente. Incorporar a estética da interrupção de maneira mais ampla pode, então, nos levar a uma historiografia mais ética.

(Revisão: Matheus Pereira)

NOTAS

1. De acordo com o website da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, onde esta gravação pode ser acessada, tal entrevista ocorreu no Federal Music Project Office em Jacksonville, na Flórida, em 18 de junho de 1939. O homem que entrevista Hurston é identificado como Herbert Halpert. <<https://www.loc.gov/item/flwpa000014/>>.
2. Amit Pinchevski, “The Ethics of Interruption: Toward a Levinasian Philosophy of Communication,” In *Social Semiotics* 15, no. 2 (2005): 211-234.
3. Pinchevski, 227.
4. Pinchevski, 231.
5. Neal Sobania, “But Where Are the Cattle? Popular Images of Maasai and Zulu across the Twentieth Century,” *Visual Anthropology* 15, no. 3/4 (July 2002): 313.
6. Daphne A. Brooks, “‘Sister, Can You Line It Out?’: Zora Neale Hurston and the Sound of Angular Black Womanhood,” *Amerikastudien / American Studies* 55, No. 4: African American Literary Studies: New Texts, New Approaches, New Challenges (2010): 619.
7. Brooks, 623.
8. Laura Mulvey, “Rear-Projection and the Paradoxes of Hollywood Realism,” in *Theorizing World Cinema*, Lúcia Nagib, Rajinder Dudrah, and Chris Perriam, eds. (IB Tauris, 2011): 208.
9. Mulvey, 212.
10. Jeffrey Skoller, *Shadows, Specters, Shards: Making History in Avant-Garde Film* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005): 5.
11. Skoller, 13.
12. Esta citação, juntamente com a música incluída no filme, são apropriadas de um filme-B de 1963 chamado *The Medusa against the son of Hercules* (*Perseu, o invencível*) dirigido por Alberto De Martino.
13. O loop de “Ela nunca vai olhar” vem de um audiolivro de auto-ajuda sobre como manter uma relação sexual intensa com sua parceira. A frase completa é “Ela nunca vai olhar para outro homem, ela nunca vai precisar de outro homem.” (Troca de emails com o cineasta, 23 de outubro de 2017).
14. N.T.: *Carpetbagger* era um termo pejorativo usado no Sul dos Estados Unidos, no pós-Guerra Civil, para se referir aos nortistas que se mudavam para lá na tentativa de se aproveitarem da instabilidade social, política e financeira da região.



Halimuhfack (2016), Christopher Harris

CHRISTOPHER HARRIS' HISTORIOGRAPHY OF INTERRUPTION*

Jaimie Baron**

Harris' short film *Halimuhfack* (2016) begins with the image of a Black woman wearing a black dress and red hat that suggest the fashions of the early twentieth century. She is sitting in front of a screen on which we see ethnographic footage of Maasai people performing a dance in traditional clothing. As the seated woman begins to speak, we hear the voice of a woman – who, we may learn from the program notes, is in fact Zora Neale Hurston – answering a man's questions about her work learning, performing, and recording African-American folk songs in the US South.¹ However, the lips of the visible speaker and Hurston's voice slip increasingly out of synch so that it quickly becomes clear that it is not Hurston we are seeing onscreen. After the short conversation with the interviewer, Hurston sings the song "Halimuhfack", but once the song is complete, the soundtrack begins to skip and repeat, distorting her words. The ethnographic images behind the lip-synch performer, which were already on a loop, begin to stutter. Soundtrack and image both break down until they become visually and sonically nonsensical. Indeed, the film deploys an aesthetics of interruption that not only refuses to cohere into narrative but also moves increasingly toward incoherence. Nevertheless, an intense form of historical experience inheres in the experience of watching the film: an aesthetics of interruption producing what might be called an historiography of interruption.

Of course, interruption is often viewed as "rude" and as an impediment to dialogue or narrative. However, when dialogue is impossible or narrative becomes ideologically calcified or communicative power is inequitable, interruption may become necessary to the production of an ethical discourse – including an ethical historical discourse. Amit Pinchevski, drawing on Emmanuel Levinas, sees "interruption as bearing a special ethical significance: as a point of exposure and vulnerability upon which

the relation with the Other may undergo a profound transformation."² In my view, certain works of audiovisual history that appropriate existing sounds and/or images enact an interruption that may serve as such a "point of exposure and vulnerability". By interrupting the flow of one set of images and/or sounds with other sets of images and/or sounds, audiovisual appropriation may open a space in which otherness can be encountered without established preconception. Pinchevski also notes that "There is communication only when there is a moment, however, fleeting or minimal, of nonunderstanding, of disorientation, or even of stupidity with respect to what is said."³ Audiovisual appropriation often generates this moment of disorientation. It is so fleeting that we often do not even consciously acknowledge this brief experience of nonunderstanding or stupidity. Yet, I want to argue that, in works of audiovisual appropriation – or "found footage" works – which often ask us to synthesize disparate sounds and images that have no instantly apparent connection, there is always a moment of incomprehension before we make sense of the "misuse." (This may be true of all editing, of course, but I am suggesting that it is often more pronounced in the case of audiovisual appropriation.)

Some works of audiovisual appropriation transform this moment of incomprehension into an opportunity for disrupting habitual ways of thinking about the the past – and about the "other." Pinchevski writes:

The Other's interruption makes evident what is oppressed and denied by "innate" communal structures: the immanency of a relation transcending similarity and like-mindedness. Rather than having or working to have something in common, this community is realized in the approach and exposure to the foreign: the outcast, the mental patient, the immigrant, the

* By courtesy of the author.

**Jaimie Baron is an Associate Professor of Film Studies at the University of Alberta and holds a Ph.D. in Cinema and Media Studies from UCLA. Her work has been published in numerous journals and anthologies. Her first book, entitled *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, was published by Routledge Press in 2014. She is the founder and director of the *Festival of (In)appropriation*, an annual international festival of short experimental found footage films. She is also co-editor of the *Docalogue* website and the *Docalogue Book Series* (Routledge Press).

Indian, the stranger, the enemy.⁴

In my view, Harris' short experimental films literally and metaphorically interrupt dominant discourses, producing an encounter with iterations of the "foreign" in ways that, I argue, reveal the rule of "like-mindedness" when it comes to thinking about the practice of producing history. By interrupting established forms of historiographic discourse literally and metaphorically, sonically and visually, spatially and temporally, his films call upon us to rethink the notions of audiovisual traces as "documents" that ostensibly form the basis of future historical knowledge. Moreover, by placing bodies that refuse to be reduced to a singular identity into times and spaces – or temporal and spatial structures – wherein they do not easily "fit," Harris' films interrupt any comfortable epistemological relation between viewer and viewed.

In *Halimuhfack*, there are at least three distinct temporalities in effect from the very beginning of the film. First, there is the temporality of the footage of the Maasai people performing a dance or ritual. Without annotation, this color footage reads as having likely been taken in the mid-twentieth century by white Western ethnographers intent on capturing the Maasai before they became "Westernized," part of the project of "salvage ethnography." The bodies of these filmmakers are noticeably absent in the footage but their gaze is emphasized through the repetition of an image of one girl looking back at the camera. The fact that these images are of the Maasai is particularly significant because, as Neal Sobania has explored in depth, the "othering" of the Maasai through visual representation has a long history. He notes, "Everyone 'knows' the Maasai and Zulu – women in beads with breasts uncovered, in or around their 'primitive huts,' warriors with spears and shields dancing or charging across the open plains."⁵ Thus, these images likely also generate a sense of familiarity for the viewer as stereotype. A second temporality is represented by the audio recording of Hurston speaking about her ethnographic documentation of African American songs during the 1930s. As Daphne A. Brooks notes, this was part of Hurston's larger quest to "celebrate, cultivate, and make more audible to the masses the depth and complexities of Afro diasporic sonic cultures."⁶ In the recording we hear Hurston describe her insider/outsider participant-observer status as she incorporated African American songs into her own embodied inscription of this tradition. As Brooks further observes, Hurston used "embodied and sounded performance as a tool of ethnographic inscription, as an instrument that might put black voices

on the (scholarly) record...Her performance doubly inscribes the subjectivity of the black collection whose voices she preserves, as well as her own present, active independent reception."⁷ Indeed, although actual Hurston's body is not visible in Harris' film, it is audible, demonstrating that her ethnography not simply was a documentation of the ethnographic "other" but an embodied performance of that other's artistic practice. Finally, there is the temporality of the body of the performer, poet and author Valada Flewellyn, who lip-synchs to Hurston's words. The synch slips in and out without any effort to convince the viewer that this is, in fact, Hurston's body. Indeed, Flewellyn's intentionally imperfect embodiment of Hurston is aligned with the present moment of the making of Harris' film, closer to – though not coincident with – our own moment of viewing. Flewellyn's visible body further accentuates the absence of Hurston's actual body – and of the bodies whose songs Hurston echoes.

Corresponding to this multiplicity of temporalities, a spatial layering is also at work, represented not only by the gap between Flewellyn's lip movements and Hurston's actual recorded but also by the gap between the impersonator and the rear projection that appears behind her. The gap between lips and voice gestures towards a form of intentionally flawed ventriloquism that indicates the inability of past and present to match up and make a coherent sense. Moreover, the rear projection creates a literally incoherent space. Writing about narrative cinema, Laura Mulvey writes that, "Rearprojection's clumsy visibility seems to smuggle something of modernism into the mass medium of modernity, creating an unusual paradox, almost a clash of cultures, within a single space."⁸ Although Mulvey indicates that she means "clash of cultures" metaphorically, *Halimuhfack* seems to literalize this clash of cultures, pointing to the gaps between Western culture and African cultures as well as between African and African-American identity and even between the highly educated Hurston and her working class subjects. Mulvey also notes that in Classical Hollywood film, "There is a further incompatibility, a further paradox, inherent to the rear-projection process. The location footage can seem especially 'realistic', almost like documentary film footage, when it intrudes into otherwise wholly-staged narrative dramas."⁹ Similarly, in *Halimuhfack*, the footage of the Maasai tribe – contrasted with the obviously staged performance in the foreground – begins to align with the "real." Yet, this offer of the "real" is plagued by interruptions. As the footage is looped and plays over and over again, it loses something of its voyeuristic, ethnographic appeal in

its very repetition. Moreover, as the speed of the looping increases, the footage itself grows increasingly grainy and hard to read. On top of that, the sound of Hurston's voice starts to loop so that the lyric "Who do? Who do? Who do working?" is transformed simply into "Hoodoo, hoodoo, hoodoo, hoodoo," which Harris describes in his program notes as an "incantation." Thus, both sound and image track seem to lose their denotative function, transforming into non-sense or literal in-coherence. Through these temporal and spatial layerings and stutterings, the film refuses to satiate our desire for "real" historical and ethnographic knowledge, which depends on spatial and temporal coherence. Everything we are seeing and hearing is visibly and audibly incomplete, unsynchronized, and actively incoherent.

Jeffrey Skoller has identified a particular tendency within avant-garde films that engage with history, which he categorizes as "shard" films and links to Walter Benjamin's ideas of historical materialism and allegory. Benjamin was interested in the ways in which the detritus of a past moment can have significance not for reconstructing the actual past but as a means of constructing an understanding of the past through the lens of the present and vice versa. Skoller writes:

For modern artists, the use of discarded, mechanically-recorded images and sounds has allegorical possibility because they remain unchanged while the original context for their existence passes out of visibility. The temporal untranslatability of the object becomes the embodiment of present meaning and is generative of new possibilities for significance.¹⁰

Similarly, in *Halimuhfack*, the "discarded" fragments of the Hurston interview and of the Maasai people are revealed in their "untranslatability." Rather than attempting to reconstruct their original context, the film emphasizes the fact that this context has passed out of visibility so much so that we cannot understand these traces as coherent messages from and about the historical past. Writing about a different found footage film, Ernie Gehr's *Eureka*, Skoller notes that, "the foregrounding of the present moment of the viewer's gaze through the slowing down of the image denaturalizes it and pulls the viewer out of the image of the past and into an acute sense of the present."¹¹ This denaturalization and emphasis on the present moment of viewing is clearly present in *Halimuhfack* as well. Any immersion in the past is violently sundered through both the "inauthenticity" of the performer and

the aesthetics of interruption.

Yet, in *Halimuhfack* – and in Harris' work more broadly – this denaturalization through interruption is fundamentally political. In our present moment (or the moment of Harris' film's production), Black people are still implicated in scopical and sonic regimes that combine exoticization with denigration, that seek to fix Black bodies and voices in the service of a white gaze or ear. *Halimuhfack*, however, undermines our sense that we can know or understand African or African-American history through audiovisual ethnographic fragments. In particular, by placing the body of the lip synch performer – who functions as a "temporal other" – into the space of the frame, the possibility of knowledge about the past "untainted" by the present is exploded. The gap between her lip movements and the voice we hear, more than anything else in the film, points to that which we cannot access, cannot possess. Indeed, I argue it is in the gesture of placing the contemporary Black body within the historicized space of the appropriated document (with its implicit white gaze and ear) and acknowledging its interruption that the political – and ethical – stakes of interruption most keenly emerge. The discourses of ethnography attempt to produce coherence out of the life and experience of the "other" – usually people of color – for a white reader or viewer. While there is no reason to reject all ethnographic discourse outright, it must be constantly interrupted to reveal the ways in which representation exerts power over both its subjects and its audience. By offering ethnographic representation of Black people but interrupting it temporally, spatially, visually, and sonically, *Halimuhfack* offers us traces of Black history but reminds us that it is filtered through a particular (usually white) gaze/ear and, moreover, that we have no particular right to this knowledge.

Yet Harris' work is not only concerned with ethnographic representation in relation to Black history. The aesthetics of interruption are also at work in Harris' earlier film, *Reckless Eyeballing* (2004), which, rather than incorporating ethnographic recordings, primarily appropriates fiction footage. The main sources of footage are D.W. Griffith's 1915 film *Birth of a Nation* and the 1974 Blaxploitation film *Foxy Brown*. Of course, *Birth of a Nation* is generally regarded as both a masterpiece of early cinematic innovation and a virulently racist misrepresentation of the American Civil War. Meanwhile, *Foxy Brown*, made by white director Jack Hill, has been celebrated for its depiction of a strong, African-American heroine but also critiqued as an objectified and simplistic version of empowered African-American femininity. Through an exchange

of gazes constructed by Harris' appropriation and editing, *Foxy Brown* (Pam Grier) appears to look at and be looked at by a variety of men, both Black and white. The most striking example of this occurs when Gus – the villainous would-be rapist of a white woman from *Birth of a Nation*, who was played by white actor Walter Long in blackface – and Foxy appear to look at one another. We also repeatedly see an image of Black activist Angela Davis and text that says “ANGELA DAVIS IS WANTED,” referring to the fact that she was pursued by the FBI in 1970 on charges of conspiracy and murder. Images of text referring to Black and white bodies and a form that categorizes people according to their physical traits appear periodically onscreen. The first thing we hear is a voice saying, “Don’t let her look you in the eye, whatever you do, for that’s how she turns men to stone.”¹² This reference to Medusa is then followed by a single (interrupted) line repeated through much of the film (“She will never look --”) along with snippets of music and other brief bits of dialogue.¹³ The title of the film refers to a term that, under slavery, meant a Black slave making eye contact with anyone in a position of authority. Later, under Jim Crow, it referred to any Black man looking at a white woman. (It is also the title of a play by renowned African-American playwright Ishmael Reed.)

Clearly, the act of looking or being looked at is foregrounded in *Reckless Eyeballing* on multiple levels; however, the trajectory of the original gazes are interrupted and rerouted. As in *Halimuhfack*, we are presented in *Reckless Eyeballing* with Black (or blackface) bodies produced within a white scopic regime, a fact made palpable through Harris' interruption of the texts from which his footage derives. At the same time, his act of excising and re-suturing the footage produces an alternative scopic regime that also acts as a history and interrogation of raced and gendered looking. Yet, *Reckless Eyeballing* refuses simple race and gender binaries. For instance, in Harris' film, the term “reckless eyeballing” takes on a new meaning since one of the people we see is a white man (in blackface) “looking” at a Black woman. However, the Black woman is also clearly “looking” back at the disguised white man, her gaze tinged not with desire but hostility. In addition, the frequent use of overexposed images and negative images in which blacks and whites are reversed also complicate our sense of a black/white binary.

What interests me most is the exchange of gazes between Gus/Long and Foxy/Grier. These looks intersect across clearly disparate temporalities: 1915 and 1974. Instead of one “temporal other” as in *Halimuhfack*, wherein the presence of the lip synch actress undoes coherence, we have the image of two people who

could not be more temporally or politically “other” in relation to one another but who seem – through editing – to be looking at one another. The editing creates a coherence that we know to be “false.” Yet, it poses a set of questions: what does it mean for Gus to look at Foxy across 59 years and for Foxy to look back at him, and what implications do these looks have for thinking about history, particularly the history of representation of Black people? Foxy's gaze is clearly an empowered one. She gazes, blinking slowly, with a subtle sneer, clearly dismissing the object of her gaze. When this object is edited to appear to be “Gus – the renegade – a product of the vicious doctrines spread by the carpetbaggers,” her gaze reads as an annihilation of this figure, once menacing but now absurd. This annihilation is literalized later in the film when Foxy appears, through Harris' editing, to point a gun at Gus as well. Moreover, I would argue that, through the appropriation, the fictional elements fall away to emphasize the actual indexical bodies within the fictions. The object of both the woman's gaze and her firearm ceases to be the character Gus and becomes Long, the white man who performed a particular, racist version of Blackness. Foxy becomes Grier herself – visually aligned with Davis, who was in reality accused of conspiring to murder a white judge – asserting her power. Thus, in this film, the aesthetics of interruption (of the original texts) are combined with a reintegration into a different hierarchy of gazes and power, transforming the meaning of *Birth of a Nation* and its most problematic character. This film does not simply historicize Black representation but also refigures it, allowing the present a form of revenge on the past. If as Skoller argues, films can perform a Benjaminian allegoresis in which traces of the past are used to illuminate the present, Harris' films do so in the service of revealing the (continuing) incoherence of the white vision of Blackness. The sounds and images Harris appropriates are not traces of the real so much as traces of white visual and sonic supremacy, the discursive needs of which have structured so much cinematic representation. This structuring power is hardly gone; it must be continually interrupted.

The aesthetics of interruption as exemplified in *Halimuhfack* and *Reckless Eyeballing* have both political and ethical ramifications. If we are to come to grips with the archive of racial (and often racist) representation, we cannot simply narrate these representations as an illustration of the past, safely contained. Instead, by creating a clash of divergent temporalities and spatialities, we may “reactivate” these sounds and images to better understand our current assumptions about the “other,” whom we cannot seem to

stop producing. An historiography of interruption may thus be a potential antidote to the simplistic, seamless versions of history that have such currency among ethno-nationalists and their ilk. While Harris' work circulates almost exclusively within experimental media circles, his editing strategies may provide a model for more mainstream historical texts, both audiovisual and written, that generally tend to present history as unified, uninterrupted, and – all too often – exclusionary. Incorporating the aesthetics of interruption more broadly may, then, move us towards a more ethical historiography.

NOTES

1. According to the Library of Congress website on which this recording can be streamed, this interview took place in Federal Music Project Office in Jacksonville, Florida, on June 18, 1939. The man interviewing Hurston is identified as Herbert Halpert. <<https://www.loc.gov/item/flwpa000014/>>.
2. Amit Pinchevski, "The Ethics of Interruption: Toward a Levinasian Philosophy of Communication," *Social Semiotics* 15, no. 2 (2005): 211-234.
3. Pinchevski, 227.
4. Pinchevski, 231.
5. Neal Sobania, "But Where Are the Cattle? Popular Images of Maasai and Zulu across the Twentieth Century," *Visual Anthropology* 15, no. 3/4 (July 2002): 313.
6. Daphne A. Brooks, "'Sister, Can You Line It Out?': Zora Neale Hurston and the Sound of Angular Black Womanhood," *Amerikastudien / American Studies* 55, No. 4: African American Literary Studies: New Texts, New Approaches, New Challenges (2010): 619.
7. Brooks, 623.
8. Laura Mulvey, "Rear-Projection and the Paradoxes of Hollywood Realism," in *Theorizing World Cinema*, Lúcia Nagib, Rajinder Dudrah, and Chris Perriam, eds. (IB Tauris, 2011), 208.
9. Mulvey, 212.
10. Jeffrey Skoller, *Shadows, Specters, Shards: Making History in Avant-Garde Film* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005), 5.
11. Skoller, 13.
12. This, along with the music included in the film, is appropriated from a 1963 B-movie called *The Medusa against the son of Hercules* directed by Alberto De Martino.
13. The "she will never look" loop is from a self-help book on tape about how to keep your sexual relationship with your partner strong. The complete line is "she will never look at another man, she will never need another man." Email correspondence with filmmaker, 23 October 2017.



Reckless eyeballing (2004), Christopher Harris

REMIX, BEAT E JUSTAPOSIÇÃO: AS IMAGENS SONORAS DE CHRISTOPHER HARRIS

Heitor Augusto*

Durante sua passagem pelo Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe, Christopher Harris destacou a ocasião como sendo a primeira vez em que suas obras circulavam em um espaço para filmes negros. Convidado pela curadora Janaína Oliveira, Harris compartilhou a felicidade com a ocasião e refletiu sobre a construção da ideia de experimentalismo como um signo branco.

[...] Mas na América essa forma de trabalhar tem sido compreendida como historicamente eurocêntrica. Essas formas [cinema experimental e cinema negro] foram escritas e analisadas como formas separadas. Apenas recentemente vemos cineastas negros realizando filmes experimentais. [...] Tem muito a ver com a maneira que se escreveu sobre o Modernismo. Quando as pessoas escrevem sobre a música do James Brown ou do Charlie Parker, elas a mantêm separada de outros gêneros musicais. Me parece [que há a insinuação de que] um artista negro que se expressa em qualquer meio é supostamente mais instintivo e menos sofisticado. [...] Dessa forma, o avant-garde é retratado como europeu e branco, enquanto os artistas negros são representados como simples, mas vitais e repletos de uma energia vital que será a matéria-prima ou a fonte para o Modernismo branco.

Assim, na realização dessa nada menos que estupefante retrospectiva integral dos filmes de Harris aqui no Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, sinto-me compelido a reivindicar seus curtas e longa como filmes negros. As obras de Harris – e também de toda uma geração negra que frequenta o cinema experimental – são nossas. Que nos apropriemos delas e não acreditemos na ficção de que abstração é coisa de branco. Afinal, o próprio Harris define como seu público ideal os “black thinkers” (“pensadores negros”, não necessariamente acadêmicos).

PRESENÇA E AUSÊNCIA

As diferentes possibilidades de apreensão de *still/here* (2001), trabalho que Christopher Harris apresentou como projeto para a obtenção do mestrado em Belas Artes na Escola do Instituto de Arte de Chicago, são indicadas já no próprio título. Lendo as duas palavras em conjunto (“still here”), podemos entender o título como uma referência à resiliência, à capacidade de permanecer apesar das intempéries. Isolando os termos, podemos extrair de “still” algo da ordem da imobilidade e do estático – mas também algo do cinema, já que “still photography” significa, no jargão de filmagem, a “fotografia de cena”; de “here” podemos pensar num posicionamento espacial (“aqui”), mas também em aterramento, em pertencimento.

still/here está organizado ao redor desses temas sonoro-visuais, retomados e intercalados em momentos distintos do filme. O primeiro, e mais evidente, é a fantasmagoria da cidade de Saint Louis, em Missouri, estado do meio-oeste dos Estados Unidos. Escombros e ruínas, casas destelhadas, rebocos desintegrados que expõem o chapisco, outdoor ilegível por conta dos efeitos da passagem de tempo e um cinema – o Criterion – cuja fachada é composta de restos e o interior é feito de lembranças empoeiradas.

Essa radiografia de uma cidade hoje decadente se entremeia com outro tema sonoro-visual, que é o do trabalho. *still/here* abre com um texto extra-diegético que chama atenção para a ação humana por detrás de cada tijolo e de cada edificação. Onde vemos construções deterioradas, a voz feminina em *off* enxerga mãos que erigiram essas construções. Resta uma inevitável pergunta: qual a(s) cor(es) dessas mãos? Negras, muito provavelmente – e de membros da classe trabalhadora, certamente. E qual era a textura dos cabelos daqueles que se acomodavam, sessão após sessão, nas cadeiras do Criterion? Crespos, mesmo que escondidos sob perucas, chapéus clochê ou violentos alisamentos.¹

Que filmes foram vistos ali? Quantas gargalhadas foram da-

*Heitor Augusto é crítico de cinema, curador e tradutor. Curador da retrospectiva *Cinema Negro: Capítulos de uma história fragmentada* (Festcurtas BH 2018). Escreve para o *Urso de Lata* (www.ursodelata.com) e pode ser encontrado no e-mail heitoraugustod@gmail.com.

das e quantas lágrimas vertidas em cada uma das 692 poltronas? Assim, o tema do trabalho se intercala com o do lazer coletivo por meio de um signo, o do tijolo.

Um outro tema sonoro-visual desenvolvido por *still/here* que constitui tanto uma unidade própria de sentido quanto compõe um todo mais amplo é a ausência do Estado. O plano de uma parede com um largo rombo bem ao centro serve como uma espécie de força centripeta que atrai todos os estímulos sonoros contidos naquela fissura. Semelhante a uma chaga, esse buraco concretiza o vácuo do Estado e o abandono da população negra empobrecida. O sentido dessa sequência é complementado pelos sons que começam audíveis – um telefone que vibra e um menu do SAC de alguma agência governamental, que nunca responde, mas que caminham para uma insuportável sobreposição que torna cada parte do todo incompreensível.

O encontro entre o perfil racial de uma vizinhança e o aporte recebido pelo Estado explode numa sequência de três planos aparentemente iguais a muitos outros no filme, mas que tomam outra dimensão justamente por conta do som – aliás, seria possível escrever sobre as obras de Harris apenas analisando a banda sonora. Na tela, três imagens de construções deterioradas. O diálogo extra-diegético é composto de três excertos, sendo o primeiro o mais importante. No que parece ser uma vinheta sonora de um empreendimento imobiliário, escutamos um corretor citar as maravilhas de ocupar um dos 119 lotes de Green Tree Meadows, em Lake St. Louis, subúrbio de St. Louis.

Tudo é branco nessa sequência: o sotaque do corretor, um distrito que contém “prados” (!) no nome, a posição que o termo “vizinhança” ocupa no discurso marqueteiro do mercado imobiliário. E sequer chegamos a falar de como “subúrbio” opera, no imaginário estadunidense, como sinônimo de “bairro de brancos com casas arejadas e jardim na entrada” – algo que Jordan Peele sabiamente explorou no prólogo de *Corra!* (Jordan Peele, 2017). Em julho de 2019, quase vinte anos após a rodagem de *still/here*, uma casa típica de Green Tree Meadows (entre 210 e 390 m²) custa entre 315 e 500 mil dólares. Tem algo mais branco do que isso?

Nesses três planos, Harris faz uma operação dupla, já que reporta-se, inicialmente, ao coração do filme: a presença negra em St. Louis. *still/here* é fundamentalmente uma obra acerca da presença de corpos negros, ainda que não vejamos um corpo sequer em nenhum momento do filme – mas um espectador ativo e consciente sabe que a ausência, quando estridente, é também uma forma de presença, noção que se faz abundante no conjunto

da obra de Harris.

Contudo, na conjunção desses três planos o diretor inaugura também uma investigação que ele aprofundaria em outros filmes: a branquitude como projeto estético.

DISPUTA DO OLHAR

Campo de batalha onde pessoas negras pesquisadoras da imagem têm conseguido avançar, mesmo que vagarosamente, no questionamento dos desequilíbrios de poder entre aqueles que vêem e os que são vistos, a disputa do olhar é também um espaço que Christopher Harris penetra com tremenda inventividade em dois de seus filmes, chamando para o ringue ora a tradição fotográfica, ora a do cinema.

Em sua forma cinematográfica, as instalações *A willing suspension of disbelief* (*Uma suspensão voluntária da descrença*) e *Photography and fetish* (*Fotografia e fetiche*), de 2014, combinam-se em único filme que questiona abertamente como o daguerreótipo, pioneiro dispositivo de registro fotográfico, foi utilizado na construção de representações supostamente antropológicas e, assim, “científicas”, sobre o negro.

Vemos no filme diferentes telas combinadas em uma única superfície,² na qual uma mulher negra é observada em diferentes poses e, mais que isso, relaciona-se de diferentes maneiras com a câmera. Em dado momento, ela é unicamente o corpo forçado a se deixar ver; em outro, tensiona a relação câmera-retratado, transformando um retrato sobre ela em um retrato dela/por ela. Escutamos sua voz lendo diferentes excertos que retomam ideias de Lacan (o grande outro), Metz (fotografia e morte) e Barthes. “Esse corpo em forma de matéria, um playground para a imaginação”, diz ela, resumindo a complexa e dolorida história de Outrização dos sujeitos não-brancos, sobre os quais são projetadas as fantasias raciais formuladas pela branquitude. Escutamos também muitos sons, especialmente no início, do que parece ser uma agitação urbana de uma cidade do século 19.

Um das perspectivas mais poderosas operadas por artistas negros que lidam com o passado, e especialmente a tradição, tem sido mirar obras conhecidas à exaustão, mas perguntar a elas questões que nunca foram perguntadas. Harris, tanto nesse filme-instalação quanto em *Halimuhfack* (2016), gesto bastante criativo de aproximação e distanciamento do documentário e de imagens de arquivo, executa isso com maestria.

Ao reencenar criticamente as fotografias dos daguerreótipos de 150 anos atrás, Harris parece mirar a tradição e perguntar: o

que pensam aqueles negros e negras das fotografias? Como eram suas dicções? Seus mundos interiores eram constituídos de quê? E se aquela mulher se recusasse a expor o colo? Onde a tradição viu um borrão negro passivo de catalogação científica, Harris enxergou subjetividade e humanidade em vidas anônimas.

O gesto de Harris não é isolado e encontra algumas reverberações nas artes feitas por negros, sendo, inclusive, antecipado por uma artista brasileira: Rosana Paulino. Há mais de duas décadas a artista paulistana tem realizado uma “sutura da história do país”,³ sendo que o diálogo mais explícito com o trabalho de Harris se apresenta na instalação *Assentamento(s): Adão e Eva no paraíso brasileiro* (2013). Tomando como base a imagem *Triptico somatológico identificado como Mina Bari* (1856), de Augusto Stahl, o olhar de Paulino atravessa o racismo científico e encontra o que “não está” na imagem original: um coração, uma vida gerada no útero e as raízes de uma nova civilização.⁴

A segunda disputa do olhar operada por um trabalho de Harris se dá com o estupendo *Reckless eyeballing* (2005) — algo como “Uma espiada imprudente” numa interpretação bastante livre. Mais do que um filme, o segundo curta-metragem de Harris é um meticuloso trabalho artesanal de manipulação da película e das possibilidades envolvidas no processo de revelação do filme. Sua técnica é tão deslumbrante e tão imbricada no conteúdo que mereceria um texto que focasse apenas nesse aspecto, algo que não consigo fazer sem desviar do eixo deste ensaio, prejudicando o fluxo da análise.

Concentro-me, assim, em como *Reckless eyeballing* executa meu sonho enquanto espectador resistente⁵ em profundo diálogo com o conceito de “olhar opositivo”:⁶ o completo desmanche de um cânone através de um exercício formalmente deslumbrante. Harris combina duas imagens separadas no tempo e no espaço e realiza um encontro improvável entre Gus, “o renegado negro” (interpretado por um ator em *blackface*) de *O nascimento de uma nação* (D.W. Griffith, 1915), personagem crucial para a consolidação do estereótipo do homem negro como violador de mulheres brancas, e a heroína Foxy de *Foxy Brown* (Jack Hill, 1974), interpretada por Pam Grier, ícone do Blaxploitation.

Harris recorta trechos muito específicos de ambos os filmes e, tal como Q, o endiabrado DJ de *Juice* (Ernest Dickerson, 1992), constrói um monumento sonoro-imagético em alto contraste. A sua pick-up são a moviola e os negativos dos filmes, azeitados por uma bem-vinda “espiada imprudente” que experimenta diferentes andamentos, batidas e sonoridades investigadas através de um

extenso trabalho artesanal cujo sentido só será completo se o espectador adotar uma postura ativa frente ao remix de Harris.

Quando o fatal encontro entre dois frames ocorre, *Reckless eyeballing* mata o cânone, tomando emprestado os frames de *Foxy Brown* e remixando-os para o assassinato de Gus. Mas o desmanche de um cânone é apenas uma das dimensões desse trabalho. Arrisco-me em um terreno pantanoso e complexo para sugerir uma segunda dimensão, a do desejo, e mais especificamente da chamada “síndrome de Cirilo” — referência ao personagem Cirilo da telenovela mexicana *Carrusel* (no Brasil, *Carrossel*), menino negro filho de um carpinteiro e constantemente rejeitado e humilhado por Maria Joaquina, uma menina branca, loira e rica.

A banda sonora é imprescindível para a construção dessa interpretação. O primeiro texto que escutamos menciona “uma ideia de eu”. Depois, ouvimos a repetição da frase “she will never look” (“ela nunca vai olhar”), uma provável referência a esse “eu” que mantém uma branca no contraplano platônico e é por ela rejeitado. Quanto mais a frase é repetida, mais ela embaralha o que de fato está sendo dito. O que antes soava como “she will never look” agora parece ser “she won’t have a look”, algo como “ela não terá uma aparência”. De quem esse “eu” fala: de uma mulher branca ou de uma mulher negra? Quem não terá um rosto? Se tomarmos os caminhos interpretativos oferecidos pelas feministas negras que têm apontado o preterimento da mulher negra no campo do afeto e do desejo, podemos nos arriscar por aqui: apenas com a eliminação de Gus executada por Foxy é que a fantasmagoria da rejeição pela branca será interrompida e a mulher negra terá um rosto, representando, assim, uma alternativa possível para o desejo.

Cada vez menos nítido, porém cada vez mais profundo, cíclico e aberto a interpretações, *Reckless eyeballing* se despede deixando a indicação de que suas imagens finais poderiam continuar sendo reproduzidas infinitamente até que perdessem completamente qualquer nitidez ou contorno de formas.

OPACIDADE E TRANSPARÊNCIA

Uma outra porção dos filmes de Christopher Harris trabalha com imagens cuja aparência falsamente remete à nitidez. Na verdade, o realizador ousa ver coisas e fazer associações que ressignificam o que parece ser um mero registro. Percebe-se, assim, que sabe atravessar muito bem a opacidade e chegar a sentidos inimagináveis.

O que seria um simples registro de um barco turístico que navega às margens de Chicago torna-se, em *Distant shores* (Mar-

gens distantes, 2016), um tratado sonoro-visual sobre como raça, etnia e nacionalidade determinam o quanto certos indivíduos que adentram a cidade pelo mar são bem-vindos ou não. Do turismo bucólico Harris extrai as imagens que serão contrapostas ao relato sonoro de refugiados que buscam asilo na Europa. A límpida imagem da mulher branca com óculos escuros e câmera digital à mão é atravessada pelo míssil do diálogo, que diz “Cheirávamos a urina”. Já a abundância de água na imagem é maculada pelo relato, que revela uma briga “à medida que a água e a comida acabavam”, enquanto o barulho das águas se mistura com sons de bombas e de caças de guerra em máxima velocidade. Aquilo fede a morte, nos informa o olhar de Harris através do plano dos peixes mortos e do diálogo “fazemos nossa última oração”. Assim, *Distant shores* chama atenção ao sistema político que atribui dois pesos e duas medidas para o “mesmo” signo: um barco de estrangeiros atracando nas margens de uma cidade. Trata-se do filme mais literal de um diretor nada afeito à literalidade.

De um filme de sentidos mais diretos vamos para uma investigação por detrás da transparência das imagens de *Sunshine state* (*Extended forecast*), de 2007 – que numa adaptação seria *O estado solar* (*Previsão detalhada do tempo*). Harris filma símbolos e cores que remetem à tranquilidade, normalidade e felicidade, ou seja, signos que indicam que as coisas estão no lugar. Mas não estão, pois o olhar de Harris faz desse filme uma experiência de profundo mal-estar, sugerindo uma forte conexão entre esses signos e racialidade. O subúrbio americano, que em *still/here* torna-se presente na propaganda sonora do corretor, é o centro desse curta, materializando-se como sinônimo de raça (branca), privilégio (branquitude) e vantagem econômica (classe média).

Nos dez minutos de curta, um dos áudios que Harris tomou emprestado dá a pista do real sentido do filme: “É amarelo, normal e de meia-idade”. Fala-se mesmo do sol? *Sunshine state* (*Extended forecast*) revela-se como uma provocação a esse casamento entre estética da tranquilidade e da normalidade com a branquitude.⁷

GERAÇÃO NEGRA DE CINEASTAS EXPERIMENTAIS

Falar do trabalho de Christopher Harris representa também uma oportunidade de trazer à luz uma geração de artistas negros estadunidenses e contemporâneos de Harris que estão construindo, cada um com seu próprio universo de interesses, uma rica paisagem de cinema experimental. Dessa forma, essa geração reforça que “negritude” e “experimentalidade” são termos que combinam, tornando-se, assim, parte de um fluxo histórico de artistas negros

que experimentam com a forma. Destaco o trabalho de três:⁸ Cauleen Smith, Kevin Jerome Everson e Akosua Adoma Owusu.

Com seus principais trabalhos em cinema exibidos na retrospectiva organizada pelo Festival de Roterdã deste ano, Cauleen Smith mostra-se interessada especialmente por duas questões: identidade e afrofuturismo. Da investigação da primeira decorrem dois de seus melhores filmes, *drylongso* (1998) e *Chronicles of a Lying Spirit by Kelly Gabron* (*Crônicas de um espírito mentiroso por Kelly Gabron*, 1992). Do segundo, uma vocação para trabalhar múltiplas temporalidades, característica que se faz presente em muitos de seus filmes, especialmente em *Sojourner* (2018), estruturado em ambos os pilares.

Co-curador do Flaherty Seminar em 2018, Kevin Jerome Everson parece estar profundamente interessado nos fragmentos de vidas negras, sejam os curtíssimos (o menino que manipula o tecido na série *Westinghouse*, 2019), os curtos (o grupo que rememora a gravação da canção em *Travelling shoes*, 2019), os menos curtos (os sujeitos negros que batalham nos ringues ou nas quadras em *Round seven*, 2018) ou os mais extensos (a democracia em preto-e-branco de *Tonsler park*, 2017). Se somos orientados a apreender o cinema como uma arte que demanda uma imensa engenharia, os filmes de Kevin deslocam essa percepção. Prioriza-se o cotidiano filmável e a textura de um instante mágico.

Destacada pelo Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte em 2018 com uma ampla retrospectiva, Akosua Adoma Owusu trabalha no que ela chama de tripla consciência. Reinterpretação do conceito de dupla consciência – ser negro e ser humano – desenvolvido por W.E.B. Du Bois, Akosua traz para a cena uma terceira, a da africana que faz parte da América, em filmes como *Me broní ba* (2009), onde uma criança é deslocada e desterritorializada, e *Kwaku ananse* (2013), no qual uma jovem mulher negra viaja a uma parte rural de Gana e tem de lidar com as proximidades e distâncias da terra mãe.

Único em sua abordagem artesanal, Harris faz parte, contudo, de uma constelação na qual compartilha luminosidade com muitos outros artistas negros. Isso não é nada pequeno: como o fenômeno do negro único marcou tantas vezes a presença de pessoas negras em espaços tidos como de elite, termos uma constelação de realizadores experimentais para analisar em suas individualidades é uma ótima notícia. Quero mais notícias como essa.

NOTAS

1. Segundo o website *Cinema Treasures*, o Criterion foi um importante cinema aberto por uma família grega em 1910 próximo ao centro de St. Louis, Missouri, região à época povoada majoritariamente por famílias afro-americanas. Importante lembrar que ainda que não estivesse localizada no Sul do país, onde a segregação racial se mantinha pelo chamado sistema Jim Crow, a cidade de St. Louis apresentava nítidas fronteiras étnicas. Imagens do cinema Criterion estão disponíveis em: <http://cinematreasures.org/theaters/4954>.

2. Chamo a atenção para os trânsitos entre linguagens artísticas realizado também por Aline Motta em *Pontes sobre abismos* (2018), cuja origem é uma série fotográfica – uma das imagens foi escolhida para a exposição *Histórias afro-atlânticas*. Simultaneamente à vida fotográfica do trabalho, Motta realizou uma vídeo-instalação em três telas que inicialmente viria a habitar espaços expositivos de artes visuais, mas que ganhou uma vida cinematográfica a partir da seleção para a retrospectiva *Cinema Negro: capítulos de uma história fragmentada*, realizada em 2018 no Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte.

3. Termo cunhado pelo pesquisador e curador Hélio Menezes, um dos principais responsáveis pela recente difusão do trabalho da artista, em artigo sobre a exposição *Rosana Paulino: a costura da memória*, ocorrida entre dezembro de 2018 e março de 2019 na Pinacoteca de São Paulo. O texto está disponível em: <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/rosana-paulino-the-suturing-of-history/>.

4. Entendo ser possível fazer um outro paralelo formal e de perspectiva entre o filme-instalação de Harris e outra obra de Paulino, *A permanência das estruturas* (2017), na qual ela rejeita a imagem esperada, tal como Harris faz em diferentes trechos de seu trabalho.

5. O pesquisador e professor Manthia Diawara utilizou-se da teoria crítica feminista à imagem para desenvolver o conceito de “espectador resistente”, segundo o qual espectadores negros, em especial homens negros, não desfrutariam do prazer esportivo, pois expostos a imagens racistas e orientadas para o regozijo do olhar do homem branco. O conceito é desenvolvido no ensaio “Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance”, originalmente publicado em *Screen*, Vol. 29, Nº 4, Outono de 1988. p. 66–79. A tradução em português está disponível no link: <https://ursodelata.com/2016/12/13/traducao-o-espectador-negro-problemas-acerca-da-identificacao-e-resistencia-manthia-diawara/>.

6. A pesquisadora, professora e teórica bell hooks foi pioneira na construção de uma análise da imagem atravessada pela interseccionalidade. Seu ensaio “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators” apresentou o conceito de “olhar opositivo”, que se tornou seminal para muitas análises que combinam uma perspectiva de raça com a de gênero. Originalmente publicado em *Black Looks: Race and Representation* (1992, South End Press, Boston, MA), a primeira tradução impressa em português foi publicada em SIQUEIRA, Ana. 20º FESTCURTASBH. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018. p. 291-300.

7. No entendimento da pesquisadora e professora Terri Francis, essa concepção de branquitude enquanto categoria estética é perceptível também em outro filme de Harris, *28.IV.81 (Descending Figures)*, de 2010. O curta é resultado de imagens rodadas por Harris no The Holy Land Experience, parque-temático cristão em Orlando, Flórida. Acho interessante o contraste entre a percepção de dois pesquisadores negros americanos acerca da encenação sub-reptícia da Paixão de Cristo e a minha, um negro brasileiro, para quem esse ritual ocupa um outro lugar no imaginário coletivo brasileiro. A interpretação de Francis está disponível no texto “Cosmologies Of Black Cultural Production: A Conversation with Afrosurrealist Filmmaker Christopher Harris”, publicado na *Film Quarterly*, Verão de 2016.

8. Como não há aqui o rigor de uma cartografia, destaquei os realizadores pelos quais tenho maior predileção e priorizei aqueles que trabalham na chave do cinema experimental. Evidentemente existe uma geração de diretores negros americanos, especialmente de mulheres, que experimentam na forma, tais como Frances Bodomo (*Afronauts*, 2014), Ja’Tovia Gary (*An Ecstatic Experience*, 2015), Mariama Diallo (*Hair*

Wolf, 2018), Nikyatu Jusu (*Suicide By Sunlight*, 2019) e Terence Nance (*Random Acts of Flyness*, 2018). Expandindo a fronteira geográfica e observando outra diáspora negra – a britânica –, destaco também o trabalho de Jenn Nkiru, em especial o curta *Rebirth is necessary* (2017).



Reckless eyeballing, (2004), Christopher Harris

REMIX, BEAT AND JUXTAPOSITIONS: THE SOUND-IMAGES OF CHRISTOPHER HARRIS

Heitor Augusto*

Translating: Pedro Veras

During his participation at the Zózimo Bulbul Black Film Festival – Brazil, Africa and the Caribbean, Christopher Harris stressed the occasion as the first time his works ever circulated in a venue for black films. Invited by curator Janaína Oliveira, Harris shared his content with the occasion and reflected upon the idea of experimentalism as a “white” sign.

[...] But in America this way of working has been considered historically Eurocentric. These forms [experimental cinema and black cinema] have been written and analyzed as separate forms. Only recently we've seen black filmmakers doing experimental. [...] There's a lot to do with the way Modernism has been written about. When people write about James Brown or Charlie Parker's music, they keep it away from other musical genres. It seems to me [there's the insinuation] that a black artist who expresses him or herself in any support is supposedly more instinctive and less sophisticated. [...] Thus, avant-garde is depicted as European and white, while black artists are represented as simple, but vital and full of a vital energy that will be the raw material or source for white Modernism.

Therefore, on the occasion of this nothing less than stupendous complete retrospective of Harris' films here at the Belo Horizonte International Short Film Festival, I feel compelled to claim his short and feature films as black films. Harris' works – and also of a whole generation of black people involved with experimental cinema – are ours. We must seize them and not believe the fiction that tells us abstraction is a white people thing. After all, Harris himself defines his ideal audience as consisting of “black thinkers” (not necessarily scholars).

PRESENCE AND ABSENCE

The different possibilities of perceiving *still/here* (2001), which was Christopher Harris' thesis film for his Masters in Fine Arts at the School of the Art Institute of Chicago, are suggested by the title itself. If both words are read as a whole (“still here”), we can interpret the title as a reference to resilience, the ability to remain even after storms. By isolating both terms, we can relate “still” to the immovable, to the static – but also to cinema, since “film still” means, in film terminology, the “scene photography”; and “here” could be understood as a position in space, but also as grounding or belonging.

still/here revolves around these sound-visual themes, which are reclaimed and interlaced during different moments of the film. The first, and most evident, is the phantasmagoria of Saint Louis, Missouri, a state in the Midwestern United States. Debris and ruins, houses without roofs, plaster reduced to pieces exposing the roughcast, illegible outdoors due to the passage of time and a movie theater – the Criterion – with the façade made of scraps and the interior made of dusty memories.

This X-ray of a decadent city is associated with another sound-visual theme: the one of work. *still/here* starts with an extra-diegetic text which draws attention to the human action beneath each brick and each construction. Where we see demolished buildings, the feminine off-screen voice sees the hands that have built it. One inevitable question remains: What are the colors of these hands? Black, probably – and certainly belonging to working class people. And what was the hair's texture of those who sat on the Criterion's seats, session after session? Nappy, even if hidden under wigs, cloche hat or aggressive hair straightening. Modernismo What movies were seen in there? How many laughs and tears were shared in each of those 692 seats? Therefore, the theme of labour is embedded in the theme of collective leisure, by means of one sign: the brick.

*Film critic, curator and translator. Curator of the retrospective *Black Brazilian Cinema: Episodes of a Fragmented History* (FestCurtasBH 2018). Writes for *Urso de Lata* (www.ursodelata.com) and can be reached at heitoraugustod@gmail.com.

Another sound-visual theme present in *still/here*, which constitutes both a single unit of meaning and also a part of a broader whole, is the absence of the State. The shot that presents a big hole, right in the middle of a wall, depicts a kind of centripetal force that attracts all sound stimuli contained in that crack. Similar to an open wound, this hole manifests the vacuum left by the State and the forsaking of the impoverished black population. The meaning of this sequence is reinforced by sounds which are audible in the beginning – a vibrating phone and the options of a Call Center from some government agency that never answers – but lead to an intolerable overlapping that turns all parts incomprehensible.

The collision between the racial profiling of a neighborhood and the support given by the State explodes in a sequence of three shots, apparently similar to many others in the film, but pointing to a different direction precisely because of the sound – by the way, it is possible to write about Harris' works by exclusively analyzing their soundtracks. On the screen, three images of deteriorated buildings. The extra-diegetic dialog consists of three excerpts, of which the first is the most important. In what seems to be an audio vignette from a real estate company, we hear a broker mentioning the wonders of living in one of those 119 pieces of land in Green Tree Meadows, Lake St. Louis, in St. Louis' suburbs.

Everything in this sequence is "white": the broker's accent, the term "meadows" (!) in the district's name, the presence of the word "neighborhood" in the real estate sales talk. And we haven't even mentioned how "suburbs" operates, in North-American imaginary, as a synonym to "a white neighborhood consisting of ventilated houses with front yards" – something Jordan Peele wisely scrutinized in the prologue of his *Get out* (2017). In July 2019, almost twenty years after the shooting of *still/here*, a typical Green Tree Meadows house (from 210 to 390 m²) costs from 315 to 500 thousand dollars. Is there anything "whiter" than that?

In these three shots, Harris performs a double act, since he refers, initially, to the heart of the film: the black presence in St. Louis. *still/here* is essentially a work about the presence of black bodies, even if we don't see a single body during the film — but an active and conscious spectator knows that absence, when strident, is also a form of presence, a recurring notion in Harris' body of work.

Nevertheless, by articulating these three shots, the director also commences an investigation that he would delve into later in his films: whiteness as an aesthetic project.

DISPUTING THE GAZE

The gaze quarrel is a battlefield where black researchers of images have progressed, even if slowly, in questioning the inequality of power between those who see and those who are seen, but it is also a place where Christopher Harris has penetrated so inventively in two of his films, putting on the ring both the photography and cinema traditions.

The cinematic forms of installations *A Willing Suspension of Disbelief* and *Photography and Fetish* (2014) blend in a single film that openly questions how the daguerreotype, pioneer device in the photographic process, was used in the conception of supposedly anthropological representations, and, therefore, "scientific", about black people.

In the film, we see different screens combined in one single surface. Modernism, in which a black woman is observed in different poses and, more than that, reacts to the camera in different ways. In certain moment of the film, she is just the body forced to be looked at; in another, she generates a tension between camera and filmed person, turning a portrait of her into a portrait of hers/ by her. We hear her voice reading excerpts that mention concepts from Lacan (the Big Other), Metz (photography and death) and Barthes. "This body, this material form, a playground to imagination", she says, summarizing the complex and painful history of "Othering" of non-white subjects, over which are projected racial fantasies produced by whiteness. We hear many sounds, particularly in the beginning, of what seems to be an urban tumult in a 19th Century city.

One of the most powerful perspectives practiced by black artists who deal with the past and particularly with tradition, has been to thoroughly gaze upon known artworks, but asking questions that have never been asked. In both this film and in *Halimufack* (2016), Harris inventively approximates and distances his work from documentary and archive images, something he does with mastery.

By critically restaging images from 150-year-old daguerreotypes, Harris seems to gaze at tradition and ask: What might those black people in the photographs be thinking? How were their dictions? What were their internal worlds made of? What if that woman had refused to expose her chest? What tradition saw as a passive black blot for scientific cataloging, Harris saw subjectivity and humanity in anonymous lives.

Harris' gesture is not an isolated one and finds an echo in works done by other black artists, and was actually anticipated

by a Brazilian artist: Rosana Paulino. For more than two decades, she has been producing “a historical suture of the country” Modernismo, and her most explicit dialog with Harris’ work comes from her installation *Settlements: Adam and Eve in the Brazilian Paradise* (2013). Starting from the image *Somatological triptych identified as Mina Bari* (1856) by Augusto Stahl, Paulino’s gaze runs through scientific racism and finds what “isn’t there” in the original picture: a heart, a life originated in the uterus and the roots of a new civilization. Modernismo

The second gaze quarrel expressed in one of Harris’ works appears in the stupendous *Reckless eyeballing* (2005). More than a film, Harris’ second short is a meticulous handcrafted work of film negative manipulation and the possibilities involved in the process of film development. His technique is so fascinating and so imbricated to the subject that it deserves an essay specifically about it, but that’s something I cannot do without compromising the main focus of this present essay and the flow of analysis.

Therefore, I aim my attention to how *Reckless eyeballing* achieves my dream as a resisting spectator Modernismo who constantly debates the notion of “oppositional gaze” Modernismo: the total dismantling of a canon through a fascinating formal effort. Harris combines two images separated in time and space and promotes an improbable encounter between Gus, the “black renegade” (played by an actor in *blackface*) from *Birth of a nation* (D.W. Griffith, 1915) crucial to the consolidation of the stereotype of the “black man who rapes white women”, and the heroine Foxy from *Foxy Brown* (Jack Hill, 1974), played by Blaxploitation icon Pam Grier.

Harris chops specific fragments from both films and, just as Q, the mischievous DJ from *Juice* (Ernest Dickerson, 1992), presents an audiovisual monument of high contrast. His DJ controllers are a moviola and film negatives, spiced with a very welcome “reckless eyeball” that explores different tempos, beats and sonorities, all examined through an extensive craftsman work whose result is only complete if the spectator assumes an active attitude towards Harris’ remix.

When the fatal encounter between two frames happens, *Reckless eyeballing* assassinates the canon, borrowing frames from *Foxy Brown* and remixing them into the killing of Gus. But the dismantling of a canon is only one of the many dimensions of this work. I risk myself on a complex and swampy terrain to suggest a second dimension: the one of desire, and more specifically of what’s called the “Cirilo syndrome” – a reference to the character Cirilo, from Mexican soap opera *Carrusel*, a dark skinned kid, son

of a carpenter, who is constantly rejected and humiliated by Maria Joaquina, a white blonde rich girl.

The soundtrack is essential to this interpretation. The first text we hear mentions “an idea of me”. After, we repeatedly hear the sentence “she will never look”, a probable reference to this “me” who holds a white woman in a Platonic reverse shot and is rejected by her. The more the sentence is repeated, the more it shuffles what is in fact being said. What initially sounded like “she will never look” now modulates to “she won’t have a look”, as in “appearance”. Of whom is this “me” talking about: a white woman or a black woman? Who might not have a face? If we follow the interpretative path laid by black feminists, who have highlighted how black women are neglected in the domains of affection and desire, we can risk saying that: only through the assassination of Gus by Foxy will the phantasmagoria of “white” rejection be stopped and the black woman will finally have a face, representing a real possibility for affection and love.

Less and less neat, but increasingly deep, cyclical and open to interpretations, *Reckless eyeballing* gives farewell by indicating that its final images could very well be infinitely reproduced to the point of completely losing their neatness or the outline of their forms.

OPACITY AND TRANSPARENCY

Another portion of Christopher Harris’ films deals with images that deceptively refer to neatness. In fact, the filmmaker dares to see things and make correlations that resignify what seem to be mere records. Thus, we can notice his ability to trespass opacity and reach unimaginable meanings.

What would be a simple recording of a touristic boat sailing on the shores of Chicago becomes, in *Distant shores* (Christopher Harris, 2016), an audiovisual treaty on how race, ethnicity and nationality determine if certain individuals arriving by sea are welcome or not. From this bucolic tourism, Harris extracts images he’ll oppose to audio accounts by refugees seeking a home in Europe. The crystal clear image of a white woman wearing sunglasses and carrying a digital camera is hit by a missile from the audio track: “We smelled like piss”. The abundance of water in the image is blotched by the account, that reveals a fight for water and food, meanwhile the sound of water gets mixed with the sound of bombs and fighting aircrafts at full speed. It all smelled like death, something that Harris’ gaze informs us by presenting a shot of dead fish articulated with the audio that says “we say our last prayer”. Thus, *Distant shores* underlines the political system

that applies double standards to an “equal” sign: a boat full of foreigners anchoring in a city’s harbor. It’s the most literal work by a director definitely not into literality.

We move from a film of direct meanings to an exploration beneath the transparency of images in *Sunshine state (Extended forecast)* (Christopher Harris, 2007). Harris films symbols and colors that remind tranquility, normality and happiness, signs that indicate that all is in order. But they aren’t, since Harris’ gaze turns this film into a profound experience of malaise, suggesting a strong connection between these signs and raciality. The American suburbs, which are present in *still/here* via the real estate audio ad, are the focal point of this short, emerging as a synonym to race (white), privilege (whiteness) and economical leverage (middle class).

During the short’s ten minutes, one of the audios borrowed by Harris gives a clue about the real meaning of the film: “It’s yellow, normal and middle age”. Is it really referring to the sun? *Sunshine state (Extended forecast)* emerges as a provocation to the marriage between whiteness/Modernismo and the aesthetics of tranquility and normality.

A GENERATION OF BLACK EXPERIMENTAL FILMMAKERS

Discussing Christopher Harris’ work also represents an opportunity to shed light on a generation of African-American artists and contemporaries of Harris who are shaping a rich landscape for experimental cinema, each with his or her own set of interests. Thus, this generation reinforces that “blackness” and “experimentalism” are notions that match, becoming part of a historical flow of black artists who experiment with form. I highlight the works of three of them/Modernismo: Cauleen Smith, Kevin Jerome Everson and Akosua Adoma Owusu.

Featured in a retrospective of her main works exhibited during this year’s International Film Festival Rotterdam, Cauleen Smith expresses particular interest in two subjects: identity and afrofuturism. From exploring the first, come two of her best films, *drylongso* (1998) and *Chronicles of a Lying Spirit by Kelly Gabron* (1992). From the latter, comes a vocation for multiple temporalities, an element present in many of her films, particularly in *Sojourner* (2018), which is structured by those two pillars.

Co-curator of the 2018 Flaherty Seminar, Kevin Jerome Everson seems to be profoundly interested in fragments of black lives, those extremely short (the boy who handles fabrics in the series *Westinghouse*, 2019), short ones (the group that recalls the

recording of the song in *Travelling shoes*, 2019), the not so short ones (the black subjects who battle on the ring or on the court in *Round seven*, 2018) or the longer ones (black and white democracy in *Tonsler park*, 2017). Kevin’s films shake the perception that cinema should be perceived as an art that requires immense artistry. He prioritizes filmable daily life and the texture of a magical instant.

Highlighted in the 2018 Belo Horizonte International Short Film Festival with a wide retrospective, Akosua Adoma Owusu deals with what she calls “triple consciousness”. Reinterpreting the concept of “double consciousness” – being black and being human – developed by W.E.B. Du Bois, Akosua brings forth a third one, being African in America, in films like *Me broni ba* (2009), where a child is displaced and deterritorialized, and *Kwaku ananse* (2013), in which a young black woman travels to rural Ghana and has to deal with the proximities and distances of motherland.

Unique in his craftsman approach, Harris is part, nevertheless, of a constellation in which he shares light with many other black artists. This is not something small: for so long the phenomena of the “token Negro” occasioned the presence of black people in places seen as elitist; nowadays, having a constellation of experimental filmmakers to be analyzed is great news. I want more news like that.

NOTES

1. According to *Cinema Treasures* website, the Criterion was an important movie theater opened by a Greek family in 1910 nearby downtown St. Louis, Missouri, an area of the city heavily populated by African-American families. Even being located out of the country’s South, where racial segregation was maintained by the Jim Crow laws, St. Louis contained clear ethnic boundaries. Pictures of the theater are available at <http://cinematreasures.org/theaters/4954>.
2. I highlight the transit of art forms also present in Aline Motta’s *Bridges over the abyss* (2018), which originates from a photographic series – one of the images was selected for the *Afro-Atlantic Histories* exhibition. Simultaneously to the photographic life of the work, Motta has also conceived a video installation in three screens designed initially to inhabit exhibit venues for visual arts, but has gained cinematic life after its selection for the retrospective *Black Brazilian Cinema: Episodes of a Fragmented History*, which screened during the 2018 Belo Horizonte International Short Film Festival.
3. This term was coined by researcher and curator Hélio Menezes, one of the main responsables for the recent dissemination of the artist’s work, in an essay about the retrospective *Rosana Paulino: The sewing of memory*, that took place from December 2018 until March 2019 at Pinacoteca Estadual de São Paulo. The text is available at: <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/rosana-paulino-the-suturing-of-history/>.
4. I believe that another formal parallel can be drawn, also in terms of perspective, between Harris’ installation and another of Paulino’s works, *The permanence of structures* (Rosana Paulino, 2017), in which she rejects the expected image, just as Harris does in different excerpts of his work.
5. Professor and researcher Manthia Diawara has used the Feminist Critical The-

ory for images to develop the concept of “Resisting spectator”, according to which black spectators, particularly black men, don’t experience spectatorial pleasure, since they’re conditioned to a “white” gaze’s delight, even when exposed to racist images. The concept is developed in the essay “Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance”, originally published in *Screen*, Vol. 29, N° 4, fall of 1988. p. 66–79. Available at: <<http://blogs.iac.gatech.edu/film2015/files/2015/04/Screen-1988-Diawara-66-79.pdf>>

6. Professor, researcher and theorist bell hooks was a pioneer in developing an analysis for images based on intersectionality. In her essay “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators” she coined the concept of “oppositional gaze”, which has become essential to many analysis that combine the race and gender perspectives. Originally published in *Black Looks: Race and Representation* (1992, South End Press, Boston, MA).

7. For professor and researcher Terri Francis, this concept of whiteness as an aesthetic category is also noticeable in another Harris film: *28.IV.81 (Descending Figures)* (Christopher Harris, 2010). The short is the result of images shot by Harris at The Holy Land Experience, a christian theme park in Orlando, Florida. Concerning the surreptitious restaging of the Passion of Christ, I find it interesting that there’s a contrast between the perception of two African-American researchers and mine, a black Brazilian, to whom this ritual represents something else, having a different spot in Brazilian imaginary. Francis’s interpretation is available in the essay “Cosmologies of Black Cultural Production: A Conversation with Afrosurrealist Filmmaker Christopher Harris”, published in *Film Quarterly*, summer of 2016.

8. Since there was no cartographic strictness to this, I’ve highlighted filmmakers of my personal preference and selected those who operate within the confines of experimental cinema. Evidently, there’s a whole generation of African-American directors, specially women, who have experimented with form, such as Frances Bodomo (*Afronauts*, 2014), Ja’Tovia Gary (*An Ecstatic Experience*, 2015), Mariama Diallo (*Hair Wolf*, 2018), Nikyatu Jusu (*Suicide By Sunlight*, 2019) and Terence Nance (*Random Acts of Flyness*, 2018). Expanding the geographic borders and examining another black diaspora — the British one — I underline the work of Jenn Nkiru, particularly her short *Rebirth is necessary* (2017).

A TI

VIDA

DES





A TRA ÇÕES

ATIVIDADES E ATRAÇÕES

ACTIVITIES AND ATTRACTIONS

ATIVIDADES E ATRAÇÕES
ACTIVITIES AND ATTRACTIONS

Acessibilidade, exposição, debate, performance, curso e eventos especiais
Accessibility, exhibition, round table, performance, workshop and special events

SESSÃO ACESSIBILIDADE* ACCESSIBILITY SECTION

Libras | Brazilian sign language | 50' | 18 anos
03 SETEMBRO | TERÇA | Tuesday



INOCENTES (INNOCENTS)

de Douglas Soares,
RJ – Brasil, 2017, 18'

A estética própria às fotografias de Alair Gomes orienta o regime expressivo construído pelo filme. Forma corajosa de biografar, a que se deixa conduzir pelo espírito criativo do biografado, sua narrativa nos posiciona como admiradores de corpos masculinos semelhantes àqueles que foram objeto do olhar do artista carioca. (Vinícius Andrade)

The unique aesthetic of Alair Gomes photographs guides the expressive organization of the movie. A courageous form of biography, which allows itself to be led by the character's creative spirit, the narrative puts us in the position of admiring male bodies that are similar to those captured by the artist's gaze. (Vinícius Andrade)

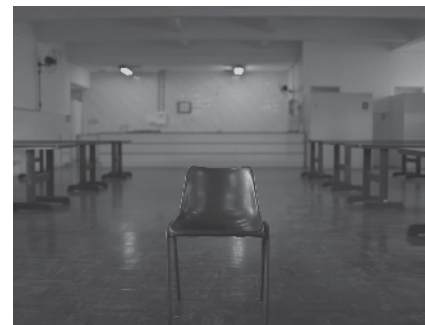


A MULHER QUE EU ERA (THE WOMAN I WAS)

de Karen Suzane, Contagem/ Belo Horizonte / Igarapé – MG, 2019, 12'

Por meio do realismo fantástico, *A mulher que eu era* retorna às memórias e traumas de uma mulher negra para libertá-la pelas vias da imaginação. Numa sensível relação com o teatro e com forte direção de arte, o curta adentra sonhos frustrados e realizações projetadas. Embaralhando diferentes tempos a partir de reminiscências, o eco das vozes-mulheres se faz presente para chamar a personagem à consciência e ao devir. (Fabio Rodrigues Filho)

Guided by fantastic realism, *A mulher que eu era* returns to the memories and traumas of a black woman in order to free her through imagination. In a sensitive dialog with theater, and with a strong art direction, the short enters the frustrated dreams and projected achievements. As different times are shuffled through reminiscences, the echo of women-voices takes shape, summoning the character to consciousness and becoming. (Fabio Rodrigues Filho)



UM CORPO FEMININO (A FEMALE BODY)

de Thais Fernandes, RS – Brasil, 2018, 20'

Quando nomeamos uma coisa, ela perde ou ganha sentido? *Um Corpo Feminino* propõe um jogo aparentemente simples: pergunta para mulheres de diversas gerações a definição de algo que em teoria as unifica. Parte de um projeto transmídia, o filme é a porta de entrada para uma narrativa que possui muitos pontos de vista e nenhuma resposta certa.

When we give something a name, does it lose or gain meaning? *A Female Body* proposes an apparently simple game – it asks women from diverse generations the definition of something that in theory unifies them. Part of a transmedia project, the film is the main entrance to a narrative that has many points of view and no right answer.

*Filmes do 21º FestCurtasBH e da Itinerância da 20ª edição (films from the 21st FestCurtasBH and the Itinerary of the 20th edition).

SESSÃO ACESSIBILIDADE* ACCESSIBILITY SECTION

Closed Caption / LSE | 79' | 18 anos
04 SETEMBRO | QUARTA | Wednesday



ÂNGELA

de Marília Nogueira,
Azurita – MG, 2019, 14'

Angela está diante de um pequeno universo composto por receitas médicas, que sugerem uma permanente preocupação com sua saúde. Ela procura não expô-lo a suas vizinhas, como se o ambiente doméstico fosse também o recanto de seus segredos. Mas, quando já não é mais possível contornar as circunstâncias, as ervas de seu quintal e o afeto de suas amigas aparecerão para o acolhimento necessário. (Vinícius Andrade)

In front of Angela, there's a small universe of prescriptions that suggest a permanent concern for her health. She tries to hide it from her neighbors, as if the home environment was also her box of secrets. But when circumstances can no longer be ignored, the herbs of the backyard and the affection of friends will show up to give her shelter. (Vinicius Andrade)



A PARTEIRA (THE WHITE ELDER'S BLOOM)

de Catarina Doolan, RN – Brasil, 2018, 20'

Donana, parteira com mais de meio século de ofício, representa a resistência da tradição e humanização do parto na região de São Gonçalo do Amarante, no Rio Grande do Norte. Dona de uma personalidade forte, compartilha sua sabedoria adquirida ao longo de anos como parteira, mãe, mãe de santo, madrinha, mulher. Assim como a chanana, flor que brota em meio ao concreto, subestimada por sua aparência frágil, Donana nos ensina a permanecer firmes apesar das adversidades da vida.

Donana, a midwife with more than half a century of experience, represents the struggle for the tradition and humanization of birth in the region of São Gonçalo do Amarante, in Rio Grande do Norte. Owner of a strong personality, she shares her wisdom acquired over the years as a midwife, mother, *mãe-de-santo*, godmother, woman. Just like the yellow alder, a flower that sprouts in the middle of the concrete and is underestimated for its fragile appearance, Donana teaches us to remain firm despite the adversities of life.



ESTADO ITINERANTE (ITINERANT STATE)

de Ana Carolina Soares, MG – Brasil, 2016, 25'

Vivi está sempre em trânsito. É uma cobradora de ônibus em Belo Horizonte e, quando fora do trabalho, está em busca de um quarto para ficar, evitando voltar para casa e para o marido. O filme alude aos abusos diários sofridos pelas mulheres no trabalho, nas ruas e no lar, à agressividade dos homens e aos motores barulhentos e raivosos de suas motos, ônibus e carros, ao mesmo tempo em que revela as possibilidades de amparo construídas por uma rede feminina – a sororidade entre mulheres, sejam cis ou trans. (Mariana Souto)

Vivi is always in transit. She is a bus collector in Belo Horizonte, and when she is away from work, she is looking for a room to stay, avoiding coming back home and her husband. The film alludes to the daily abuses suffered by women at work, on the streets and at home, to the aggressiveness of men and to the noisy and angry engines of their motorcycles, buses and cars, while revealing the possibilities of shelter built by a network female – the sorority among women, be they cis or trans. (Mariana Souto)

*Filmes do 21º FestCurtasBH e da Itinerância da 19ª edição (films from the 21st FestCurtasBH and the Itinerancy of the 19th edition).

SESSÃO ACESSIBILIDADE* ACCESSIBILITY SECTION

Audiodescrição | Audio description | 69' | 16 anos
05 SETEMBRO | QUINTA | Thursday



MC JESS

de Carla Villa-Lobos,
RJ - Brasil, 2018, 20'

Jéssica tem que enfrentar o preconceito cotidiano. Encontra na arte uma forma de se expressar e superar suas inseguranças.

Jessica has to face everyday prejudice. She finds in art a way to express herself and overcome her insecurities.



profanAÇÃO (desecrACTION),

de Estela Laponi, SP – Brasil, 2018, 25'

Cinco artistas - uma pessoa surda, duas pessoas com baixa visão, uma pessoa cadeirante e outra claudicante – deparam-se com um monte de perguntas, enviadas pelo público, que revelam todo um imaginário em torno de seus corpos. Juntos, realizam um ritual de respostas poéticas e artísticas que vão além daquilo que se quer “ouvir”. *profanAÇÃO* é performance em experimento cinematográfico. Este curta inicia uma pesquisa de inserção dos recursos de acessibilidade como parte da narrativa, a fim de promover uma experiência utópica de coexistência.

Five artists – a person who is deaf, two people who have low vision, a person who uses a wheelchair and a person with mobility impairment – receive a lot of questions sent by the audience, which reveal a whole imaginary about their bodies. Together they perform a ritual of poetic and artistic responses that go beyond what one wants to “hear”. *desecrACTION* is a performance in a film experiment. This short film initiates a research for using accessibility features as a part of the narrative, in order to promote a utopian experience of coexistence.

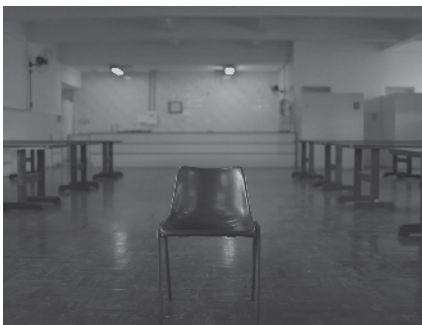


CONTRASTES – IMPRESSÕES DE ISRAEL (CONTRASTS – IMPRESSIONS OF ISRAEL)

de Jackson Abacatu, MG – Brasil, 2018, 10''

Uma jornada entre a calma e o caos, inspirada por relatos de cadernos de desenhos. Em uma viagem a Israel iniciada em 2014, Jackson Abacatu registrou em seus desenhos algumas cenas que revelam momentos bons, ruins, calmos, caóticos e singulares da vida real.

A journey between lull and chaos, inspired by sketchbooks testimonies. On a trip to Israel started in 2014, Jackson Abacatu puts into his drawings some scenes that reveal good, bad, calm, chaotic and unique moments of real life.



UM CORPO FEMININO (A FEMALE BODY)

de Thais Fernandes, RS – Brasil, 2018, 20'

Quando nomeamos uma coisa, ela perde ou ganha sentido? *Um Corpo Feminino* propõe um jogo aparentemente simples: pergunta para mulheres de diversas gerações a definição de algo que em teoria as unifica. Parte de um projeto transmídia, o filme é a porta de entrada para uma narrativa que possui muitos pontos de vista e nenhuma resposta certa.

When we give something a name, does it lose or gain meaning? *A Female Body* proposes an apparently simple game – it asks women from diverse generations the definition of something that in theory unifies them. Part of a transmedia project, the film is the main entrance to a narrative that has many points of view and no right answer.



A FELICIDADE DELAS (THEIR HAPPINESS)

de Carol Rodrigues, SP – Brasil, 2019, 14'

Uma manifestação. Duas mulheres negras, lésbicas, que carregam os mesmos medos em seus corpos. Desejo, silêncio, olhares, existência, resistência, enchente. (Layla Braz)

A demonstration. Two black lesbian women that have the same fears in their bodies. Desire, silence, glances, existence, resistance, flood. (Layla Braz)

EXPOSIÇÃO

Clara Moreira

Café do Palácio das Artes

31/08 a 30/09

EXHIBITION

Clara Moreira

Café do Palácio das Artes

August 31st to September 30th



VISLUMBRES DE UMA HISTÓRIA DE CINEMA

Luís Fernando Moura

Os mais de dez anos de criação de cartazes por Clara Moreira somam dezenas de trabalhos, a maior parte reunida nesta retrospectiva. Se cada invenção de uma artista visual alberga histórias secretas, os cartazes de Clara, vistos juntos, evidenciam notórias genealogias, seja de um estilo próprio de arte gráfica, inconfundível no ambiente cinematográfico brasileiro, ou de filmografias centrais ao cinema realizado no país na última década.

Desde o cartaz de *Eisenstein*, seu primogênito, a artista recifense recupera a tradição poética na concepção de pôsteres, unindo a faculdade de representar filmes à de recriá-los na metamorfose do desenho. Através de confecção recíproca entre design contemporâneo e ressonâncias modernistas, seus trabalhos investem numa vocação visionária do cartaz: em cada um, gestos singulares de cinema transitam por outras dimensões, temperaturas, texturas, mediante o traço, a mancha ou o pontilhado; pelos jogos entre iluminação e opacidade ou entre enquadramento e desenquadramento.

“O filme é como uma entidade viva”, diz Clara, que desenvolve suas imagens numa relação estreita entre experiência fílmica, olhar da cineasta e sua própria cinefilia. Diante de um filme, a artista experimenta ora com figurações mais ou menos realistas — por vezes, partindo de *frames*, cenas ou motivos —, ora com a abstração, a vibração ou o movimento. Numa pesquisa visual de manifesto

GLIMPSES OF A HISTORY OF CINEMA

Luís Fernando Moura

After more than ten years of creating posters, Clara Moreira has produced a large body of work, most of which is featured in this retrospective. If each invention by a visual artist shelters secret stories, Clara's posters, seen collectively, reveal notorious genealogies of a unique style in graphic arts, unmistakable within Brazilian cinema's community, but also of central filmographies to the country's production of the last decade.

Ever since her poster for *Eisenstein*, her “first-born”, the artist from Recife has restored the poetic tradition of posters, combining the faculty of representing films to the one of re-creating them, through the metamorphosis of Drawing. Through a reciprocal confection of contemporary design with modernist resonances, her works are committed to a visionary vocation of the poster: in each of them, singular film gestures transit through other dimensions, temperatures, textures, by means of a stroke, a stain or a dotted form; by the intercourses between light and opacity or between framing and unframing.

“Film is like a living entity”, says Clara, who creates images deeply connected to filmic experience, filmmakers' gazes and her own cinephilia. When working over a film, she either experiments with somewhat realistic figurations — sometimes, based on frames, scenes or motifs —, either with abstraction, vibration or movement.

gosto artesanal, Clara aventura-se por abordagens pictóricas distintas, variando entre carvão e nanquim (*Muro*), pastel seco (*Doméstica*), pastel oleoso (*Permanências*), pastéis mistos (*O som ao redor*), tinta acrílica (*Sol alegria*), aquarela (*Balsa*) e, em especial, o minucioso lápis de cor, que risca a maior parte de suas obras, e que destaca suas recorrências artísticas.

Clara costumava desenhar pôsteres para o Cineclube Barra-vento, de que fazia parte na década de 2000, no Recife, e a passagem aos cartazes de lançamentos acompanhou a eclosão do cinema brasileiro independente da virada do decênio, em particular o de curta-metragem e o pernambucano; logo em seguida, estendeu-se para longas-metragens e produções de outros estados, entre eles Minas Gerais. Um passeio pelas suas criações, que abrangem títulos cujas biografias próprias são em si memoráveis, testemunha formas tão diversas quanto marcantes de cinema, além de indiciar a atuação de mecanismos de financiamento público que então se expandiam, com o florescimento contínuo de universos cinematográficos em variadas regiões do país.

É significativo que este conjunto de obras exponha o protagonismo da artista na gestação da identidade visual de dois festivais de cinema que, nascidos também no final dos anos 2000, tornavam-se centrais ao curso dessas linhagens: a Semana de Cinema (antiga Semana dos Realizadores), no Rio de Janeiro, e o Janela Internacional de Cinema do Recife — eventos que, já em suas origens, ideológicas e artísticas, difundiam, junto à crítica e a diversos públicos, uma noção emergente, entusiasmada, de cinema brasileiro independente, bem como seu valor estético, ético, político e produtivo.

Agradecemos ao Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, em Portugal, que no último mês de abril promoveu uma primeira montagem desta exposição, e onde versão prévia deste texto circulou. Agora em Belo Horizonte, âmbito de uma das filmografias basilares destes dez anos de expansão de circuitos — e onde Clara residiu durante parte do período —, redescobrimos um inspirado relato visual, ou fatia notável de uma história imaginativa do cinema recente realizado no Brasil.

Exposição realizada em parceria com GAL Arte & Pesquisa. Curadoria de Aline Xavier e Laura Barbi.

Through a visual quest of manifested handcrafting taste, she ventures herself into different pictorial approaches, varying from coal to India ink (*Wall*), dry pastel (*Housemaids*), oil pastel (*Permanências*), mixed pastels (*Neighboring Sounds*), acrylic paint (*Sol alegria*), watercolor painting (*Balsa*) and, in particular, the thorough coloured pencils that strike most of her work, and highlight her artistic habits.

Clara used to draw posters for the Barravento Film Club, which she was part of during the 2000's, in Recife, and her jump to theatrical release posters followed Brazilian independent cinema's outbreak during the turn of that decade, specially short-films and Pernambuco cinema; rapidly extending to feature films and productions from other states, such as Minas Gerais. A walk through her creations, which span from titles whose biographies are remarkable on their own, testifies such diverse and striking forms of cinema, while also indicating the action of public financing mechanisms, that were expanding at the time and occasioned the continuous blossoming of filmic universes in different regions of the country.

It is significant that this ensemble of works bares the artist's protagonism in growing the visual identity of two cinema festivals, also born in the late 2000's, that would become crucial to these lineages: the Semana de Cinema (formerly Semana dos Realizadores), in Rio de Janeiro, and Recife's Janela Internacional de Cinema — festivals which, since their ideological and artistic origins, have diffused an emergent, enthusiastic idea of Brazilian independent cinema, as well as its aesthetic, ethic, political and productive values.

We thank the Portuguese-Brazilian Film Festival of Santa Maria da Feira, in Portugal, for conceiving, in last April, the first showing of this exhibition, and being the place where a previous version of this essay first circulated. Now in Belo Horizonte, home to one of the founding filmographies of the past ten years of this circuit expansion — and where Clara lived during part of this time — we rediscover an inspired visual account, or notable slice, of the imaginative history of recent cinema made in Brazil.

This exhibition was organized in partnership with GAL Arte & Pesquisa. Curation by Aline Xavier and Laura Barbi.

DEBATE

FILME E(M) CARTAZ – CINEMA, ARTES VISUAIS E ARTES GRÁFICAS

convidadas: Clara Moreira, Giulia Puntel
mediação: Paulo Maia

Cine Humberto Mauro, 03/07, 19h

Desde seus primórdios, o cinema se relaciona com as artes visuais e as artes gráficas, em influências mútuas e férteis. Essas relações serão abordadas a partir do fazer reflexivo dos participantes, cujas trajetórias articulam de maneiras singulares os três termos do debate.

Clara Moreira é artista visual, desenhista, nasceu e mora no Recife. Sua pesquisa artística desenvolve-se no uso do desenho figurativo como linguagem de comunicação popular. Fez mais de 60 cartazes de filmes e festivais de cinema no âmbito da produção independente de cinema brasileiro, utilizando desenhos feitos à mão. Em abril deste ano foi realizada a primeira exposição retrospectiva dos cartazes feitos por Clara, a convite do Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, em Portugal. Desde 2016 também tem participado de exposições, ocupações e feiras de arte com obras autorais, experimentando com o desenho figurativo e simbólico no debate da arte contemporânea. Atualmente faz parte do casting da Galeria Amparo 60 no Recife e da Galeria GAL em Belo Horizonte.

Giulia Puntel é artista visual, natural de Belo Horizonte, atualmente mora e trabalha em São Paulo. Sua pesquisa artística gira em torno da pintura figurativa, e trabalha a partir de questionamentos que surgem da relação entre os corpos na contemporaneidade. A pintura se manifesta em sua vida após alguns anos trabalhando em sets de cinema, e enxergando nela, uma forma de conceber formas de criar luz, composição, narrativa e principalmente enquadramento, tão presentes até então, no seu dia-a-dia no cinema. Nos últimos dois anos conseguiu voltar a trabalhar diretamente nos filmes, desta vez trazendo seu olhar artístico para o desenvolvimento de cartazes.

Paulo Maia é antropólogo e professor associado da Faculdade de Educação (UFMG). É co-fundador e curador do *forumdoc.bh* - festival do filme documental e etnográfico - fórum de antropologia e cinema, realizado em Belo Horizonte, desde 1997. Realizou pesquisa de campo com o povo indígena Baré do alto rio Negro, do que resultou sua tese de doutoramento defendida no Museu Nacional - UFRJ (2009). Em 2018 realizou estágio pós-doutoral no Performance Department da Tisch School of the Arts da New York University (NYU) e no Hemispheric Institute of Performance and Politics (NYU). Na UFMG tem se dedicado, dentre outros, a diferentes aspectos do curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas (FIEI) da Faculdade de Educação sendo atualmente coordenador do curso. Desde 2011 é um dos coordenadores do programa de extensão *forumdoc.ufmg*.

ROUND TABLE

POSTER FEVER – CINEMA, VISUAL ARTS AND GRAPHIC ARTS

guests: Clara Moreira, Giulia Puntel
mediação: Paulo Maia

Cine Humberto Mauro, September 3rd, 7pm

From its early days, cinema has been connected to visual arts and graphic arts through mutual and fertile influences. The relations between these art forms will be approached from the perspective of the participants own practices and the way each one of them associate in singular manners the three terms in discussion.

Clara Moreira is a visual artist and designer born and based in Recife. Her artistic research is focused on the use of figurative drawing as a popular language of communication. Employing handmade drawing, she made more than 60 posters for movies and film festivals within the context of Brazilian independent film production. In April this year the first retrospective exhibition of her posters took place by invitation of the Luso-Brazilian Film Festival of Santa Maria da Feira, in Portugal. Since 2016, she has also participated with distinctive works in art exhibitions and venues, experimenting with figurative and symbolic drawing in the contemporary art scene. She's currently represented by the Amparo 60 art gallery in Recife and the GAL art gallery in Belo Horizonte.

Giulia Puntel is a visual artist born in Belo Horizonte and currently based in São Paulo. Her artistic research revolves around figurative painting, and she works from questions that arise from the relation between the bodies in present times. Painting manifested in her life after some years working in film sets and seeing in it a way of conceiving forms for creating light composition, narration and especially framing, elements that were very present while working with cinema day-to-day. In the last two years, she was able to work directly on films again, this time bringing her artistic look to the development of posters.

Paulo Maia is an anthropologist and professor at the Education School of UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais. He's co-founder and curator of the *forumdoc.bh* - festival do filme documental e etnográfico - fórum de antropologia e cinema. His field research was realized with the Baré indigenous people from the upper part of Rio Negro [Black River], and from that resulted his doctoral thesis, which was defended in the Museu Nacional - UFRJ (2009). In 2018 he realized his post-doctoral internship at the Performance Department da Tisch School of the Arts da New York University (NYU) and the Hemispheric Institute of Performance and Politics (NYU). At UFMG, he has been dedicated among other things to the different aspects of the Formação Intercultural para Educadores Indígenas [Intercultural Training for Indigenous Educators] - FIEI course of the Education School, currently coordinating the course. Since 2011, he is one of the coordinators of the *forumdoc.ufmg* extension program.

PALESTRA-PERFORMANCE

Cine Humberto Mauro, 05/09, 21h, 120', 14 anos.
Apresentação seguida de debate com o artista.

LECTURE-PERFORMANCE

Cine Humberto Mauro, September 5th 9pm, 120', Parents Strongly
Cautioned. Performance followed by discussion with the artist



FALANDO EM LÍNGUAS – UMA PALESTRA-PERFORMANCE COM CHRISTOPHER HARRIS

Nessa sessão, Christopher Harris vai demonstrar e discutir seu método de trabalho e processo criativo. Por muitos anos, Harris tem trabalhado em *Falando em línguas*, um filme de 16mm inspirado pelo romance *Mumbo jumbo*, de Ishmael Reed, que usa fragmentos de materiais de arquivo oriundos de documentários, desenhos animados e filmes de Hollywood. Desse modo, *Falando em línguas* dá prosseguimento ao interesse de longa data de Harris em produzir contra-narrativas, e na palestra-performance ele vai analisar parte de sua pesquisa para o projeto e apresentar alguns fragmentos desse trabalho ainda inacabado. (Matthew Barrington - Essay Film Festival)

SPEAKING IN TONGUES – A LECTURE-PERFORMANCE BY CHRISTOPHER HARRIS

In this session Christopher Harris will demonstrate and discuss his working method and creative process. For several years, Harris has been working on *'Speaking in Tongues'*, a 16mm film inspired by Ishmael Reed's novel *Mumbo Jumbo*, which uses fragments of found footage sourced from Hollywood films, cartoons and documentaries. In this way, *'Speaking in Tongues'* continues Harris's long-standing interest in producing counter-narratives, and in this lecture-performance he will unpack some of his research for this project, and present some fragments from this as yet unfinished work. (Matthew Barrington - Essay Film Festival)

OFICINA

Com Kênia Freitas, de 3 a 6 de Setembro.
10 horas/aula, 10 vagas.

WORKSHOP

with Lecturer Kênia Freitas, September 3th to 6th.
10 hours, 10 attendees.



CORPO CRÍTICO 2019 CINEMA EM PERSPECTIVAS: RECONFIGURAÇÕES DO FAZER CRÍTICO

Em um momento de reconfiguração cultural das dinâmicas sociais, raciais, de gênero e sexualidade, torna-se urgente pensar também a crítica de cinema em perspectivas múltiplas e localizadas. Perspectivas que fomentem a formação de novos públicos e a ampliação do repertório canônico. Abordar os vários lugares de fala dos filmes, da recepção e da crítica deve ser uma prática do incentivo à observação e à escuta – e não do silenciamento dos debates. Mais do que apenas um enfoque temático, o convite feito pelos encontros do Corpo Crítico 2019 será o de perceber, nos filmes, como conteúdo e forma complementam-se e articulam-se.

Essas articulações podem despertar uma série de ques-

CORPO CRÍTICO 2019 CINEMA IN PERSPECTIVE: RECONFIGURING CRITIQUE

During times of cultural reconfiguration of social, racial, gender and sexuality dynamics, it has become urgent to think about film criticism in multiple and situated perspectives. Perspectives that incite the consolidation of new audiences and the expansion of the canonic repertoire. Tackling the many standpoints within films, reception and criticism should be a practice that stimulates observation and listening – rather than silencing. More than just a themed approach, during the Corpo Crítico's [Critical Body] meetings we will propose to identify, in films, how content and form complement and articulate each other.

These articulations may awaken a series of questions:

tionamentos: como são trabalhados a focalização, os pontos de vistas e os enquadramentos das narrativas? Como representação e representatividade podem ser pensadas para além da visibilidade? Quais os tensionamentos possíveis entre opacidade e transparência nos discursos políticos dos filmes? Como os gêneros narrativos (e as suas subversões) contextualizam e/ou contestam ideologias e visões de mundo dadas? Mais do que responder a essas questões, propomos o exercício coletivo de pensar com elas, por meio da elaboração crítica em torno dos filmes exibidos no Festival.

Se historicamente esse exercício de reflexão analítica feito por um grupo identitário localizado – em geral homens, brancos, intelectuais, de classes médias e altas – reivindicou-se como universal, um dos desafios da atualidade é o de ressituar o fazer crítico, assumindo os seus locais de enunciação, pontos de vistas e construções de mundo. Um desafio que será pensado coletivamente durante os encontros do Corpo Crítico do FestCurtasBH 2019.

Kênia Freitas é pós-doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UNESP. Doutora em Comunicação e Cultura, pela UFRJ. Mestre em Multimeios, pela Unicamp. Formada em Comunicação Social/Jornalismo, pela UFES. Realizou a curadoria das mostras *Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica* (Caixa Belas Artes/SP, 2015), *A Magia da Mulher Negra* (Sesc Belenzinho/SP, 2017) e *Diretoras Negras no Cinema Brasileiro* (Caixa Cultural/DF e RJ, 2017; Sesc Palladium/MG, 2018). Escreve críticas para o site *Multiplot!* e integra o *Elviras* (Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema). Contato: kenialice@gmail.com.

how the narrative focus, points of view and framings are dealt with? How can representation and representativeness be understood beyond visibility? What tensions emerge between opacity and transparency within the political discourse of the films? How narrative genres (and their subversions) put preconceived ideologies and world views into context while also contesting them? More than just answering these questions, we propose a collective task of thinking with them, through a critical elaboration around the films exhibited in the Festival.

This practice of analytical reflection, which has been historically dominated by a specific collective identity – usually consisting of white, intellectual, middle/high-class men – has been claimed as universal. One of today's challenges is to resettle film criticism, taking into consideration the source of enunciation, points of view and elaborations about the world. A challenge that will be faced collectively during the Critical Body's meetings at the FestCurtasBH 2019.

Kênia Freitas is a postdoctoral researcher at Programa de Pós-graduação em Comunicação at UNESP. PhD in Communication and Culture from UFRJ. Master in Multimedia from Unicamp. Graduated in Social Communication/Journalism from UFES. She curated the exhibitions *Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica* (Caixa Belas Artes/SP, 2015), *A Magia da Mulher Negra* (Sesc Belenzinho/SP, 2017) and *Diretoras Negras no Cinema Brasileiro* (Caixa Cultural/DF e RJ, 2017; Sesc Palladium/MG, 2018). She is a film critic for the website *Multiplot!* and a member of *Elviras* (Women Film Critics Collective). Contato: kenialice@gmail.com

PLANO DE AULA

OBJETIVO GERAL:

Pensar a crítica cinematográfica a partir de perspectivas múltiplas que fomentem a formação de olhares diversos e a ampliação dos repertórios filmicos e textuais.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Refletir sobre as formas de enunciação na produção, recepção e crítica cinematográficas, considerando os lugares de fala e escuta, as focalizações e enquadramentos narrativos e a multiplicidade de pontos de vistas diante de uma obra.
- Abordar questões formais a respeito do que pode ser o texto crítico, levando em consideração a variedade de formatos atuais e as necessidades de reconfigurações do modelo cânone.
- Relacionar os elementos formais da constituição dos filmes (gêneros/subgêneros, estilos, campos etc.) e a construção de discursos

WORKSHOP PLAN

MAIN GOAL:

To think about film criticism based on multiple perspectives that instigate the consolidation of distinct gazes and the expansion of filmic and reading repertoires.

SPECIFIC GOALS:

- Reflecting on forms of enunciation in film production, reception and criticism, taking into consideration places of speech and listening, the narrative focus and framings and the variety of points of view around an artwork.
- Approaching formal subjects concerning the possible structures of a critical text, taking into account the array of current formats and the necessity to reconfigure the canonical model.
- Articulating formal elements of a film (genres/subgenres, styles, fields etc.) with the formation of discourses and views of the world.

e visões sobre o mundo.

- Discutir questões de representação e representatividade políticas para além da visibilidade e transparência.
- Fomentar e orientar a produção de textos dos inscritos sobre os filmes exibidos no Festival.

CRONOGRAMA:

AULA 1 - 03/09 - LUGARES DE ENUNCIÇÃO NO CINEMA

Quais são os lugares e as formas de enunciação dos filmes? Para além da articulação temática e discursiva, esse primeiro encontro da oficina será dedicado a pensar os elementos estéticos e formais (enquadramento, pontos de vista e focalizações) das narrativas cinematográfica como maneiras de enunciar.

LEITURAS SUGERIDAS:

hooks, bell. "O Olhar Opositivo: Espectadoras Negras". In: SIQUEIRA, Ana [et al]. Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018. Disponível em:

<http://www.festivaldecurtasbh.com.br/wp-content/uploads/2018/08/20_FESTCURTASBH_online.pdf>.

LIU, Rebecca. "A Criação da Mulher Millennial". In: Verberenas. Tradução Glênis Cardoso. Disponível em: <<https://www.verberenas.com/article/a-mulher-millennial/>>.

MOMBAÇA, Jota. "Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala". In: Buala, 2017. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala>>.

FILMES/VÍDEOS SUGERIDOS:

Para todas as moças (Castiel Vitorino Brasileiro, 2019)

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7wCs-2LhLTE&t=13s>>.

Línguas desatadas (Tongues Untied, Marlon Riggs, 1989)

AULA 2 - 04/09 - O QUE PODE SER O TEXTO CRÍTICO?

O segundo encontro discutirá as definições e subversões do que é e do que pode ser a crítica de cinema. Do consagrado formato escrito ao vídeo ensaio, passando por outros experimentos com hipertextos na Internet, propõe-se a discussão de quais são as funções e os objetivos da reflexão crítica.

- Discussing matters of political representation and representativeness beyond visibility and transparency.

- Stimulating and supporting the production of critical essays by the participants, regarding the films exhibited at the Festival.

SCHEDULE:

CLASS 1 - 03/09 - PLACES OF ENUNCIATION IN CINEMA

What are the places and forms of enunciation in films? The first meeting will be dedicated to thinking the aesthetic and formal elements (framing, points of view and narrative's focus) of cinematographic narratives as methods of enunciating, beyond thematic and discursive articulation.

SUGGESTED READINGS:

hooks, bell. "Oppositional Gaze: Black Female Spectators". In: SIQUEIRA, Ana [et al]. Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018. Available at:

<http://www.festivaldecurtasbh.com.br/wp-content/uploads/2018/08/20_FESTCURTASBH_online.pdf>.

LIU, Rebecca. "A Criação da Mulher Millennial". In: Verberenas. Translated by Glênis Cardoso. Available at: <<https://www.verberenas.com/article/a-mulher-millennial/>>.

MOMBAÇA, Jota. "Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala". In: Buala, 2017. Available at: <<http://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala>>.

SUGGESTED FILMS/VIDEOS:

Para todas as moças (Castiel Vitorino Brasileiro, 2019)

Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=7wCsV-2LhLTE&t=13s>>.

Tongues Untied (Marlon Riggs, 1989)

CLASS 2 - 04/09 - WHAT CAN A CRITICAL PIECE BE?

In our second meeting, we'll discuss the definitions and subversions of what film criticism is and what it could be. From the established written format to the video essay, passing by experiments with hypertext on the Internet, we will set a discussion around the functions and goals of critical reflection.

LEITURAS SUGERIDAS:

DANEY, Serge. “A derrota do pensamento (crítico)”. Tradução Calac Nogueira. In: Contracampo. Disponível em: <<http://contracampo.com.br/100/artderrotadopensamento.htm>>.

GRANT, Catherine. “Métodos Audiovisuais Para Estudos de Cinema e Mídia”. Palestra de abertura Socine 2017. Disponível em: <<https://catherinegrant.files.wordpress.com/2017/10/socine-key-note-final-low.pdf>>.

FREITAS, Kênia. Fio do Twitter sobre Nós (Us, Jordan Peele, 2019). Disponível em: <<https://twitter.com/kenialice/status/1111105047142825985>>.

FILMES/VÍDEOS SUGERIDOS:

Ensaaios audiovisuais em português (Seleção curada por Catherine Grant). Disponível em: <<https://vimeo.com/showcase/4810167>>.

AULA 3 - 05/09 - ELEMENTOS FORMAIS E A CONSTITUIÇÃO DE DISCURSOS

Como podemos pensar as diversas configurações de codificação narrativa do cinema na constituição de discursos sobre o mundo? O terceiro encontro abordará como as convenções de gênero e campo dos filmes podem ser percebidas na constituição dos discursos narrativos e também a relação existente entre repertório cinematográfico e enquadramento crítico.

LEITURAS SUGERIDAS:

ALMEIDA, Carol. “Contra a velha cinefilia: uma perspectiva feminista de filiação ao cinema”. In: Fora de Quadro. Disponível em: <<https://foraquadro.com/2017/09/19/contra-a-velha-cinefilia-uma-perspectiva-feminista-de-filiacao-ao-cinema/>>.

AUGUSTO, Heitor. “Problema só dos filmes ou o problema também somos nós?”. In: Urso de Lata. Disponível em: <<https://ursodelata.com/2017/02/09/problema-so-dos-filmes-ou-o-problema-tambem-somos-nos-mostra-de-tiradentes/>>.

FREITAS, Kênia. “Fabulações críticas em curta-metragens negros brasileiros”. In: Multiplot. Disponível em: <<http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curta-metragens-negros-brasileiros/>>.

FILMES/VÍDEOS SUGERIDOS:

Alma no olho (Zózimo Bulbul, 1974). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8SI7XV7L0uE>>.

SUGGESTED READINGS:

DANEY, Serge. “A derrota do pensamento (crítico)”. Translation by Calac Nogueira. In: Contracampo. Available at: <<http://contracampo.com.br/100/artderrotadopensamento.htm>>.

GRANT, Catherine. “Métodos Audiovisuais Para Estudos de Cinema e Mídia”. Opening lecture, Socine 2017. Available at: <<https://catherinegrant.files.wordpress.com/2017/10/socine-keynote-final-low.pdf>>.

FREITAS, Kênia. Twitter thread about Us (Jordan Peele, 2019). Available at: <<https://twitter.com/kenialice/status/1111105047142825985>>.

SUGGESTED FILMS/VIDEOS:

Audiovisual essays in Portuguese (Selected and curated by Catherine Grant). Available at: <<https://vimeo.com/showcase/4810167>>.

CLASS 3 - 05/09 - FORMAL ELEMENTS AND THE CONSOLIDATION OF DISCOURSES

How can we understand the numerous configurations of narrative coding in cinema as part of consolidating discourses about the world? In our third meeting we will approach how genre and field conventions of films can be perceived in the making of narrative discourses and the relations between filmic repertoire and critical framing.

SUGGESTED READINGS:

ALMEIDA, Carol. “Contra a velha cinefilia: uma perspectiva feminista de filiação ao cinema”. In: Fora de Quadro. Available at: <<https://foraquadro.com/2017/09/19/contra-a-velha-cinefilia-uma-perspectiva-feminista-de-filiacao-ao-cinema/>>.

AUGUSTO, Heitor. “Problema só dos filmes ou o problema também somos nós?”. In: Urso de Lata. Available at: <<https://ursodelata.com/2017/02/09/problema-so-dos-filmes-ou-o-problema-tambem-somos-nos-mostra-de-tiradentes/>>.

FREITAS, Kênia. “Fabulações críticas em curta-metragens negros brasileiros”. In: Multiplot. Available at: <<http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curta-metragens-negros-brasileiros/>>.

SUGGESTED FILMS/VIDEOS:

Alma no olho (Zózimo Bulbul, 1974). Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=8SI7XV7L0uE>>.

Pumzi (Wanuri Kahiu, 2009). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=ILR7l_B86Fc>.

Pumzi (Wanuri Kahiu, 2009). Available at:
<https://www.youtube.com/watch?v=ILR7l_B86Fc>.

AULA 4 - 06/09 - REPRESENTAÇÕES ESTÉTICAS E POLÍTICAS - ALÉM DA VISIBILIDADE

O quarto encontro abordará como as questões de representação e representatividade estética e política podem ser pensadas pela crítica de cinema. Para além da presença de corpos diversos e um discurso político transparente, de que outras formas os filmes elaboram tais questões?

LEITURAS SUGERIDAS:

GALINDO, Bruno. "Manifesto do Futuro". In: Sessão Aberta. Disponível em: <<https://sessaoaberta.com/2018/11/07/livre-manifesto-de-um-jovem-negro-critico-de-um-critico-negro-jovem-de-tudo-ao-mesmo-tempo/>>.

WOOD, Robin. "Responsabilidades de um crítico gay de cinema". Tradução: Heitor Augusto. In: Urso de Lata. Disponível em: <<https://ursodelata.com/2015/10/10/traducao-responsabilidades-de-um-critico-gay-de-cinema/>>.

GLISSANT, Édouard. "Pela Opacidade". In: Poétique de la relation. Revista Criação & Crítica, n. 1, p. 53-55, 2008. Tradução: Henrique de Toledo Groke e Keila Prado Costa. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4452223/mod_resource/content/1/Glissant%20-%20Pela%20opacidade%20%28in%20Po%20-%20A9tica%20da%20rela%C3%A7%C3%A3o%29.pdf>.

FILMES/VÍDEOS SUGERIDOS:

Reassemblage (Trinh T. Minh-ha, 1982). Disponível em: <<https://vimeo.com/274033791>>.

Fantasmas (André Novais Oliveira, 2010). Disponível em: <<https://vimeo.com/33656296>>.

CLASS 4 - 06/09 - AESTHETIC AND POLITICAL REPRESENTATIONS - BEYOND VISIBILITY

In our fourth meeting we will reflect on how film criticism deals with aesthetic and political representation and representativeness. Beyond the presence of diverse bodies and of a transparent political stance, in what other ways do films handle these subjects?

SUGGESTED READINGS:

GALINDO, Bruno. "Manifesto do Futuro". In: Sessão Aberta. Available at: <<https://sessaoaberta.com/2018/11/07/livre-manifesto-de-um-jovem-negro-critico-de-um-critico-negro-jovem-de-tudo-ao-mesmo-tempo/>>.

WOOD, Robin. "Responsabilidades de um crítico gay de cinema". Translated by Heitor Augusto. In: Urso de Lata. Available: <<https://ursodelata.com/2015/10/10/traducao-responsabilidades-de-um-critico-gay-de-cinema/>>.

GLISSANT, Édouard. "Pela Opacidade". In: Poétique de la relation. Revista Criação & Crítica, n. 1, p. 53-55, 2008. Translated by Henrique de Toledo Groke e Keila Prado Costa. Available at: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4452223/mod_resource/content/1/Glissant%20-%20Pela%20opacidade%20%28in%20Po%20-%20A9tica%20da%20rela%C3%A7%C3%A3o%29.pdf>.

SUGGESTED FILMS/VIDEOS:

Reassemblage (Trinh T. Minh-ha, 1982). Available at: <<https://vimeo.com/274033791>>.

Fantasmas (André Novais Oliveira, 2010). Available at: <<https://vimeo.com/33656296>>.

TEATRO INFANTIL

Jardins Internos – Palácio das Artes
31/08, 15h
livre

CHILDREN'S THEATER

Jardins Internos – Palácio das Artes
August 31st, 3pm
general audiences

PABLO BERNARDO



ABENA

CIA. BANDO

Que Abena é uma das princesas mais belas de todo o mundo, não há quem discorde! Visitantes de todos os lugares viajavam até a África para conhecer a princesa. Entre os visitantes apareceram pretendentes que esperavam ter sua mão em casamento, diante disso o jeito foi fazer uma disputa! Mas o coração de Abena... Ah, o coração já estava preenchido de amor por alguém. E nessa disputa, quem será o vencedor?

There is no single person that doubts that Abena is one of the prettiest princesses in the world! Visitors from everywhere travel to Africa to meet the princess. Among those visitors figure a number of candidates that hope to have her hand in marriage. As a result, what was left to make was a challenge! It happens that Abenas's heart... It was already taken by someone's love. In this challenge, who is going to win?

ELENCO CASTING Anderson Ferreira, Andréa Rodrigues, Fabiana Brasil, Rainy Campos

DRAMATURGIA PLAYWRITING O grupo

ORIENTAÇÃO DRAMATÚRGICA playwriting supervision Djalma Ramalho

MÚSICA MUSIC Djalma Ramalho

CENÁRIO SET DESIGN Anderson Ferreira, Lúcio Honorato

FIGURINO COSTUME DESIGN Anderson Ferreira, Dian Lucas

ARTE GRÁFICA GRAPHIC ART Samuel Wenceslau

CONTATO CONTACT bandocia@gmail.com

JAM SESSION

04/09, quarta, 22h30

Jardins internos do Palácio das Artes

4th september, Wednesday, 10:30pm

Jardins internos do Palácio das Artes

TOUJOURS



MAGNÓLIA BRASS BAND

A Magnólia Brass Band é formada em sua maioria por instrumentos de sopro e uma compacta percussão que se assemelha a uma bateria desmembrada, sendo, além dos músicos, feita por dançarinas e dançarinos em conexão com o público nas interações performáticas. A referência estética é elaborada por meio de pesquisas de referências na diversidade cultural, musical, performática e, principalmente, negra de Nova Orleans. Contamos com um repertório de Jazz no estilo Second Line, trazendo a referência dos cortejos de Jazz de Nova Orleans, o conhecido Mardi Gras.

Magnolia Brass Band consists mostly of wind instruments and a compact percussion that resembles a dismembered percussion section, made not only by musicians but also dancers that connect to the audience in performatic interactions. The aesthetic reference is elaborated through reference research in the cultural, musical, performatic and, mainly, black diversity of New Orleans. We have a Second Line style Jazz repertoire, which brings the reference of New Orleans Jazz parades, the notorious Mardi Gras.

REGÊNCIA CONDUCTOR Leonardo Brasilino

PRODUÇÃO PRODUCTION Joyce Cordeiro, Flávio Teixeira

CRIAÇÃO DE CONCEITO E STYLING CONCEPTION AND STYLING Lira Ribas

CLARINETA CLARINET Iberê Sansara

PERCUSSÃO PERCUSSION Xande Tamietti, Alexandre Fonseca

SAXOFONE ALTO ALTO SAXOPHONE Maria Bragança

SAXOFONE TENOR TENOR SAXOPHONE César Baracho

TROMPETE TRUMPET Wanderson Lopes

TROMBONE TROMBONE Natalia Coimbra

TUBA TUBA Guilherme Bordon

DANÇARINAS DANCERS Rainy Campos, Ana Martins

CURADORIA, COMISSÃO DE SELEÇÃO E JÚRI

COORDENAÇÃO DE PROGRAMAÇÃO E CURADORIA

Ana Siqueira atua em curadoria, pesquisa, tradução e produção de cinema. Curadora e coordenadora de programação do Fest-CurtasBH – 15ª e 16ª (co-coordenação) e a partir da 19ª edição. Foi programadora do Cine Humberto Mauro e curadora da mostra de cinema infantil do Festival SACI. Mestranda em Comunicação Social pela UFMG, onde integra o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência e também se graduou. Diplomada em Filosofia pela Universidade Paris 8. Diretora assistente do filme *A Cidade Onde Envelheço*, de Marília Rocha.

SELEÇÃO/CURADORIA COMPETITIVA INTERNACIONAL

Adriana Galuppo é fotógrafa e atua como educadora de fotografia e vídeo em projetos sociais e espaços culturais. Estudou edição na School of Visual Arts e fotografia no ICP em Nova Iorque. Formada em filosofia, atualmente é mestranda em Arquitetura e Urbanismo da UFMG. Pesquisa a relação entre imagem, gênero e cidades.

Julia Fagioli é pesquisadora de cinema. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. Mestra pela mesma instituição. Coordenou e organizou o Dossiê: Documentário e Cinema de Arquivos da Revista Devires - Cinema e Humanidades.

Realizou trabalho de curadoria da Mostra Contemporânea Brasileira do Fórum.doc em 2016. Atualmente realiza pesquisa de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF e é professora substituta do Departamento de Comunicação Social da UFMG.

Luís Fernando Moura atua em curadoria, pesquisa, programação e docência de cinema. Desde 2015, é coordenador de programação do *Janela Internacional de Cinema do Recife*. Publicou reportagens, ensaios e críticas em jornais, revistas, catálogos e revistas acadêmicas. Graduado em Comunicação Social pela UFPE, é mestre e doutorando em Comunicação Social pela UFMG, onde integra o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência. Foi um dos curadores das mostras *Brasil Distópico*, no Rio de Janeiro, e *L.A. Rebellion: Um Novo Cinema Negro*, no Recife.

Luiz Pretti é cineasta e montador, fundador e integrante da produtora/coletivo Alumbramento, da qual fez parte até o seu fim. Mora e trabalha em Belo Horizonte onde abriu sua nova produtora, a Errante. No momento está lançando o Longa-metragem, *Enquanto Estamos Aqui* (co-direção com Clarissa Campolina) e desenvolve dois roteiros de longa-metragem de ficção. Este é o quarto ano que faz parte da comissão de seleção do FestCurtasBH.

Vanessa Santos é realizadora e pesquisadora multimídia. Doutora em Comunicação Social e mestre em Meios Interativos e Sistemas Cognitivos, pela Universidade Pompeu Fabra. Desenvolveu trabalhos junto a coletivos artísticos e grupos de pesquisa ligados à apropriação tecnológica, redes sociotécnicas, cultura digital e software livre. Ministrou cursos e processos formativos em vídeo comunitário. Atualmente, leciona produção audiovisual em mídias digitais e interativas. Pesquisa novas maneiras de contar e experimentar histórias. Seu último trabalho foi *Chronica Mobilis*, uma performance em vídeo georreferenciada no espaço urbano.

COMPETITIVA BRASILEIRA/MINAS

Fabio Rodrigues Filho é mestrando em Comunicação na UFMG e graduado no mesmo curso na UFRB. Realizador do filme-ensaio *Tudo que é apertado rasga* (2019). Cineclubista, coordenou o Cineclube Mário Gusmão, participou do Cine Tela Preta e do Cinema em Vizinhança. Escreve para revistas, catálogos e para o blog pessoal *Tocar o Cinema*. Integra o Fórum Itinerante de Curadoria (FIC), membro do Áfricas nas Artes e do Poéticas da Experiência. Compôs comissões de seleção de festivais, mostras e laboratórios de filmes (como CachoeiraDoc, Festival Mimoso, Diáspora Lab, etc). É também cartazista de cinema e pesquisador.

Hannah Serrat atua em pesquisa, crítica e realização de cinema. Mestre e doutoranda em Comunicação Social pela UFMG. Faz parte do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência e atua na produção da Revista Devires - Cinema e Humanidades. Além disso, escreve para revistas acadêmicas e catálogos de mostras e festivais. É também crítica colaboradora das revistas *Cinética* e *Rocinante*. Em 2015, realizou *Retalho*, seu primeiro filme.

Layla Braz é bacharel em cinema e audiovisual pelo Centro Universitário UNA. Produtora na Associação Filmes de Quintal e integrante da equipe de organização e produção do *forumdoc.bh* desde 2014. Participou da comissão de seleção e curadoria da Mostra Contemporânea Brasileira do *forumdoc.bh*.2018. Produtora da Mostra de Cinema Árabe Feminino do CCBB em 2019. Integra a equipe de produção do *FestCurtasBH* desde 2018.

Vinícius Andrade Curador da Mostra “Nas beiradas da cidade”, realizada em Centros Culturais de BH (2018), da sessão “Documentário e Lutas urbanas”, do 5º Lumiar, e, por quatro edições, do *FestCurtasBH*. Doutor em Comunicação Social pela UFMG e mestre na mesma área pela UFPE. Tem publicado em revistas acadêmicas, catálogos de festivais e mostras (Revista Galáxia, *forumdoc.bh*, Curta Circuito). Atua na interface entre militância social e cinema, com experiência em coletivos de Recife e Belo Horizonte. Prêmio de Inovação com o curta ‘Mudança de Hábito’ (produção Ponta de Areia) no Festival de Taguatinga (2018).

MOSTRA CHRISTOPHER HARRIS: INFLUÊNCIAS E RESSONÂNCIAS

Christopher Harris é um cineasta cujos filmes e videoinstalações interpretam a historiografia afro-americana por meio da poética e da estética do cinema experimental. Sua obra faz uso de imagens em movimento apropriadas que são submetidas a alterações manuais e fotoquímicas, reencenações de materiais de arquivo e questionamentos das convenções documentárias. Seus filmes foram exibidos internacionalmente em festivais como Locarno, Roterdã, Viena, Edimburgo, Ann Arbor e no ICA de Londres, entre outros. Foi um dos artistas convidados no 64º Seminário Robert Flaherty, programado pelo cineasta Kevin Jerome Everson e pelo curador e escritor Greg de Cuir, Jr.

JÚRI COMPETITIVA INTERNACIONAL

Kênia Freitas é pós-doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UNESP. Doutora em Comunicação e Cultura, pela UFRJ. Mestre em Mídias, pela Unicamp. Formada em Comunicação Social/Jornalismo, pela UFES. Realizou a curadoria das mostras *Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica* (Caixa Belas Artes/SP, 2015), *A Magia da Mulher Negra* (Sesc Belenzinho/SP, 2017) e *Diretoras Negras no Cinema Brasileiro* (Caixa Cultural/DF e RJ, 2017; Sesc Palladium/MG, 2018). Escreve críticas para o site *Multiplot!* e integra o Elviras (Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema).

Mariana Mól é professora da graduação em Cinema e Audiovisual da UNA. Doutora e mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG, com pesquisa relacionada

ao cinema latino-americano e brasileiro, respectivamente; graduada em Jornalismo. Integrou júri nacional e mineiro da 16ª MUMIA – Mostra Udigrudi Mundial de Animação (2018). Produtora executiva do Lumiar Festival Interamericano de Cinema Universitário; produziu a volta do Cine Brasil, na Mostra História sem fim (2016); produtora e roteirista do documentário musical “Simplicidade: Mozart Secundino de Oliveira” (2015).

Mateus Araújo é doutor em filosofia (UFMG/Sorbonne) e professor de teoria e história do cinema na ECA-USP. Organizou ou co-organizou os volumes *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues* (Magic Cinéma, 2005), *Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil* (Balafon, 2010), *Straub-Huillet* (CCBB, 2012), *Charles Chaplin* (Fundação Clóvis Salgado, 2012), *Jacques Rivette* (CCBB, 2013), *Godard inteiro ou o mundo em pedaços* (CCBB/Heco, 2015) e *O cinema interior de Philippe Garrel* (CCBB, 2018).

COMPETITIVA BRASIL

Carla Italiano trabalha com pesquisa, curadoria e organização de mostras e festivais. É doutoranda em Comunicação Social pela UFMG, com mestrado pela mesma instituição e graduação em Cinema pela UFSC. Desde 2011 integra a Associação Filmes de Quintal e a equipe do *forumdoc.bh* – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Foi co-curadora da Retrospectiva Helena Solberg (CCBB RJ/SP/DF, 2018), Retrospectiva Jonas Mekas (*forumdoc.bh*.2013) e outras, compondo também a comissão de seleção do Olhar de Cinema - Festival Internacional de Curitiba (2017-2019). É natural do Recife e residente em BH.

Clara Moreira é artista visual, desenhista, nasceu e mora no Recife. Sua pesquisa artística desenvolve-se no uso do desenho figurativo como linguagem de comunicação popular. Fez mais de 60 cartazes de filmes e festivais de cinema no âmbito da produção independente de cinema brasileiro, utilizando desenhos feitos à mão. Em abril deste ano foi realizada a primeira exposição retrospectiva dos cartazes feitos por Clara, a convite do Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, em Portugal. Desde 2016 também tem participado de exposições, ocupações e feiras de arte com obras autorais, experimentando com o desenho figurativo e simbólico no debate da arte contemporânea. Atualmente faz parte do casting da Galeria Amparo 60 no Recife e da Galeria GAL em Belo Horizonte.

Christopher Harris é um cineasta cujos filmes e videoinstalações interpretam a historiografia afro-americana por meio da poética e da estética do cinema experimental. Sua obra faz uso de imagens em movimento apropriadas que são submetidas a alterações manuais e fotoquímicas, reencenações de materiais de arquivo e questionamentos das convenções documentárias. Seus filmes foram exibidos internacionalmente em festivais como Locarno, Roterdã, Viena, Edimburgo, Ann Arbor e no ICA de Londres, entre outros. Foi um dos artistas convidados no 64º Seminário Robert Flaherty, programado pelo cineasta Kevin Jerome Everson e pelo curador e escritor Greg de Cuir, Jr.

COMPETITIVA MINAS

Clarisse Alvarenga é formada em Comunicação Social (UFMG), com mestrado em Multimeios (Unicamp), doutorado em Comunicação Social (UFMG) e pós-doutorado no Museu Nacional (UFRJ). Atualmente, é professora adjunta na Faculdade de Educação da UFMG, onde atua no Curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas (FIEI) e coordena o Laboratório de Práticas Audiovisuais (LAPA). É autora do livro *Da cena do contato ao inacabamento da história* (EDUFBA, 2017). Como realizadora, dirigiu os longas-metragens *Ô, de casa!* (2007) e *Homem-peixe* (2017).

Juliano Gomes é crítico e professor. Redator na Revista Cinética desde 2010. Publicou na *Filme&Cultura*, *Folha*, *Piauí* e diversos catálogos de mostras e festivais. Foi Júri da Mostra Tiradentes, Cachoeira Doc e Fronteira. Leciona regularmente na AIC-Rio. Publicou sobre teatro na revista *Horizonte da Cena* e sobre música no catálogo do festival *Novas Frequências*, além de apresentar dois discos de Rômulo Fróes. Mestre em Comunicação pela UFRJ, com dissertação sobre Jonas Mekas. Dirigiu com Léo Bittencourt os curtas *As Ondas* (2016) e *“...”* (2007). Site pessoal: <juliano-gomes.com>.

Soraya Martins foi curadora do FIT/BH-2018. Co-fundadora do Coletivo Tropeço. Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa. Mestre em Estudos Literários. Atriz formada pelo TU-UFMG. Atua como atriz, pesquisadora e crítica de teatros e estéticas negras brasileiras. Escreve crítica para teatro tanto no projeto segundaPRETA quanto no site *Horizonte da Cena* e para festivais como: MIT-sp, Festival de Curitiba, FIAC- Bahia, FETO-BH, Cenas Curtas do

Galpão Cine Horto. Tem em seu currículo trabalhos realizados junto a diversos grupos de teatro, entre eles, o Grupo Espanca! com o espetáculo *Passarão*.

CURATORSHIP, SELECTION COMMITTEE AND JURY

CURATORSHIP AND PROGRAMMING HEAD

Ana Siqueira works in curatorship, research, translation and film production. Curator and Programming Head of the 15th, 16th (co-coordination), and since the 19th FestCurtasBH (2013, 2014 and from 2017 on), she was a programmer at Cine Humberto Mauro and curator of the children's film series at the *SACI Festival*. Master's degree student in Social Communication at UFMG, where she is also a member of the research group Poéticas da Experiência and from where she received her bachelor's degree. She graduated in Philosophy from Paris 8 University. Assistant director of the film *Where I Grow Old*, by Marília Rocha.

SELECTION/CURATORSHIP INTERNATIONAL COMPETITION

Adriana Galuppo is a photographer who also works as a photography and video instructor in social projects and cultural spaces. She studied Film Editing at the New York School of Visual Arts and Photography at the ICP. Graduated in Philosophy, she's currently a master's degree student in Architecture and Urbanism at UFMG, where she studies the relationship between image, gender and cities.

Julia Fagioli is a film researcher. She has a PhD in Social Communication from UFMG and a master's degree from the same institution. She coordinated and organized the dossier *Documentário e Cinema de Arquivos*, published on Devires - Cinema and Humanities magazine. She was a curator of the contemporary Brazilian program of forumdoc.bh in 2016. Currently she is doing her postdoctoral research in Communication at UFJF and is a substitute professor at the School of Social Communication at UFMG.

Luís Fernando Moura is a curator, programmer, film researcher and teacher. Since 2015, he has been the programming coordinator at *Janela Internacional de Cinema do Recife*. A journalist who published in newspapers and magazines. He has a master's degree and is a PhD student in Social Communications at UFMG, where he is also a member of the research group Poéticas da Experiência, with a bachelor's degree in Social Communications from UFPE. Luís was one of the curators of the film series *Brasil Distópico*, in Rio de Janeiro, and *L.A. Rebellion: Um Novo Cinema Negro*, in Recife.

Luiz Pretti is a filmmaker and editor, founder of the production company/collective Alubrimento, of which he was a partner until its end. He's currently based in Belo Horizonte, where he started his own production company, Errante. At the

moment he's releasing the feature film *While We Are Here* (co-directed with Clarissa Campolina) and developing two fiction feature films. This is the fourth year he has been a member of the FestCurtasBH selection committee.

Vanessa Santos is a multimedia artist and researcher. She has a PhD in Social Communication from the Pompeu Fabra University, in Spain. She worked with artistic collectives and research groups related to technological appropriation, socio-technical networks, digital culture and free software. She worked as a teacher in courses and educational processes of communitarian video. She currently teaches audiovisual production for digital and interactive media. She researches new ways of telling and experimenting with stories. Her last work was *Chronica Mobilis*, a georeferenced video performance in the urban space.

BRAZILIAN/MINAS COMPETITION

Fabio Rodrigues Filho is a master's degree student in Social Communication at UFMG and a graduate in the same area at UFRB. He directed the essay-film *Tudo que É Apertado Rasga* (2019) and coordinated the film club Mário Gusmão, also participating in the Cine Tela Preta and Cinema em Vizinhança film clubs. He writes for magazines, catalogs and for his personal blog, Tocar o Cinema. He is a member of

the Fórum Itinerante de Curadoria (FIC) and of the research groups Áfricas nas Artes and Poéticas da Experiência. He has worked in selection committees for film festivals, exhibitions and labs (such as CachoeiraDoc, Festival Mimoso, Diáspora Lab etc.). He is also a poster designer and researcher.

Hannah Serrat works in research, film criticism and production. She has a master's degree and is a PhD student in Social Communications at UFMG. A member of the research group Poéticas da Experiência, deeply interested in the forms of appearance of peripheral people and territories in cinema. She has published in academic journals and catalogues of film festivals. Hannah is also a film critic, collaborator of *Cinética* and *Rocinante* magazines. In 2015, she made *Retalho*, her first film.

Layla Braz holds a bachelor's degree in Film and Audiovisual at UNA University Center. She's a producer at Filmes de Quintal association and has worked in the forumdoc.bh organization and production team since 2014. She was a curator of the Brazilian contemporary film festival forumdoc.bh.2018. She was a producer of the Arab Women Filmmakers program that took place at CCBB in 2019 and has been part of the FestCurtasBH production team since 2018.

Vinícius Andrade was a curator of the film series "Nas beiradas da cidade", that took place in Cultural Centers in Belo Horizonte (2018), the "Documentário e Lutas Urbanas" exhibition at the 5º Lumiar Festival, and also of FestCurtasBH, for four editions. He has a PhD in Social Communications from

UFMG, and a master's degree from UFPE. He has published writings on academic magazines, film festival and film series catalogs (Revista Galáxia, forumdoc.bh, Curta Circuito). He works on the interface between cinema and social activism, with experiences in collectives from Recife and Belo Horizonte. His short-film *Mudança de Hábito* (a Ponta de Areia production) was awarded the Prize for Innovation at the Taguatinga Film Festival (2018).

EXHIBITION CHRISTOPHER HARRIS: INFLUENCES AND RESONANCES

Christopher Harris is a filmmaker whose films and video installations read African American historiography through the poetics and aesthetics of experimental cinema. His work employs manually and photo-chemically altered appropriated moving images, staged re-enactments of archival artifacts and interrogations of documentary conventions. His films have screened internationally including Locarno, Rotterdam, Vienna, Edinburgh, Ann Arbor and the ICA London among others. He was a featured artist at the 64th Robert Flaherty Seminar programmed by filmmaker Kevin Jerome Everson and film curator and writer Greg de Cuir, Jr.

JURY INTERNATIONAL COMPETITION

Kênia Freitas is a postdoctoral researcher at Programa de Pós-graduação em Comunicação at UNESP. PhD in Communication and Culture from UFRJ. Master in Multimedia from Unicamp. Graduated in Social Communication/Journalism from UFES. She curated the exhibitions *Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora inter-*

galáctica (Caixa Belas Artes/SP, 2015), *A Magia da Mulher Negra* (Sesc Belenzinho/SP, 2017) and *Diretoras Negras no Cinema Brasileiro* (Caixa Cultural/DF e RJ, 2017; Sesc Palladium/MG, 2018). She is a film critic for the website *Multiplot!* and a member of Elviras (Women Film Critics Collective).

Mariana Mól is a professor of the Film and Audiovisual school at UNA. She has a PhD and a master's degree in Arts from the School of Fine Arts at UFMG, with research related to Latin American and Brazilian cinema, respectively. She's also a graduate in Journalism. She was a jury member of the 16th MUMIA - Udigrudi World Animation Show (2018). As a producer, she worked in the Lumiar Inter-American University Film Festival, in the program História Sem Fim (2016, at Cine Brasil) and in the musical documentary "Simplicidade: Mozart Secundino de Oliveira" (2015), in which she also worked as a screenwriter.

Mateus Araújo has a PhD in Philosophy (UFMG/Sorbonne). He is a professor of Film Theory and History at ECA-USP. He organized or co-organized the volumes *Glauber Rocha/Nelson Rodrigues* (Magic Cinéma, 2005), *Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil* (Balafon, 2010), *Straub-Huillet* (CCBB, 2012), *Charles Chaplin* (Fundação Clóvis Salgado, 2012), *Jacques Rivette* (CCBB, 2013), *Godard inteiro ou o mundo em pedaços* (CCBB/Heco, 2015) and *O cinema interior de Philippe Garrel* (CCBB, 2018).

BRAZIL COMPETITION

Carla Italiano works in research, curatorship and organization of festivals and exhibitions. She is a PhD student in Social Communication at UFMG, from where she also received her master's degree, and she has graduated in Film from UFSC. She has been a member of Filmes de Quintal association and of the forumdoc.bh team since 2011. She was a curator of the Helena Solberg Retrospective (CCBB RJ/SP/DF, 2018), Jonas Mekas Retrospective (forumdoc.bh.2013) and others, also being a member of the selection committee of Olhar de Cinema - Festival Internacional de Curitiba (2017-2019). She was born in Recife and is based in Belo Horizonte.

Clara Moreira is a visual artist and designer born and based in Recife. Her artistic research is focused on the use of figurative drawing as a popular language of communication. Employing handmade drawing, she has made more than 60 posters for movies and film festivals within the context of Brazilian independent film production. In April this year the first retrospective exhibition of her posters took place by invitation of the Luso-Brazilian Film Festival of Santa Maria da Feira, in Portugal. Since 2016, she has also participated with distinctive works in art exhibitions, art fairs and venues, experimenting with figurative and symbolic drawing in the contemporary art scene. She's currently represented by the Amparo 60 art gallery in Recife and the GAL art gallery in Belo Horizonte.

Christopher Harris is a filmmaker whose films and video installations read African American historiography through the

poetics and aesthetics of experimental cinema. His work employs manually and photo-chemically altered appropriated moving images, staged re-enactments of archival artifacts and interrogations of documentary conventions. His films have screened internationally including Locarno, Rotterdam, Vienna, Edinburgh, Ann Arbor and the ICA London among others. He was a featured artist at the 64th Robert Flaherty Seminar programmed by filmmaker Kevin Jerome Everson and film curator and writer Greg de Cuir, Jr.

MINAS COMPETITION

Clarisse Alvarenga has a bachelor's degree in Social Communication from UFMG, a master's degree in Multimedia from Unicamp, a PhD in Social Communication from UFMG and a postdoctoral degree from the Museu Nacional/UFRJ. She is currently a professor of the School of Education at UFMG, where she works in the Formação Intercultural para Educadores Indígenas [Intercultural Training for Indigenous Educators] - FIEI course and coordinates the Laboratório de Práticas Audiovisuais [Audiovisual Practices Laboratory] - LAPA. She is the author of the book *Da Cena do Contato ao Inacabamento da História* (EDUFBA, 2017). As a filmmaker, she directed the feature films *Ô, de Casa!* (2007) and *Homem-peixe* (2017).

Juliano Gomes is a critic and professor. He has written in Cinética magazine since 2010. His writings were published in Filme&Cultura, Folha, Piauí and many catalogs of film programs and festivals. He was a jury member at Mostra Tiradentes, Cachoeira Doc and Fronteira film festivals. He teaches at AIC-Rio. He wrote on theatre

for the Horizonte da Cena magazine and on music for the Novas Frequências festival, and he also made the presentation text on two Rômulo Fróes' records. He has a master's degree in Social Communication from UFRJ, where he researched the work of filmmaker Jonas Mekas. He co-directed with Léo Bittencourt the short films *As Ondas* (2016) and *"..."* (2007). Personal Website: <juliano-gomes.com>.

Soraya Martins was a curator of FIT/BH-2018 and is a co-founder of Coletivo Tropeço. She is a PhD student in Portuguese Language Literature. She has a master's degree in Literary Studies. She graduated as an actress from TU-UFMG. She works as an actress, researcher and reviewer of Brazilian black theatre and aesthetics. She writes theatre reviews for the project segundaPRETA, for the website Horizonte da Cena and for the festivals MIT-sp, Curitiba Festival, FIAC-Bahia, FE-TO-BH and Cenas Curtas of Galpão Cine Horto. Soraya has worked with many theatre groups, including the play *Passarão* for the group Espanca!.

PRÊMIOS AWARDS

COMPETITIVA INTERNACIONAL INTERNATIONAL COMPETITION

O melhor curta-metragem, escolhido pelo júri oficial recebe:

- Prêmio de melhor curta-metragem de R\$5.000,00
- Troféu Capivara – 21º FESTCURTASBH

The best short film, chosen by the official jury, receives:

- Best short film prize of R\$5.000,00
- Capivara Trophy – 21st FESTCURTASBH

COMPETITIVA BRASILEIRA BRAZILIAN COMPETITION

O melhor curta-metragem, escolhido pelo júri oficial recebe:

- Prêmio de melhor curta-metragem de R\$5.000,00
- Troféu Capivara – 21º FESTCURTASBH
- Prêmio CTAv: Empréstimo de equipamento (kit câmera SI-2K por 2 semanas)
- Prêmio Mistika Post: R\$4.000,00 em serviços de pós-produção de imagem
- Prêmio Cinecolor: 10h de mixagem 5.1

The best short film, chosen by the official jury, receives:

- Best short film prize of R\$5.000,00
- Capivara Trophy – 21st FESTCURTASBH
- CTAv Award: Equipment loan (SI-2K camera kit for 2 weeks)
- Mistika Post Award: R\$4.000,00 in image post-production services
- Cinecolor Award: 10h of 5.1 mixing

COMPETITIVA MINAS MINAS COMPETITION

O melhor curta-metragem, escolhido pelo júri oficial recebe:

- Prêmio de melhor curta-metragem de R\$5.000,00
- Troféu Capivara – 21º FESTCURTASBH
- Prêmio Bil's Cinema e Vídeo: Empréstimo de equipamento (kit câmera Sony4K por 4 diárias)
- Prêmio Maré Áudio Criativo: 15h e mixagem 5.1
- Prêmio SVOA: Pacote de acessibilidade para curta-metragem de até 40 minutos

The best short film, chosen by the official jury, receives:

- Best short film prize of R\$5.000,00
- Capivara Trophy – 21st FESTCURTASBH
- Bil's Cinema and Video Award: Equipment loan (Sony4K camera kit for 4 days)
- Maré Áudio Criativo Award: 15h of 5.1 mixing
- SVOA Award: Accessibility package for short film up to 40 minutes

JÚRI POPULAR POPULAR JURY

O melhor curta-metragem, escolhido pelo júri popular recebe:

- Troféu Capivara – 21º FESTCURTASBH
- Prêmio CTAv: 20h de mixagem 5.1
- Prêmio Cinecolor: 01 encoder DCP 2D aberto
- Prêmio SVOA: Pacote de acessibilidade para curta-metragem de até 40 minutos

The best short film, chosen by the popular jury, receives:

- Capivara Trophy – 21st FESTCURTASBH
- CTAv Award: 20h of 5.1 mixing
- Cinecolor Award: 01 open DCP 2D encoder
- Prêmio SVOA: Accessibility package for short film up to 40 minutes

INDICE POR DIRETOR

INDEX BY DIRECTOR

A

Affonso Uchôa, 45
Aiano Bemfica, 54
Aldo Tambellini, 130
Alexandre Augusto, 87
Alice Gomes, 92
Amanda Trindade, 99
Ana Julia Travia, 79
André Lage, 46
Anna Mantzaris, 107
Ariel Nobre, 63
Arthur B. Senra, 44
Azar Saiyar, 34

B

Barbara Hammer, 34
Bárbara Wagner, 32
Bastien Dupriez, 90
Benjamin de Burca, 32
Bernard Attal, 89
Breno Henrique, 53

C

Camila Bastos, 54
Carla Villa-Lobos, 65
Carlo Francisco Manatad, 37
Caroline Avery, 130
Carol Rodrigues, 43
Catarina Doolan, 64
Cauleen Smith, 30, 135
Christopher Harris, 22, 116-120
Clarisse Hahn, 35
Claudrena N. Harold, 37
Corey Hughes, 31
Cris Lyra, 49
Cristiano Araújo, 54

D

Dahee Jeong, 101
Daniela Delgado Viteri, 30
Daniel Stopa, 93
David Aynan, 45
David Verbeek, 81
Deborah Stratman, 29
Denis Rodriguez, 41
Diego Paulino, 44

E

Edileuza Penha de Souza, 41
Edu MZ Camargo, 91
Eduardo Williams, 35
Elisa Gomez Alvarez, 36
Ely Marques, 108
Émerson Maranhão, 82
Ernie Gehr, 129
Estela Lapponi, 62
Eugène Green, 36
Everlane Moraes, 31, 64

F

Filipa César, 72
FilmGroup Collection, 131
Francisco Miguez, 43

G

Gabriela Monnerat, 100
Gabriel Böhmer, 100
Gabriel Martins, 53
Géraldine Charpentier, 102
Giu Nishiyama, 101
Grace Remington, 73
Grace Passô, 141
Guerreiro do Divino Amor, 109

I

Irmãos Carvalho, 47
Isabelle Santos, 91
Ivana Hucíková, 73

J

Ja'Tovia Gary, 23
Ja'Tovia Gary, 134
Jéferson Vasconcelos, 83
Jessica Candal, 80
Joel Wanek, 116
Joel Wanek, 135

K

Karen Suzane, 55
Kavich Neang, 80
Kevin Jerome Everson, 134
Kevin Jerome Everson, 37
Klaus Diehl, Rafael Spínola, 48

L

Laure Cottin Stefanelli, 63
Leo Ayres, 54
Leonardo Remor, 41
Louis Henderson, 72
Leon Reis, 42
Lia Bertels, 102
Lynne Sachs, 34

M

Maegan Houang, 107
Maick Hannder, 49
Malena Szlam, 33
Manuel Abramovich, 62
Maria Fanchin, 47
Mariano Blatt, 35
Marília Nogueira, 55
Marjolaine Perreten, 88
Martina Mestrovic, 65
Martín Rejtman, 32
Martin Smatana, 88
Mauricio Battistuci, 43
Mbabazi Sharangabo Philbert Aimé, 79
Melquior Brito, 87
Moustapha Guèye, 36
Milos Tomić, 99
Milva Stutz, 108

N

Mónica Savirón, 21, 133
Nara Normande, 74
Natalia Marín, 73
Nazlı Dinçel, 133

O

Olivia Frey, 36

P

Pablo Mazzolo, 29
Pang-Chuan Huang, 75
Patrícia Black, 75
Paul Choquet, 36
Paul Sharits, 132
Payal Kapadia, 33
Pedro Maia de Brito, 54
Pedro Nishi, 101
Pedro Nishi, 72

Peter Hutton, 129
Phil Solomon, 132

Q

Quilombo dos Marques, 53

R

Rafael Spínola, 48
Renata Diniz, 90
Renata Martins, 48
Ricardo Alves Jr., 141
Rodrigo Amim (aka Onze), 100

S

Sandra Heremans, 82
Sara Fgaier, 74
Sarah Keeling, 73
Sheila Rodrigues, 87, 91
Sheila Rodrigues de Oliveira, 92
Stefano Canapa, 81

T

Tanja Vujasinovic, 65
Tess Martin, 93
Thiago Carvalhaes, 46
Tila Chitunda, 42

V

Victor Hugo Fiuza, 94
Vinícius Silva, 72

Y

Yoro Mbaye, 36

Z

Zeinabu Irene Davis, 131

INDICE POR FILME

INDEX BY FILM

#

28.IV.81 (BEDOUIN SPARK), 117
28.IV.81 (DESCENDING FIGURES), 118
11010, 100

A

A FELICIDADE DELAS, 43, 260
AGORA COMO ANTES, 46
AINDA ONTEM, 80
ALTIPLANO, 33
A MENTIRA, 48
A MONTH OF SINGLE FRAMES, 34
A MULHER QUE EU ERA, 55, 257
AND WHAT IS THE SUMMER SAYING, 33
AN ECSTATIC EXPERIENCE, 23, 134
ÂNGELA, 55, 258
A PARTEIRA, 64, 258
AQUELES DOIS, 82
AURORA, 54, 64
A WILLING SUSPENSION OF DISBELIEF
+ PHOTOGRAPHY AND FETISH, 22, 119
AY AYPURE, 87

B

BAGA'T DIRI TUHAY TA'T PAMAHUNGPAHUNG, 37
BALÃO AZUL, 92
BAY OF PLENTY, 108
BLACK BUS STOP, 37
BLACK MODERATES AND BLACK MILITANTS, 131
BLACK TRIP 2, 130
BLUE BOY, 62
BROKEN TONGUE, 21, 133

C

CABRUUUUMMMMM , 89
CARTUCHOS DE SUPER NINTENDO EM ANÉIS DE SATURNO, 42
CENIZA VERDE, 29
CÉU DA BOCA, 99
CHAPEUZINHO VERMELHO, 92
CHRONICLES OF A LYING SPIRIT, 135
CHUDY, 93
CLANDO BI, 36
COMO FERNANDO PESSOA SALVOU PORTUGAL, 36
COMO SE O CÉU FOSSE OCEANO, 53
CONTE ISSO ÀQUELES QUE DIZEM QUE FOMOS DERROTADOS, 54
CYCLES, 131

D

DELA, 89
DEY THMEY PHLAUV KOUCH, 80
DIA DE CHUVA , 87
DISTANT SHORES, 118
DNA-M DEUS NÃO ACREDITA EM MÁQUINAS, 108
DOUBLE YOU DOUBLE YOU, 63

E

EMERGENCY NEEDS, 134
ESTADO ITINERANTE (ITINERANT STATE), 258
ESTRANHO ANIMAL, 44
ESTRANHOS FACHOS DE PALAVRA E SANGUE, 59
ETÄISYYDEN MONUMENTTI, 34
EU, MINHA MÃE E WALLACE, 47

F

FILHAS DE LAVADEIRAS, 41

G

GLI ANNI, 74
GOOD INTENTIONS, 107
GUAXUMA, 74

H

HALIMUHFAK, 119
HER SILENT SEAMING, 133

I

I GOT MY THINGS AND LEFT, 79
ILHAS PRIBILOF, 46
IN FULL BLOOM, 107
INOCENTES (INNOCENTS), 257
INTO MY LIFE, 73

J

JORGE, 83

K

KEREXU, 41

L

LA CASA DE JULIO IGLESIAS, 73
LA MAZDA JAUNE ET SA SAINTETÉ, 82
LAST YEAR WHEN THE TRAIN PASSED BY, 75
LE DERNIER JOUR D'AUTOMNE, 88
LIBERDADE, 72
LIVRO E MEIO, 101
LOOPING, 49

M

MACKA JE UVIJEK ZENSKA, 65
MC JESS, 65
MESCALINE, 35
MIDWEEKEND, 130
MOVEMENTS, 101
MUZICKE TRAUME, 99
MY EXPANDED VIEW, 31

N

NEGRUM3, 44
NEW YORK PORTRAIT I, 129
NOME DE BATISMO - FRANCES, 42
NOVE ÁGUAS, 53
NUIT CHERIE, 102

O

ORBIT, 93
OS FLAUTISTAS DE CONTAGEM, 91
O VÉU DE AMANI, 90

P

PARSI, 35
PATTAKI, 31
POUŠŤĚT DRAKA, 88
PRECISO DIZER QUE TE AMO, 63
PROFANAÇÃO, 62

Q

QUANDO ELAS CANTAM, 47
QUEBRAMAR, 49

R

RÉCIT DE SOI, 102
RECKLESS EYEBALLING, 120
RISE, 32
RONDA, 43

S

SAMPLE, 79
SEM ASAS, 48
SETE ANOS EM MAIO, 45
SHAKTI, 32
SHORTCUTS, 30
SOJOURNER, 30
SOUS LA CANOPÉE, 90
STILL/HERE, 116
SUNSHINE STATE (EXTENDED FORECAST), 117
SUN SONG, 116, 135
SUNSTONE, 72
SUPERCOMPLEXO METROPOLITANO EXPANDIDO, 109

T

THE FLOOD IS COMING, 100
THE SECRET GARDEN, 132
THE SOUND DRIFTS, 81
THIS SIDE OF PARADISE, 129
T, O, U, C, H, I, N, G, 132
TRAPPED IN THE CITY
OF A THOUSAND MOUNTAINS, 81

U

UMA HISTÓRIA DAS CORES, 94
UM CORPO FEMININO, 257, 260
UM ENSAIO SOBRE A AUSÊNCIA, 45

V

VAGA CARNE, 141
VERMELHO GRAIN, 75
VEVER (FOR BARBARA), 29
VIVI LOBO E O QUARTO MÁGICO, 91

Governador do Estado de Minas Gerais

Governor of Minas Gerais

ROMEU ZEMA NETO

Vice-governador do Estado de Minas Gerais

Vice-Governor of Minas Gerais

PAULO EDUARDO ROCHA BRANT

Secretário de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais

State Culture and Tourism Secretary of Minas Gerais

MARCELO LANDI MATTE

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO

Presidente

President

ELIANE PARREIRAS

Diretora de Relações Institucionais

Director of Institutional Relations

CRISTINA SCHIRMER

Diretora do Centro de Formação Artística e Tecnológica – Cefart

Director of Cefart - Center for Arts and Technology Training

MARTA GUERRA

Diretora de Planejamento, Gestão e Finanças

Director of Planning, Management and Finances

KÁTIA CARNEIRO

Diretora de Produção Artística

Director of Artistic Production

CLÁUDIA MALTA

Diretora de Programação Artística

Director of Artistic Programming

LUCIANA SALLES

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO

Gerente de Cinema

Cinema Manager
BRUNO HILÁRIO

Suporte Administrativo da Gerência de Cinema

Administrative Support
of the Cinema Management
ROSELI MIRANDA

Assessora-chefe de Comunicação Social

Chief Advisor
of Social Communication
JÚNIA ALVARENGA

Coordenação do Núcleo de Design

Design Coordinator
JÚLIO PALHARES

Núcleo de Design

Designers
GABRIELA VAZ (estagiária/intern)
HERMANO LAMAS (estagiário/intern)

Coordenação do Núcleo de Imprensa

Press Coordinator
VÍTOR CRUZ

Núcleo de Imprensa

Press Office
CAROL MARQUES (estagiária/intern)
MARIA ELIANA GOULART (revisão editorial/
publishing proofreader)
PAULO LACERDA (fotografia/photographer)
PEDRO ABRAÃO (estagiário/intern)

Núcleo de Mídias Digitais

Digital Media Office
FERNANDA SANGLARD (estagiária/intern)
HENRIQUE SALMASO (estagiário/intern)

Coordenação do Núcleo de Mediação

Mediation Coordinator
VIVIANE ARAÚJO PEREIRA

Núcleo de Mediação

Mediators
ALEXANDRE FIÚZA (estagiário/intern)
DÉBORA MAIA (estagiária/intern)

ASSOCIAÇÃO PRÓ-CULTURA E PROMOÇÃO DAS ARTES – APPA

Presidente

President
FELIPE VIEIRA XAVIER

Vice-Presidente

Vice-President
ANDRÉ LACERDA

Diretor Financeiro

Director of Finances
WALBER PEREIRA

Auditor Interno

Internal Auditor
AGOSTINHO RESENDE NEVES

Gerente de Projetos

Project Manager
JEANE JÚLIA DUARTE

Produtora Cultural

Cultural Producer
KÊNIA REGINA DE MENDONÇA PERDIGÃO

Coordenador de Comunicação

Communication Coordinator
DANIEL DE ARAÚJO MOREIRA

Gerente Administrativo-Financeiro

Administrative Manager
ANDRÉIA SIMÕES SANTOS

Auxiliar Administrativo-Financeiro

Administrative Assistant
PAOLA SAMORA DE FARIA CAMPOS

21º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DE BELO HORIZONTE – EQUIPE TÉCNICA
21st BELO HORIZONTE INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL – CREW

Coordenador Geral

General Coordinator
BRUNO HILÁRIO

**Coordenadora de Programação
e Curadoria**

Programming Head and Curator
ANA SIQUEIRA

Coordenador de Produção

Production Head
MATHEUS ANTUNES

Produtora

Producer
MARIAH SOARES

Produtora de Convidados

Guest Producer
ALESSANDRA VELOSO

Produtor de Programação e Cópias

Programming and Prints Producer
MATHEUS PEREIRA

Produtora Editorial

Editorial Producer
GLAURA CARDOSO VALE

**Assistente Editorial
e de Programação**

Editorial and Programming
Assistant
LAYLA BRAZ

Suporte Administrativo

Administrative Support
ROSELI MIRANDA

Estagiária

Intern
JOSI SANTOS

Projeção e Técnica

Projection Staff
FRAMES

**Autoração Digital, Tradução
e Legendagem Eletrônica**

Digital Authoring, Translation
and Electronic Subtitles
HATARI FILMES

Identidade Visual e Design Gráfico

Visual Identity and Graphic Design
ENTRECAMPO DESIGN

Área de Convivência

Living Area
IVIE ZAPPELLINI

Website

ESTÚDIO GRAMPO

Assessoria de Imprensa

Press Office
ANA LUIZA GONÇALVES

Vinheta e Fotografia

Promotional Video and Photography
SANGUEMANGUE

Comissão de Seleção

Selection Committee
ADRIANA GALUPPO
FABIO RODRIGUES FILHO
HANNAH SERRAT
JULIA FAGIOLI
LAYLA BRAZ
LUÍS FERNANDO MOURA
LUIZ PRETTI
VANESSA SANTOS
VINÍCIUS ANDRADE

CATÁLOGO

CATALOG

Organizadores

Organizers
ANA SIQUEIRA
BRUNO HILÁRIO
GLAURA CARDOSO VALE
MATHEUS PEREIRA

Revisão de Português

Portuguese Proofreading
LUÍS FELIPE FLORES
PEDRO VERAS

Tradução

Translation
LUÍS FELIPE FLORES
PEDRO VERAS
ZOE DI CADORE
LUÍS FERNANDO MOURA

AGRADECIMENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

FestCurtasBH2019

Kênia Freitas, Karen Alexander, Terri Francis, Christopher Harris, Michael Sicinski, Ivonne Sheen, Jaimie Baron, Heitor Augusto, Indiana University's Grant-in-Aid Program, Lynne Sachs, Patrícia Mourão, Locarno Film Festival (Caterina Renzi), Canyon Cinema Foundation (Antonella Bonfanti, Seth Mitter), Chicago Film Archives (Nancy Watrous, Matt Schwarz), Light Cone (Mariya Nikiforova), Mónica Savirón, Joel Wanek, Cauleen Smith, Ja'Tovia Gary, Aldo Tambellini Art Foundation (Wendy Payne), Paula Cooper Gallery (Mabel Gantos), Picture Palace Sale (Madeleine Molyneaux), Nazli Dinçel, Women Make Movies (Colleen O'Shea, Kristen Fitzpatrick), Cláudio Avino, Ariadne Mazzetti, Liana Correa, Joana Lima, Felipe Andrade, Flora Guerra, Anita Rezende, David Maurity, Francisco Pereira, Paulo Coelho, Letícia Borges, Gisiandro Malagoli, Clara Moreira, Carla Italiano, Mateus Araújo, Mariana Mól, Juliano Gomes, Soraya Martins, Clarisse Alvarenga, Giulia Puntel, Paulo Maia, Tatiana Carvalho Costa, Ricardo Alves Jr., Grace Passô, Matthew Barrington, Magnólia Brass Band, Cia Bando e Diplomattas.

O FestCurtasBH agradece a todas e todos que inscreveram seus filmes para essa edição, e às equipes que ao longo dos anos tornaram possível chegarmos à 21ª edição.

PARCEIROS DO 21º FESTCURTASBH

Incentivo



Parceiros



Apoio



PARCEIROS DA FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO

Patrocínio



Patrocínio viabilizado pelo incentivo de pessoas físicas



GOVERNO DIFERENTE.
ESTADO EFICIENTE.

Promoção



Correalização



Realização



FUNDAÇÃO
CLÓVIS SALGADO



GOVERNO DIFERENTE.
ESTADO EFICIENTE.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, MG, Brasil)

F418f Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (21. : 2019)
21. FESTCURTASBH : Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte = 21º. FESTCURTASBH : Belo Horizonte International Short Film Festival / Ana Siqueira ... [et al.]. (organizadores). – Belo Horizonte : Fundação Clóvis Salgado, 2019.
300 p. : il. ; 21 cm.

Outros organizadores: Bruno Hilário, Glaura Cardoso Vale e Matheus Pereira.

Texto em português com tradução em inglês.

ISBN 978-85-66760-49-1

ISBN 978-85-66760-50-7 (On-line)

1. Festivais de cinema – Belo Horizonte (MG). 2. Curta-metragem.
3. Cinema – Belo Horizonte (MG). I. Siqueira, Ana. II. Fundação Clóvis Salgado. III. Título. IV. Título: Belo Horizonte International Short Film Festival.

CDD: 791.43098151

