

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA, ITAÚ E FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO APRESENTAM

CINEMA
FUNDAÇÃO
CLÓVIS SALGADO



16º

FESTCURTASBH

Festival Internacional de Curtas
de Belo Horizonte

Belo Horizonte International
Short Film Festival

NOS VEMOS NO ANO QUE VEM!
SEE YOU NEXT YEAR!



Este catálogo foi produzido com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura.
(318/2013)

ENTRADA GRATUITA. PALÁCIO DAS ARTES
+ Info. (31) 3236-7400 | festcurtasbh.com.br



FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA, ITAÚ E FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO APRESENTAM

CINEMA
FUNDAÇÃO
CLÓVIS SALGADO

16º

FESTCURTASBH

19-28.SET.2014

Festival Internacional de Curtas
de Belo Horizonte

Belo Horizonte International
Short Film Festival

APRESENTAÇÃO

VICTOR GUIMARÃES

ANA SIQUEIRA

Coordenadores de programação

O FESTIVAL DE 2014
É HERDEIRO DE
UMA TRAJETÓRIA
VIGOROSA, QUE ABRIU
CAMINHOS PARA QUE
PUDÉSSEMOS, HOJE,
POSTULAR UM OBJETIVO
CENTRAL: REALIZAR
UM FESTIVAL QUE FAÇA
DIFERENÇA NA CIDADE,
NO ESTADO E NO PAÍS.

Poderíamos começar com uma pergunta: o que significa organizar hoje em Belo Horizonte um festival dedicado ao curta-metragem? Embora extremamente pertinente, trata-se de uma questão cuja resposta não é fácil. No dia a dia de um festival que contou com mais de 2.700 inscritos, que envolveu dezenas de pessoas em sua organização e que exibirá cerca de 180 filmes de variadas partes do mundo, as grandes questões – as que nos motivam, as que são a nossa razão de existir – correm o risco de permanecer como um pano de fundo longínquo, sufocado pelo cotidiano. Talvez só agora, no momento de dar as boas-vindas, quando quase todo o trabalho já foi feito, é que tenhamos condições de esboçar alguma resposta.

Essencialmente, trata-se de estar à altura de uma história e de uma tradição. É sempre necessário lembrar que este festival não começou ontem. Ao completar 16 edições, o FESTCURTASBH só chega saudável e cheio de gás à adolescência porque seu período de formação foi sólido e consistente. O festival de 2014 é herdeiro de uma trajetória vigorosa, que abriu caminhos para que pudéssemos, hoje, postular um objetivo central: realizar um festival que faça diferença na cidade, no estado e no país. Um festival que seja capaz de manter acesa sua antiga chama e, ao mesmo tempo, de alçar novos voos, cada vez mais ousados.

Fazer diferença na cidade significa enfrentar as condições bastante desfavoráveis que hoje marcam o acesso ao cinema em Belo Horizonte – cidade com uma cinefilia vibrante, mas com pouquíssimos espaços dedicados à arte cinematográfica, sobretudo em sua faceta não industrial. As três mostras competitivas, centradas no contemporâneo, têm o objetivo de trazer ao público belo-horizontino um pouco do que se faz de mais instigante e significativo no cinema mineiro, brasileiro e mundial atualmente. O formato curto, nesse sentido, não deve ser visto como uma limitação. Como escreve Roger Koza, aqui mesmo neste catálogo, “em poucos minutos é possível fazer delirar a linguagem cinematográfica e elevá-la a zonas de expressão jamais imaginadas”. Alguns dos maiores cineastas do mundo atualmente – Jean-Marie Straub, Ben Russell, Miguel Gomes, para citar apenas três destaques deste festival – seguem trabalhando com a curta duração e construindo, em poucos minutos, obras cinematográficas que nada têm a dever aos seus melhores filmes longos.

O curta-metragem também nos oferece a possibilidade de conhecer uma enorme multiplicidade de personagens, espaços, narrativas e estilos singulares de cinema em poucos dias. Nas várias mostras paralelas já tradicionais do FESTCURTASBH – *Movimentos de Mundo*, *Juventude*, *Animação*, *Infantil* e *Maldita* –, dezenas de filmes nos colocam em contato com um território cinematográfico amplo e em constante transfor-

mação. Esse aspecto mutante do cinema contemporâneo é justamente o que nos faz, a cada ano, imaginar novos recortes curatoriais. Uma das particularidades do festival de 2014 é a criação de duas novas mostras, surgidas do contato com a diversidade dos filmes inscritos. Nos meses dedicados ao processo de seleção – que envolveu o trabalho intenso e valioso de dez curadores –, dois traços que marcaram grande parte das produções nos saltaram aos olhos e acabaram dando ensejo a esses novos programas: as figurações do corpo no cinema brasileiro recente (que motivaram a criação da mostra *Corpo*) e a recorrente exploração da dimensão material das imagens e dos sons – cores, ruídos, texturas, música –, que deu origem à programação da mostra *Materialidades*.

Fazer a diferença no país talvez consista em aliar o esforço curatorial – que promove novos recortes, esboça novas maneiras de tecer conjuntos entre os filmes – à perspectiva do debate e da formação, que tem sido uma marca do FESTCURTASBH nos últimos anos. Além da mudança nos debates das Competitivas Brasil e Minas – que ganham mais espaço na programação e passam a acontecer no Espaço Multiuso Mari Stella Tristão, sempre no dia seguinte às exibições –, novamente convidamos dois curadores para imaginar duas mostras especiais e oferecer, ao mesmo tempo, dois cursos destinados ao público cinematográfico local. Na mostra *Lapsos de Vida*, o crítico e programador Roger Koza compõe um programa destinado ao curta-metragem argentino recente, contribuindo para estreitar nossos laços (tantas vezes esquecidos, cada vez mais necessários) com a cinematografia latino-americana. Roger também oferecerá o curso “A ilusão do tempo: modos de problematização do curta-metragem”, dedicado a colocar em questão as múltiplas maneiras de lidar com o tempo no cinema, em especial na produção de formato curto.

Na retrospectiva e no curso dedicado à obra do extraordinário cineasta Ken Jacobs, talvez resida nossa aposta mais ousada em 2014. Ao convidar o realizador e professor Carlos Adriano para compor uma extensa programação dedicada ao cinema desse artista inesgotável, o FESTCURTASBH reafirma seu compromisso com a ousadia e a insubordinação, trazendo pela primeira vez ao Brasil uma mostra dedicada a um dos maiores expoentes do cinema experimental de todos os tempos. A importância e a grandeza do cinema de Jacobs – realizador cuja produção se estende dos anos sessenta até hoje – nos impeliu, inclusive, a ocupar uma semana a mais de programação no Cine Humberto Mauro, nos dias seguintes ao festival.

É chegada a hora de convidá-los a participar de um festival amplo e multifacetado, com uma programação intensa e diversa. Que cada espectador descubra sua maneira de viver entre os filmes e os encontros que podem surgir com o cinema.

É CHEGADA A HORA
DE CONVIDÁ-LOS A
PARTICIPAR DE UM
FESTIVAL AMPLO E
MULTIFACETADO, COM
UMA PROGRAMAÇÃO
INTENSA E DIVERSA.
QUE CADA ESPECTADOR
DESCUBRA SUA
MANEIRA DE VIVER
ENTRE OS FILMES E OS
ENCONTROS QUE PODEM
SURGIR COM O CINEMA.

GENERAL PRESENTATION

VICTOR GUIMARÃES

ANA SIQUEIRA

Programming Coordinators

THE FESTIVAL OF 2014
INHERITED A VIGOROUS
TRAJECTORY, WHICH
OPENED PATHS SO
WE COULD, TODAY,
POSTULATE A CENTRAL
GOAL: REALIZE A
FESTIVAL THAT MAKES
THE DIFFERENCE ON
THE CITY, STATE AND
COUNTRY.

We could start with a question: what does it mean to organize nowadays in Belo Horizonte a festival dedicated to short films? Though extremely relevant, it is a question with a not easy answer. On the day-to-day of a festival with more than 2.700 subscribers, that involved tens of people in its organization and that will exhibit approximately 180 films of different parts of the world, the big questions – the ones that motivate us, that are our reason to exist – risk to remain a distant background, stifled by the everyday. Maybe just now, at the moment to welcome, when almost all the work is already done, we are able to sketch an answer.

Essentially, it is about being up to a history and a tradition. It is always necessary to remember that this festival did not start yesterday. Completing 16 editions, the FESTCURTASBH is only healthy and full of energy in its adolescence because its period of formation was solid and consistent. The festival of 2014 inherited a vigorous trajectory, which opened paths so we could, today, postulate a central goal: realize a festival that makes the difference on the city, state and country. A festival able to keep burning its old flame and, at the same time, able to raise new flights, increasingly bold.

Make a difference on the city means to fight against rather unfavorable conditions that nowadays characterize the access to the cinema in Belo Horizonte – city with a vibrant cinephilia but few spaces dedicated to cinematic art, especially in its non-industrial aspect. The three competitive exhibitions, focused on the contemporary, aim to bring to the public from Belo Horizonte a little bit of the most exciting and meaningful cinema currently made in Minas Gerais, in Brazil and in the world. In that way, the short format should not be seen as a limitation. Like writes Roger Koza, here, at this same catalogue: “in a few minutes it is possible to make a delirious cinematic language and raise it to undreamed areas of expression”. Some of the greatest filmmakers in the world today – Jean-Marie Straub, Ben Russell, Miguel Gomes, to name just three highlights of this festival – keep working with short movies and constructing, within minutes, cinematographic works that have nothing to owe to their best long movies.

The short film also offers us the possibility to know an enormous plurality of characters, spaces, narratives and unique styles of cinema in a few days. On the many parallel exhibitions, already traditional in FESTCURTASBH – *Movements of the World, Youth, Animation, Children and Midnight* –, tens of films put us in touch with a wide and constantly changing cinematic territory. This changing aspect of contemporary cinema is exactly what makes us imagine new curatorial guidelines each year. One of the particularities of 2014 Festival is the creation of two new exhibitions, which arose from the contact with the diversity of the submitted films. On the months dedicated to the selection process – which involved an

intense and valuable work of ten curators –, two traces of a large portion of the productions were evident and eventually provided the occasion to these new programs: the figurations of the body on the recent Brazilian cinema (that motivated the creation of the *Body Exhibition*) and the recurring exploration of the material dimension of images and sounds – colors, noises, textures, music –, that originated the programming of the *Materialities Exhibition*.

Make a difference on the country maybe means to combine the curatorial effort – that promotes new guidelines, outlines new ways to weave between films – to the perspective of the debate and the training, that has been a trace of FESTCURTASBH on the last years. Besides the changing on the debates of the Competitives Brazil and Minas – that have more space on the programming and now happens on the Multiuse Space MariStella Tristão, always the next day to exhibitions –, we once again invited two curators to imagine two special exhibitions and offer, at the same time, two courses for the local cinematic public. On *Lapses of Life Exhibition*, the critic and programmer Roger Koza composes a program to the recent short film of Argentine, contributing to tighten our bonds (so many times forgotten and increasingly necessary) with the Latin American cinematography. Roger will also offer the course: “The Illusion of Time – ways of problematizing the short film”, dedicated to question the multiple ways of dealing with time in cinema, especially on the short film.

8

Maybe our most audacious bet of 2014 is on the retrospective and on the course dedicated to the extraordinary work of the filmmaker Ken Jacobs. Inviting the director and teacher Carlos Adriano to compose an extensive program dedicated to the movies of this inexhaustible artist, FESTCURTASBH reaffirms its commitment to boldness and insubordination, bringing for the first time in Brazil an exhibition dedicated to one of the greatest exponents of experimental cinema of all time. The importance and greatness of the Cinema of Ken Jacobs – filmmaker whose production extends from the sixties to today – also compelled us to occupy one more week of Cine Humberto Mauro programming on the days that follow the festival.

It's time to invite you to participate in a wide and multifaceted festival, with an intense and diverse programming. That each viewer discover their way of living between the films and encounters that can arise with cinema.

IT'S TIME TO INVITE
YOU TO PARTICIPATE
IN A WIDE AND
MULTIFACETED FESTIVAL,
WITH AN INTENSE AND
DIVERSE PROGRAMMING.
THAT EACH VIEWER
DISCOVER THEIR WAY
OF LIVING BETWEEN
THE FILMS AND
ENCOUNTERS THAT CAN
ARISE WITH CINEMA.



25 **COMPETITIVA INTERNACIONAL**
INTERNATIONAL COMPETITION

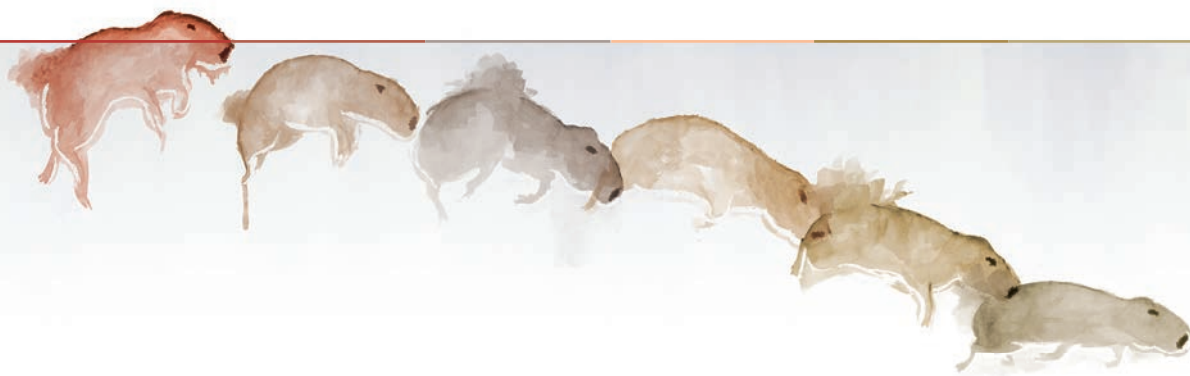
43 **COMPETITIVA BRASIL**
BRASIL COMPETITION

67 **COMPETITIVA MINAS**
MINAS COMPETITION

77 **MOVIMENTOS DE MUNDO**
MOVEMENTS OF WORLD EXHIBITION

91 **MATERIALIDADES**
MATERIALITIES EXHIBITION

107 **CORPO**
BODY EXHIBITION



ABERTURA
OPENING
13

**LETTERS FROM
THE SOUTH**
23

121 **JUVENTUDE**
YOUTH EXHIBITION

141 **INFANTIL**
CHILDREN'S EXHIBITION

157 **ANIMAÇÃO**
ANIMATION EXHIBITION

175 **SESSÃO MALDITA**
MIDNIGHT EXHIBITION

189 **LAPSOS DE VIDA**
LAPSES OF LIFE

203 **RETROSPECTIVA KEN JACOBSS**
KEN JACOBS RETROSPECTIVE



CURSOS
WORKSHOPS
315

OUTROS
OTHERS
321

SESSÃO DE ABERTURA **18**

OPENING SESSION

Cine Humberto Mauro
→ 19, sexta, 20h



ABERTURA

DESSA MANEIRA, NÃO SE TRATA APENAS DA ABERTURA DE MAIS UM FESTIVAL, MAS DA CONSOLIDAÇÃO DE UM PROCESSO QUE SE DESENVOLVEU AO LONGO DE VÁRIOS MESES E QUE SE COMPLETA AGORA, COM A EXIBIÇÃO DOS FILMES DOS DIRETORES CONTEMPLADOS AO PÚBLICO PELA PRIMEIRA VEZ.

Em 2014 a abertura do FESTCURTASBH traz uma programação muito especial. Composta pelos filmes resultantes do “1º Prêmio BDMG Cultural/FCS de Estímulo ao Curta-Metragem de Baixo Orçamento”, a sessão marca o nascimento de quatro obras assinadas por jovens realizadores mineiros, que vêm conquistando espaço no cenário nacional e internacional nos últimos anos.

Anunciado no encerramento do 15º FESTCURTASBH, em setembro de 2013, o edital “1º Prêmio BDMG Cultural/FCS de Estímulo ao Curta-Metragem de Baixo Orçamento” ofereceu R\$15 mil para projetos de diretores estreantes ou que já tenham produzido até dois curtas-metragens; e R\$30 mil para aqueles que já realizaram mais de duas produções.

Entre mais de 60 projetos inscritos, o concurso contemplou quatro jovens cineastas mineiros em duas categorias. *Boa Morte*, de Débora Oliveira e *Rapsódia para o homem negro*, de Gabriel Martins Alves, foram selecionados na categoria Amanhecer – para jovens diretores de até 25 anos. *Conto de Lágrimas*, de Mírian Aparecida Rolim, e *Quintal*, de André de Novais Oliveira foram os contemplados na modalidade Mirada – para diretores a partir de 26 anos.

As obras foram selecionadas por três profissionais de reconhecida atuação no setor audiovisual, indicados pela Fundação Clóvis Salgado. Entre os critérios de seleção estavam: relevância conceitual e temática, inovação, impacto social e cultural e a utilização criativa de meios de produção a baixo custo.

Dessa maneira, não se trata apenas da abertura de mais um festival, mas da consolidação de um processo que se desenvolveu ao longo de vários meses e que se completa agora, com a exibição dos filmes dos diretores contemplados ao público pela primeira vez. Tentando refletir sobre esse processo, enviamos uma mesma pergunta a cada um dos realizadores que, gentilmente, nos responderam.

Tendo em vista a experiência do seu filme, o que significa produzir com baixo orçamento, hoje?

Débora Oliveira – *Boa Morte*

Desapego. É abrir mão de um fetichismo tecnológico para voltar a um lugar do artesanato, da liberdade, do fazer errando. Se livrar de algumas amarras e acreditar que simplesmente o impulso, a vontade de fazer, ainda podem ser a base para a produção de um filme. *Boa Morte* foi feito quase como uma colagem de jardim de infância. Bastou cola, papel e tesoura sem ponta. A fotomontagem ainda é um procedimento cheio de caminhos a serem descobertos.

Mírian Rolim – *Conto de Lágrimas*

Fazer cinema no Brasil, para a grande maioria, significa trabalhar com orçamentos reduzidos, pequenas equipes e prazos curtos. Os filmes acontecem muito mais por um desejo de fazer, de expressar do que uma necessidade de contemplação financeira. E não é só no cinema, mas também nas outras artes. O orçamento não cerceia a realização de um trabalho. Ele apenas aponta para outros caminhos. Uma vez ouvi de uma produtora, que para fazer cinema é preciso ter amigos. Fazer filmes com baixo orçamento é possível mas não é o ideal, pois, um dia, os amigos podem cansar...

Gabriel Martins – *Rapsódia para o homem negro*

Significa saber seus limites, o tamanho do filme e tocar o projeto usando de todas artimanhas possíveis para se obter uma boa imagem e um bom som.

André Novais Oliveira – *Quintal*

Significa uma equipe que se entregue ao filme e que esteja em sintonia com o projeto. E significa tomar decisões importantes sobre prioridades para o filme. Significa também fazer mais um filme, mas pensando em outros em que a mesma equipe possa receber valores melhores. Às vezes, filmes de baixo orçamento são importantes para dar vazão aos inúmeros projetos que surgem na cabeça e que, de alguma forma, precisam ser feitos naquele momento. Mas, junto deles, também se mostram importantes filmes com orçamentos maiores, principalmente para quem quer viver disso.





THEREFORE, THIS IS NOT ONLY THE OPENING OF ANOTHER FESTIVAL, BUT THE CEMENTING OF A PROCESS DEVELOPED OVER MANY MONTHS AND THAT IS NOW FULFILLED, WITH THE FIRST PUBLIC EXHIBITION OF THE WINNING PROJECTS.

The opening of the 2014 Belo Horizonte International Short Film Festival features a very special program. Presenting the films made with resources from the 1st BDMG Cultural/FCS Low-Budget Short Film Stimulus Award, the session marks the birth of four works by young Minas Gerais filmmakers, who have been entering the spotlight, nationally and abroad, in the past few years.

Announced at the closing ceremony for the 15th FESTCURTASBH, in September 2013, the "1st BDMG Cultural/FCS Low-Budget Short Film Stimulus Award" offered R\$15,000 for directors making their debut or who had shot up to two short films; and R\$30,000 for filmmakers who had made more than two films, to be chosen from a public bid.

Out of more than 60 applications, the competition awarded four young filmmakers from Minas Gerais, in two categories. *Boa Morte (Good Death)*, by Débora de Oliveira, and *Rapsódia para o homem negro (Rhapsody for the black man)*, by Gabriel Martins Alves, were selected in the *Amanhecer (Dawn)* category – for young directors 25 years old and under. *Conto de Lágrimas (Tales of Tears)*, by Mírian Aparecida Rolim, and *Quintal (Backyard)*, by André de Novais Oliveira, were the winners in the modality *Mirada (Gaze)* – for filmmakers who are 26 years old and up.

The works were selected by three professionals of recognized standing in the audiovisual industry, nominated by the Fundação Clóvis Salgado (Clóvis Salgado Foundation). Among the criteria were the works' conceptual and thematic relevance, innovation, social and cultural impact, and the creative use of low cost means of production.

Therefore, this is not only the opening of another Festival, but the cementing of a process developed over many months and that is now fulfilled, with the first public exhibition of the winning projects. In an attempt to reflect on the process, we have sent the same one question to each of the filmmakers, who kindly answered.

Considering your own film, what does it mean to produce with a low budget nowadays?

Débora Oliveira – *Boa Morte (Good Death)*

Letting go. It means renouncing a technological fetishism in order to go back to the place of the craftsman, of freedom, of doing by trial and error. To free oneself from a few chains and believe that the simple impulse and will can be the basis for making a film. *Boa Morte* was made almost like a kindergarten collage. Glue, paper and blunt-tip scissors sufficed. Photomontage is still a procedure with many paths to be discovered.

Mírian Rolim – *Conto de Lágrimas (Tale of Tears)*

Filmmaking in Brazil, for the vast majority, means working with constricted budgets, small crews, e tight deadlines. Films come into being much more due to a desire of making, of expressing, than from any financial considerations. That doesn't apply only to cinema, but to the other arts, as well. The budget doesn't preclude the making of a work. It merely points to other directions. I once heard a producer say that, in order to make films one must have friends. Shooting a film on a low budget is possible, but not ideal, since friends might one day get tired...

Gabriel Martins – *Rapsódia para o homem negro (Rhapsody for the black man)*

It means knowing your boundaries, the size of the film, and move forward with the project using every possible artifice to get good image and good sound.

André Novais Oliveira – *Quintal (Yard)*

It means having a crew that give themselves to the film and who is in sync with the project. And it means making big decisions regarding the film's priorities. It also means making a film, while also thinking about other films where the same crew might get paid more. Sometimes low-budget films are important as outlets to the countless projects popping up in one's head and that somehow must be shot at that point. But along with these, films with bigger budgets are also important, especially for those who want to make a living out of this.





BOA MORTE

GOOD DEATH

Débora Oliveira

Brasil/MG, 2014, 13'

Roteiro Original Original Script

Débora Oliveira e Ralph Antunes

Mixagem de som Sound Mixing

Hugo Silveira

Desenho de Som Sound design

Pedro Aspahan

Tradução Translation

Clarice Goulart

Narração Narration

Débora Oliveira

Pode ser um lugar, uma memória que ficou e não se apaga.

It can be a place, a memory that stayed and won't fade.



CONTO DE LAGRIMAS

TALE OF TEARS

Mírian Aparecida Rolim

Brasil/MG, 2014, 13'

Roteiro Original Original Script

Mírian Rolim

Produção Production

Lélia Rolim

Desenho De Som Sound Design

Jalver Bethonico

Animação Animation

Mírian Rolim, Bruno Sommerfeld,

Lélia Rolim

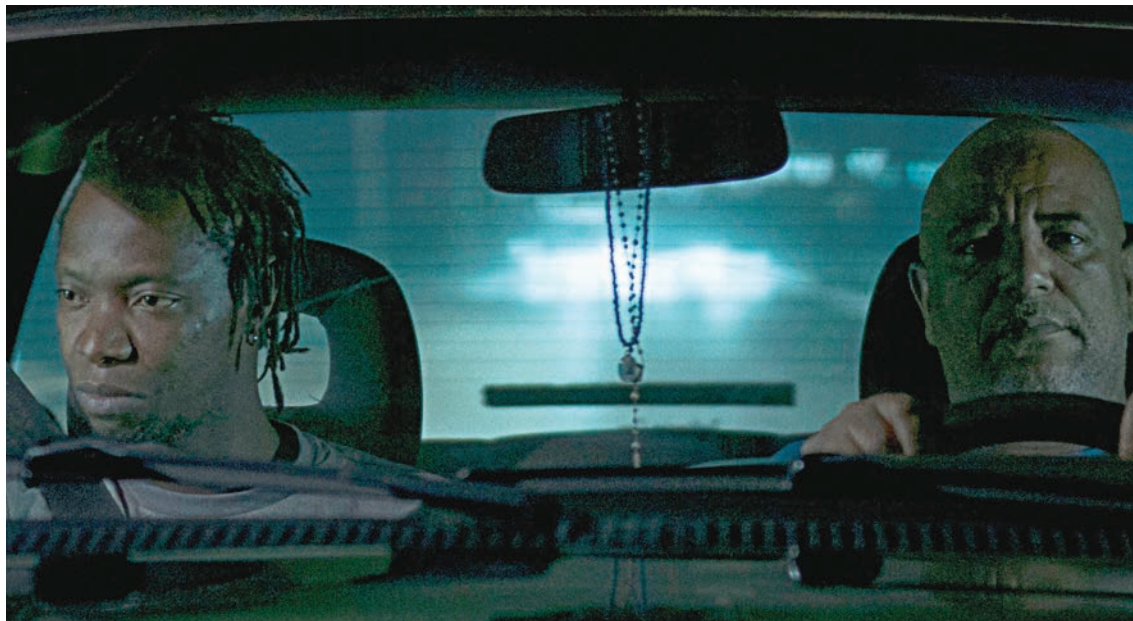
Percussão Percussion

Maurício Tizumba

A força da cultura negra, a beleza dos materiais simbólicos e a fé da religiosidade de Minas Gerais numa memória que se conserva na história do surgimento do Congado.

The strength of black culture, the beauty of symbolic materials and the faith of religiosity of Minas Gerais in a tradition that is preserved in the history of the origin of Congado.





RAPSÓDIA PARA O HOMEM NEGRO

RHAPSODY FOR THE
BLACK MAN

Gabriel Martins Alves
Brasil/MG, 2014, 25'

Roteiro Original Original Script

Gabriel Martins

Produção Production

Thiago Macêdo Correia

Fotografia Cinematography

Gabriel Martins

Edição de som Sound Editing

Raul Arthuso

Arte e Figurino Art and Costumes

Rimenna Procópio e Tati Boaventura

Mataram Luiz. Mais uma vítima de ações violentas do governo contra a população. Odé é irmão de Luiz. Orixás, Belo Horizonte e muitos anos de opressão.

They killed Luiz. Another victim of the violent actions of the government against the population. Odé is Luiz's brother. Orixas, Belo Horizonte and many years of oppression.



QUINTAL

YARD

André Novais Oliveira

Brasil/MG, 2014, 19'

Roteiro Original Original Script

André Novais Oliveira

Produção Production

Thiago Macêdo Correia

Fotografia Cinematography

Gabriel Martins

Edição de som Sound Editing

Daniel Mascarenhas e Thiago Ricarte

Efeitos Visuais Visual Effects

Gabriel Martins

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

Another day in the life of an elderly couple from the suburbs.



SESSÃO ESPECIAL
SPECIAL SCREENING

**LETTERS FROM
THE SOUTH** ¹²

CARTAS DO SUL

Aditya Assarat, Royston Tan, Midi Zhao,
Sun Koh, Tan Chui Mui, Tsai Ming Liang
Tailândia, Singapura,
Malásia, Myanmar, 2013, 105'.

Cartas do Sul é uma coleção de seis curtas sobre a diáspora chinesa no sudeste asiático. Cada filme mostra uma carta representando os sentimentos e emoções dos diretores em relação à pátria original, China. Os seis diretores são Aditya Assarat (Tailândia), Royston Tan (Singapura), Midi Zhao (Myanmar), Sun Koh (Singapura), Tan Chui Mui (Malásia), and Tsai Ming Liang (Malásia).

Letters from the South is a collection of six short films about the topic of the Chinese Diaspora in South-East Asia. Each film is presented as a letter representing the filmmaker's feelings and emotions toward their original homeland, China. The six filmmakers are Aditya Assarat (Thailand), Royston Tan (Singapore), Midi Zhao (Burma), Sun Koh (Singapore), Tan Chui Mui (Malaysia), and Tsai Ming Liang (Malaysia).

Roteiro Original Original Script

Aditya Assarat, Royston Tan, Midi Zhao, Sun Koh, Tan Chui Mui, Tsai Ming Liang

Produção Production

Tan Chui Mui

Elenco Cast

Lee Kang-sheng, Lu Huang

Cine Humberto Mauro
→ 20, sábado, 14h



Legendas

Autoria das sinopses

(TM) Tiago Mata Machado

(HS) Hannah Serrat

(UR) Ursula Rösele

(BB) Bernard Belisário

(EB) Ewerton Belico

(RC) Roberto Cotta

(AF) Anna Flávia Dias

(MI) Maria Inês Dieuzeide

(JT) João Toledo

(JR) José Ricardo Miranda

MOSTRA COMPETITIVA INTERNACIONAL

INTERNATIONAL COMPETITION

INT 1 89' **12**

→ 24, quarta, 19h15 → 25, quinta, 18h

INT 2 65' **18**

→ 24, quarta, 21h → 25, quinta, 19h30

INT 3 78' **18**

→ 25, quinta, 19h15 → 26, sexta, 21h

INT 4 86' **L**

→ 26, sexta, 19h15 → 27, sábado, 18h



Image copyright of the artist, courtesy of Video Data Bank, www.vdb.org

LET US PERSEVERE IN WHAT WE HAVE RESOLVED BEFORE WE FORGET

VAMOS PERSEVERAR
NAQUILO QUE RESOLVEMOS
ANTES QUE ESQUEÇAMOS

Ben Russell

França, EUA, Vanuatu, 2013, 20'

Roteiro Original Original Script

Mírian Rolim

Produção Production

Lélia Rolim

Desenho De Som Sound Design

Jalver Bethonico

Animação Animation

Mírian Rolim, Bruno Sommerfeld,

Lélia Rolim

Percussão Percussion

Maurício Tizumba

mirianrolim@gmail.com

John Frum é um enigma, um fantasma dilacerante que atravessa as florestas frondosas da Ilha de Tanna para se corporificar nos galhos de cada conífera, nas lavas do vulcão Yasur e nos poros de todo ser vivo que habita esse leixão ao sul de Vanuatu. Aos poucos, o mito vai sendo encarnado diante das imagens colossais de corpos, fumaças e erupções que des-cortinam os espaços idílicos do lugar. E assim, o culto se torna matéria, a matéria se transforma em palavra, e a palavra se converte em carne viva a enfrentar a frontalidade da câmera e a nudez do olhar. Seria o ancião que nos fala das tradições da ilha um elo de resistência à figura do mito ou a materialização desse próprio espectro? Esclarecimentos, evidências ou certezas não irão nos interessar, mas as imagens ficarão cravadas na tela como um manifesto à persistência da memória. **(RC)**

John Frum is an enigma, a harrowing ghost running through the lush forests of the island of Tanna to embody the branches of each conifer, in the larvae of the Yasur volcano or in the pores of all living beings inhabiting this Leixão, located in south Vanuatu. Gradually the myth is being incarnated on the colossal images of dissonant bodies, smoke and flares to unveil the idyllic spaces of the place. And so, worship becomes matter, matter becomes word, and the word becomes alive to face stiff frontality with the camera and the look at the nakedness of flesh. Would be the elder who speaks vaguely of the traditions of the island a link resistance figure of myth / puzzle / ghost or the materialization of this spectrum itself? To Ben Russell it doesn't matter little clarification, evidence or certainty. After all, the ghosts and traditions don't need to be disclosed, but will be fixed on the screen as a manifesto to the persistence of memory. **(RC)**



EL PALACIO

O PALÁCIO

Nicolás Pereda

Canadá, México, 2013, 37'

Roteiro original Original Script

Nicolás Pereda

Produção Production

Sandra Gómez, Maximiliano Cruz,
Nicolás Pereda, Teresa Sánchez

Som Sound

José Miguel Enríquez

Fotografia Cinematography

Pedro Gómez

Edição Editing

Nicolás Pereda

Dois princípios regem *El Palacio*: o confinamento e a repetição. Ao mostrar – antes do que narrar – os pequenos gestos presentes no cotidiano de 17 mulheres que vivem juntas na mesma casa, algo como um princípio de contágio se espalha nas ações ínfimas que atravessam essas vidas. Estas são tornadas unas, seja na constituição de um quase corpo coletivo, em que posições e movimentos de uns corpos são, de certa forma, completos por outros, em uma orquestração coletiva, seja num complexo jogo de espelhamentos, que trai a autonomia e dependência. Articulam-se então necessidade financeira e imantação subjetiva por meio de variadas formas de cuidado de si (como na escovação coletiva que abre o filme) ou de outrem (o cuidado de velhos, o cuidado de crianças, as diversas formas de cuidado que se tornarão a fonte de sobrevivência dessas mulheres). **(EB)**

Two principles govern *El Palacio*: confinement and repetition. Showing – rather than telling – small gestures present in the daily lives of 17 women who live together in the same house, something like a principle of contagion spreads in tiny actions that cross these lives. These are made unique, in a constitution of an almost collective body, in which the positions and motions of some bodies are somehow complete by others in a collective orchestration, is a complex game of mirrors, which betrays autonomy and dependence. Then articulates financial needs and subjective magnetization through various forms of self care (such as brushing the collective that opens the film) or others (care of elderly, care of children, the forms of care that will become the source of livelihood of these women). **(EB)**





LA ESTANCIA

A FAZENDA

Federico Adorno

Paraguai, 2014, 13'

Roteiro original Original Script

Federico Adorno

Produção Production

Federico Adorno

Desenho de som Sound Designer

Rodrigo Burgos e Magalí Apodaca

Câmera Camera

Gabriela Zuccolillo

Edição Editing

Esteban Areco

Um grupo de camponeses percorre a cena de um recente massacre fundiário à procura de seus mortos ainda por enterrar. Os corpos vão sendo encontrados em vários pontos da mata. O movimento daqueles que buscam delinea um percurso nômade pelo espaço em campo, muitas vezes cortado pelas cercas que limitam aquelas terras. A mudez que toma os camponeses os coloca numa região suspensa do tempo, até que a máquina de guerra estatal avança do fora-de-campo sobre esses homens e mulheres "matáveis". Cenário terrível dos conflitos fundiários do Paraguai – que guardam grandes semelhanças com outros contextos americanos contemporâneos. **(BB)**

A group of countrymen go through the scene of a recent agrarian massacre, looking for their deads still to be buried. The bodies are being found in several parts of the forest. The movement of the ones who search outline a nomad path through the field, frequently cut by the fences that limited those lands. The mutism that takes the countrymen put them in a suspended space of time, till the state war machine moves from the off-screen towards those killable men and women. Terrible scenario of the agrarian conflicts of Paraguay – that has a lot of similarities with others contemporary American contexts. **(BB)**



UN SEUL CORPS

UM CORPO ÚNICO

Sotiris Dounoukos

Austrália, França, 2014, 19'

Roteiro Original Original Script

Sotiris Dounoukos

Produção Production

François-Pierre Clavel e Alexandre Perrier

Trilha Sonora Film Score Composer

Antonio Gambale

Câmera Camera

Leonidas Arvantis

Edição Editing

Angelos Angelidis

David e Wani trabalham em um abatedouro francês cujas máquinas são capazes de fatiar um boi inteiro como uma só peça de carne. Os dois amigos têm planos de abrir seu próprio açougue até que Wani se acidenta em uma das serras elétricas na qual trabalhava o desastrado Patate. Depois disso, instaura-se uma crise e, aos poucos, a linha de produção do abatedouro vai sendo retomada: o sangue do parceiro de David é limpo juntamente com o sangue das peças de carne nas mesas de corte. Em silêncio, o grupo de trabalhadores retoma seu trabalho: talhar bois em pedaços. **(BB)**

David and Wani work at a French slaughterhouse whose machines are capable of slicing up an entire ox as a single piece of meat. The two friends plan to open their own butcher shop until Wani has an accident at one of the power saws, where the clumsy Patate was working. A crisis begins, and gradually production is resumed: David's partner's blood is cleaned up along with the blood from the meat. In silence, the group of workers resumes their work: chopping up oxen. **(BB)**





THE CHICKEN

O FRANGO

Una Gunjak

Alemanha, 2014, 15'

Roteiro original Original script

Una Gunjak

Produção Production

Jelena Goldbach, Siniša Juricic

Desenho de som Sound Designer

Sebastian Morsch

Câmera Camera

Matthias Pütz

Edição Editing

Anja Siemens

The Chicken é um curta-metragem que se ressignifica no durante. Em seu aniversário, Selma ganha um frango enviado por seu pai. Dar-lhe um nome e mantê-lo vivo tornam-se uma missão. No entanto, do lado de fora do apartamento, a realidade colapsa o seu mundo de criança. **(UR)**

The Chicken is a short movie that resignifies itself in the meanwhile. In her birthday, Selma wins a chicken, sent by her father. Give it a name and keep it alive become her mission. However, outside her apartment, the reality collapses her childish world. **(UR)**



RETURNING TO AELOUS STREET

DE VOLTA À RUA AELOUS

Maria Kourkouta

França, Grécia, 2013, 15

Roteiro original Original script

Maria Kourkouta

Produção Production

Maria Kourkouta

Mixagem de Som Sound Mixing

Daniel Capeille

Música Music

Manos Hadjidakis

Edição Editing

Maria Kourkouta

Returning to Aelous Street apresenta duas formas de memória audiovisual imbricadas em sua constituição: a retomada de fragmentos de filmes gregos reeditados e que constituem uma eloquente tentativa de fazer falarem os resíduos de um passado tornado presente em corpos e espaços; e, ainda, uma espécie de anacronismo programático, em que se retoma um encantamento moderno e vanguardista com um tipo de experiência que a manipulação ótica, a fragmentação e a reconstrução por meio da montagem podem proporcionar. Produz-se, assim, uma espécie de poesia em texto e imagem, em estilhaços verbais e visuais, que se completam mutuamente. **(EB)**

Returning to Aelous Street presents two kinds of audiovisual memory overlapped in its constitution: the recovery of fragments of greek films re-edited that constitute an eloquent attempt at giving voice to the residues of a past turned into present in bodies and spaces; and, also, a kind of programmatic anachronism, that takes up again a modern and vanguardist enchantment by the kind of experience that optical manipulation, fragmentation and reconstruction through editing can offer. So is made a kind of poetry in text and image, in verbal and visual shards, that complete one another mutually. **(EB)**





KOŽA ĆE NAM POSTATI SIVA

NOSSA PELE ESTÁ
FICANDO CINZA

Ivan Bakrac

Sérvia, 2014, 13'

Roteiro original Original script

Bane Jevtic

Produção Production

Ivan Bakrac

Desenho de Som Sound Designer

Ivan Antic

Câmera Camera

Dusan Grubin

Edição Editing

Ivan Bakrac

Em um pequeno apartamento, um casal sérvio conversa após o sexo. As conversas derivam para questões singulares daquela relação e algumas reflexões mais gerais sobre seus próprios desejos. A distância evocada em seu discurso (e entre seus corpos) se contrapõe às imagens de outros casais e momentos do "pós-sexo" – a juventude e a velhice. Três tempos ou três modos de relação se articulam nesta narrativa íntima, impregnando a conversa com as possibilidades de haver história. **(BB)**

In a small apartment, a Serbian couple talks after sex. The talk derives to singular questions of that relation and some more general thoughts about their own desires. The distance evoked on the speech (and between their bodies) opposes to the images of other couples and after sex moments – the youth and the eld. Three times or three kinds of relation articulate in this intimate narrative, impregnating the conversation with the possibilities of having a story. **(BB)**



CUT

CORTE

Christoph Girardet e
Matthias Müller
Alemanha, 2013, 12'

Roteiro original Original script

Christoph Girardet & Matthias Müller

Produção Production

Christoph Girardet & Matthias Müller

Desenho de Som Sound Designer

Christoph Girardet & Matthias

Edição Editing

Christoph Girardet & Matthias Müller

Descontextualizar e fragmentar os arquivos e os corpos: eis o trabalho do cinema em *Cut*. O filme monta, lado a lado, breves trechos de 94 filmes muito diferentes entre si e, em grande parte, importantes para a História do Cinema, realizados entre 1947 e 2012. Assim, dá a ver os procedimentos do cinema, que opera cortes entre os planos e dilacera os corpos e os espaços no interior de cada enquadramento. Ao mesmo tempo, *Cut* interessa-se pelas intervenções sobre os corpos, as dilacerações e as reconstituições da carne, da pele, dos rostos e das mãos. Ao filme, pouco importa demarcar fronteiras, mas antes dar lugar aos híbridos (entre os homens e os insetos, o orgânico e o inorgânico, o natural e o artificial). (HS)

Decontextualise and fragment files and bodies: that is the work of the cinema in *Cut*. The movie sets up, side by side, short pieces of 94 movies very different from each other. Most of them, important for the cinema history and realized between 1947 and 2012. Being so, it is possible to see the cinema procedures, which operate cuts between plans and dilacerate the bodies and spaces inside each framework. At the same time, *Cut* is interested by the interventions over the bodies, the lacerations and reconstructions of the meat, the skin, the faces and the hands. To the movie does not really matter to demarcate boundaries, but to give place to the hybrids (between men and insects, the organic and the inorganic, the natural and the artificial). (HS)



PREHISTORIC

CABARET

CABARÉ PRÉ-HISTÓRICO

Bertrand Mandico

França, 2013, 10'

Produção Production

Joséphine Avril

Elenco Cast

Löwensohn Elina

Diretor de fotografia Cinematography

Arnar Thor Thorisson

Edição Editing

George Cragg

Som Sound

Enrico Fiocco

Em um cabaré enfumaçado, uma estrela decadente anuncia a próxima atração aos poucos clientes engravatados: "Escutem todos, o que vocês estão prestes a ver pode mudar sua percepção da vida, ainda há tempo para ir embora. Serei o seu guia; juntos faremos uma viagem ao centro da Terra". O que se segue é um número digno do cinema *underground* nova-iorquino, entre as fantasias dos irmãos Kuchar e as diatribes de Jack Smith, mas há algo também da pré-história do cinema nesse teatro de variedades: o *grand guignol*, a pornografia, o cinema de exploração. Eis, assim, mais uma metáfora cinematográfica do realizador de *Boro in the box*, Bertrand Mandico. **(TM)**

In a smoky cabaret, a fading star announces the next show to the few dressed-up patrons: "All of you listen, what you are about to watch may change your life perception, there is still time to leave. I will be your guide; together, we'll go on a journey to the center of the earth." What follows is an act worthy of New Yorker underground cinema, between the Kuchar brothers' fantasies and Jack Smith's diatribes, but there is also something of cinema's prehistory in this vaudeville: the *grand guignol*, the pornography, an exploratory cinema. So we have another cinematographic metaphor by the maker of *Boro in the box*, Bertrand Mandico. **(TM)**



reCuiem

reCuiem

valentina Carnelutti

Itália, 2013, 20'

Produção Production

Valentina Carnelutti

Edição Editing

Sara Zavarise

Desenho de Som Sound Designer

Marco De Carolis

Edição de Som Sound Editing

Mirco Mencacci

Trilha Sonora Film Score Composer

Francesco Tricarico

reCuiem apresenta-nos um mundo povoado de sensações, dos desejos mais simples e da beleza da ingenuidade. Trata-se de um filme sobre o tempo da infância e do desconhecido, sobre a leveza e a naturalidade das mudanças. Ao acordarem com o sol entrando pelas janelas, Leo e Anetta ajeitam-se pela casa enquanto sua mãe dorme. O sono, no entanto, parece interminável. Enquanto isso, o pequeno Leo assume as tarefas de casa. Se o que temem as crianças não se partilha no mundo dos adultos, e o inverso? **(HS)**

reCuiem shows us a world filled with sensations, with the simplest desires and the beauty of naiveté. It's a film about childhood and the unknown, the lightness and spontaneity of changes. As they wake to the sun coming in through the windows, Leo and Anetta go about the house while their mother sleeps. The sleep, however, seems endless. Meanwhile, little Leo takes on the house chores. If what children fear is not shared in the adult world, what about the opposite? **(HS)**





TANT QU'IL NOUS RESTE DES FUSILS À POMPE

ENQUANTO NOS RESTAREM
ARMAS DE FOGO

Jonathan Vinel e Poggi Caroline
França, 2014, 30'

Roteiro original Original script

Jonathan Vinel e Caroline Poggi

Produção Production

Anne Luthaud, Lou Chicoteau, Marcello
Cavagna e Marie Anne Campos

Desenho de Som Sound Designer

Clément Laforce

Câmera Camera

Raphaël Vandenbussche

Edição Editing

Vincent Tricon

association.pone@gmail.com

O ar parece estático. Nada se move no horizonte. O sol teima em bater forte e a piscina está vazia. Há 14 dias, Sylvain acordou, escovou os dentes, penteou os cabelos, calçou seu tênis Nike e o suéter que ganhou de presente de Joshua. Sentou no quintal de casa e deu um tiro em sua boca. Um amigo se foi, o outro ficou, na ânsia de ir também, por um bom motivo: nada. A juventude é uma era solene, que pode durar um dia ou a eternidade. Contanto que seja intensa e haja armas de fogo, tudo está em seu devido lugar. **(UR)**

The air seems to be static. Nothing moves on the horizon. The sun insists to strongly shine and the pool is empty. 14 days ago Sylvain woke up, brushed his teeth, combed his hair, put on his Nike sneakers and the sweater that was a gift from Joshua. He sat at the house's yard and shot himself in the mouth. A friend is gone, the other stayed, with the urge to go too for a good reason: nothing. The youth is a solemn era that can last for a day or for the eternity. As long as it is intense and that the shotguns remain, everything is in its proper place. **(UR)**



J'AI OUBLIÉ
EU ESQUECI
Eduardo Williams
França, 2013, 28'

Produção Production

Kazak Productions

Som Sound

Arnaud Soulier

Edição Editing

Florence Bresson

Fotografia Cinematography

Dusan Grubin

Elenco Cast

Pham Việt Trung, Cao Bá Canh,
Anh Phong Le, Nguyễn Duc Anh,
Nguyễn Thanh Quang, Tuấn Minsk

Nos filmes anteriores de Eduardo Williams já podemos perceber que as proposições de construção de imagens e sons, personagens e espaços, vivências e encenações quase sempre giram em torno de uma constante tentativa de desarticulação, por sua vez registrada mediante um olhar que nunca se furta em confrontá-la. Através das águas ou então nos corredores, supermercados, avenidas, casas abandonadas e telhados impregnados na claustrofóbica atmosfera de uma Hanói pós-moderna, essa desarticulação ganha novo fôlego e seu cinema se reinventa. Contudo, só mesmo a fugacidade da juventude e sua busca pelo desvendamento da cidade e dos seus horizontes misteriosos tornam essa desarticulação uma verdadeira potência fílmica. **(RC)**

In Eduardo Williams' previous movies is possible to note the constructions' proposition of images and sounds, characters and spaces, experiences and scenarios, almost always spin around of a constant attempt of disarticulation registered, on his turn, by a look that never escapes to confront it. Through the waters, or else in the aisles, supermarkets, avenues, abandoned houses or roofs impregnated by a claustrophobic atmosphere of a postmodern Hanoi, this disarticulation gets another breath and his work reinvents itself. However, only the fugacity of the youth and its search for the unraveling of the city and his mysterious horizon turn this disarticulation into a real filmic potency. **(RC)**





HACKED CIRCUIT CIRCUITO HACKEADO

Deborah Stratman
EUA, 2014, 15'

Roteiro original Original script

Deborah Stratman

Produção Production

Deborah Stratman

Desenho de Som Sound Designer

Deborah Stratman

Música Musica

David Shire

Edição Editing

Deborah Stratman

Neste filme, que é tantos outros, o sentido da palavra *hacked* se expande: do mais óbvio – “hackeado” – a cortado, picado, retalhado, mutilado, golpeado. Deborah Stratman confunde seus espectadores. Apresenta-nos uma câmera movente, que passeia pelos espaços, revelando, aos poucos, uma das maiores potências do cinema. Camadas se dissolvem e sentidos se reinventam diante de nós em um pulsante plano sequência, que não se limita ao quadro estático, mas dança conforme os sons que parecem dilatá-lo. **(UR)**

In that film, which is also so many others, the meaning of the word “hacked” is expanded. From the obvious – “hacked” – to cut, chopped, shredded, mutilated, beaten. Deborah Stratman confuses her audience. She presents us a moving camera that walks through the spaces revealing, little by little, one of the greatest powers of the cinema. Layers are dissolved and meanings are reinvented in front of us in a pulsing long sequence shot that is not limited to the still frame, but dances to the tune that seems to dilate it. **(UR)**



A CAÇA REVOLUÇÕES

HUNTING REVOLUTIONS

Margarida Rêgo

Portugal, 2014, 11'

Produção Production

Margarida Rêgo

Música Music

Carlos Paredes

Mixagem de Som Sound Mixing

Mike Wyeld

Edição Editing

Margarida Rêgo

Roteiro Original Original Script

Margarida Rêgo

Naquele abril de 1974, nem feras nem canibais tinham condições de destroçar a faca afiada da revolução. Cravos vermelhos foram empunhados para o alto, estavam presos nos dentes, atrás das orelhas, espalharam-se pelos canos das espingardas. Naquela fotografia, um país diferente se tornara possível. Porém, há um lapso de 39 anos que separa a fotografia e o presente, a liberdade e a luta, o passado da caça e o registro da própria virtude. Apesar desse lapso temporal, Margarida Rêgo se propõe a devorar a revolução, no entanto logo percebe que essa besta-fera nunca poderá ser domada. Em seguida, conclui que a batalha de hoje não mais ocorre nas arenas, nas ruas, firmando cravos nas mãos, com os punhos cerrados, mas entende que um país diferente ainda é possível. **(RC)**

At April 1974, nor beasts, nor cannibals were able to smash the sharp knife of the revolution. Red carnations were wielded in the air, were stuck in the teeth, behind the ears, spread out through the pipes of rifles. In that picture, a different country had become possible. However, there is a lapse of 39 years between the picture of this, the freedom struggle, the past hunting and the record of his own virtue. Despite this temporal lapse, Margarida Rego intends to devour the revolution, however she realizes that this beast could never be tamed. Then, she concludes that the battle of today is no longer in arenas, streets, fixing nails in hands, with clenched fists, but believes that a different country is still possible. **(RC)**





METÁFORA OU A TRISTEZA VIRADA DO AVESSE

METAPHOR OR THE SADNESS INSIDE OUT
Catarina Vasconcelos
Portugal, 2014, 32

Roteiro original Original script

Catarina Vasconcelos

Produção Production

Catarina Vasconcelos

Som Sound

Mike Wyield

Fotografia Cinematography

Catarina Vasconcelos

Elenco Cast

Milton Lopes e Catarina Vasconcelos

No verão, um casal de irmãos reencontra, dentro de uma caixinha chinesa, o cheiro da mãe, morta há nove anos. Esse não é o princípio do filme, mas possivelmente sua origem – haverá quem se lembre da velha crença celta evocada por Proust na abertura de “Em busca do tempo perdido”, segundo a qual nossas lembranças mais remotas estariam escondidas em algum objeto material que seria preciso encontrar, ao acaso, antes da morte. Mas, nesta belíssima incursão proustiana da diretora Catarina Vasconcelos, há também um segundo objeto decisivo, a câmera super-8 que o irmão, Nuno, encontra no sótão de casa e com a qual começa por filmar o outono. **(UR)**

In the summer, a couple of brothers find again, inside a Chinese box, the smell of the mother, killed nine years ago. That is not the topic of the movie, but perhaps its origin – there will be the ones that will remember the old Celtic belief, evoked by Proust on the beginning of “In search of lost time”, according to our most distant memories would be hidden in some material object that should be randomly found before death. However, in this beautiful Proust incursion of the director Catarina Vasconcelos there is also a second crucial object, the Super 8 Camera that the brother Nuno finds in the attic house and with which he starts to shot the fall. **(UR)**



DIALOGUE

D'OMBRES

DIÁLOGO DE SOMBRAS

Jean-Marie Straub e

Danièle Huillet

Sérvia, 2014, 13'

Produção Production

Belva Film, Andolfi

Som Sound

Dimitri Haulet

Câmera Camera

Renato Berta, Christophe Clavert

Edição Editing

Renato Berta, Christophe Clavert

Elenco Cast

Cornelia Geiser, Bertrand Brouder

straubhuillet@bluewin.ch

Plano e contra-plano: um homem e uma mulher separados no espaço pela montagem que recorta e os posiciona no confinamento de um campo visual impermeável à presença do corpo de outrem. Ao expor a alternância de um diálogo que se dá em palavras e imagens, evidencia-se uma fratura que simultaneamente une e separa os dois módulos desse debate. Não apenas a liça verbal marca afastamento e proximidade de um amor que recusa a lei, mas pequenos signos, verbais e visuais, marcam aquilo que atravessa o encapsulamento de cada um: o resíduo da voz que atravessa, em over, de um quadro para o outro; o vento que move em direção homóloga; e as folhas das árvores que sombreiam o casal/não-casal posto em cena fixam anti-homenagem definitiva à parceria, amorosa e intelectual, entre Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. **(EB)**

Shot and reverse shot: a man and a woman separated in space, in the frame, by the editing, that cuts and places them in the confinement of a field of view impervious to the presence of someone else's body. By exposing a dialogue made of words and images, a fracture that simultaneously unites and separates the two stances of this debate is made apparent. Not only the verbal battle that underlines distance and proximity of a love that refuses the law, but small signs, both verbal and visual, stress what pierces the isolation of each: the residue of voice that crosses, offscreen, from one frame to the other; the wind that moves in the corresponding direction; and the tree leaves that cast shade on the couple/non-couple in the scene establish the ultimate anti-homage to the romantic and intellectual partnership between Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. **(EB)**





MOSTRA COMPETITIVA BRASIL

BRAZILIAN COMPETITION

BRA 1 72' **12**

→ 20, sábado, 19h15 → 24, quarta, 19h30

BRA 2 75' **16**

→ 20, sábado, 21h → 24, quarta, 21h

BRA 3 81' **L**

→ 21, domingo, 21h → 25, quinta, 21h

BRA 4 78' **12**

→ 22, segunda, 19h15 → 26, sexta, 19h30

BRA 5 76' **16**

→ 23, terça, 19h15 → 27, sábado, 21h

Legendas

Autoria das sinopses

(TM) Tiago Mata Machado

(HS) Hannah Serrat

(UR) Ursula Rösele

(BB) Bernard Belisário

(EB) Ewerton Belico

(RC) Roberto Cotta

(AF) Anna Flávia Dias

(MI) Maria Inês Dieuzeide

(JT) João Toledo

(JR) José Ricardo Miranda



RETRATO Nº 1 POVO ACORDADO E SUAS 1000 BANDEIRAS

PORTRAIT #1

PEOPLE AWAKE AND
THEIR 1000 FLAGS

Edu Ioschpe

Brasil/SP, 2014, 15'

Roteiro original Original script

Edu Ioschpe

Produção Production

Edu Ioschpe

Câmera Camera

Edu Ioschpe

Edição Editing

Edu Ioschpe

Um rosto em quadro, um coro furioso fora dele. Um pequeno fragmento das manifestações de 2013, na tentativa de revelar as enormes contradições do contemporâneo. **(MI)**

A face in the frame, a furious chorus outside it. A small fragment of the 2013 protests, in the attempt to reveal the enormous contradictions of contemporary times. **(MI)**



BRA 1

45



DIA BRANCO

WHITE DAY

Ivan Bakrac

Thiago Ricarte

Brasil/SP, 2014, 19'

Roteiro original Original script

Thiago Ricarte

Produção Production

Thiago Ricarte

Som Sound

Gabriel Martins

Fotografia Cinematography

Bruno Risas

Edição Editing

Thiago Ricarte

O rochedo parece árido, inóspito. A paisagem da cidade se dissolve ao longe, e a neblina que aos poucos se adensa parece querer engolir os garotos. É aniversário de Fernandinho, mas a comemoração, em tom melancólico, encobre algo. O afeto entre eles é atravessado por certa violência. A cumplicidade habita o silêncio. Os garotos permanecem unidos. As fotos atestam que eles ainda estão ali. **(JT)**

The crag seems arid, barren. The cityscape dissolves in the distance, and the fog that little by little grows thicker seems to want to swallow the kids. It's Fernandinho's birthday, but the melancholy celebration conceals something. Their affection for one another is permeated by a certain violence. Complicity inhabits the silence. The kids stick together. The photos prove they are still there. **(JT)**



QUINZE

FIFTEEN

Maurilio Martins

Brasil/MG, 2014, 25'

Roteiro original Original script

Maurilio Martins

Produção Production

Thiago Macêdo Correia

Desenho de Som Sound Designer

Pedro Vasseur

Câmera Camera

Gabriel Martins

Edição Editing

Maurilio Martins e André Novais Oliveira

Quinze propõe um exame de um universo populado por personagens femininos. No centro de tudo está Raquel, a mãe, que parece carregar o peso da vida adulta com certa dificuldade, tendo ainda que lidar com uma relação amorosa secreta. No entanto, uma de suas maiores preocupações é a festa de quinze anos de sua filha, Luiza. Essa comemoração se situa como uma promessa de fantasia em meio ao cotidiano da mãe e da filha, duas mulheres, a um só tempo, próximas e distantes uma da outra. **(JR)**

Fifteen proposes an examination of a universe populated by female characters. At the center is Raquel, the mom, who seems to struggle to carry the weight of adulthood, while also having to deal with a secret love affair. However, one of her biggest concerns is her daughter Luiza's fifteenth birthday party. This celebration represents a promise of fantasy in the daily lives of mother and daughter, two women at the same time close and distant from each other. **(JR)**



BRA 1

47



GERU

GERU

Fábio Baldo

Brasil/SE, 2014, 23'

Roteiro original Original script

Fábio Baldo

Produção Production

Tico Dias e Priscila Portella

Desenho de Som Sound Designer

Fábio Baldo

Câmera Camera

Fábio Baldo

Elenco Cast

Zé Dias

Um velho e suas falhas geológicas: traqueotomia, lordose, eloquência de afônico. É José Dias no quintal onde jaca, laranja, cana, bananal contemplam-se ao som de uma rodovia próxima. Há um ser estranho pousado nessas terras de Geru, com quem José Dias ora conversa, ora duela. Alguém à espreita, um intruso que trocou a foice pela lente e não se espanta com gestos de "caia fora". É o diabo da câmera, que, no tabuleiro do quintal, sela um pacto de confiança com José Dias, no dia de seu centenário. **(AF)**

An old man and his geological faults: tracheotomy, lordosis, voiceless eloquence. It is José Dias, in his garden where jack-fruit, orange, sugar cane, bananal, contemplate each other to the sound of a nearby highway. There is a strange being landed on the Geru land, with whom José Dias sometimes talks, sometimes fights. Someone observes, an outsider that changed the reaping-hook for the lens and that is not afraid of the "get out" gestures. It is the devil of the camera that on the garden board seal a confidence pact with José Dias in the day of his centenary. **(AF)**



CARRANCA

CARRANCA

Wallace Nogueira e

Marcelo Matos de Oliveira

Brasil/BA, 2014, 11'

Roteiro original Original script

Marcelo Matos de Oliveira e Wallace Nogueira

Produção Production

Marcelo Matos de Oliveira e Wallace Nogueira

Desenho de Som Sound Designer

Hilário Passos

Câmera Camera

Wallace Nogueira e Nicolas Hallet

Edição Editing

Marcelo Matos de Oliveira e Wallace Nogueira

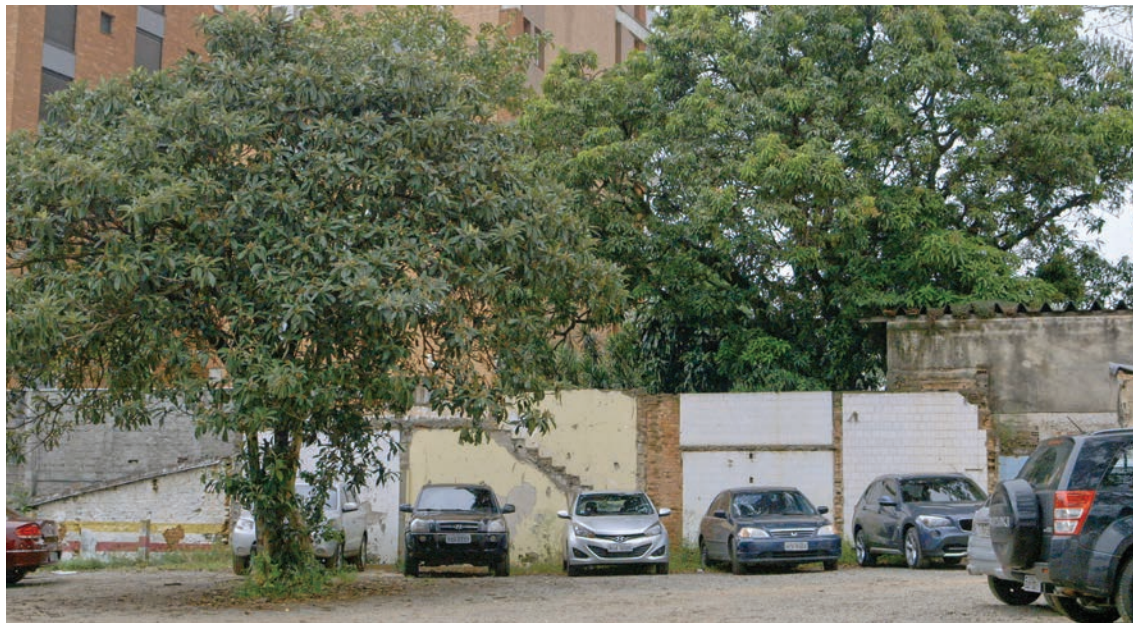
Entre os velhos carranqueiros que discutem a existência daquilo que não se vê, a menina sonha com o rio e seus mistérios. Acompanhando a vida silenciosa da menina, entramos na atmosfera sedutora e assustadora dos seres fantásticos. Medo se faz do tamanho que se quer. **(MI)**

Among the old carranca-boatmen that discuss the existence of what can't be seen, the girl dreams of the river and its mysteries. Following her silent life, we enter the seductive and frightening atmosphere of fantastic beings. Fear can be whichever size one makes it. **(MI)**



BRA 2

49



E
Alexandre Wahrhaftig,
Helena Ungaretti
e Miguel Antunes Ramos
Brasil/SP, 2014, 18'

Roteiro original Original script

Miguel Antunes Ramos

Produção Production

Gustavo Rosa de Moura, Juliana Donato

Edição de Som Sound Editing

Fernando Henna, Sérgio Abdalla

Fotografia Cinematography

Alexandre Wahrhaftig

Edição Editing

Lia Kulakauskas

Qual a escala da cidade: a dos homens ou a dos seus veículos? Neste filme, é pelas interessantes articulações – às vezes quase cômicas, às vezes deprimentes – entre a complexa banda sonora e a instigante banda visual que se desenha o discurso, revelador de camadas de história soterradas pela necessidade das vagas de estacionamento. **(MI)**

Which is the city scale: the one from the men or the one from the vehicles? In this movie it is by the interesting articulations – sometimes almost comic, sometimes depressing – between the complex sound band and the instigating visual band that the speech is outlined, revealer of covered layers by the need of parking lots. **(MI)**



MUNDO INCRÍVEL REMIX

AMAZING WORLD REMIX

Gabriel Martins

Brasil/MG, 2014, 25'

Roteiro original Original script

Gabriel Martins

Produção Production

Thiago Macêdo Correia e Gabriel Martins

Desenho de Som Sound Designer

Gabriel Martins

Câmera Camera

Gabriel Martins

Edição Editing

Gabriel Martins

"Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma". Partindo dessa máxima de Lavoisier, *Mundo incrível Remix* constrói uma ponte entre o mundo natural e o da fé; a lógica cíclica da natureza aplicada ao universo da crença. Seriam a memória, os sonhos, a música e a vida em geral evidências do divino? O sagrado como parte indissociável do cotidiano? **(JR)**

"In nature nothing is created, nothing is lost, everything changes". Based on this aphorism from Lavoisier, *Amazing World Remix* builds a bridge between the natural and the faith world; the cyclic nature of the logic applied to the universe of belief. Would the memories, the dreams, the music and the life in general be evidences from the godlike? The holy as an inseparable part of daily life? **(JR)**



BRA 2

51



NUA POR DENTRO DO COURO

NAKED INSIDE THE HIDE

Lucas Sá

Brasil/MA, 2014, 21'

Roteiro original Original script

Lucas Sá

Produção Production

Tatiana Sato, Lucas Sá, Railane Moreira
Morão e Danielle Menezes

Desenho de Som Sound Designer

Lucas Mendonça

Câmera Camera

Daniel Donato

Edição Editing

Lucas Sá

Corpos que se chocam e se alimentam uns dos outros, corpos “incompletos” que se veem, mas não conseguem se comunicar. Corpos isolados na privacidade de apartamentos. Um pesadelo urbano, uma reflexão sobre o público e o privado. Uma fábula situada em um universo estranho e algo familiar, onde o isolamento, a monstrosidade e a loucura são matéria do cotidiano. **(JR)**

Bodies that crash against one another and feed off each other, “incomplete” bodies that see each other but cannot communicate. Bodies isolated in the privacy of apartments. An urban nightmare, a reflection on public and private. A fable set in a universe strange and somewhat familiar, where isolation, monstrosity and insanity are a daily matter. **(JR)**



ATÉ O CÉU LEVA MAIS OU MENOS 15 MINUTOS

IT TAKES ABOUT 15
MINUTES TO THE SKY

Camila Battistetti

Brasil/CE, 2013, 14'

Roteiro original Original Script

Camila Battistetti

Produção Production

Camila Battistetti

Desenho de som Sound Designer

Daniilo Carvalho

Câmera Camera

Ivo Lopes Araujo

Edição Editing

Uirá Dos Reis

Camila Battistetti

camibca@gmail.com

Três crianças no banco de trás de um carro voltam para casa após uma festa. Mais ou menos 15 minutos com Lino, Dinorah, Ian e suas respectivas mães. Nesse percurso, os personagens buscam atenção, disputando entre si os olhares das mães e do espectador. É neste universo de caos e instabilidade, que caracteriza tão bem o choque do universo infantil com o mundo adulto, que a ação transcorre. Cada personagem busca um objetivo diferente, seja um pirulito, um brinquedo ou alguns minutos de tranquilidade. **(JR)**

Three kids on the back sit of a car go back to home after a party. More or less 15 minutes with Lino, Dinorah, Ian and their mothers. On this course, the characters search for attention, competing among each other for the looks from their mothers and from the viewer. It is in this universe of chaos and instability, which characterizes so well the shock between the childhood and the adult world, that the action takes place. Each character seeks a different goal, being a lollipop, a toy or some minutes of peace. **(JR)**



BRA 3

53



LA LLAMADA
A CHAMADA
Gustavo Vinagre
Brasil/SP, 2014, 19'

Roteiro original Original script

Gustavo Vinagre

Produção Production

Max Eluard

Desenho de Som Sound Designer

Lucas Coelho, Raymi Morales-Brés
e Víctor Jaramillo

Câmera Camera

Giovanna Pezzo

Edição Editing

Juanjo Cid

Em algum lugar de Cuba, um vendedor de uma cooperativa espera que lhe instalem o telefone. No meio de frutas, verduras e vizinhos, ainda que não admita, espera uma chamada. Quando esta acontece, mesmo que só para o filme, o senhor Lázaro inverte o jogo da encenação e coloca em xeque o próprio cineasta, forçando-o a sair do seu lugar. **(MI)**

Somewhere in Cuba, a salesman of a cooperative waits for the installation of a telephone. Among fruits, vegetables and neighbors, even if he does not admit, he waits for a call. When it happens, even if only for the film, Mr. Lázaro reverses the game of acting and raises questions about the filmmaker himself, making him get out of his place.. **(MI)**



O BOM COMPORTAMENTO

THE GOOD BEHAVIOUR

Eva Randolph

Brasil/RJ, 2013, 19'

Roteiro original Original script

Eva Randolph, René Guerra

Fotografia Cinematography

Pedro Urano

Direção de Arte Art Direction

Elsa Romero, Julia Pina

Câmera Camera

Dusan Grubin

Elenco Cast

Carol Pita, Clarisse Zarvos, Eduardo Ades,

Eduardo Speroni, Larissa Porto,

Vinícius Nascimento

Um antigo casarão, no meio da mata, cheio de jovens. Celulares e outros dispositivos eletrônicos estão proibidos. Colônia de férias — ou algo mais sombrio. As relações aos poucos se constroem com o olhar. Sedução, rejeição, piedade, intriga. O lugar abriga uma lenda. Horror e desejo se insinuam a todo instante. Os planos recortam o espaço, o tempo, deslocam nossas expectativas, arremessam-nos para uma experiência de dor, prazer e medo, tão marcantes no adolescer. **(JT)**

An old mansion, in the woods, full of young. Mobiles and other electronic devices are forbidden. A summer camp – or something darker. Little by little the relationships are built by the look. Seduction, rejection, pity, intrigue. The place holds a legend. Horror and desire insinuate themselves at every moment. The plans cut out the space, the time, move our expectations, throw us into an experience of pain, pleasure and fear, so remarkable in adolescence. **(JT)**





O ARQUIPÉLAGO

THE ARCHIPELAGO

Gustavo Beck

Brasil/RJ, Chile, 2014, 29'

Roteiro original Original script

Gustavo Beck

Produção Production

Gustavo Beck

Distribuição Distribution

Gustavo Beck

Protagonista pleno: o confinamento. É ele quem se infiltra no solilóquio de um índio de algum país latino em seu precário quarto alugado no Rio de Janeiro. Vida de fotógrafo "freela" com pouco trabalho e uma cama para cair quando o cansaço chega ao extremo. Há outro lugar em que deixar cair o corpo: o colo do filho criança. O menino mora com a mãe num edifício gradeado e toma banho com ursos, dinossauros, elefantes e outras feras numa banheira plástica que mal lhe cabe. No zoológico, mãe e menino humanos vão ver outros animais que bocejam, coçam-se, banham-se. Uma aguda flecha de inospitalidade parte do filme e atinge a todos. **[AF]**

Indisputed protagonist: confinement. This is what infiltrates the soliloquy of a native-Latin American in his precarious rented bedroom in Rio de Janeiro. The life of a freelance photographer with little work and a bed to fall on when exhaustion reaches an extreme. There is one other place where he lets his body drop: his child's lap. The boy lives with his mom in a fenced building and bathes with bears, dinosaurs, elephants and other beasts in a plastic tub that can barely hold him. At the zoo, human mother and boy go look at other animals that yawn, scratch themselves, bathe. A sharp arrow of inhospitality is shot from the film and hits us all. **[AF]**



A ERA DE OURO

THE GOLDEN AGE

Leonardo Mouramateus e
Miguel Antunes Ramos
Brasil/SP, 2014, 24'

Roteiro original Original script

Miguel Ramos, Leonardo Mouramateus

Produção Production

Angelo Ravazi

Direção de Arte Art Direction

Diogo Hayashi

Fotografia Cinematography

Gabriel Barella

Edição Editing

Thiago Ricarte

O capital e a criação de imagens sem fundo. Tudo é oco. Detalhes, roupas impecáveis, máscaras. Monstruosos edifícios de vidro escondem a sordidez dos homens de sucesso. Simone cumpre bem o seu papel. David chega para desestabilizar o clima plácido e o cenário asséptico. Ele serve de espelho para Simone. A relação antiga traz à tona o lugar de submissão dela. Sua voz trêmula pega emprestadas as palavras de uma antiga peça de teatro. Ela é agora uma atriz de verdade. **(JT)**

The capital and the creation of images without background. Everything is hollow. Details, impeccable clothes, masks. Monstrous buildings of glass hide the nastiness of the successful men. Simone fulfills her role well. David arrives to destabilize the placid atmosphere and aseptic scenario. He is like a mirror for Simone. The old relationship brings up her submission place. Her trembling voice borrows the words of an old theater play. Now she is a real actress. **(JT)**





KYOTO

KYOTO

Deborah Viegas

Brasil/SP, 2014, 9'

Roteiro original Original script

Deborah Viegas e Lucas Camargo de Barros

Produção Production

Lucas Camargo de Barros

Desenho de Som Sound Designer

Thiago Ferraz de Souza

Câmera Camera

Pedro Geraldo

Edição Editing

Lucas Camargo de Barros

O educandário educa: perfila, nivela, disciplina. Poucas cores, funcionários de uniformes azuis, portões de grade com pontas metálicas, hálito antigo de padres mortos. A professora é arauto da tabuada, da pontualidade e das redações que não contam mentiras. A escola poderia ser reduzida à sala de espera da mesa do Setor de Orientação Disciplinar, onde se trama uma "advertência" à menina Júlia por ter inventado uma viagem de férias. Contra tudo isso e muito docemente – a resistência pode ser doce -, Júlia escreve e reescreve, em sua redação, que foi ao Japão visitar a tia, comeu muito peixe e tomou suco de uva verde. Alguém duvida? **[AF]**

The educational establishment educates: draws up in a line, equalizes, disciplines. Few colors, employees with blue uniforms, gridded gates with metal tips, old breath from dead priests. The teacher is herald of multiplication table, punctuality and essays that do not tell lies. The school could be reduced to the waiting room of the Discipline Orientation Section, where it is machinate an advertence to Júlia, a girl that made up a holyday trip. Against all of that and very sweetly – the resistance can be sweet -, Julia writes and rewrites on her essay that she went to Japan to visit her aunt, that she ate a lot of fish and drank green grape juice. Anyone doubts? **[AF]**



PARQUE SOVIÉTICO

SOVIET PARK

Karen Black

Brasil/RJ, 2013, 10'

Roteiro original Original script

Karen Black

Produção Production

Karen Black

Desenho de Som Sound Designer

Edoardo Petrelli

Câmera Camera

André Gil Mata

Edição Editing

Karen Akerman

Em um parque, um casal separado se reencontra. Por meio de composições rígidas e montagem fragmentada, acompanhamos uma discussão sobre amor e política, profundamente afetada pelo espaço circundante. **(MI)**

In a park, a separated couple meets. Through rigid compositions and fragmented editing, we follow a discussion on love and politics, deeply affected by the surroundings. **(MI)**



BRA 4

59



NOTÍCIAS DA RAINHA

NEWS OF THE QUEEN

Ana Johann

Brasil/PR, 2014, 19'

Roteiro original Original script

Ana Johann

Produção Production

Melanie Narozniak

Desenho de Som Sound Designer

Demian Garcia

Câmera Camera

Mauricio Baggio

Edição Editing

Diego Florentino

Duas rainhas nascem no mesmo dia, nos anos 20. Elizabeth, da Inglaterra. Lúcia Cecília, de Curitiba, Paraná. Dama dos primórdios do rádio, Lúcia tem sua história contada no palco por uma de suas filhas gêmeas, atriz. Mãe e filha no tablado atuam em meio a reminiscências de tempos passados, contando a vida da família cujo pai era ausente, numa *mise en scène* austera, com poucos e fortes elementos. A engrenagem rangente do palco que movimentava luzes e um esquelético cenário mantém o filme num limiar metalinguístico que é uma das fontes sólidas de sua potência. **(AF)**

Two Queens are born on the same day, in the 1920s. Elizabeth, of England. Lúcia Cecília, of Curitiba, Paraná. A dame of the early days of radio, Lúcia's story is told on stage by one of her twin daughters, an actress. Mother and daughter act in the midst of remembrances of days past, telling the life of a family whose father was absent, in an austere *mise en scène*, with few and strong elements. The stage's squeaking machinery that moves the lights and a meager set keep the film at a metalinguistic edge that is one of solid sources of its potency. **(AF)**



O CLUBE

THE CLUB

Allan Ribeiro

Brasil/RJ, 2014, 17'

Roteiro original Original script

Allan Ribeiro e Douglas Soares

Produção Production

Raquel Ribeiro

Desenho de Som Sound Designer

Thiago Yamachita

Câmera Camera

Lucas Barbi

Edição Editing

Allan Ribeiro

"Each man kills the thing he loves". O clube OK vai comemorar 53 anos, e os ânimos estão acirrados. É noite e todos estão reunidos para assistir ao espetáculo. No camarim, as estrelas se preparam para mais um show, e é neste local de transformação que disputas começam a aflorar. Um convite a vislumbrar, ainda que de relance, um universo de corpos e rostos marcados pelo tempo, capazes, no entanto, de se reinventar e se fazer ver. **(JR)**

"Each man kills the thing he loves". The OK club is celebrating its 53rd birthday, and tensions are running high. It is the evening and everyone is gathered to watch the show. In the dressing room, the stars prepare for another performance, and in this place of transformation disputes begin to surface. An invitation to see, even if at a glance, an universe of bodies and faces marked by time, capable, however, of reinventing and making themselves noticed. **(JR)**



BRA 4

61



VAILAMIDEUS

GODHELPME

Ticiano Augusto Lima

Brasil/CE, 2014, 8'

Roteiro original Original script

Ticiano Augusto Lima

Produção Production

Ticiano Augusto Lima

Fotografia Cinematography

Ticiano Augusto Lima

O que se passa na cabeça de uma aniversariante centenária diante da família toda reunida? Infiltrada na fileira de fotógrafos, a cineasta registra o momento em que são fotografados, em torno da matriarca, os núcleos da família a que pertence. As gradações sutis de reações da avó ao ambiente e à música contrapõem-se aos arranjos familiares no preparo para a pose a ser registrada. Com pouquíssimos recursos, o filme faz uma contundente crônica sobre os jogos sociais em torno de uma alegria algo postiça em festas de família. **(AF)**

What goes through the mind of a centennial woman standing before her entire family? Infiltrated in the row of photographers, the filmmaker records the moment when different nuclei of the family are photographed around their matriarch. The subtle gradations in the grandmother's reactions to the environment and music are set against the family arrangements in preparation for the pose. With very few resources, the film pointedly chronicles the social games surrounding the somewhat phony joy of family celebrations. **(AF)**



O TRABALHO ENOBRECE O HOMEM

WORK ENNOBLES MAN

Lincoln Péricles

Brasil/SP, 2013, 18'

Roteiro original Original script

Lincoln Péricles

Produção Production

Cezar Moreira, Lincoln Péricles

Fotografia Cinematography

Lincoln Péricles, Sissy Eiko

Edição Editing

Lincoln Péricles

Elenco Cast

Rafaela Pavão

A forasteira chega ao pequeno povoado. Ela experimenta o espaço e a vida do lugar através de trabalhos temporários. Não há nobreza na vivência de cada ofício. Prevalece o desprezo, além de um tom melancólico e decadente. A jovem não se adequa, não se molda, não se transforma. É uma criatura que não ameniza a aspereza do mundo. Não há borboletas no cinema desglamourizado e rude de Péricles. **[JT]**

The outsider arrives at the small village. She experiences the place and local life through odd jobs. There is nothing noble in the practice of each craft. Contempt, as well as a shade of melancholy and decadence, prevail. The young woman doesn't adapt, doesn't fit in, is not transformed. She is a creature who does not soften the harshness of the world. There are no butterflies in Péricles's deglamourized and rough cinema. **[JT]**



BRA 5

63



SEM CORAÇÃO

HEARTLESS

Nara Normande e Tião

Brasil/PE, 2014, 25'

Roteiro original Original script

Nara Normande e Tião

Produção Production

Tião, Nara Normande, Emilie Lesclaux

Fotografia Cinematography

Ivo Lopes Araújo

Som Sound

Nicolas Hallet, Simone Dourado

Atores Casting

Eduarda Samara, Rafael Nicácio

Ricardo Lavenère

Léo passa as férias na praia. Ele é logo incorporado à paisagem, junto dos garotos selvagens e de seus jogos e provações. Ele é aos poucos iniciado. O filme adere à pele dos garotos e à paisagem da praia como um polvo com suas ventosas. Enxergamos de dentro, estamos entre eles, pulsamos com eles. Há algo de prosaico no encontro dos sexos, e o violento ritual ali presente é apenas parte de um jogo, um teste, uma preparação. É ali, da maneira mais improvável, que Léo vai conhecer a Sem Coração. **(JT)**

Léo spends his vacations on the beach. Soon he is incorporated to the landscape with the wild boys and his games and probations. Little by little he is launched. The movie sticks to the boys' skin and to the beach landscape like an octopus and its suckers. We see it from the inside. We are among them, we pulse with them. There is something of prosaic in the meeting of the sex and the violent ritual presented it is only part of a game, a test, a preparation. It is there, on the most unlikely way that Léo is going to meet the Heartless. **(JT)**



COICE NO PEITO

KICK TO THE CHEST

Renan Rovida

Brasil/SP, 2014, 25'

Roteiro original Original script

Renan Rovida

Produção Production

Maria Tereza Urias

Fotografia Cinematography

Gabriel Martins

Câmera Camera

Gabriel Martins

Edição de Som Sound Editing

Estér Fér, Natalie Rocha

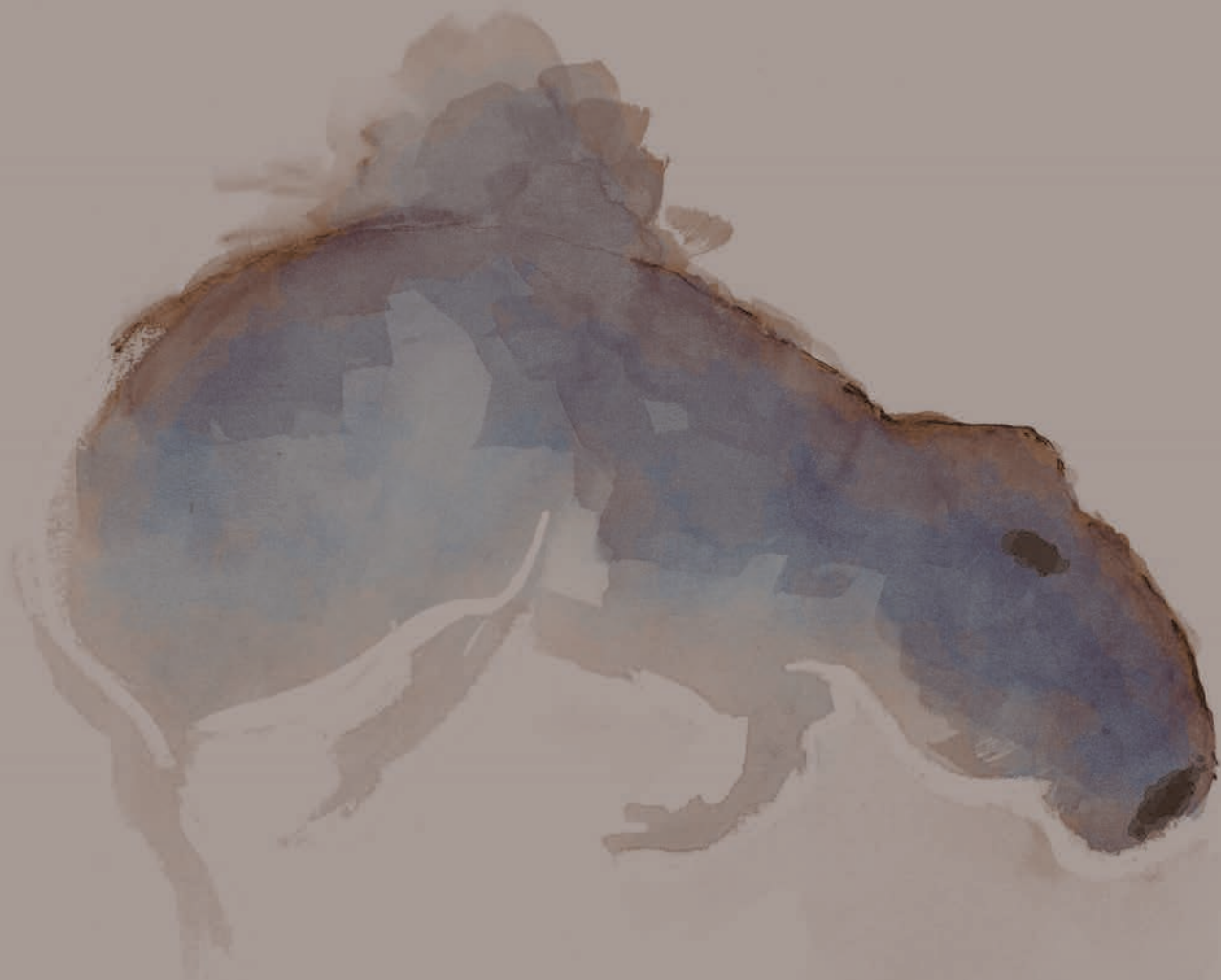
Dito é motorista de carroça. Ele cruza a cidade, atravessado por experiências que oscilam entre o atroz e o ridículo. O mundo é preto e branco, e a dor é como um coice muito lento, que vai machucando aos poucos o peito. A frontalidade e a simplicidade da cena nos arrebatam como em um filme neorrealista. **(JT)**

Dito drives a cart. He crosses town, permeated by experiences that oscillate between atrocious and ridiculous. The world is black and white, and pain is like a very slow kick, that gradually hurts the chest. The frontality and simplicity of the scene overwhelm us like in a neorealist film. **(JT)**



BRA 5

65



Legendas

Autoria das sinopses

(TM) Tiago Mata Machado

(HS) Hannah Serrat

(UR) Ursula Rösele

(BB) Bernard Belisário

(EB) Ewerton Belico

(RC) Roberto Cotta

(AF) Anna Flávia Dias

(MI) Maria Inês Dieuzeide

(JT) João Toledo

(JR) José Ricardo Miranda

MOSTRA COMPETITIVA MINAS

MINAS COMPETITION

MG 1 71' **12**

→ 25, quinta, 21h → 26, sexta, 16h

MG 2 75' **12**

→ 26, sexta, 21h → 27, sábado, 16h





MG 1

68



TIGRE

TIGER

João Borges

Brasil/MG, 2013, 16'

Roteiro original Original script

João Borges, Ricardo Mehedff,
André Hauck

Produção Production

Luciana Tanure

Fotografia Cinematography

André Hauck

Som Sound

Célio Dutra

Edição de Som Sound Editing

Célio Dutra

Tigre, na infância, sonhava ser jogador de futebol. Cresceu na malandragem carioca. Era viciado no jogo do bicho. Apaixonou-se por Dalva. Ficou viúvo. Envelheceu. O filme narra sua vida através de lembranças, cartas e fotografias. Através das anotações do jogo do bicho, através dos detalhes que compõem a imagem ausente. *Tigre* é um filme sobre aquilo que se herda, aquilo que nos resta. Um filme carinhoso, simples, quase um sussurro. **(JT)**

During childhood, Tiger dreamt of being a soccer player. He grew up on the Rio de Janeiro trickery. He was addicted to the Numbers Game. He fell in love with Dalva. He became a widow. He got old. The movie narrates his life through memories, letters and photos. Through his notes of the Numbers Game, through the details that constitute the absent image. *Tiger* is a movie about what is inherited, what is left to us. An affectionate movie. Simple, almost a whisper. **(JT)**



INTUIÇÃO

INTUITION

Celio Dutra

Brasil/MG, 2014, 12'

Roteiro original Original script

Celio Dutra

Produção Production

Celio Dutra

Trilha Sonora Film Score Composers

Pablo Castro, Makely Ka, Kristoff Silva,
Luiz Henrique Garcia

Propõe-se um jogo: um homem com seu violão e uma equipe de filmagem tentam gravar uma música em uma praça. Eles são constantemente interrompidos e têm que reiniciar a gravação. *Intuição* aborda a natureza da ficção no documentário e vice-versa. As sucessivas tentativas de se chegar ao fim da canção dotam o filme de ares farsescos... Poderia tudo se tratar de uma encenação? Um curta sobre a expectativa do fracasso e sobre a repetição, experiência tão cara ao universo cinematográfico — um universo, por excelência, de constante retorno. **(JR)**

A game is proposed: a man with his guitar and a film crew try to record a song in a square. They are constantly interrupted and have to restart recording. *Intuition* deals with the nature of fiction in documentary and the reverse. Successive attempts to reach the end of the song endow the film farcical air ... Could it is all an act? A short on the expectation of failure and on repetition, experience so dear to the movie maker universe - a universe in constant return. **(JR)**





MG 1

70



ONDE NÃO POSSO IR

WHERE I CANNOT GO

Lygia Santos

Brasil/MG, 2013, 20'

Roteiro original Original script

Lygia Santos

Produção Production

Thiago Macêdo Correia

Som Sound

Gustavo Fioravante

Edição de Som Sound Editing

Gustavo Fioravante

Mixagem de Som Sound Mixing

Gustavo Fioravante

Neste documentário, acompanhamos o cotidiano de uma senhora, dividida entre os cuidados demandados pela filha e aqueles necessários ao seu próprio corpo. Ainda que obedeça a uma estrutura rigidamente observativa, o filme desenvolve uma relação especial com essas personagens, que têm como porto uma forte espiritualidade. **(MI)**

In this documentary we follow the day-to-day of a lady divided by the care demanded by her daughter and by her own body. Even though it obeys a strictly observational structure, the film develops a special relationship with these characters, who anchor themselves in a strong sense of spirituality. **(MI)**



O DIA DO GALO

THE DAY OF THE ROOSTER

Cris Azzi e

Luis Felipe Fernandes

Brasil/MG, 2013, 23'

Produção Production

Bruno Magalhães

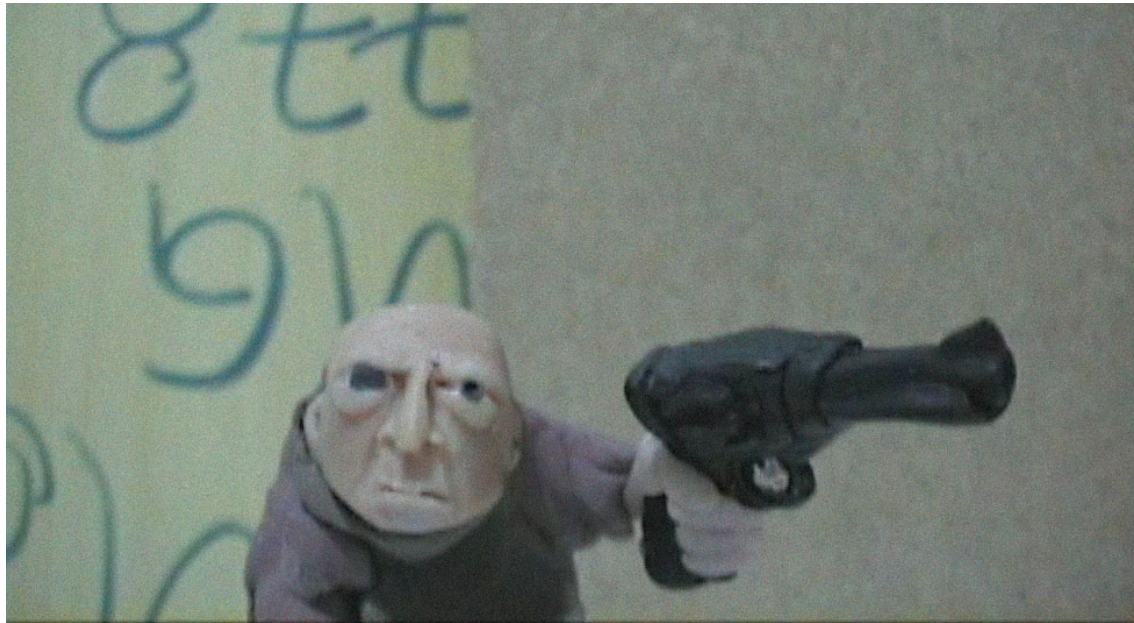
Edição Editing

Natacha Vassou, Armando Mendz

Quem é torcedor entende o que são as vésperas de um jogo decisivo para o seu time. Uma vez evocado esse pacto de paixão futebolística com o torcedor-público, o filme acompanha diferentes personagens, em Belo Horizonte, antes e durante o jogo final da Copa Libertadores da América de 2013, cuja vitória deu o campeonato ao Atlético Mineiro. Com muita perícia na montagem, o filme cresce como um gol bem trabalhado. Os pontos de vista dos personagens escolhidos e o número crescente de torcedores que enche o campo da tela são articulados num jogo envolvente de tensão e emoção, contenção e catarse. **(AF)**

Anyone who is a sports fan can understand what is the eve of a decisive match for their team. Once this pact of passion for soccer is established between fans-spectators and the film, it follows different characters, in Belo Horizonte, before and during the 2013 Copa Libertadores da América final, which Atlético Mineiro won. With expert editing, the film grows as a well-built goal. The characters' view points and the growing number of fans that fills the frame are articulated in an engaging game of tension and emotion, restraint and catharsis. **(AF)**





SATURNO

SATURN

Sávio Leite e

Clecius Rodrigues

Brasil/MG, 2014, 9'

Roteiro original Original script

Sávio Leite

Produção Production

Sávio Leite

Arte Art

Clecius Rodrigues

Animação Animation

Clecius Rodrigues

Edição Editing

Sávio Leite

Desordem e caos. Personagens instáveis e mutáveis com seus limites/linhas e, por consequência, suas formas sempre em via de alteração, em estado de constante desorganização, reorganização ou fusão com aquilo que os cerca. O tema da assimilação do indivíduo por um sistema ou pelo outro, e a tentativa de se libertar desta condição, é o que *Saturno* põe em evidência com imagens de violência, morte, resignação e resistência – representações dos mecanismos de controle e do poder de instituições que, por um lado, advogam uma “idade de ouro” e, por outro, devoram os próprio filhos. **(JR)**

Disarray and chaos. Unstable and changing characters with their limits/lines and, consequently, their shapes always undergoing transformation, in a constant state of disorganization, reorganization or fusion with the elements around them. The theme of the assimilation of the individual by this or that system, and the attempt of freeing oneself from this condition is what *Saturn* features through images of violence, death, resignation and resistance – representations of the mechanisms of control and power of institutions that, on the one hand, advocate a “golden age” and, on the other, devour their own children. **(JR)**



SANDRA ESPERA

SANDRA AWAITS

Leonardo Amaral

Brasil/MG, 2014, 20'

Roteiro Original Original Script

Leonardo Amaral

Produção Production

Thiago Macêdo Correia

Desenho De Som Sound Designer

Maurilio Martins

Câmera Camera

Bruno Risas

Edição Editing

Gabriel Martins

Uma janela sem vista. A cidade é cheia de interdições. Sandra caminha por ruas e avenidas entre encontros fortuitos e encontros marcados. Ela olha para a cidade, e a cidade devolve o olhar, com seu absurdo corriqueiro. Imagens e sons se sobrepõem enquanto Sandra vivencia o tempo de espera. A banalidade das ações esconde algo de misterioso. **(JT)**

A window with no view. The city is full of prohibitions. Sandra walks streets and avenues among chance encounters and set appointments. She looks at the city, and the city looks back, with its absurd ordinary. Images and sounds are superimposed while Sandra experiences the waiting time. The banality of actions conceals something mysterious. **(JT)**





O PORTO

THE PORT

Clarissa Campolina,

Julia De Simone,

Luiz Pretti, Ricardo Pretti

Brasil/MG, 2013, 21'

Roteiro original Original script

Clarissa Campolina, Julia De Simone,

Luiz Pretti, Ricardo Pretti

Produção Production

Julia De Simone

Som, Câmera, Edição

Sound Camera, Editing

Clarissa Campolina, Julia De Simone

Luiz Pretti, Ricardo Pretti

Uma exploração sonoro-visual da paisagem do porto. É no Rio de Janeiro, mas poderia ser em outro lugar. Por meio de um rigoroso trabalho de fotografia, aliado a um elaborado desenho de som, observamos o espaço, descobrindo a sobreposição de histórias, as transformações dos usos e as apropriações do lugar. Cais do Valongo: Porto Maravilha? **(MI)**

An audiovisual exploration of the landscape of the port. It is in Rio de Janeiro, but it could be elsewhere. Through a rigorous work of cinematography, coupled with elaborate sound design, we observe the space, discovering overlapping stories, and the transformation of the use and occupancy of the place. Valongo Wharf: Wonder Port? **(MI)**



KOREA

KOREA

Thiago Taves Sobreiro

Brasil/MG, 2014, 25'

Roteiro original Original script

Thiago Taves Sobreiro

Produção Production

Matheus Antunes

Desenho de Som Sound Designer

Fábio Andrade

Câmera Camera

Matheus Antunes

Edição Editing

Gabriel Martins

Suk Jin e Yoon-ji são adolescentes coreanos cujas famílias vieram tentar a vida em Belo Horizonte; a dele com modesto sucesso, a dela, com nenhum. Eles vivem um namoro típico da idade, com provocações, briguinhas e muito desejo. Yoon-Ji traz no tórax uma grande cicatriz de um transplante e Suk Jin se pega às vezes intrigado com o fim que teria levado o coração original da namorada. Como alguém poderia ter tirado dela algo que era dele? A debilidade da economia local vai fazer Suk Jin sofrer ainda mais: sua namorada vai voltar, com a família, para a Coreia. O amor de um adolescente tem extremos impensáveis. **(AF)**

Suk Jin and Yoon-ji are Korean teenagers whose families came to Belo Horizonte to try and make a life for themselves. His succeeded to some extent, hers didn't. They live a typical relationship for their age, with taunting, squabbles, and a lot of desire. Yook-ji has on his chest a large scar from a transplant and Suk Jin sometimes wonders where his girlfriend's original heart ended up. How could someone have taken from her something that belonged to him? The fragility in the local economy will make Suk Jin suffer even more: his girlfriend is going back to Korea with her family. The love of a teenager has unthinkable extremes. **(AF)**





MOSTRA MOVIMENTOS DE MUNDO

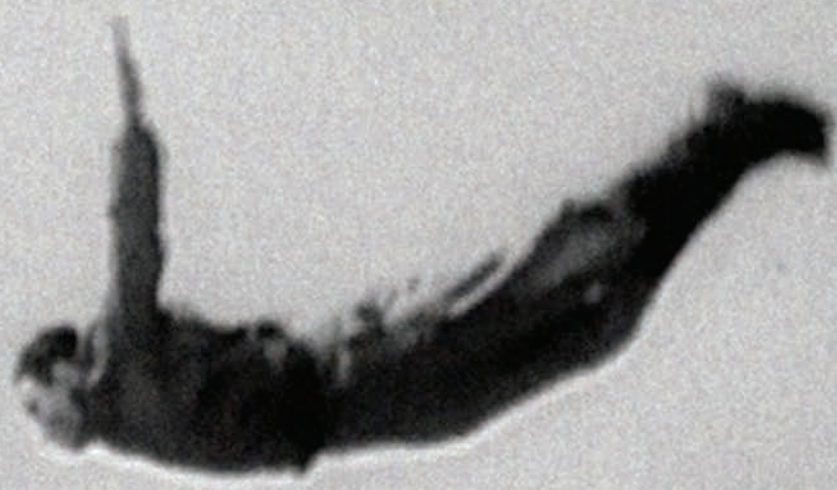
WORLD MOVEMENTS
EXHIBITION

MOV 1 63' **12**

→ 20, sábado, 17h30 → 21, domingo, 21h

MOV 2 76' **12**

→ 24, quarta, 17h30 → 25, quinta, 14h



MOSTRA MOVIMENTOS DE MUNDO

URSULA RÖSELE

"O CINEMA BEBE DE
UMA FONTE COMUM.
O CINEMATÓGRAFO
FAZ UMA VIAGEM DE
DESCOBRIMENTO
EM UM PLANETA
DESCONHECIDO."

— Robert Bresson,
em *Notas sobre o cinematógrafo*

A Mostra *Movimentos de Mundo* está presente na programação do FEST-CURTASBH desde a sua 12ª edição. Ela surge como um espaço privilegiado para um conjunto de filmes que trazem consigo pulsões várias do mundo que nos rodeia. Esse mundo que não precisa de nós para respirar, mas que nos espreita, densa e constantemente, sem deixar de se mover, de nos modificar, de devolver o olhar à câmera construindo potências outras, num vibrar que nos empurra para dentro e fora do quadro, repetidas vezes.

Podemos perceber nesses filmes uma tentativa de captura, seja de um instante, de um conflito, de experiências várias, sem a pretensão de condensá-los em minutos. O que ocorre diante da câmera quiçá ocorreria sem sua presença, mas ele, mundo, visto pelas lentes do cinematógrafo, se traduz de formas diversas e toma dimensões plurais, livres de transitoriedade.

Esse mundo que se move se revela algumas vezes opressor e, outras, oprimido, também carente de modificação. Se tal modificação fica pendente pelo corte que decreta o fim da película, o mundo não deixa de se insinuar para fora dela, convocando-nos a buscá-lo além dali. O cinema, nesses curtos intervalos de tempo, é o que se interpõe entre o ontem e o agora, lançando o olhar para o daqui em diante.

Existem alguns diálogos possíveis entre os filmes que compreendem a seleção de 2014. Uma palavra que os une, apesar de suas evidentes diferenças, é "voz", no singular e no plural, sempre variante. Esses filmes se dirigem de maneira diversa ao mundo, mas ecoam vozes que falam desse mundo e também de experiências individuais. No entanto, uma força propulsora insiste em empurrar as imagens desses relatos para fora do quadro. Ao mesmo tempo em que as coisas são, também estão em constante mutação.

Queridos amigos e *Redemption* guardam semelhanças em suas diferenças. Cartas, vozes e memória flutuam nesses dois filmes que passeiam de forma poética por um universo do indivíduo e da pólis. No primeiro, lemos cartas fragmentadas em frases que passeiam pela tela relatando as vivências de um homem que morou durante anos no México, enquanto nosso olhar é convidado a redescobrir esse país de suas mais diversas formas. Todo um imaginário é evocado e as imagens nos proporcionam outras possibilidades de reconfigurar essas memórias, de ver para além do que as vozes narram, vida que acontece fora dos limites da palavra.

Em *Redemption*, as vozes se deflagram com revolucionários, fascistas, nacional-socialistas, com a iminente República Democrática da Alemanha, Wagner, Wagner, Wagner... Personagens da experiência íntima e figuras que se tornarão públicas se misturam nesse filme: uma criança portuguesa, um italiano relembando os tempos de guerra e seu antigo amor, um francês falando sobre o futuro com sua filha ainda bebê, uma

jovem alemã que se casa em meio à ascensão de Hitler. Os tantos movimentos de um mundo que às vezes parece suplantar o indivíduo, e tantos indivíduos que se tornarão vozes imperativas desse mesmo mundo.

A Dinamarca é a terra de ninguém em *No man's land*. Ali, crianças de diversos países como Afeganistão, Iraque, Somália e Etiópia buscam asilo e encaram um entre lugares e pertenças, sempre à espera, confrontadas com respostas que não chegam enquanto o tempo passa, impiedoso.

Em *Jardin des deux rives* e *Just like us*, os espaços são ressignificados pelas vozes que os descrevem. Estamos do lado de fora. Construções em ruínas carregadas de vivências são registradas diante de nós. Sem as vozes de *Jardin*, talvez esses espaços passassem despercebidos, possivelmente ignoraríamos os muros cerrados repletos de vida que o filme nos revela. Diante de janelas e portas fechadas, vozes se interpõem: uma narradora (evocando uma fantasmática presença de Marguerite Duras), um poeta palestino, antigos moradores e memórias que ainda resistem ao tempo.

Just like us se vale de um recurso presente em diversos filmes inscritos este ano: a narração sem voz, em forma de legenda apenas. Lemos enquanto vemos, um artifício que se torna deveras interessante, uma vez que o que está em questão é um mundo desprovido de identidade. O lugar pode ser qualquer lugar, logo, não há necessidade da emissão de sons através da fala. Entre fotografias e imagens em movimento, o filme incita uma reflexão acerca da lógica contemporânea do consumo. Os bairros residenciais sofrem mutações, os espaços que antes abrigavam infâncias agora são tomados por lojas, celebridades e *paparazzi*. Universo das aparências, onde nada é o que parece ser.

Em *El valle interior*, uma despedida se aproxima. Em meio a um lugar repleto de vida, aquela que carregou o filho no ventre prepara-se para partir. Sua voz ecoa: "Viva". E o filme parece retomar as palavras de Pessoa, eternizadas por seu heterônimo, Alberto Caeiro:

**"Quando vier a Primavera, Se eu já estiver morto,
As flores florirão da mesma maneira
E as árvores não serão menos verdes que na Primavera passada.
A realidade não precisa de mim."**

Não se pode ignorar que *Deha Vāni* transpira o cinema de Apichatpong Weerasethakul. Esse filme nos convida a um outro tipo de fruição, um flerte com outras artes, tais como a dança e as artes plásticas, percebendo no cinema uma possibilidade de transposição de limites ou, nas palavras de Ruy Gardnier acerca do cinema de "Joe" – bastante pertinentes aqui –, um projeto artístico que "exige uma certa selvageria dos signos, uma opacidade (às vezes apenas aparente) dos significados e uma beleza bruta do significante que nenhuma linguagem já constituída a que estamos acostumados poderia dar conta¹". Um homem busca reconciliar-se com o seu corpo através do "espírito da voz perdida" que assombra a floresta. Para isso, será necessário preencher todo o seu corpo com palavras sagradas e voltar à floresta, para que possa libertar-se da matéria e flertar com transcendência... Sua alma o aguarda.

Através de olhares tão plurais, fica o convite ao bailado dos movimentos de um mundo que se fraciona em tantos, diante e para além de todos nós.

1. Mal dos Trópicos, de Ruy Gardnier, disponível em Contracampo – Revista de Cinema: <http://www.contracampo.com.br/64/tropicalmalady.htm>

WORLD MOVEMENTS EXHIBITION

URSULA RÖSELE

"FILM DRINKS FROM A
COMMON FOUNTAIN.
THE CINEMATOGRAPHER
GOES ON A JOURNEY
OF DISCOVERY IN AN
UNKNOWN PLANET."

– Robert Bresson,
in *Notes on the cinematographer*

The *World Movements* exhibition is part of the Belo Horizonte International Short Film Festival since its 12th edition. It comes as a privileged space for a set of films that bring with them different drives from the world surrounding us. This world that does not need us in order to breathe, but that lurks, intensely and constantly, while also moving, changing us, returning the camera's gaze building other strengths in a vibration that pushes us into and out of the frame, repeatedly.

We can identify in these films an attempt to capture, be it an instant, a conflict, different experiences, without the pretension of condensing it into a few minutes. What happens in front of the camera would perhaps happen away from it, but it, the world, seen through the lenses of the cinematographer, translates into many shapes and takes on multiple dimensions, free from transience.

This world that moves reveals itself to be sometimes the oppressor and sometimes the oppressed, also in need of change. While such change is left unresolved by the cut that declares the film over, the world still insinuates itself out of it, calling upon us to seek it beyond. Film, in these short periods of time, is what interposes between yesterday and now, looking towards the 'from now on'.

There are possible dialogues among the films in the 2014 selection. A word that binds them, in spite of their clear differences, is "voice", singular and plural, ever-changing. These films address the world in many ways, but echo voices that speak of this world as well as of individual experiences. However, a driving force insists on pushing the images of these accounts out of the frame. At the same time that things are, they constantly change.

Dear friends and *Redemption* show similarities among their differences. Letters, voices, and memory float in these two films that stroll poetically through a universe of the individual and the polis. In the first film, we read fragmented letters in sentences that wander through the screen recounting the experiences of a man who lived in Mexico for years, while our gaze is invited to rediscover this country in its various shapes. An entire realm of images is evoked and such images offer other possibilities of framing these memories, of seeing beyond what the words are saying, life that happens outside the words.

In *Redemption*, the voices irrupt with revolutionists, fascists, National-socialists, the imminent German Democratic Republic, Wagner, Wagner, Wagner... Private characters and characters who will eventually become public figures are mixed together in this film: a Portuguese child, an Italian remembering the days of the war and his old love, a French talking about the future to his infant daughter, a German young woman getting married during Hitler's ascension. So many movements of the world that seem, at times, to quash the individual, and so many individuals who will

become imperative voices in this very world.

Denmark is *No man's land*. There, children from various countries, such as Afghanistan, Iraq, Somalia, and Ethiopia, seek asylum and face an in-between of places and of belonging, always waiting, confronted by answers who do not come, while time passes, merciless.

In *Jardin des deux rives* and *Just like us*, spaces are reframed by the voices describing them. We are outside. Ruined buildings loaded with experiences are recorded in front of us. Without the voices in *Jardin*, perhaps these spaces would go unnoticed, we might ignore the closed walls filled with life that the film unveils. In front of closed doors and windows, voices are interposed: a narrator (evoking a phantom-like presence of Marguerite Duras), a Palestinian poet, former inhabitants and memories that still resist time.

Just like us employs a resource present in several films submitted this year: narration without voice, only in subtitles. We read while we watch, a device that becomes quite interesting, since the issue is a world without identity. The place might be any place, therefore, there is no need to provide sounds through speech. Between photographs and moving images, the film stirs reflection on the contemporary logic of consumption. Residential neighborhoods are in mutation, the spaces that once sheltered childhood are now seized by shops, celebrities, and *paparazzi*. A universe of appearances, where nothing is as it seems.

In *El valle interior*, a farewell approaches. In a place filled with life, she who carried her son in her womb gets ready to leave. Her voice echoes: "Live". And the film seems to recall the words by Pessoa, made eternal by his allonym, Alberto Caeiro:

82

**"When Spring comes,
If I am already dead,
The flowers will bloom in the same way
And the trees will be no less green than last Spring.
Reality does not need me."**

We cannot ignore that *Deha Vāni* transpires the cinema of Apichatpong Weerasethakul. This film invites us to another kind of fruition, a flirtation with other arts, such as dance and the visual arts, identifying in cinema a possibility of crossing boundaries or, in the words of Ruy Gardnier regarding "Joe" – very pertinent here – an artistic project that "demands a certain savageness of signs, an opacity (sometimes only apparent) of the signifieds and a raw beauty of the signifier that no language already constituted that we are used to could handle²". A man seeks to reconcile himself with his body through the "spirit of the lost voice" that haunts the woods. Doing so will require filling his entire body with sacred words and returning to the forest, so he can be free from matter and flirt with transcendence... His soul awaits him.

Through such diverse gazes, comes the invitation to the dance of the movements of a world that fragments into so many, in front of and beyond us all.

2. Mal dos Trópicos, by Ruy Gardnier, available (in Portuguese) in the film magazine *Contracampo*: <http://www.contracampo.com.br/64/tropicalmalady.htm>



JARDIN DES DEUX RIVES

JARDIM DE DOIS RIOS

Amel El Kamel
França, 2013, 20'

Produção Production

Pierre-Yves Jourdain

Fotografia Cinematography

Amel El Kamel

Desenho de Som Sound Designer

Aurélie Valentin

Edição de Som Sound Editing

Simon Apostolou

Edição Editing

Johanne Schatz

Entre Roubaix, Tourcoing e Wattrelos está situado “Le quartier de l’Union”, o bairro da União, um vasto deserto industrial. *Jardin des deux rives* escuta as vozes daqueles que lá permanecem, juntamente à outra voz, que sussurra poemas de Mahmoud Darwich.

Between Roubaix, Tourcoing and Wattrelos is located “Le quartier de l’Union”, the Union District, a vast industrial wasteland. *Garden on both river banks* listens to the voices of those who remain there, along with another voice whispering poems by Mahmoud Darwich.



MOV 1

83



REDEMPTION

REDENÇÃO

Miguel Gomes

Portugal, França,

Alemanha, Itália, 2013, 28'

Roteiro original Original script

Yvan Garouel

Produção Production

Peggy Desplats

Edição Editing

Riccardo Centola

Edição de Som Sound Editing

Toni Di Rocco

No dia 21 de janeiro de 1975, numa aldeia no norte de Portugal, uma criança escreve aos pais em Angola para lhes dizer como Portugal é triste. No dia 13 de julho de 2011, em Milão, um velho recorda o seu primeiro amor. No dia 6 de maio de 2012, em Paris, um homem diz à filha bebê que nunca será um pai de verdade. Durante um casamento no dia 3 de setembro de 1977, em Leipzig, a noiva luta contra uma ópera de Wagner que não lhe sai da cabeça. Mas onde e quando estes quatro pobres diabos começaram à procura da redenção?

On January 21, 1975, in a village in northern Portugal, a child writes in Angola to parents to tell them how Portugal is sad. On July 13, 2011 in Milan, an old man recalls his first love. On May 6, 2012, in Paris, a man tells his baby daughter that he will never be a real father. During a wedding on September 3, 1977, in Leipzig, the bride fight with a Wagner opera that does not come out of her head. But where and when these four poor devils began seeking redemption?



JUST LIKE US

ASSIM COMO NÓS

Jesse McLean

EUA, 2013, 15'

Roteiro original Original script

Jesse McLean

Produção Production

Jesse McLean

Música Music

Thad Kellstadt

Fotografia Cinematography

Jesse McLean

Edição Editing

Jesse McLean

Uma paisagem familiar composta por grandes lojas e estacionamentos se mostra um lugar fértil para uma mudança desejada, íntima e radical. Celebridades são observadas nesse ambiente e, nesse processo, reduzidas a seres comuns. Um protagonista enigmático revela pequenos momentos de subjetividade que escapam para a composição como uma contaminação, interrompendo a exibição e evidenciando o paradoxo da conexão e do pertencimento em sistemas que, simultaneamente, nos contêm e nos comprimem.

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





NO MAN'S LAND
TERRA DE NINGUÉM
Michael Graversen |
Inglaterra, 2013, 20'

Produção Production

Michael Graversen

Câmera Camera

Michael Graversen

Desenho de Som Sound Designer

Raoul Brand

Edição Editing

Michele Chiappa

Trilha Sonora Film Score Composer

Alex Harwood

Tendo deixado seus pais e familiares para trás, adolescentes do Afeganistão, Irã e Etiópia se encontram presos no limbo, em um Centro de Asilo Dinamarquês. Seu dia a dia é preenchido pela espera e por incertezas, enquanto a equipe do lugar se prepara para um dos dias mais difíceis no trabalho.

Having left family and parents behind, teenagers from Afghanistan, Iran and Ethiopia find themselves caught in limbo at a Danish Asylum Centre. Their everyday life is filled with waiting and uncertainty, whilst staff prepare for one of the toughest days on the job.



QUERIDOS AMIGOS

DEAR FRIENDS

Clarisse Hahn

França, 2013, 20'

Roteiro original Original script

Clarisse Hahn, Thomas Clerc

Produção Production

Clarisse Hahn e Catherine Mancier

Texto Text

Thomas Clerc

Fotografia Cinematography

Clarisse Hahn

Edição de Som Sound Editing

Oktay Sengul

Uma caça à cascavel. Um rodeio. Um grupo de *strippers*. Duas mulheres e sete cachorros. Essas são as memórias de um viajante. Pai ausente e homem de negócios fracassado, o homem volta para casa depois de ter passado vários anos no México. Documentário de ficção gravado no México D.F. e no deserto de Wirikuta.

A rattlesnake hunting. A rodeo. A band of strippers. Two women and seven dogs. Such are the memories of a traveler, an absent father and a failed businessman, who goes back home after several years spent in Mexico. Docu-fiction shot in Mexico D.F and Wirikuta desert.



MOV 2

87



EL VALLE INTERIOR

O VALE INTERIOR

Alejandro Telémacol Tarraf

Argentina, 2014, 16'

Produção Production

Alberto Balazs

Câmera Camera

Alberto Balazs

Desenho de Som Sound Designer

Leonardo Cauteruccio

Mixagem de Som Sound Mixing

Leonardo Cauteruccio

Elenco Cast

Geronimo Gadea

Gerónimo vive da extração de junco. Mora e trabalha nas margens do Rio da Prata. Gerónimo planeja uma viagem. Um encontro até o interior de si mesmo.

Gerónimo makes his living by extracting reed. He lives and works at the Silver River banks. Gerónimo plans a trip. A meet with the inside of himself.



DEHA VĀNĪ

A VOZ DO CORPO

David Ayoun

França, 2014, 20''

Produção Production

Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains

Câmera Camera

Pooja Gupte

Desenho de Som Sound Designer

David Ayoun

Edição Editing

David Ayoun

Elenco Cast

Alpesh Nagar

Um dia, na Índia, um fazendeiro entra com sua vaca em uma floresta que dizem ser assombrada. Lá, ele tem uma estranha experiência. De volta à sua vila, um sábio lhe diz que ele está condenado à morte, a menos que escolha, ele mesmo, ir ao encontro do espírito.

At an indefinite time in India, a farmer walks his cow in a forest that is said to haunted. There, he had a strange experience. Back to his village, a wise tells him that he is condemned to die. Unless he makes the choice to go to meet the spirit and himself.



MOV 2

89



MOSTRA MATERIALIDADES

MATERIALITIES EXHIBITION

MAT 1 93' **16**

→ 22, segunda, 21h → 23, terça, 19h30

MAT 2 76' **10**

→ 25, quinta, 16h → 26, sexta, 18h

MAT 3 68' **L**

→ 27, sábado, 19h15 → 28, domingo, 19h30



MOSTRA MATERIALIDADES

VICTOR GUIMARÃES

"TODO MATERIAL – SEJA
ANALÓGICO OU DIGITAL –
DEVE SER ATIVADO PELO
CINEASTA. "

– Harun Farocki

"OS FILMES
NÃO TÊM INTERESSE SE
NÃO TIVEREM ALGUMA
COISA QUE ARDA EM
CADA PLANO."

– Jean-Marie Straub

A morte repentina de Harun Farocki no último mês de julho deixou o cinema órfão de um de seus maiores pensadores. Um realizador que buscou, do primeiro ao último filme, compreender – de forma profunda e obsessiva – o que é uma imagem. Mas, se Farocki foi um cineasta do pensamento fílmico sobre as imagens que nos rodeiam, ele nunca deixou de lado uma certeza fundamental: o cinema é, a despeito de todas as tentativas cotidianas de transformá-lo em outra coisa, uma arte da matéria. Seu cinema consistiu em investigar o liame entre essa materialidade primeira e seus usos pelos poderes; em tecer relações entre as formas – da fotografia às imagens da vigilância, da televisão ao videogame – e o mundo.

Inaugurada em 2014, a mostra *Materialidades* surge – sob a inspiração de Farocki, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Ken Jacobs e tantos outros – para reconhecer um cinema (e, não somente reconhecer, mas também apostar em um cinema) que não se rende às tentações do relato liso e sem arestas, que resiste à simulação soberana do espetáculo. Buscamos reunir um conjunto de filmes que instalam a matéria plástica e sonora das imagens – luz, cor, ritmo, espaço, ruído, música – em um lugar privilegiado, oferecendo-nos a possibilidade de uma experiência vital com as formas ao mesmo tempo em que as colocam sob o crivo do pensamento.

Por um lado, nas palavras de Philippe Dubois, “não se trata mais de contar e nem mesmo de representar, mas de apagar para (re)escrever, de decompor para ver se podemos (re)construir, de rasurar para (re)fazer”. Esse é o gesto da série *Parallel*, na qual Harun Farocki produz uma investigação ao mesmo tempo densa e bem-humorada sobre as imagens dos jogos de computador, desde os anos 1980 até hoje. Ao mergulhar no interior desses mundos virtuais, onde a simulação impera e onde a “câmera” pode penetrar até o interior das coisas, nos damos conta de seu avesso: os confins de um mundo, as fronteiras intransponíveis, aquilo que não se pode ver.

De Jean-Marie Straub, cineasta materialista por excelência, temos dois exemplares de sua produção recente, centrada na depuração de um método rigoroso e coerente que vem sendo praticado – e renovado – há mais de cinquenta anos. No cinema de Straub (esse que “está em constante diálogo com outras matérias, outros materiais, com os quais entra num corpo a corpo”, como definiu Antonio Rodrigues), a recusa à manipulação se manifesta em uma exploração ao mesmo tempo selvagem e meticulosa da materialidade do texto, da voz, dos sons do vento nas folhas, das linhas arquitetônicas do quadro. Em *Un conte de Michel de Montaigne*, a voz nunca é veículo de informação, mas matéria produtora de acontecimentos cinematográficos – seja em sua melodia muito própria encarnada no corpo, seja ao animar uma mesma imagem es-

tática e fazê-la variar em todas as direções possíveis No extraordinário *À propos de Venise*, filme que tem sua primeira exibição no Brasil, a narrativa anti-triunfalista sobre a gloriosa cidade italiana (Veneza vista num regato qualquer) convive com a convocação de um trecho de um dos primeiros filmes de Straub-Huillet, que chega para ressignificar, num golpe fabuloso de montagem, tudo o que víamos até então.

Dois filmes arriscam uma combinação rara entre imagens de arquivo e performance. *Veloma, de l'autre coté de l'eau* parte de filmagens em Super 8 feitas pelo avô do cineasta em Madagascar para agenciá-las em uma narrativa fragmentária que se move entre a memória e a dança. *Rainbow's gravity* é uma investigação vigorosa sobre uma época intensamente revisitada: movendo-se entre projeções e performances no espaço, recupera a invenção de uma nova paleta de cores pela Agfa, em pleno regime nazista, e tece uma série de alegorias sobre o significado político da cor no cinema. O trabalho experimental com os arquivos é também a tônica de *Substanz e Belles endormies*. No primeiro, o alemão Sebastian Mez revisita registros captados no Japão logo após o terremoto e o tsunami que atingiram o país em 2011, para propor um jogo de sobreposições imagéticas que proporcionam uma fruição única da catástrofe. No segundo, a artista Léa Rogliano propõe um itinerário em torno das representações do corpo feminino – em revistas e outras plataformas –, construindo uma trajetória inteiramente plástica e sonora que nos instiga a uma aproximação epidérmica das imagens.

Definido pelo próprio Ben Russell como um “retrato documentário da Utopia”, *Atlantis* encontra o território perdido da literatura na ilha de Malta, reunindo belíssimas imagens filmadas em Super 16 mm em uma montagem assombrosamente produtiva. O mar, as canções, o sagrado e a felicidade se fundem na plasticidade do ritmo e na musicalidade do quadro, compondo uma conjunção única entre matéria e transcendência, entre concretude e sonho. Um repertório de fábula também atravessa *In the traveller's heart*, que continua a pesquisa formal de Melissa Dullius e Gustavo Jahn com a película 16 mm. Em uma pequena vila na Lituânia, às margens do Mar Báltico, um viajante encontra seu duplo, em um jogo performático ao qual não são estranhos arquétipos ancestrais, a literatura fantástica latino-americana e as canções caipiras do interior do Brasil.

Como diz Straub, “é preciso que se tenha a impressão de que esses objetos não têm sujeito, que o sujeito deve ser conquistado”. Desejamos que cada espectador encontre seu lugar único diante dessas imagens e sons, com a liberdade que cada filme lhe oferece.

DESEJAMOS QUE
CADA ESPECTADOR
ENCONTRE SEU LUGAR
ÚNICO DIANTE DESSAS
IMAGENS E SONS, COM
A LIBERDADE QUE CADA
FILME LHE OFERECE.

MATERIALITIES EXHIBITION

VICTOR GUIMARÃES

"EVERY MATERIAL
– BEING ANALOGIC
OR DIGITAL – MUST
BE ACTIVATED BY THE
FILMMAKER."

– Harun Farocki

"FILMS DO NOT HAVE
INTEREST IF THEY DO
NOT HAVE SOMETHING
THAT BURN IN
EACH SHOT."

– Jean-Marie Straub

The abrupt death of Harun Farocki last July left the cinema orphan of one of his great thinkers. A director who tried, from the first to the last movie, to comprehend – in a deep and obsessive way – what is an image. However, if Farocki was a filmmaker of the filmic thought about the images that surround us, he never left aside a fundamental certainty: the cinema, despite all everyday attempts to turn it into another thing, is an art of matter. His films were constituted by the investigation of the link between this primary materiality and its uses by the powers; establishing relations between forms – from photography to images of vigilance, from television to video game – and the world.

Opened in 2014, the *Materialities* exhibition emerges – from the inspiration of Farocki, Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Ken Jacobs and so many others – to recognize a cinema (not only recognizes, but relies on a cinema) that does not give up to the temptations of a plain and with no edges reporting and that resists to the sovereign simulation of the show. We tried to reunite a set of movies that settle the plastic and sound matter of images – light, color, rhythmus, space, noise, music – on a privileged place, given us the possibility of a vital experience with the forms while putting them under the scrutiny of thought.

On one hand, on the words of Philippe Dubois, "it is no longer about telling nor even about representing, but about to erase to (re)write, to decompose to see if we can (re)construct, to scratch to (re)make". That is the gesture of the series *Parallel*, where Harun Farocki produces an investigation at the same time dense and humored about the images of computer games since 1980 till today. When diving inside these virtual worlds where the simulation reigns and where the "camera" can penetrate to the inside of the things we realize its contrary: the confines of a world, insuperable boundaries, what you can not see.

Of Jean-Marie Straub, materialist filmmaker quintessential, we have two examples of his recent production focused on debugging a rigorous and consistent method that has been practiced – and renewed – for more than 50 years. In Straub Cinema (that one which "is in constant dialogue with other matters, other materials, with which realizes a me-lee", as defined by Antonio Rodrigues) the refuse to manipulate is manifested in an exploration at the same time wild and meticulous of the materiality of the text, the voice, of the sound of the wind in the leaves, of the architectonic lines of a frame. In *Un conte de Michel de Montaigne*, the voice is never an information media, but the matter that produces the cinematic happenings – in its very own melody incarnated in the body or animating the same static image and varying it in all possible directions. On the extraordinary *À propos de Venise*, movie that has its first exhibition in Brazil, the narrative anti-triumphalist about the glorious Italian city (Venice seen in any stream) coexists with the convoca-

tion of a section of one of the first movies of Strau-Huillet, that comes to reframe in a fabulous blow mounting everything we saw before.

Two movies risk a rare combination between images from archive and performance. *Veloma, de l'autre côté de l'eau* uses Super 8 shootings made by the grandfather of the filmmaker in Madagascar to work them in a fragmentary narrative that moves between the memory and the dance. *Rainbow's gravity* is a vigorous investigation about an intensively revisited era: moving between projections and performances in space, recover the invention of a new palette color by Agfa in the middle of Nazi regime and weaves a series of allegories about the political significance of color in cinema. The experimental work with archives is also the emphasis of *Substanz* and *Belles endormies*. In the former the German Sebastian Mez revisits records captured in Japan shortly after the earthquake and tsunami that hit the country in 2011 to propose a game of imagetic overlapping that provides a unique fruition of the catastrophe. In the latter the artist Léa Rogliano proposes an itinerary around the representations of the female body – in magazines and other platforms –, constructing an entirely plastic and sound journey that entices us to an epidermal approximation of images.

Defined by own Ben Russel as a “A documentary portrait of Utopia”, *Atlantis* finds the lost territory of literature in the island of Malta gathering beautiful images filmed in Super 16 mm in a stunningly productive mounting. The sea, the songs, the sacred and the happiness merge in the plasticity of the rhythmus and in the frame musicality, composing a unique conjunction between matter and transcendence, between dream and concreteness. A repertoire of fable also crosses *In the traveller's heart*, that keep the formal research of Melissa Dullius and Gustavo Jahn with the 16 mm film. In a small village in Lithuania in the banks of the Baltic Sea a traveller meets his double in a performative game where ancestral archetypes, the fantastic Latin American literature and typical songs of Brazil's interior are not strangers.

As Straub says, “is necessary to have the impression that these objects do not have subject, the subject must be earned”. We hope that each viewer finds his unique place on these images and sounds with the freedom that each movie offers.

WE HOPE THAT EACH
VIEWER FINDS HIS
UNIQUE PLACE ON
THESE IMAGES AND
SOUNDS WITH THE
FREEDOM THAT EACH
MOVIE OFFERS.





RAINBOW'S GRAVITY

A GRAVIDADE DO ARCO ÍRIS

Mareike Bernien e Kerstin
Schroedinger

Alemanha, 2014, 33'

Produção Production

Mareike Bernien e Kerstin Schroedinger

Câmera Camera

Smina Bluth

Desenho de som Sound Designer

Wibke Tiarks

Edição Editing

Mareike Bernien e Kerstin Schroedinger

Trilha Sonora Film Score Composer

Mareike Bernien e Kerstin Schroedinger

A Gravidade do Arco Íris é um estudo cinematográfico sobre uma série de filmes conhecida como Nova-Agfacolor, produzidos na Alemanha nazista. Ao longo de suas três camadas de emulsão, o filme vai fundo na colorida paisagem escapista daquele tempo e se pergunta pelas necessidades materiais, retenções e continuidades ideológicas da paleta Agfacolor.

RG is a cinematic study on the Agfacolor-Neu colour film stock made in Nazi Germany. Along its three layers of emulsion, the film digs deep into the escapist coloured landscape of this time and asks for the material requirements, retentions and ideological continuities of the Agfacolor palette.



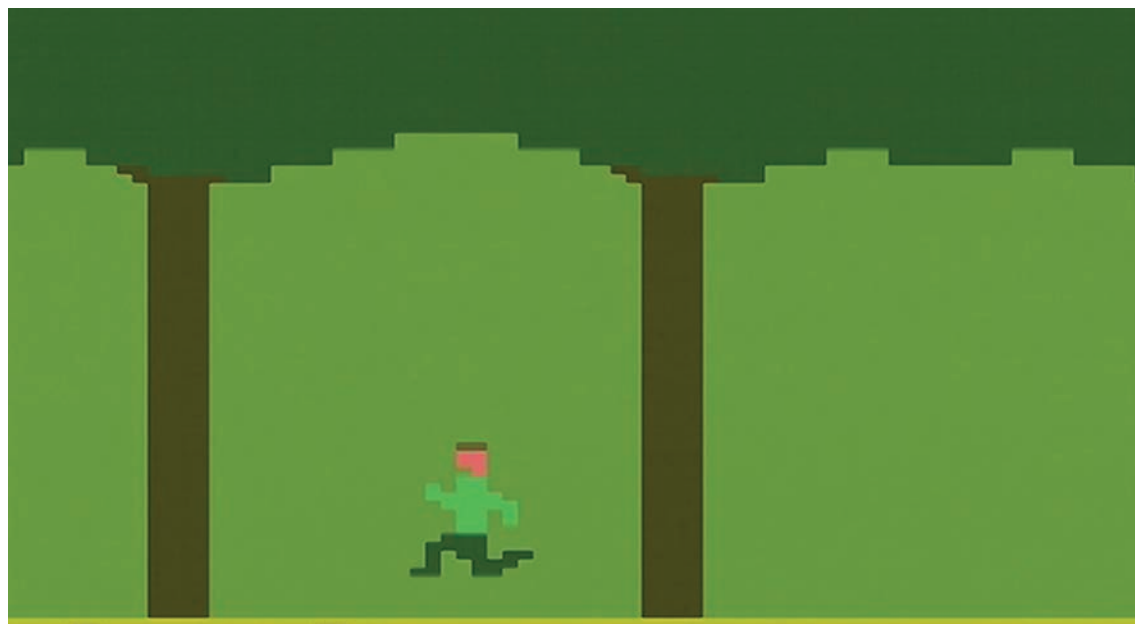


Image copyright of the artist, courtesy of Video Data Bank, www.vdb.org

PARALLEL I - IV

PARALELO I - IV

Harun Farocki

Alemanha, 2012-2014, 43'

Roteiro Original Original Script

Harun Farocki

Àngels Barcelona apresenta a instalação de vídeo de Farocki: *Parallele I-IV*. Farocki descreve a história de 30 anos de desenvolvimento da computação gráfica, com um foco especial no aspecto de animação e games. *Parallel* trata do gênero imagem da animação por computador que, atualmente, está se tornando generalizado.

Àngels Barcelona features Farocki's video installation: *Parallele I-IV*. Farocki describes the 30-year-long developmental history of computer graphics, with a special focus on the aspect of animation and games. *Parallel* deals with the image genre of computer animation that is currently becoming a general.



BELLES ENDORMIES

BELAS ADORMECIDAS

Léa Rogliano

Bélgica, 2013, 17'

Produção Production

Frédéric Guillaume

Som Sound

Margarida Guia, Julien Cotteret
et Joachim Glaude

Belas Adormecidas é um devaneio sobre corpos femininos e a forma como são representados. Oferece-se como uma pesquisa plástica, uma criação visual e sonora, sem a presença da fala e do ator. A proposta é filmar imagens já registradas, fixas, valendo-se de recortes de revistas femininas, seus corpos e seus rostos.

Sleeping beauties is a reverie about the female bodies and the way they are portrayed. It is offered as a plastic research, a visual and sound creation without the presence of the speech and the actor. The proposal it is to shot the images already registered, fixed, using women's magazine cutouts, their bodies, their faces.





VELOMA, DE L'AUTRE CÔTÉ DE L'EAU

VELOMA, O OUTRO

LADO DA ÁGUA

Raphael Holt

França, 2013, 17'

Produção Production

Jacky Lautem

Câmera Camera

Raphael Holt

Desenho de som Sound Designer

Florent Castellani

Edição Editing

Raphael Holt

Elenco Cast

Aina Alegre

Encontrei um rolo de 8mm gravado durante a época da juventude de minha mãe em Madagascar. Trabalhei com um dançarino cujo corpo se tornou a maneira de remodelar essas imagens. Quando demos início à gravação, começou a nevar, e eu percebi que isso era uma encarnação visual da melancolia.

I found 8mm footage, shot at the time of my mother's youth in Madagascar. I worked with a dancer who's body became a form through which these images could be reshaped. When we started to shoot, snow fell down and I realized it was an visual incarnation of melancholy.



IN THE TRAVELER'S HEART

NO CORAÇÃO DO VIAJANTE

Melissa Dullius,

Gustavo Jahn

França, 2013, 25'

Roteiro Original Original Script

Produção Production

Fotografia Cinematography

Edição Editing

Elenco Cast

Melissa Dullius e Gustavo Jahn

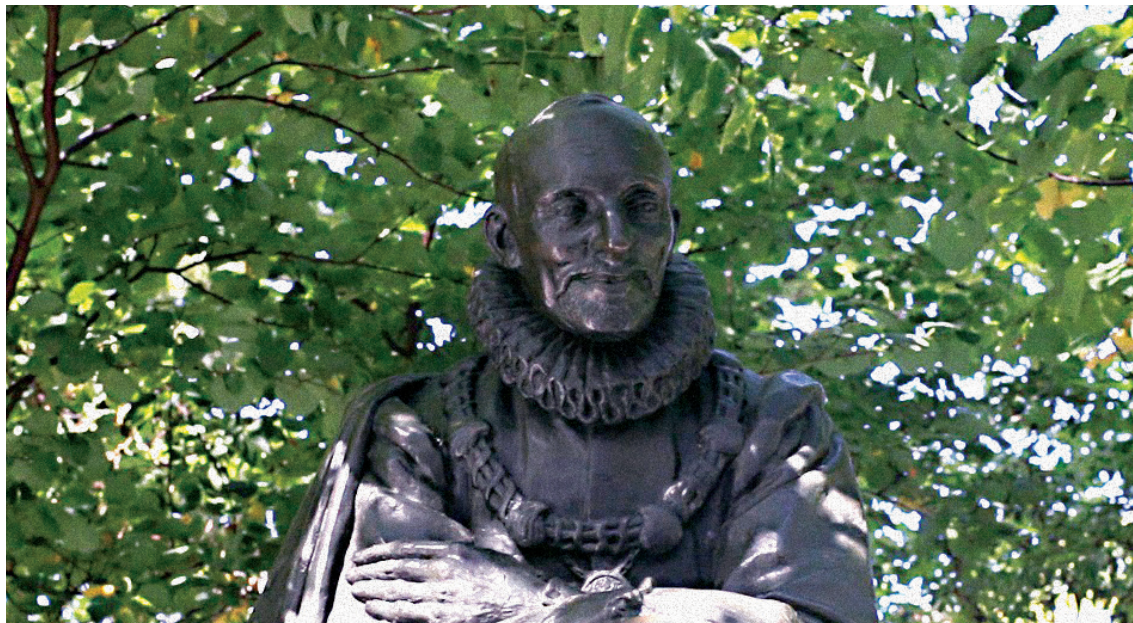
Masterização de som Sound Mastering

Bill Robin Fuller

Um viajante que leva consigo apenas o necessário – como um ronin, um samurai sem mestre – adentra uma paisagem desconhecida onde é assombrado pela solidão e pela natureza selvagem. O seu duplo, o guardião do seu coração, acabará por destruí-lo ao fundir-se com ele.

A traveler that carries only the necessary – like a ronin, a samurai without a master – he enters an unknown landscape where he is haunted by loneliness and the wilderness. His double, the guardian of his heart, will finally destroy the traveler as he fuses into him.





UN CONTE DE MICHEL DE MONTAIGNE

UM CONTO DE MICHEL
DE MONTAIGNE

Jean-Marie Straub

França, Suíça, 2013, 34'

Roteiro original Original script

Jean-Marie Straub

Produção Production

Arnaud Dommerc

Edição Editing

Christophe Clavert

Edição de som Sound Editing

Romain Lebras

No século XVI, as certezas da Idade Média estavam em colapso, como hoje estão colapsadas as certezas modernas. Durante um período de transição, comportamento de transição.

In the 16th century, the certitudes of the Middle Ages were collapsing, as, today, are those of Modernism. During a period of transition, transitional behaviour.



ATLANTIS

ATLANTIS

Ben Russell

EUA, 2014, 25'

Produção Production

Som Sound

Edição Editing

Ben Russell

"Nós, utopistas, somos felizes / Isso vai durar para sempre."

Livrementemente baseado na invocação de Platão ao continente perdido de Atlantis – em 360 A.C. – e na ressurreição do tema nas revistas de ficção científica da década de 1970, conhecidas por "pulp novel", *Atlantis* é um retrato documental de utopia – uma ilha que nunca/semper existiu sob nossos pés demasiadamente mortais. Neste lugar estão a canção popular e o rito pagão, a marcha religiosa e o templo refletido, o mar que nos rodeia. Mesmo enquanto afundamos lentamente, estamos todos felizes e contentes.

"We Utopians are happy / This will last forever"

Loosely framed by Plato's invocation of the lost continent of Atlantis in 360 BC and its re-re-resurrection via a 1970s science fiction pulp novel, *Atlantis* is a documentary portrait of Utopia - an island that has never / forever existed beneath our too-mortal feet. Herein is folk song and pagan rite, religious march and reflected temple, the sea that surrounds us all. Even as we are slowly sinking, we are all happy and content.





SUBSTANZ

SUBSTÂNCIA

Sebastian Mez

Alemanha, Japão, 2013, 14'

Roteiro original Original script

Sebastian Mez

Produção Production

Levitate Films

Fotografia Cinematography

Sebastian Mez

Música Music

Sebastian Mez

Edição Editing

Sebastian Mez

Usando filmagens realizadas no Japão em 2011, logo após a catástrofe nuclear que ocorreu no país, essa composição cinematográfica examina a aleatoriedade e a distância da filmagem em si para alcançar um novo nível de percepção ao sobrepor imagem e som.

Working with footage that was shot in Japan 2011, right after the nuclear catastrophe that hit the country, this cinematic composition examine the randomness and distance of the footage itself, in order to attain a new level of perception by overlapping image and sound.



À PROPOS DE VENISE

SOBRE VENEZA

Jean-Marie Straub

França, Suíça, 2014, 29'

Roteiro original Original script

Jean-Marie Straub

Produção Production

Arnaud Dommerc

Som Sound

Dimitri Haulet

Câmera Camera

Dusan Grubin

Edição Editing

Christophe Clavert

Fotografia Cinematography

Christophe Clavert

Apogeu e colapso da Grande República (de Veneza): as razões são múltiplas, complexas, históricas e psicológicas, humanas, demasiado humanas. São esses os mesmos “ingredientes” cuja combinação e cujos movimentos decidirão se, sim ou não e, em quais condições, a Europa atual sobreviverá?

The rise and collapse of the Great Republic [Venice]: the reasons are multiple, complex, historical and psychological, human, too human. These are the same “ingredients” whose combination and whose movements decide whether, yes or no, and in what conditions, the current Europe will survive?





MOSTRA CORPO

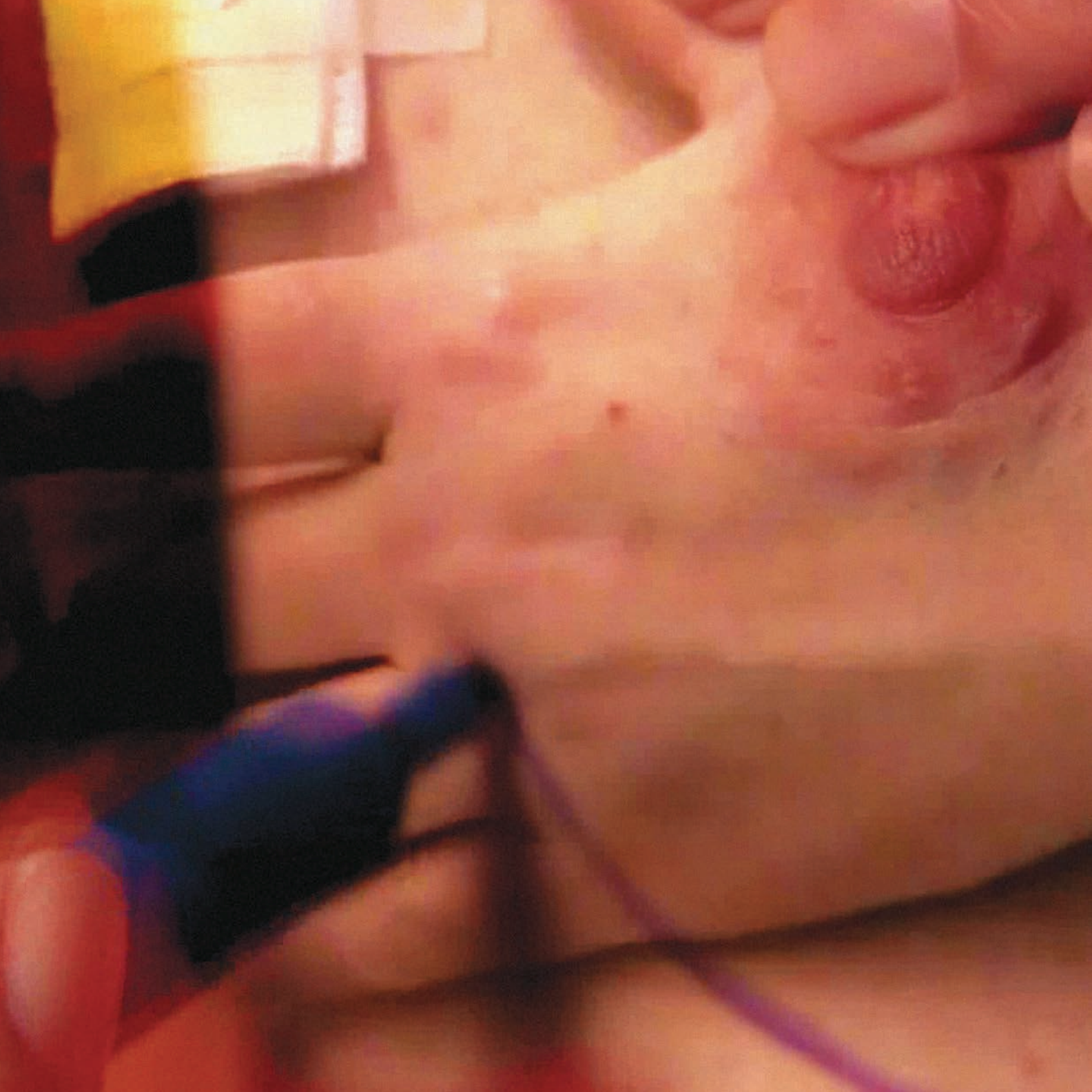
BODY EXHIBITION

CORPO 1 62' **16**

→ 20, sábado, 16h → 21, domingo, 19h30

CORPO 2 72' **16**

→ 23, terça, 21h → 24, quarta, 16h



MOSTRA CORPO

JOÃO TOLEDO

O CORPO EM CENA,
SUAS INTERDIÇÕES,
LIMITAÇÕES E
LIBERTAÇÕES.

Há filmes em que a cena pulsa junto com os corpos em cena. Na harmonia ou na desarmonia, os filmes vivem dessa presença corporal, são tomados e guiados pelos gestos de corpos que bailam, no mais sutil ou no mais brusco dos movimentos. É como se o filme fosse, ele próprio, um órgão do corpo que observa, contraindo-se e expandindo-se à medida que a vida segue em cena. Esta mostra se faz de tais filmes. Há, neles, a rica diversidade de uma filmografia que se inquieta diante da normatização das condutas sociais do corpo. São filmes que operam transgressões, que encontram no corpo a maneira de expandir os próprios limites que lhes foram impostos.

Mesmo diante de uma cinematografia cada vez mais calcada na virtualidade, mais baseada em efeitos que simulam a presença do corpo e que o reconstituem, é o próprio cinema que resiste e que reage, em uma espécie de crença na potência de uma arte corpórea. Na precisão ou no descontrole, a fisicalidade das cenas produz uma aderência, joga com nosso desejo, com nossa imaginação, com nossos preconceitos. É por isso que a comissão, diante da imagem de corpos que dançam, transam, cortam-se e transformam-se, criou uma mostra especial, que pudesse colocar em movimento esses corpos, ajudando-nos a refletir sobre as questões que eles carregam na leveza de suas danças e no peso de sua moral.

Mas não convém confundir o corpo da cena com um corpo qualquer. Ele pode ser, inclusive, ausência, voz, imagem suprimida, imaginação. Pode ser um corpo-político, que se arrebenta na luta contra as normas que ditam suas restrições. Pode ser um corpo-social; o corpo de um negro, em uma cidade que o fetichiza e o oprime culturalmente; o corpo branco e jovem, que é desejado e que deseja, mas que está circunscrito aos limites de seu status; o corpo moreno, que trabalha, que sua, que esconde o vigor na delicadeza, mas que é explosivo e dono de si; um corpo-etéreo, que reivindica a eternidade por meio de uma transgressão da natureza humana; um corpo-expressão; corpos reprimidos que explodem em dança ou em gozo quando não mais suportam o peso das negações, das frustrações e das limitações. Desnuda-se, agarram-se, repelem-se. Esses corpos não são um meio através do qual se alcança algo; são o próprio destino, são começo e fim. Eles se movem, tocam-se e nos afetam. Buscam algum tipo de soberania. São tudo, menos corpos dóceis, apaziguados. É por isso que o cinema se ocupa deles. Porque é preciso observá-los.

BODY EXHIBITION

JOÃO TOLEDO

THE BODY ON STAGE,
THEIR PROHIBITIONS,
LIMITATIONS AND
LIBERATIONS.



COR XX

110

There are movies in which the scene pulse with the bodies on stage. In harmony or disharmony, movies live of this bodily presence; they are taken and guided by the gestures of bodies that dance in the most subtle or most abrupt movements. It is like if the movie were itself an organ of the body that observes, contracting and expanding to the extent that life goes on stage. That exhibition is made by those movies. There are in them a rich diversity of a filmography that is unquiet in front of the standardization of the social body conduct. They are movies that operate transgressions, that find on the body a way of expanding their own limits imposed on them.

Even in front of a cinematography increasingly grounded in virtuality, more based on effects that simulate the body presence and that reconstitute them, it is the cinema itself that resists and fights back in a kind of belief in the power of a body art. In the precision or lack of control, the physicality of the scenes produces a grip, plays with our desire, with our imagination, with our prejudices. That is why the commission, before the image of bodies that dance, machinate, cut each other and change itself, created a especial exhibition that could put in motion those bodies, helping us to think about questions that they carry on the lightness of their dances and on the weight of its moral.

But we should not confuse the body on stage with any body. It can be even absence, voice, suppressed image, imagination. It can be a political body that bursts in the fight against the norms that dictate its own restrictions. It can be a social body; a body of a black person on a city that fetishizes him and oppresses him culturally; the body of a white and young person, which is desired and that desires, but is circumscribed within the limits of its status; the body of a brown person, which works, sweats, hides its force in the delicacy, but that is explosive and his own master; a body-ether, which claims eternity through a transgression of human nature; body-expression; repressed bodies exploding into dance or pleasure when they no longer support the weight of the denials. They get naked, grab each other, repel each other. Those bodies are not a way to achieve something; they are their own destiny, they are the beginning and the end. They move, touch each other and affect us. They search some sort of sovereignty. They are everything but docile bodies, appeased. That is why the cinema takes care of them. Because it is necessary watch them.



TENHO UM DRAGÃO QUE MORA COMIGO

BETWEEN THE SUNSET
AND THE NIGHT

Wislan Esmeraldo de Oliveira
Brasil/CE, 2014, 18'

Roteiro original Original Script

Wislan Esmeraldo de Oliveira

Produção Production

Clara Bastos

Câmera Camera

Emilly Gama

Som Sound

Pedro Henrique e Henrique Gomes

Edição Editing

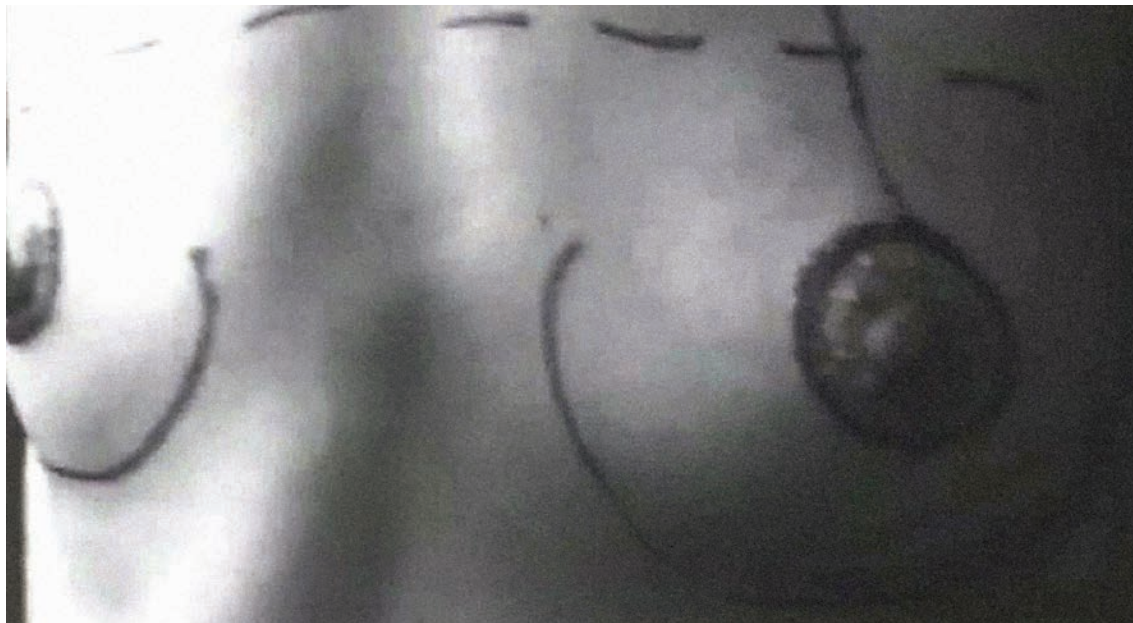
Mariana Nunes e Wislan Esmeraldo

Quando ele chega, a casa inteira fica impregnada de seu perfume.

When he arrives, the entire house is impregnated with his perfume.



CORPO 1



TRANS*LÚCIDX

TRANS*LUCENT

Tamiris Spinelli

Brasil/PR, 2013, 10'

Roteiro Original Original Script

Tamiris Spinelli

Produção Production

Luciano Faccini e Mariama Lopes

Câmera Camera

Gustavo Pinheiro e Mariama Lipes

Som Sound

Luciano Faccini

Edição Editing

Tamiris Spinelli

A partir de imagens autodocumentais publicadas on-line por indivíduos trans*, este ensaio cinematográfico busca expandir o olhar sobre seus corpos, aprofundando-se nas subjetividades que transformam a matéria-corpo.

From self-documented images published online by trans* individuals, this film essay seeks to expand the look on their bodies, going deeper into the subjectivities that transform the matter-body.



HABEAS CORPUS

HABEAS CORPUS

Leandro Afonso

Brasil/BA, 2014, 20'

Roteiro Original Original Script

Leandro Afonso

Produção Production

Leandro Afonso

Câmera Camera

David Campbell

Edição Editing

Leandro Afonso

Trilha Sonora Film Score Composer

Teddy Paranhos

Três anos após o último encontro que tiveram, Eva, Nina e João têm poucas horas para ficar juntos.

Three years after their last encounter, Eva, Nina, and João have a few hours to spend together.





CARPE AETERNITATEM

APROVEITE A ETERNIDADE

Bruno Decc

Brasil/SP, 2014, 14'

Roteiro Original Original Script

Bruno Decc

Produção Production

Renata Romeu

Câmera Camera

Nicole Salmeri

Fotografia Cinematography

Boris Ramalho

Edição Editing

Paulo Leblon

O filme narra alguns eventos que fundamentam a decisão de um homem futurista entre perecer ou viver indefinidamente. Ele confronta sua família e tenta convencer a ex-esposa a experimentar com ele o procedimento que pode estender suas vidas e rejuvenescer seus corpos.

The film narrates some events that underlie the decision of a futuristic man between perishing or living indefinitely. He confronts his family and attempts to convince his former wife to try with him the medical procedure that could extend their lives and rejuvenate their bodies.



CASA FORTE

STRONG HOUSE

Rodrigo Almeida

Brasil/PE, 2013, 11'

Roteiro Original Original Script

Rodrigo Almeida

Produção Production

Rodrigo Almeida

Câmera Camera

Chico Lacerda, André Antônio

Som Sound

Rodrigo Almeida

Edição Editing

Rodrigo Almeida

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

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





É TUDO LÁGRIMA

IT'S ALL TEARS

Fábio Baldo e Tico Dias

Brasil/SP, 2013, 24'

Roteiro Original Original Script

Fábio Baldo, Tainá Bandeira, Tico Dias

Produção Production

Juliana Colombo, Priscila Portella

Fotografia Cinematography

Rodrigo Prata

Edição de som Sound Editing

Fábio Baldo

Elenco Cast

João Attuy, Lu Grillo, Tico Dias

Deixei de contar o tempo quando percebi que te esperava demais. Não estou muito certa se foi hoje, ontem ou amanhã.

I stopped counting time when I realized I was waiting for you for too long. I'm not too sure whether it was today, yesterday, or tomorrow.



CLORO

CHLORINE

Marcelo Grabowsky

Brasi/RJ, 2014, 18'

Roteiro Original Original Script

Marcelo Grabowsky

Produção Production

Julia de Simone

Fotografia Cinematography

Mauro Pinheiro Jr

Edição Editing

Ricardo Pretti

Elenco Cast

Ana Vitória Bastos, Beatriz Nunes,
Daniela Galli, Flavio Mariano,
Marília Coelho, Matheo Marra,
Miriam Padilha, Roberto Birindelli

Clara passa os seus dias na piscina de sua casa – uma mansão cheia de empregados sempre prontos a atender aos seus pedidos – exposta ao sol, mas protegida pelo conforto daquilo que parece ser um mundo perfeito. À medida que se aproxima do seu 15º aniversário, Clara tenta perceber o mundo que a rodeia. Um escândalo público envolvendo o seu pai desencadeia um tumulto interior que acrescenta fervura aos seus desejos e hormônios de adolescente, já em ebulição.

Clara spends her days in her house's pool - a mansion full of servants always ready to cater her needs - exposed to the sun, but protected by the comfort of what seems to be a perfect world. As it approaches its 15th anniversary, Clara tries to understand the world around her. A public scandal involving her father triggers an inner turmoil that adds boil to her desires and teenage hormones, already boiling.





MULTIDÕES

CROWDS

Camila Vieira

Brasil/CE, 2013, 20'

Roteiro Original Original Script

Camila Vieira

Câmera Camera

Júlio Figueroa

Fotografia Cinematography

Júlio Figueroa

Edição Editing

Annádia Leite Brito

Som Sound

Paulo César Ribeiro

Não sei de onde vem essa vontade doida de ficar correndo que nem bicho.

I do not know from where this crazy urge to run around like an animal comes from.



MOSTRA JUVENTUDE

YOUTH EXHIBITION

JUV 1 44' **14**

→ 22, segunda, 9h30 → 23, terça, 18h → 24, quarta, 15h

JUV 2 75' **16**

→ 23, terça, 9h30 → 25, quinta, 16h → 24, quarta, 16h

JUV 3 95' **12**

→ 24, quarta, 9h30 → 28, domingo, 18h → 25, quinta, 14h



MOSTRA JUVENTUDE

MARIA INES DIEUZEIDE

SÃO FILMES, QUASE SEMPRE, À PROCURA DE SE LIBERTAR DE UMA NARRATIVA CLÁSSICA PARA ABRAÇAR A REBELDIA, A FABULAÇÃO, AS EXPERIMENTAÇÕES, OS ERROS E OS ACERTOS CARACTERÍSTICOS DESSE MOMENTO DA VIDA, O “ENTRE” QUE PREENCHE A PASSAGEM DA INFÂNCIA PARA A VIDA ADULTA.

No desafio que é compor uma mostra de filmes enquadrada pelo nome *Juventude*, a predileção, este ano, parece ter sido por curtas cujos temas, além de trazerem uma discussão que se acredita ser de interesse desse público “jovem”, propõem uma descoberta do cinema e de suas possibilidades. São filmes, quase sempre, à procura de se libertar de uma narrativa clássica para abraçar a rebeldia, a fabulação, as experimentações, os erros e os acertos característicos desse momento da vida, o “entre” que preenche a passagem da infância para a vida adulta.

Dentro desse corpo de filmes, há gradações e contradições. Poderíamos tentar delinear outros movimentos. Há os filmes que exploram as descobertas típicas da sexualidade, fortemente marcadas pela angústia e pela raiva. *Teufel* o faz ao mostrar a relação conflituosa entre uma menina e o filho do empregado de seus avós. *17 Anni* tenta retratar as dificuldades de lidar com o desejo por alguém do mesmo sexo, especialmente quando essa relação está perpassada pelo compromisso religioso.

Outro universo abordado nos filmes é o das relações de amizade e o quanto elas se transformam a partir dos momentos de tomadas de decisão, definições de percurso, escolhas de vida. *Na hora dos morcegos...* é um retrato delicado do momento da vida em que os amigos de infância só se encontram uma vez por ano; quando o tempo do colégio acabou. Por outro lado, em *Coisas nossas*, a rigidez de dois planos fixos dá conta de mostrar a profunda distância que dez anos são capazes de impor entre aqueles amores da faculdade. *Sempre Partir* também tem um lado profundamente delicado e carinhoso ao trazer à cena a vida de uma menina do circo que toma uma decisão em sua vida. Se sempre há partidas, outros sempre chegarão. Em *Plutão* e *Caronte*, a partida deve ser para o planeta de origem, seja lá onde isso for, e a vizinha deve tomar conta do peixe de estimação. Nesse filme, a história se completa com a inserção de narradores que fabulam a vida desses meninos. Elementos de irrealidade e imaginação se multiplicam em *Panglossian*, na tentativa de outros retratos para o início da vida adulta.

Se esses filmes compartilham a tentativa de explorar as múltiplas possibilidades da narrativa cinematográfica, alguns deles também procuram explorar a cidade e a paisagem como elementos centrais. Assim, não há nada de fabular na vida de Farrokh, a jovem iraniana que procura um apartamento na fria e dura Alemanha de *Der Tag Wird Kommen*. Mas, do lado de cá do Atlântico, a São Paulo de *A Nau dos Loucos* é reinventada por um grupo de esperançosos, e a de *Visão 2013 para Roberto Piva* é redescoberta, redesenhada, revista por uma câmera e uma montagem impregnadas de marginalidade e poesia. O ímpeto de ação e movimento na cidade é o que move também *Et Que Ça Saute!*, no qual três amigas invadem espaços com a missão de desbancar o universo financeiro e os agentes do capitalismo. Aqui, importam não só os espaços, mas os

corpos em cena, assim como em *Os Cegos*, um diálogo entre seres da mitologia grega na cidade contemporânea. Já em *Les Naufrageurs*, os personagens à la *Esperando Godot* se movimentam num ambiente inóspito, onde o que importa são os elementos estranhos e as fabulações sobre a condição humana.

Na seleção, filmes difíceis de enquadrar, mas passíveis de serem colocados em diálogo. Arriscamos dizer que o que importa é manter a estranheza do cinema, a possibilidade de assumirmos outros lugares ou de reinventarmos nosso espaço; é encarar a realidade ou sonhar outros mundos.

In the challenge of curating a film exhibit named *Youth*, this year's selection seems to favor short films whose themes, in addition to bringing forward discussions that, we believe, interest this "young" audience, propose a discovery of cinema and its possibilities. They are, almost always, films seeking to free themselves from classic narratives in order to embrace the rebelliousness, imagination, experimentation, errors and successes characteristic of this moment in life, the "in-between" filling the passage from childhood to adult life.

In this corpus of films, there are gradations and contradictions. We could try and delineate other currents. There are films exploring the typical discoveries in sexuality, strongly impressed with anguish and anger. *Teufel* does so by showing the conflicted relationship between a girl and her grandparents' employee's son. *17 Anni* tries to portray the difficulties of dealing with the desire for someone of the same sex, especially when religious commitments interfere.

Another universe addressed in the films are friendships and how much they are transformed by moments of decision, setting on a path, and life choices. *In the bat time...* is a delicate portrait of the moment in life when childhood friends meet but once a year; after the school days are over. On the other hand, in *Santa Claus has green eyes*, the rigidity of two fixed shots is capable of showing the profound distance 10 years can impose between college lovers. *Roaming Desire* also shows a deeply delicate and tender side when depicting the life of a circus girl making a life decision. If there are always departures, others will always arrive. In *Pluto & Charon*, one must depart towards the home planet, wherever that is, and the neighbor must look after the pet fish. In this film, the story is completed by the insertion of the narrators who tell these boys' lives. Elements of unreality and imagination are multiplied in *Panglossian*, in the attempt of other portraits of the beginning of adulthood.

YOUTH EXHIBITION

MARIA INES DIEUZEIDE

THEY ARE, ALMOST ALWAYS, FILMS SEEKING TO FREE THEMSELVES FROM CLASSIC NARRATIVES IN ORDER TO EMBRACE THE REBELLIOUSNESS, IMAGINATION, EXPERIMENTATION, ERRORS AND SUCCESSES CHARACTERISTIC OF THIS MOMENT IN LIFE, THE "IN-BETWEEN" FILLING THE PASSAGE FROM CHILDHOOD TO ADULT LIFE.



If these films share the attempt to explore the multiple possibilities of film narrative, some of them also seek to explore the city and the landscape as central elements. So, there is nothing to fable in the life of Farrokh, the young Iranian woman looking for an apartment in the cold, hard Germany of *Der Tag Wird Kommen*. But, on this side of the Atlantic, the São Paulo of *The ship of fools* is reinvented by a group of hopefuls, and the one in 2013 vision to Roberto Piva is rediscovered, redesigned, reviewed by perspectives and editing infused with marginality and poetry. The impetus for action and movement in the city is also what pushes forward *Et Que Ça Saute!*, where three friends invade spaces on a mission to topple the financial universe and the agents of capitalism. Here, not only the spaces but also the bodies in the scene are important, which is also the case in *The Blinds*, a dialogue between beings from Greek mythology in the contemporary city. In *Les Naufrageurs*, on the other hand, Waiting for Godot-like characters move through an inhospitable environment, where what matters are the strange elements and the fabulations on the human condition.

The selection includes films which are difficult to frame, but that may be put in dialogue. We risk saying that what matters is to maintain the strangeness of cinema, the possibility to assume different places or reinvent our space; to face reality, or to dream other worlds.





ET QUE ÇA SAUTE! É PRA JÁ!

Jeanne Delafosse
França, 2013, 12'

Produção Production

Camille Plagnet

Câmera Camera

Jeanne Delafosse

Edição de Som Sound Editing

Pierre Bariaud

Edição Editing

Jeanne Delafosse

Elenco Cast

Florence Bresson Lopez, Gauthier Leroy,
Judith Cernogora e Juliette Kempf.

Chocadas com o escândalo da crise financeira, três jovens mulheres decidem agir. Um "cinétract" bizarro e irreverente que coloca o prazer e a poesia no cerne da luta.

Appalled by the scandal of the financial crisis three young women decide to take action. A "ciné-tract" both zany and irreverent that puts pleasure and poetry at the heart of the struggle.



OS CEGOS

THE BLINDS

Bruno Risas

Brasil/SP, 2014, 2'

Produção Production

Bruno Risas

Edição de som Sound Editing

Bruno Risas

Desenho de som Sound Designer

Flor Di Castro

Câmera Camera

Matheus Rocha

Edição Editing

Bruno Risas

Meus trutas e eu copiamos Straub-Huillet. Archimedes é Tirésias.
Pocoteuba Zika é Édipo. São Paulo é Tebas.

My mates and I copied Straub-Huillet. Archimedes is Tirésias. Pocoteuba Zika is
Édipo. São Paulo is Tebas.



JUV 1



PANGLOSSIAN

PANGLOSSIAN

Rasika Ruwanpathirana

USA, 2014, 30'

Produção Production

Rebecka Jackson e Rasika
Ruwanpathirana

Câmera Camera

Rasika Ruwanpathirana

Trilha Sonora Film Score Composer

Curtis Pac

Edição Editing

Rasika Ruwanpathirana

Elenco Cast

Sandy Simona Levitan, Sarah Dorsey,
Cheshire Liddel e Austin Antoine

Elisabeth planeja sua vida rigorosamente, e se vê repentinamente ameaçada pela bela recém-chegada vizinha Julia. O criado de Elisabeth, Pico, tem uma queda por Julia e tenta protegê-la da intromissão de Elisabeth. Enquanto isso, James, namorado de Elisabeth, alheio a tudo, dispara sua arma despreocupadamente e canta "um rap" sobre a vida.

Elisabeth who rigorously plans her life suddenly threatens by newly moved beautiful neighbor Julia. Elisabeth's servant boy Pico who has a soft heart for Julia tries to save her from Elisabeth's intrusion. Meanwhile Elisabeth's boyfriend James, oblivious to everything, shoots his gun carelessly and sings Rap songs about life.



17 ANNI

17 ANOS

Filippo Demarchi

Suíça, 2013, 22'

Produção Production

Nicola Bernasconi, Michela Pini e
Frédéric Mermoud

Câmera Camera

Patrick Tresch

Edição de som Sound Editing

Alexandre Frager

Mixagem de som Sound Mixing

Paul Jousselin

Edição Editing

Pierre Deschamps

Matteo, de 17 anos, descobre-se apaixonado por Don Massimo, o jovem padre do vilarejo, que coordena a fanfarra na qual ele toca tambor. O jovem encontra no padre uma pessoa sempre disposta a escutar seus medos e desejos. Pela primeira vez na sua vida, Matteo sente-se pronto para abrir seu coração...

Matteo has 17 years and finds himself in love with Don Massimo, the young priest of the village, who coordinates the fanfare in which he plays the drum. The young finds in the priest a person always willing to listen his fears and desires. For the first time in his life Matteo feels ready to open his heart...





JUV 2

130



TEUFEL

DIABO

Lisa Bierwirth

Alemanha, 2013, 29'

Roteiro Original Original Script

Hannes Held e Lisa Bierwirth

Produção Production

Silvan Zürcher

Câmera Camera

Markus Koob

Desenho de som Sound Designer

Kuen-il Song

Edição Editing

Ninon Liotet

May é criada por seus avós no interior da Alemanha. Em um dia quente de verão, o tédio desperta seu interesse pelo garoto polonês Piotr, que está fazendo consertos na casa dos avós dela. May provoca Piotr, o que leva a um breve momento de ternura que acaba em traição.

May is raised by her grandparents within Germany. On a hot summer day, boredom piques her interest by Piotr, a Polish boy who's doing home repairs at her grandparent's house. May faces Piotr provocatively, which leads to a brief moment of tenderness that ends in betrayal.



SEMPRE PARTIR

ROAMING DESIRE

Leonardo Remor

Brasil/RS, 2014, 24'

Produção Production

Leonardo Remor

Edição de som Sound Editing

Tiago Bello

Desenho de som Sound Designer

Marcos Lopes

Câmera Camera

Marco Antônio Nunes e Leonardo Remor

Edição Editing

Germano de Oliveira e Daniel Eizirik

O dia a dia de um circo em uma periferia da América do Sul.

The day to day of a circus in the outskirts of South American.



JUV 2



PLUTÃO E CHARONTE

PLUTO & CHARON

Elton de Almeida

Brasil/SP, 2014, 20'

Produção Production

Olívia Patto

Edição de som Sound Editing

Henrique Chiurciu

Desenho de som Sound Designer

Mariana Vieira

Câmera Camera

Adriana Serafim, Vanessa Silva e Laura Cintra

Trilha Sonora Film Score Composer

Elga Bottini

Plutão – o planeta-anão rebaixado do Sistema Solar – possui massa próxima à de seu satélite Caronte e não exerce dominância gravitacional sobre ele. Juntos, formam um sistema planetário duplo, que gira em torno de um eixo imaginário, como se ambos fossem satélites naturais de um vazio.

Pluto – downgraded to dwarf planet in the Solar System – has mass close to its satellite Charon and do not have gravitational dominance over it. Together they are a binary planet, which spins around an imaginary axis, like both of them were natural satellites of emptiness.



COISAS NOSSAS

SANTA CLAUS HAS
GREEN EYES

Daniel Caetano

Brasil/RJ, 2013, 10'

Produção Production

Daniel Caetano

Edição de som Sound Editing

Luís Eduardo Carmo

Desenho de som Sound Designer

Luís Eduardo Carmo

Câmera Camera

Marcio Menezes

Trilha Sonora Film Score Composer

Noel Rosa

Três amigos se encontram na rua. Cerca de dez anos depois, dois deles se reencontram.

Three friends meet on the street. About ten years late two of them meet again.



JUV 3

133



JUV 3

134



NA HORA DOS MORCEGOS...

IN THE BAT TIME

Richard Tavares

Brasil/RS, 2013, 15'

Roteiro original Original Script

Richard Tavares

Produção Production

Paola Wink

Desenho de som Sound Designer

Marcos Lopes, Tomaz Borges

Câmera Camera

Matheus Massochini

Edição Editing

Bruno Carboni

Três jovens se reencontram durante o Carnaval. Só a memória de um passado recente os une e nenhum deles sabe o que quer da vida.

Three young meet again during carnival. Only the memory of a recent past unites them and none of them know what they want for life.



DER TAG WIRD KOMMEN

O DIA SEGUINTE

Laleh Barzegar

Alemanha, 2014, 15'

Roteiro Original Original Script

Laleh Barzegar

Produção Production

Laleh Barzegar

Câmera Camera

Nora Daniels

Mixagem de som Sound Mixing

Gerald Schauder

Figurino Costume Designer

Karin Demuth

Farrokh é uma mulher forte. Ela trabalhava como jornalista no Irã. Agora, vive na Alemanha e tenta vencer as barreiras burocráticas e encontrar um lugar para morar. Mas o fato de ela não conhecer a cidade está complicando as coisas.

Farrokh is a strong woman. She used to work as a journalist in Iran. Now she is living in Germany and trying to break down the Administrative barriers and find a place to stay, not knowing the city is complicating things.



JUV 3



JUV 3

136



VISÃO 2013 PARA ROBERTO PIVA

2013 VISION TO
ROBERTO PIVA
Priscyla Bettim
Brasil/SP, 2013, 3'

Roteiro original Original Script

Priscyla Bettim

Produção Production

Priscyla Bettim

Distribuição Distribution

Priscyla Bettim

Um filme sobre a cidade de São Paulo, inspirado no universo de Roberto Piva.

A film about São Paulo city, inspired in the universe of Roberto Piva.



A NAU DOS LOUCOS

THE SHIP OF FOOLS

Guilherme Maggi Savioli

Brasil/SP, 2014, 10'

Roteiro original Original Script

Henrique Pinto Figueiredo

João Pedro Turri

Produção Production

João André Caberton Pedone

Desenho de som Sound Designer

André Ribeiro, Anders Rinaldi

Câmera Camera

Guilherme Henrique Portes Siqueira,

Natalia Belasalma

Edição Editing

Henrique Pinto Figueiredo,

Cedric Fanti de Carvalho

13º dia do grande êxodo da cidade de São Paulo.

13º Day of the great exodus of São Paulo City.



JUV 3



JUV 3

138



LES NAUFRAGEURS

OS REBOCADORES

Raphaël Mathie

França, 2014, 22'

Produção Production

Sébastien Hussenot

Câmera Camera

Jean-Christophe Beauvallet

Edição de som Sound Editing

Thomas Robert

Mixagem de som Sound Mixing

Christophe Vingtrinier

Edição Editing

Benoit Alavoine

Duas pessoas caminham. A noite cai. Fogo. Dança. Uma sirene toca. Assim começa a eterna e absurda viagem a um misterioso mundo de sonhos e à nossa própria realidade distorcida.

Two walk - Night falls - a Fire - a Dance - a Siren calls. Thus begins the eternal and absurd journey to a mysterious world of dreams and our own altered reality.



MOSTRA INFANTIL

CHILDREN'S EXHIBITION

INF 1 36' **L** a partir de 5 anos

22, segunda, 8h15 → 23, terça, 16h

24, quarta, 8h15

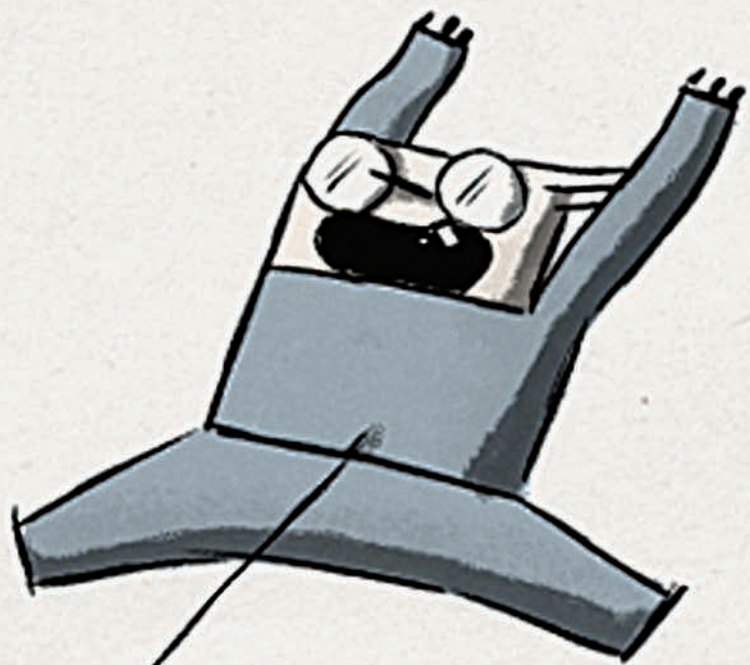
26, sexta, 8h15

INF 2 49' **L** a partir de 8 anos

23, terça, 8h15 → 24, quarta, 14h

25, quinta, 8h15

26, sexta, 9h30



MOSTRA INFANTIL

VICTOR GUIMARÃES

AO REALIZAR UMA MOSTRA DESTINADA AO PÚBLICO INFANTIL, NÃO PODEMOS DEIXAR DE NOS PERGUNTAR: QUAL DEVE SER O LUGAR DA EXPERIÊNCIA DO CINEMA, EM MEIO A TANTAS OUTRAS POSSIBILIDADES QUE JÁ INUNDAM O COTIDIANO DAS CRIANÇAS DE HOJE?

Vivemos um tempo em que as crianças já nascem em meio a um território infindável de imagens-movimento. Intensamente vistas em plataformas das mais diversas, da televisão aos *tablets*, dos telefones celulares à tela do computador, essas imagens compõem uma gigantesca fábrica de sonhos, ao mesmo tempo atraente e hipnótica, vibrante e complexa. Ao realizar uma mostra destinada ao público infantil, não podemos deixar de nos perguntar: qual deve ser o lugar da experiência do cinema, em meio a tantas outras possibilidades que já inundam o cotidiano das crianças de hoje?

A inspiração poderia vir de um filme que exibimos este ano. *9493*, trabalho do artista brasileiro radicado na Alemanha Marcellvs L., nos mostra uma cena reveladora: deitado no interior de uma barraca de acampamento, um menino brinca com seu videogame portátil, enquanto o vento da Islândia açoita violentamente o tecido da casa improvisada. Inteiramente alheia ao que se passa ao redor, a criança parece hipnotizada pela música do brinquedo. Nós, espectadores, ao contrário, vivenciamos os onze minutos como uma aventura: o vento ganhará a batalha? O menino conseguirá permanecer indiferente à violência da natureza?

Eis, talvez, uma resposta possível para o papel do cinema na vida das crianças de hoje. Em meio à profusão de imagens e sons que solicitam a todo o momento o olhar e a escuta, a sala de cinema – esse espaço privilegiado, em que a escuridão, o isolamento e a tela imensa compõem um ambiente único – pode ser o lugar de uma aventura sem destino certo, de uma viagem ao mesmo tempo em direção ao que vemos e ao interior de nós mesmos. Talvez as crianças nunca mais se lembrem do que viram e ouviram neste festival em 2014. Mas o que importa em uma aventura não é justamente o durante?

We live in a time when children are already born into an endless sea of moving images. Intensely watched in different platforms, from television to *tablets*, from cell phones to computer screens, these images compose a gigantic factory of dreams, at the same time attractive and hypnotic, vibrant and complex. When presenting an exhibition for a child audience, we can't help but to ask ourselves: what should be the place of the experience of cinema, in the midst of so many other possibilities that already inundate children's everyday lives?

The inspiration might come from a film we showed this year: *9493*, by the Germany-based Brazilian artist Marcellvs L., shows a telling scene: lying in a camping tent, a boy plays with his handheld videogame, while the Icelandic wind furiously lashes the fabric of the improvised dwelling. Wholly unaware of what happens around him, the child seems hypnotized by the toy's music. On the other hand, we, the viewers, experience the 11 minutes as an adventure: will the wind win the battle? Will the boy be able to remain indifferent to the violence of nature?

Here is, perhaps, a possible answer for the role of cinema in the lives of children today. Amid the profusion of images and sounds that claim sight and hearing at every moment, the film theater – this privileged space, where darkness, isolation and the huge screen make for a unique environment – may be the place for an adventure with no certain destination, of a journey, at the same time, towards what we see and into ourselves. Maybe the children will never remember what they saw and heard in this festival in 2014. But what matters in an adventure isn't precisely the during?

CHILDREN'S EXHIBITION

VICTOR GUIMARÃES

WHEN PRESENTING AN
EXHIBITION FOR A CHILD
AUDIENCE, WE CAN'T
HELP BUT TO ASK OUR-
SELVES: WHAT SHOULD
BE THE PLACE OF THE
EXPERIENCE OF CIN-
EMA, IN THE MIDST OF
SO MANY OTHER POSSI-
BILITIES THAT ALREADY
INUNDATE CHILDREN'S
EVERYDAY LIVES?



ACCEPT

ACEITAR

Jenni Tannahill

Canadá, 2014, 5'

Produção Production

Jenni Tannahill

Animação Animation

Jenni Tannahill

Desenho de som Sound Designer

Jenni Tannahill

Mixagem de som Sound Mixing

Tim Horlor

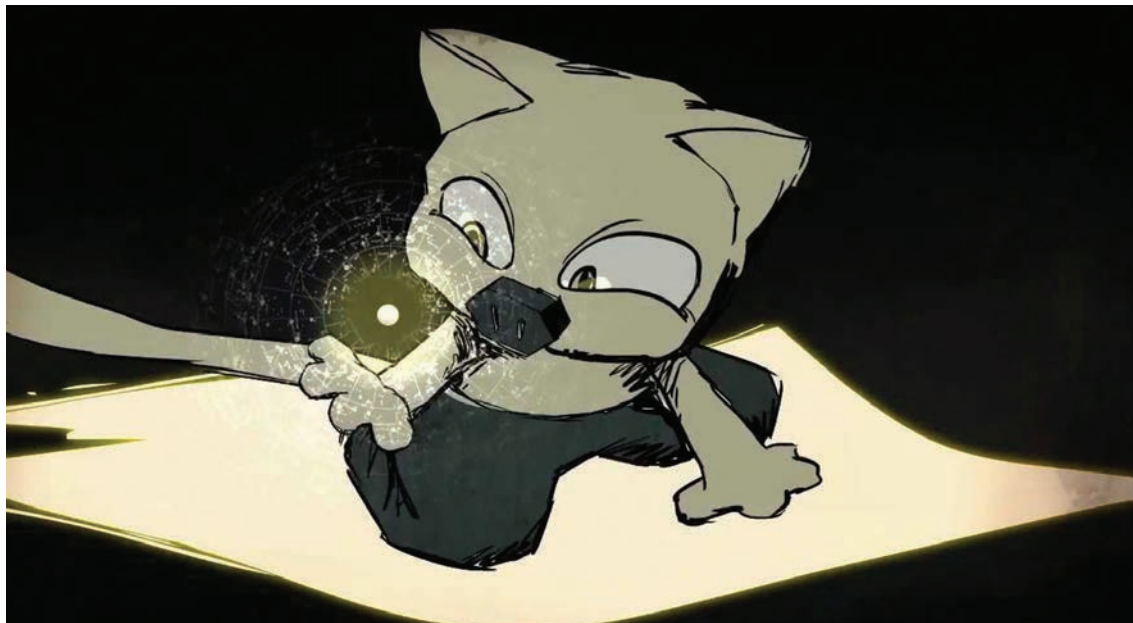
Trilha Sonora Film Score Composer

Simon White

Um filme sobre a busca pelo conhecimento. Uma jornada à procura de aceitação e realização que resulta em uma experiência de transcendência mágica e inesperada, em uma compreensão profunda da existência temporal.

A film about the quest for acknowledgement, one's journey in the pursuit of acceptance and fulfillment that results in an unexpected and magical transcendence, a deeper understanding of one's temporal existence.





A LIFESTORY

UMA HISTÓRIA DE VIDA

Nacho Rodriguez
Espanha, 2014, 4'

Roteiro Original Original Script

Nacho Rodriguez

Produção Production

Abelardo Fenandez Bagues

Animação Animation

Nacho Rodriguez

Trilha Sonora Film Score Composer

Abelardo Fenandez Bagues

Masterização de som Sound Mastering

Win Bult

Um pequeno gato que vive em um planeta prestes a morrer precisa iniciar uma longa jornada. Durante a viagem, ele vivenciará perigos e aventuras e, por fim, retornará para casa. *Uma História de Vida* é uma metáfora da vida como um ciclo, que começa em casa, quando somos apenas crianças. Adaptado livremente de um poema do século II.

A little cat that lives in a dying planet has to start a long journey. During this voyage he will face dangers and adventures but ultimately, he will return home. *A Lifestory* is a metaphor about life as a circle, that began when we were just child, at home. Based freely on a II century poem.



MALY COUSTEAU

MALY COUSTEAU

Jakub Kouril

República Checa, 2013, 8'

Produção Production

Bara Prikaska

Animação Animation

Jakub Kouril

Desenho de som Sound Designer

Vladimir Chorvatovic

Edição Editing

Roman Tesacek

Câmera Camera

Jakub Kouril

Este curta-metragem de animação conta a história de um pequeno garoto que anseia por aventuras em alto-mar em uma cidade coberta pela neve. O filme é uma homenagem a Jacques Cousteau.

This short animated film about a little boy who longs for deep-sea adventures in a snow-covered city is a homage to Jacques Cousteau.



INF 1

147



KAMIENICA

O EDIFÍCIO RESIDENCIAL

Agnieszka Burszewska
Polônia, 2013, 13'

Produção Production

Piotr Furmankiewicz e Mateusz Michalak

Animação Animation

Adam Wyrwas e Agnieszka Burszewska

Desenho de som Sound Designer

Bartosz Suchy e Tomasz Toczowski

Edição Editing

Edyta Zajdlis

Câmera Camera

Agnieszka Burszewska e Mateusz
Michalak

O Edifício Residencial é uma comédia de humor negro que retrata os problemas de um mundo sem amor. O prédio está em ruínas, os moradores não são muito prósperos e, ainda por cima, não têm comida suficiente. No entanto, são muito gentis uns com os outros e cultivam boas maneiras.

The Tenement Building is a black comedy dealing with a world without love problem. It is dilapidated, the tenants are not very well-off and that is more: they don't have enough food. They are very kind to each other and cultivate good manners.



THE ONE THAT GOT AWAY

AQUELE QUE ESCAPOU

Neil Oseman

Inglaterra, 2013, 2'

Roteiro Original Original Script

Katharine Lake

Câmera Camera

Neil Oseman

Desenho de som Sound Designer

Matt Katz

Edição de som Sound Editing

Matt Katz

Edição Editing

Neil Oseman

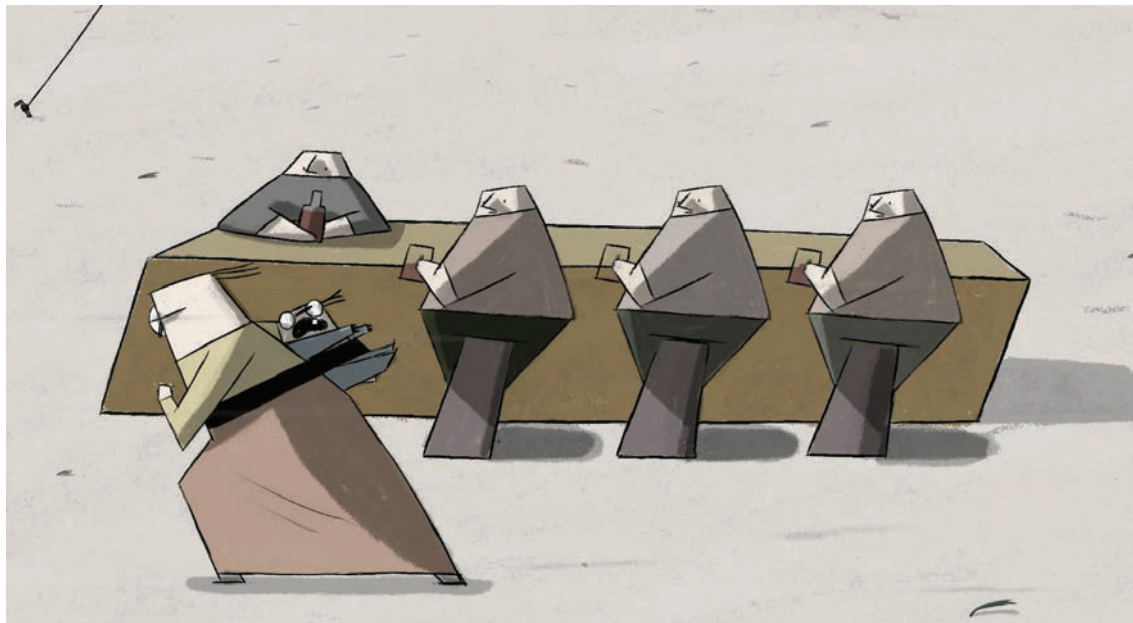
Quando um velho pescador sai para o mar, ele encontra mais do que esperava.

When an old fisherman sets out to sea, he catches more than he bargained for.



INF 1

149



WIND

O VENTO

Robert Löbel

Alemanha, 2013, 4'

Roteiro Original Original Script

Robert Löbel

Produção Production

Robert Löbel

Desenho de som Sound design

David Kamp

Edição Editing

Robert Löbel

Fotografia Cinematography

Robert Löbel

O *Vento* é um curta de animação sobre a vida cotidiana de pessoas que moram em uma área de muita ventania e que estão desamparadamente expostas ao mau tempo. Entretanto, os habitantes aprenderam a lidar com essas difíceis condições de vida. O vento cria um sistema natural de viver.

Wind is an animated short about the daily life of people living in a windy area who seem helplessly exposed to the weather. However, the inhabitants have learned to deal with their difficult living conditions. The wind creates a natural system for living.



CYCLOPE

CICLOPE

Duchet Marine

França, 2013, 12'

Produção Production

Thomas Plaete

Edição Editing

Marine Duchet

Edição de som Sound Editing

Thibault Jehanne

Animação Animation

Marine Duchet e Simon Dumonceau

Efeitos especiais Special Effects

Thomas Plaete

A porta se abre para um mundo assombrado por peixes voadores, quimeras enterradas e fantasias profundas.

A door opens onto a world, haunted by flying fishes, buried chimaeras and deep fancies.





TLACUACHE DE MAGUEY

O GAMBÁ DE MAGUEY

Miguel Anaya

França, 2014, 7'

Produção Production

Carolina Pavia

Edição Editing

Miguel Anaya

Edição de som Sound Editing

Ricardo Mendez

Câmera Camera

Carolina Pavia e Miguel Anaya

Efeitos especiais Special Effects

Hector Fausto

O filme conta a história de um gambá faminto que é capturado enquanto tenta encontrar comida. Ele consegue fugir e continua sua busca, mas o que realmente encontra é uma amizade duradoura.

The story of a hungry opossum that is captured while trying to find his food. He manages to escape and continue his search, although what he really finds, is a long lasting friendship.



9493

9493

Marcellvs L.

Brasil, Islândia, 2011, 11'

Roteiro Original Original Script

Colocar Marcellvs L.

Fotografia Cinematography

Colocar Marcellvs L.

Som Sound

Colocar Marcellvs L.

Edição de Som Sound Editing

Marcellvs L.

9493 trata de uma certa indiferença humana para com uma ordem estabelecida e compartilhada que se movimenta paralelamente à fundamental indiferença da natureza pelo homem. Talvez acampar e possivelmente presenciar uma tempestade na Islândia seja tão corriqueiro quanto ir à praia ou encontrar o sol no Rio de Janeiro. O garoto está concentrado em seu jogo e completamente indiferente à realidade ao seu redor. Ao mesmo tempo, a tempestade se move e se intensifica independente de suas ações e reações. A questão fundamental é como ambas as indiferenças não são conflitantes e nem se contradizem. Ser indiferente à indiferença da natureza talvez seja fundamental para produzir sentido na inconsistência da realidade.

9493 refers to a certain human indifference to the shared an established order which moves parallel to the fundamental nature indifference to man. Perhaps camping and possibly witness a storm in Iceland is as commonplace as going to the beach or finds the sun in Rio de Janeiro. The boy is concentrate on his game and completely indifferent to the reality around him. At the same time, the storm intensifies and moves independently of his actions and reactions. The key issue is how both indifferences are not conflicting nor contradict. Be indifferent to the indifference of nature may be essential to produce inconsistency in the sense of reality.





LES DÉMONS DE LUDWIG

OS DEMÔNIOS DE LUDWIG

Gabriel Jacquel

França, 2013, 10'

Roteiro Original Original Script

Gabriel Jacquel e Mélanie Duval

Câmera Camera

Gabriel Jacquel

Edição de som Sound Editing

Falter Bramnk

Produção Production

Arnaud Demuyneck

Edição Editing

Luc Thomas

Um homem caminha para o palco, senta ao piano e se prepara para tocar. É Beethoven. Nossos dois colegas, Frente e Verso, rapidamente assumem o teclado e intervêm na apresentação do grande mestre.

A man walks onto a stage, sits down at a piano and prepares to play it. It's Beethoven. Our two mates Recto and Verso soon take over the keyboard and meddle with the great master's performance...



NAGHSHE HAR PARDEH

CADA NOTA

Maryam Farahzadi

Irã, 2013, 9'

Produção Production

Jafarzadeh Meghdad

Roteiro Original Original Script

Farahzadi Maryam

Desenho de som Sound Designer

Jelokhani Mehrdad

Mixagem de som Designer Mixing

Jelokhani Mehrdad

Edição Editing

Farahzadi Maryam

A história é sobre um casal apaixonado que se une pelo esforço conjunto da música e da natureza. Realizado com miniaturas persas da antiga terra do Irã.

The story is about union of a couple in love by getting assistance from a joint effort of music and nature performed in Persian miniatures from ancient land of Iran.



INF 2

155



MOSTRA ANIMAÇÃO

ANIMATION EXHIBITION

ANI 1 90' **16**

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

ANI 2 57' **16**

→ 24, quarta, 14h → 28, domingo, 16h



MOSTRA ANIMAÇÃO

HANNAH SERRAT

SÃO REALIZAÇÕES
QUE SE VALEM DAS
TECNOLOGIAS DIGITAIS,
MAS TAMBÉM PERMITEM
QUE SE INSCREVAM NAS
IMAGENS OS TRAÇADOS
MAIS SIMPLES, CERTA
CONCRETUDE DOS
GESTOS, A PRESENÇA
DOS MOVIMENTOS DOS
CORPOS QUE ANIMAM E
MODELAM OS BONECOS.

O cinema de animação constitui-se, cada vez mais, a partir de um desafio: conciliar o trabalho das mãos e das máquinas. Os filmes que aqui apresentamos parecem encontrar uma justa medida: são realizações que se valem das tecnologias digitais, mas também permitem que se inscrevam nas imagens os traçados mais simples, certa concretude dos gestos, a presença dos movimentos dos corpos que animam e modelam os bonecos. De maneira geral, como trabalhos de artesãos, os filmes que compõem a Mostra de Animação deste ano interessam-se pela materialidade das formas e pela potência de transformação e transfiguração das coisas.

Se a animação está ligada intimamente à capacidade de fazer mudar, de inventar e de reinventar mundos possíveis, em que medida cada traço pode acolher variações? *Ex-Animo* parece tentar responder a essa questão, trabalhando com formações e deformações das figuras para criar um universo particular em uma pequena folha de papel. No filme, acompanhamos as variações dos desenhos em 2D, que passam de uma coisa a outra, a cada contato com um novo objeto: a precariedade do traço, tão frágil e flexível, é o que abriga sua invenção. Na maioria dos filmes selecionados, podemos constatar justamente uma consciência crítica do uso das técnicas e uma maturidade em aliá-la ao desenvolvimento estético e narrativo de cada trabalho. *Viagem na Chuva*, ao abordar a relação entre um palhaço e seu filho, é mobilizado pelo gesto criativo que se desenvolve em torno da fantasia e da imaginação. A presença da chuva, que permite imersões e deslocamentos pela água e pelo vento, em meio a lembranças e ao mundo vivido, somada à maleabilidade das formas em constante alteração, possibilitam ao filme melhor discutir a passagem do tempo, a partir de uma chave mais lúdica.

Filmes como *Lakomstwa Endemita*, *Castillo y el Armado* e *Ziegenort* desenvolvem relações entre a natureza humana e a animal, trabalhando menos a partir de fronteiras bem demarcadas entre uma e outra que a partir de certa hibridez, de certo devir-animal. O primeiro filme retrata a relação entre uma garota, um marinheiro, uma abelha e um caranguejo; o segundo, entre um pescador e um peixe monstruoso; e o último debruça-se sobre as inseguranças de um menino-peixe. Se este último filme já anuncia um pequeno auto-descobrimiento do jovem entre dois mundos, uma busca íntima e afetiva do personagem principal, outros filmes também se propõem a adentrar universos mais pessoais e particulares, seja traçando pequenos retratos ou recontando histórias e traumas. Podemos lembrar de *Gilda*, *To thy heart*, *8 Bullets* ou *Aerosake Chiniye Baba*. Este último, especialmente, reconstrói a prisão e a morte do pai de uma pequena garota, explorando o universo imaginativo da criança e suas relações com os bonecos de pano feitos pela mãe. O filme

constitui-se a partir de traçados simples sobre o papel que esboçam e reconstróem o trauma da criança. Nele, o pai e a mãe se transformam em pequenos bonecos frágeis protegidos pela garota.

Nesta seleção, há também filmes que se engajam com mais proximidade em questões coletivas, sem deixar de trabalhá-las a partir de narrativas fantasiosas ou mesmo subjetivas. *Retirantes*, filme realizado com bonecos, acompanha a caminhada de um pequeno grupo de pessoas sobre uma terra árida e sem perspectiva, propondo-se a compor um breve retrato dos retirantes sertanejos. *A Cero*, por sua vez, narra a situação tragicômica de uma população que se vê obrigada a raspar os cabelos diariamente, devido a uma praga de piolhos. A partir de uma narrativa um tanto irônica, o filme propõe-se a discutir as práticas de consumo e o controle da população por meio de medidas duras e absurdas impostas pelo governo local. Por fim, *Edifício Tatuapé Mahal* é um filme realizado a partir de bonecos de massinha e de pequenas maquetes que reconstróem os espaços das cidades, os becos, as praias, as ruas etc. O filme aborda, de maneira crítica e irônica, o mundo dos bonecos que trabalham na figuração das maquetes imobiliárias, retratando suas tragédias pessoais, a exploração de seu trabalho e suas configurações sociais. Trata-se, talvez, de uma pequena alegoria que poderia dar conta de algumas questões políticas e sociais que atravessam nosso mundo. Afinal, o cinema de animação é também esse que se distancia brevemente das representações correntes para melhor trabalhá-las, transformando-as ou transmutando-as em algo novo. Quem sabe, antes dele, não seriam algumas delas irrepresentáveis?

The animated cinema is increasingly constituted of a challenge: conciliate the hand and the machine work. The movies that we present here seem to find the exact measure: they are realizations that use the digital technology, but also allow the simple traces to register on the images a certain concreteness of gestures, the presence of the bodies movements that animate and models the puppets. Generally speaking, like a craftsman work, the movies which compose the Animatin Festival of this year take interest in the materiality of forms and in the transformation potential and transfiguration of the things.

If the animation is closely connected to the ability to change, to invent and to reinvent possible worlds, in what extent each trace can accommodate variations? Ex-Animo, seems to try to answer to this question, working with formations and deformations of figures so to create a particular universe on a small piece of paper. In the movie we follow the 2D

AFINAL, O CINEMA DE ANIMAÇÃO É TAMBÉM ESSE QUE SE DISTANCIA BREVEMENTE DAS REPRESENTAÇÕES CORRENTES PARA MELHOR TRABALHÁ-LAS, TRANSFORMANDO-AS OU TRANSMUTANDO-AS EM ALGO NOVO. QUEM SABE, ANTES DELE, NÃO SERIAM ALGUMAS DELAS IRREPRESENTÁVEIS?

**ANIMATION
EXHIBITION**
HANNAH SERRAT

cartoons variations, which go from one thing to another at every touch with a new object: the precariousness of the trace, so fragile and flexible, is what holds its invention. In most selected movies we can see exactly the critical consciousness of the techniques use and the maturity in unite it to the esthetical and narrative development of each piece of work. Journey in the rain, while approach to the relationship between a clown and his son, is mobilized by the creative gesture which develops around the fantasy and the imagination. The presence of the rain, which allows immersions and displacement by water and wind, in the midst of memories and lived world, added to the malleability of the constantly changing forms, enable the film to better discuss the passage of time from a more ludic key.

Movies such as Lakomstwa Endemita, Castillo y el Armado and Ziegenort develop relationships between the human and animal nature, working less from the well demarcated lines between one and another than from a certain hybridity, a certain animal devir. The first movie portrays the relationship between a girl, a sailor, a bee and a crab; the second, between a fisherman and a monstrous fish; and the last dwell about the insecurities of a boy-fish. If this last movie already announces a small self-discovery of the boy between two worlds, an intimate and emotional search of the main character, other movies also intend to dive into more personal and particular universes, drawing little pictures or retelling stories and traumas. We can remember of Gilda, To thy heart, 8 Bullets or Aerosake Chiniye Baba. The last one, particularly, rebuild the prison and death of a little girl's dad, exploring the imaginative universe of the child and her relationship with the puppets made by her mother. The movie constitutes itself over simple traces on the paper, which sketch and rebuild the child's trauma. On the movie, the father and the mother turn into fragile puppets, protected by the girl.

On the selection are also the movies which engage more closely on collective questions, without ceasing to work them from fantastic or even subjective tales. The Retreatants, movie made with puppets, shows the walk of a small group of people over an arid and with no perspective ground, proposing the composition of a brief portray of the backcountry migrant. On the other hand, A Cero describe the tragicomic situation of a population that is forced to shave the hair daily due to a louse plague. From a narrative somewhat ironic, the film proposes to discuss the consumption practices and the population control through harsh and absurd measures imposed by local government. Lastly, Tatuapé Mahal Building is a movie realized with puppets of clay and small models that rebuild the cities spaces: the alleys, the beaches, the streets, etc. The movie approaches, in a critical and ironic way, the world of the puppets that work on the figuration of estate models, portraying its personal tragedies, the exploitation of his work and his social settings. It is, perhaps, a little allegory that could handle some political and social issues that cross our world. After all, the animation cinema is also the one that briefly distances itself of the current representations to work them better, turning or transmuting them into something new. Who knows if, before it, weren't some of them unrepresentable?



VIAGEM NA CHUVA

JOURNEY IN THE RAIN

Wesley Rodrigues

Brasil/GO, 2014, 13'

Roteiro original Original Script

Wesley Rodrigues

Produção Production

Wesley Rodrigues

Desenho de som Sound Designer

Thiago Camargo

Câmera Camera

Wesley Rodrigues

Edição Editing

Wesley Rodrigues e Luiz Pellizzari

A chuva, assim como o circo, percorre um longo caminho até chegar a seu destino. Quando se vão, ficam as lembranças.

The rain, like the circus, runs a long way till it gets to his destiny. When they left, only the memories remain.



8 BULLETS

8 BALAS

Frank Ternier

França, 2014, 13'

Roteiro Original Original Script

Frank Ternier

Produção Production

Maud Martin

Cenografia Set Design

Shih-Han Shaw, Laurent Moulin

Som Sound

Frédéric Duzan (Zed)

Trilha Sonora Film Score Composer

Zed

Meu nome é Gabriel e vivo em Taipei. Perdi minha mulher em um ataque. Um homem ruivo que cheirava a peixe frito veio até mim. Ele tinha uma arma e matou minha família. Desde então, sinto-me vazio como se tivesse um buraco na cabeça.

My name is Gabriel and I live in Taipei. I lost my wife during an assault. A red-haired man, who smelled like fried fish, came to me. He had a gun and shot my family. Since then, I feel empty as if it had a hole in the head.





AROSAKE CHINIYE BABA

A FRÁGIL BONECA
DO PAPAI

Ali Zare Ghanatnowi
Irã, 2014, 15'

Produção Production

Ali Zare Ghanatnowi

Câmera Camera

Mohamad hadi Sobhanian

Edição de Som Sound Editing

Alireza Rahnama

Desenho de Som Sound Design

Alireza Rahnama

Edição Editing

Ali Zare Ghanatnowi

Usando bonecas feitas por sua mãe, uma menina reconstitui os eventos que levaram à prisão e à execução de seu pai. Por meio da marionete do guarda da prisão, a menina se vinga...

A young girl reconstructs events that led to her father's imprisonment and execution using dolls that her mother has made. The young girl takes vengeance on the prison guard puppet doll...



RETIRANTES

THE RETREATANTS

Maira Coelho

Brasil/RS, 2014, 13'

Produção Production

Luiz Alberto Rodrigues

Arte Art

Maira Coelho

Com um toque de fantasia, o filme conta o drama de uma mulher que vaga por terras áridas e despovoadas sem ter como alimentar seu filho. Na estrada estão os seus iguais, uma procissão que reza por auxílio, crianças, calangos e uma bandinha de forró que caminha em retirada.

With a touch of fantasy, the film tells the drama of a woman who roams arid and uninhabited lands with no means of feeding her son. On the road are her equals, a procession who pray for help, children, lizard and a forró band that walk in flight.





CASTILLO Y EL ARMADO

CASTILLO E ARMADO

Pedro Harres

Brasil/RS, 2014, 13'

Produção Production

Marta Machado, Pedro Harres
e Otto Guerra

Edição de som Sound Editing

Marcos Lopes

Desenho de som Sound Designer

Tiago Bello

Edição Editing

Pedro Harres

Trilha Sonora Film Score

Composer

Felipe Puperi

Castillo é um jovem estivador em alguma praia perdida entre Brasil e Uruguai. Numa noite de ventania, encontra sua própria brutalidade na linha do anzol. Um conflito violento entre um homem obstinado e um animal feroz revela o sangue latente nos olhos de cada um.

Castillo is a young dockworker in some beach lost in the border between Brazil and Uruguay. He divides his time between the carpets he must carry, his family and a fishing rod at the pier. On a windy night, he faces his own brutality on the line of the hook.



LAKOMSTWA ENDEMITA

GANÂNCIA ENDÊMICA

Natalia Dziedzic
Polônia, 2014, 11'

Roteiro Original Original Script

Natalia Dziedzic e Przemyslaw Kurek

Produção Production

Piotr Furmankiewicz e Mateusz Michalak

Câmera Camera

Natalia Dziedzic

Desenho de Som Sound Design

Pawel Luczak e Michal Jankowski

Edição Editing

Boguslaw Furga e Zbigniew Gustaw

Na praia uma menina e duas criaturas inferiores – uma abelha e um caranguejo – estão disputando. Levados por sua ganância, eles se vêem ao lado da barraquinha de *waffles*. A animação fala de desejos primitivos, presentes na natureza humana.

At the seaside beach, a young girl and two modest creatures - the bee and the crab are tangling. Going after their greediness, they meet by the stall with *waffles*. This is animated story about primal desires, which are present in the human nature.





A CERO

A ZERO

Mina Trapp

Espanha, 2014, 12'

Roteiro Original Original Script

Mina Trapp

Dora Cantero

Produção Production

Mina Trapp

Câmera Camera

Blai Tómas Bracquart

Edição Editing

Kata Olafsdottir

Blai Tómas Bracquart

Desenho de Som Sound Design

Silvia Miranda Arana

Uma praga de piolhos ameaça deixar uma população inteira careca. Como medida preventiva, as autoridades obrigam os cidadãos a se submeterem a estritos cortes de cabelo. Mas o que deveria ser um esforço temporário acaba se convertendo em rotina. Enquanto isso, todos se perguntam: quando chegará a praga?

A plague of lice threatens an entire population of getting bald. As a counter measure the authorities make all the citizens submit themselves on strict haircuts. But what should be a temporary effort become a routine. Meanwhile, everybody wonder: when will the plague come?



EDIFÍCIO TATUAPÉ MAHAL

TATUAPE MAHAL
BUILDING

Carolina Markowicz e
Fernanda Salloum
Brasil/SP, 2014, 10'

Produção Production

Nadia Agudo, Krysse Melo

Câmera Camera

Mario Daloia

Desenho de som Sound Designer

Gabriel Carrera

Edição Editing

Rami D'Aguiar

Animação Animation

Fabio Yamaji

markowiczcarol@gmail.com

Javier Juarez Garcia é um boneco de maquete argentino que veio trabalhar nos estandes de venda de apartamentos de São Paulo, aproveitando o *boom* imobiliário da cidade. Porém, depois de uma grande decepção, Juarez decide mudar de vida e seguir sem rumo pelo mundo.

Javier Juarez Garcia is an Argentinean scale model figure who came to work in Sao Paulo's real estate sales booths, during the city's housing boom. However, after a great disappointment, Juarez decides to turn his life around and travel the world with no particular destination.





ZIEGENORT

ZIEGENORT

Tomasz Popakul

Polônia, 2013, 19'

Roteiro Original Original Script

Tomasz Popakul

Produção Production

Piotr Szczepanowicz

Câmera Camera

Tomasz Popakul

Animação Animation

Tomasz Popakul

Edição Editing

Tomasz Popakul e Piotr Szczepanowicz

Menino Peixe é um adolescente enfrentando os desafios de crescer. Seus problemas são particularmente sérios, já que ele é diferente de todos: é metade garoto, metade peixe. O pano de fundo de seu drama é uma vila de pescadores aparentemente idílica, onde seu pai quer ensiná-lo a ser pescador.

Fish Boy is a teenager facing the challenges of growing up. His problems are especially severe, as he is different from all others: He is half boy, half fish. His drama is set against the background of a seemingly idyllic fishing village, where his father wants to teach him how to become a fisherman.



GUIDA

GUIDA

Rosana Urbes

Brasil/SP, 2014, 11'

Produção Production

Belisa Proença

Desenho de som Sound Designer

Ana Luiza Pereira

Edição Editing

Belisa Proença

Trilha Sonora Film Score Composer

Gustavo Kurlat

Ruben Feffer

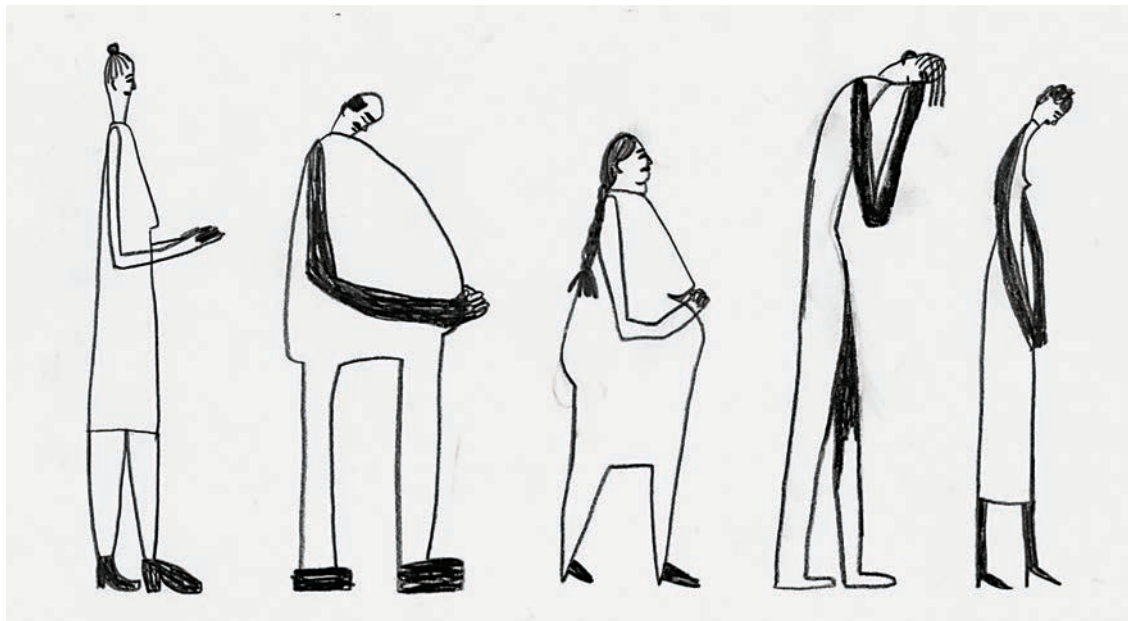
Animação Animation

Rosana Urbes

Guida trabalha como arquivista há 30 anos e tem sua rotina modificada ao se deparar com um anúncio para aulas de modelo vivo. Através da sensibilidade criativa da personagem, o filme propõe uma reflexão sobre a retomada da inspiração artística, a arte como agente transformador e o conceito de belo.

Guida has been working as an archivist for 30 years. Her routine changes when she stumbles across an ad for live model classes. Through the character's creative sensibility, the film proposes a reflection on the revival of artistic inspiration, on the art as an agent of transformation, and on the concept of beautiful.





DO SERCA TWEGO

PARA O TEU CORAÇÃO

Ewa Borysewicz

Polônia, 2013, 10'

Roteiro Original Original Script

Ewa Borysewicz

Produção Production

Malgorzata Bosek

Câmera Camera

Ewa Borysewicz e Jakub Pierzchala

Edição Editing

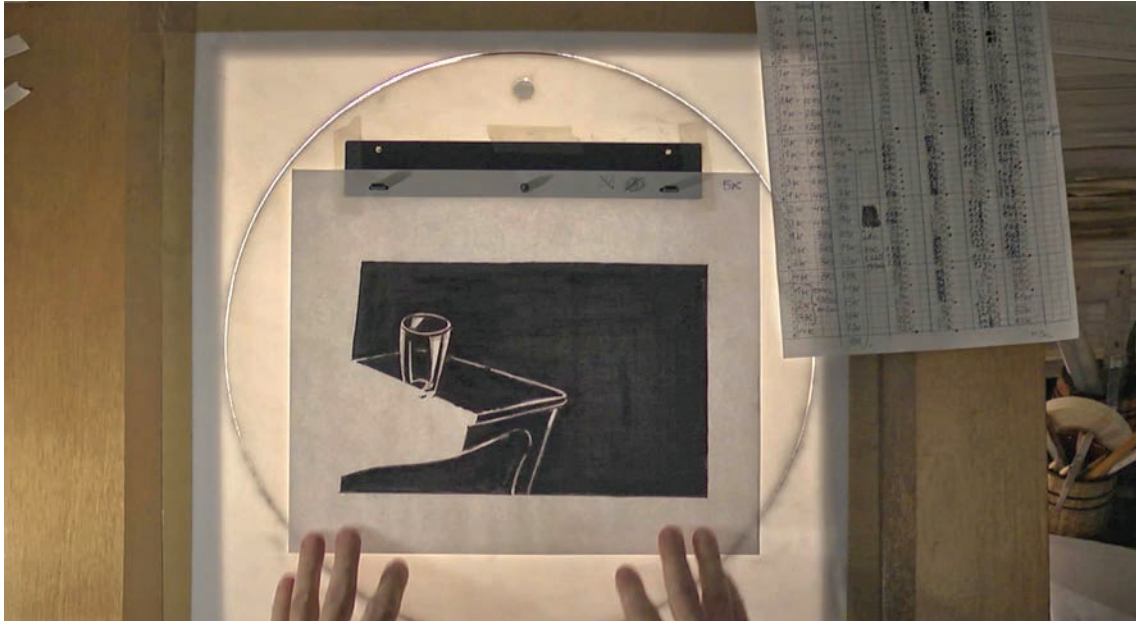
Ewa Borysewicz

Música Music

Michal Augustyniak

Ele era tão bonito, com seus cabelos muito negros, em pé ao lado do balanço. Quando ele sorria, olhos se arrepiavam. Era esquizofrênico – ele era tão perturbado que ela fazia tudo o que ele dizia. Ela queria ouvir suas palavras doces, queria que ele falasse até a lua se levantar.

He was so handsome, with his jet-black hair, standing by the swing. When he smiled, eyes would stand on end. It was schizophrenic - he was so messed up that she would do whatever he said. She wanted to listen to his sweet-talking, wanted him to talk until the moon was up.



EX ANIMO

EX ANIMO

Wojciech Wojtkowski

Polônia, 2013, 7'

Roteiro Original Original Script

Wojciech Wojtkowski

Produção Production

Piotr Furmankiewicz e Mateusz Michalak

Desenho de som Sound Design

Michał Jankowski e Paweł Luczak

Animação Animation

Wojciech Wojtkowski

Edição Editing

Mateusz Michalak e Piotr Furmankiewicz

Uma impressão animada. Imagens evocadas pelo animador formam uma realidade bidimensional própria. Cenas absurdas e desconexas descrevem as regras que governam o mundo confinado a uma folha de papel e à técnica da animação. As relações entre as personagens parecem estranhamente familiares.

An animated impression. Images conjured up by the animator form a two-dimensional reality of their own. Absurd and unrelated scenes describe the rules governing the world confined to a sheet of paper and animation technique. The relationships between the characters seem strangely familiar.





SESSÃO MALDITA

MIDNIGHT EXHIBITION

MAL 88' **18**

→ 20, sábado, 23h → 26, sexta, 23h



MOSTRA MALDITA

ROBERTO COTTA

OS FILMES AQUI REUNIDOS MARCAM PRESENÇA TANTO PELOS EMBATES NARRATIVOS PECULIARES QUANTO PELAS IDIOSSINCRASIAS DE SEUS PERSONAGENS, PELAS DESARTICULAÇÕES NO ÂMBITO ESTÉTICO E, ESPECIALMENTE, PELAS CORAJOSAS FORÇAS MOTRIZES ARREGIMENTADAS POR SEUS REALIZADORES.

¹Em 2009, o festival realizou uma sessão com moldes semelhantes aos da Maldita, onde foi exibido o filme *O Vampiro da Cinemateca* (1977), de Jairo Ferreira. Àquela época o evento foi chamado de Sessão das Onze, mas logo no ano seguinte o nome foi alterado e a sessão passou a abrir espaço para filmes inscritos no festival.

É o quinto ano¹ consecutivo que o Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte realiza a Sessão Maldita. Em 2013, numa edição bastante icônica, foi exibido um conjunto de filmes caracterizado por escolhas temáticas e predileções estéticas distintas, embevecidos por estruturas narrativas capazes de perpassar a escatologia animada, o filme de horror urbano, a sátira absurda e a comédia pornô escrachada sem apresentarem qualquer tipo de engessamento ou concessão em suas premissas. Além disso, tais filmes eram representados por personagens singulares como o urso panda suicida e asqueroso do curta *Pandy*, o exterminador de roedores inebriado pelo próprio veneno em *O Matador de Ratos*, o Hitler anão etíope protagonista do incomparável *Chigger Ale* e o lutador de artes marciais armado por sua enorme genitália em *La Bifle*.

Nesse contexto, tanto pelo potencial transgressor das obras escolhidas quanto pelo frescor de liberdade que elas dispunham, o êxito da edição passada nos encorajou a pensar na possibilidade de realização de uma nova sessão de curtas malditos, contanto que os filmes em questão conseguissem, ao mesmo tempo, destroçar os rótulos preestabelecidos para essa nomenclatura e nos apresentar configurações temáticas, estéticas e narrativas que fossem capazes de sustentar um panorama cujos princípios fundamentais de agrupamento pudessem girar em torno da provocação e confrontação do olhar.

Eis que os quatro curtas-metragens trazidos para esta edição não somente provocam e confrontam os mais aguçados sentidos como também extrapolam as noções quase sempre simplórias atribuídas ao termo maldito. Em suma, os filmes aqui reunidos marcam presença tanto pelos embates narrativos peculiares que trazem quanto pelas idiossincrasias de seus personagens, pelas desarticulações no âmbito estético e, especialmente, pelas corajosas forças motrizes arregimentadas por seus realizadores.

Na Sessão Maldita deste ano temos o exorcismo envolto por camadas de bizarrice no filme espanhol *Ancha es Castilla/N'importe Quoi*, de Sergio Caballero; a velhice compreendida como um acerto de contas ou como um verdadeiro massacre no brasileiro *O Desejo do Morto*, de Ramon Porto Mota; a narrativa tríptica sobre condição feminina, relações de trabalho e mobilização social na efervescente Taipei do curta *The Caramel Corn Riot*, dirigido pelo taiwanês Guang Cheng Shie; e a escatologia cirúrgica promovida pela corporeidade em conflito no mais novo trabalho do mestre canadense David Cronenberg, realizado com apoio de um fundo de investimento holandês.

O agrupamento de filmes tão díspares em suas propostas e encaminhamentos estéticos numa única sessão nos permite questionar por quais motivos esses curtas estão sendo considerados por nós como malditos. Contudo, em primeiro lugar, vale salientar que em hipótese alguma buscamos estigmatizar o termo maldito com um status depreciativo, afinal alguns desses filmes teriam condições suficientes para participarem das

mostras competitivas do festival. Em segundo lugar, o fator essencial que interliga essas obras a ponto de proporcionar sua aglutinação é a potencialidade com a qual elas conseguem cotejar questões tão delicadas como a possessão demoníaca, o autoritarismo, a decrepitude do seio familiar e a não aceitação do próprio corpo, cada uma à sua maneira, com doses demasiadas de inventividade e confrontação. Esta segunda formulação, calçada na confrontação como um dos elementos que atravessam os quatro filmes, talvez seja a mais adequada para podermos compreender separadamente as motivações que nos fizeram unir essas obras numa exibição justaposta denominada *Maldita*.

O confronto, por exemplo, marca presença nos dois rituais de exorcismo dotados da mais completa fanfarronice que acabam dando a tônica do curta *Ancha es Castilla/N'importe Quoi*. Em um deles, a garota possuída é levada à África para que o Padre Voodoo possa expulsar o demoníaco Imperador Bokassa de seu corpo. Contudo, o exorcista fala à família da moça que será necessário o sacrifício de um europeu para saciar a sangria satânica, e o que vemos em seguida é uma série de sátiras envolvendo essa situação de possessão espiritual. O conflito evidenciado através do humor doentio de Sergio Caballero se direciona muito mais para a tentativa de rompimento das imposições morais, religiosas e culturais que estamos acostumados do que para o embate físico entre as forças do bem e do mal, representadas sem muitos didatismos ou aprisionamentos conceituais, até porque o título do filme livremente traduzido para o português significa “fazer o que quiser/não importa o quê”.

Já *O Desejo do Morto* trafega por duas espécies de confronto, estando a primeira delas instaurada no choque geracional que logo se evidencia em seu mote narrativo. O filme traz um ambiente familiar putrefado, repleto de vivências que se desarticulam para mostrar o tom agreste praticamente imposto à velhice como forma intangível de defesa de sua própria memória. Praticamente derrotado pelo total deslocamento no seio familiar, o idoso Dário compreende a morte como o único lugar de descanso possível e luta apenas para que seus anseios lúgubres sejam respeitados por sua família. Ele quer ser enterrado num caixão de mogno, na quadra 2, cova 37, do Cemitério de São Pedro. Mas aquilo que parece ser um desejo simples de ser contemplado pode dinamitar de vez essa atmosfera familiar já em declínio. Nesse aspecto, surge o que podemos definir como a segunda instância de confronto promovida pelo filme, que nada mais é do que a extensão física e visceral da primeira (e que não deve ser revelada antes do filme ser visto). No final, percebemos que o tom agreste que corrói o personagem está presente em todos os espaços e relações dessa família paraibana marcada pela deformidade da vida e pela libertação através da morte. E, assim, o horror torna-se um fim incontornável.

A remição a partir do confronto também é um fator presente em *The Caramel Corn Riot (A Rebelião do Cereal de Caramelo)*. Atravessado por uma

O FATOR ESSENCIAL QUE INTERLIGA ESSAS OBRAS A PONTO DE PROPORCIONAR SUA AGLUTINAÇÃO É A POTENCIALIDADE COM A QUAL ELAS CONSEGUEM COTEJAR QUESTÕES TÃO DELICADAS, COMO A POSSESSÃO DEMONÍACA, O AUTORITARISMO, A DECREPITUDE DO SEIO FAMILIAR E A NÃO-ACEITAÇÃO DO PRÓPRIO CORPO, CADA UMA À SUA MANEIRA, COM DOSES DEMASIADAS DE INVENTIVIDADE E CONFRONTAÇÃO.

RESTA-NOS ESPERAR APENAS QUE A AGLUTINAÇÃO DELES PROPORCIONE UMA SESSÃO CAPAZ DE PROVOCAR SENSações E REAÇÕES CONFRONTADORAS NAQUELES QUE ACEITAREM O DESAFIO DE ENCARAR A MADRUGADA NUMA SALA DE CINEMA CHEIA DE FILMES MARCADOS PELO IMPREVISTO EM CADA PLANO, CADA MOVIMENTO, CADA PERSONAGEM E CADA DECISÃO.

série de camadas estéticas que causam concomitantemente fascínio e estranheza, o filme apresenta um fractal narrativo composto por um jovem contra-regra instruído autoritariamente por um experiente diretor de fotografia enquanto trabalha numa gravação enfadonha de um comercial de cereal de caramelo; uma jovem agente imobiliária enfrentando o insucesso no trabalho, bem como a opressão e a insatisfação em experiências amorosas; e um grupo de manifestantes que se põe diante da linha de frente dos trilhos do metrô para reivindicar melhores condições de trabalho e mobilidade urbana. Para tentar delinear esse discurso que visa colocar em xeque o autoritarismo, as condições de trabalho e a representação da figura feminina nesse ambiente pós-capitalista da capital tawianesa, o filme lança mão de recursos que defendem uma ausência de hierarquias na forma de ver, ouvir e sentir uma obra cinematográfica. Portanto, em *The Caramel Corn Riot* o confronto pode ser experimentado tanto nas ações libertárias dos próprios personagens quanto no creme de leite que se mescla inesperadamente ao rosto feminino ou nos cereais que se transfiguram em trabalhadores revoltados através das incrustações toscas do *chroma key*.

Encerrando a apresentação dessa leva de filmes malditos, temos o ponto de vista estabelecido como confronto em *The Nest (O Ninho)*. Confronto esse que David Cronenberg primeiro trava em relação à sua própria filmografia, em função de parte significativa dos temas que a concernem e, sobretudo, no que diz respeito às expectativas que naturalmente se criam em qualquer novo filme que receba sua assinatura. Retomando a questão da corporeidade em desalinho - que já foi encarada em boa parte de seus trabalhos em longa-metragem-, este curta quebra qualquer perspectiva de pré-definição na construção de personagens, na estruturação das ações ou no curso narrativo de suas resoluções. Caso tentemos ancorar nossas esperanças de desvendamento do filme analisando outras obras realizadas pelo cineasta, certamente estaremos fadados ao fracasso, uma vez que todos os elementos inseridos em *The Nest* se bastam individualmente, sem precisarem recorrer a nenhum outro aspecto presente nos filmes anteriores do diretor. Talvez a chave que possa revelar a grande potência do filme esteja realmente no embate de pontos de vista realizado entre a personagem que acredita que seu seio esquerdo necessita de uma intervenção cirúrgica e o cirurgião suspeito que a interroga com uma câmera GoPro presa em sua cabeça, interpretado pelo próprio Cronenberg.

Diante desse panorama de filmes propositalmente desigual, resta-nos esperar apenas que a aglutinação deles proporcione uma sessão capaz de provocar sensações e reações confrontadoras naqueles que aceitaram o desafio de encarar a madrugada numa sala de cinema cercada por filmes marcados pelo imprevisito em cada plano, cada movimento, cada personagem e cada decisão.

MIDNIGHT EXHIBITION

ROBERTO COTTA

THE FILMS GATHERED HERE JUSTIFY THEIR PRESENCE FOR THEIR PECULIAR NARRATIVE CLASHES AND FOR THEIR CHARACTERS' IDIOSYNCRASIES; FOR THEIR AESTHETIC DISARTICULATIONS AND, ESPECIALLY, FOR THE COURAGEOUS DRIVING FORCES MUSTERED BY THEIR MAKERS.

¹In 2009, the festival presented a similar exhibition that showed the 1977 film *O Vampiro da Cinemateca* (*The Vampire of the Cinematheque*), by Jairo Ferreira. The event was then called "The Eleven O'clock Session", but by the following year the named had been changed and the exhibition had been opened to films submitted to the festival.

²The Portuguese name for the Midnight Exhibition is "Sessão Maldita", something like "The Damned Exhibition".

The Midnight Exhibition has now been a part of the Belo Horizonte International Short Film Festival for the fifth¹ consecutive year. 2013's rather iconic edition brought a group of films marked by different themes and aesthetic tones, fascinated by narrative structures capable of meandering through animated eschatology, the urban horror film, nonsensical satire and mocking pornographic comedy without any rigidity or compromise of their premises. In addition to that, such films were represented by singular characters, like the repugnant and suicidal panda from *Pandy*, the rodent exterminator inebriated by his own poison in *Rats Killer*, the Ethiopian mid-gut Hitler lookalike who is the protagonist of the incomparable *Chigger Ale*, and the martial arts armed with his huge genitalia in *La Bifle*.

In this context, last year's success, both in terms of the films' potential for transgression and of their freshness and freedom, as well as fond memories of past editions, have encouraged us to think of putting together a new Midnight Exhibition, as long as the films selected were able to simultaneously wreck pre-established labels associated with this title and present us with themes, aesthetics, and narratives capable of providing a panorama whose uniting principle is the provocation and confrontation of the viewer's gaze.

And so the four short films presented in this exhibition not only provoke and confront the sharpest senses, but also extrapolate the notions, almost always simplistic, associated with the term "damned"². To sum up, the films gathered here justify their presence for their peculiar narrative clashes and for their characters' idiosyncrasies; for their aesthetic disarticulations and, especially, for the courageous driving forces mustered by their makers.

In this year's Midnight Exhibition we have exorcism wrapped in layers of bizarreness in the Spanish film *Ancha es Castilla/N'importe Quoi*, by Sergio Caballero; old age understood as reckoning or a veritable massacre in the Brazilian *The Dead Man's Wish*, by Ramon Porto Mota; the tryptic narrative encompassing the female condition, work relations and social mobilization in the effervescent Taipei of *The Caramel Corn Riot*, by Taiwanese Guang Cheng Shie; and the surgical eschatology brought forth by conflicted corporeality in the Canadian master David Cronenberg's latest work, produced with support from a Dutch investment fund.

The grouping of films so dissimilar in their propositions and aesthetic paths in a single exhibition allows us to question why we are calling these films "damned". However, first of all, it must be stated that term "damned" is never stigmatized as pejorative; after all, some of these films could very well be in one of the Festival's competitive exhibitions. Secondly, the essential trait binding these works enough to allow them to be grouped together is how strongly they are able to map out issues as sensitive as demonic possession, authoritarianism, the decaying of the family core and the non-acceptance of one's own body, each in their own way, with heavy doses of inventiveness and confrontation. Confrontation, as one of the elements that

permeate all four films, is possibly the most adequate basis from which to comprehend, separately, the reasons why these works were grouped in a collage exhibition called “damned”.

Confrontation, for example, is present on the two exorcisms, filled with comic bravado, that end up shaping *Ancha es Castilla/N'importe Quoi*. In one of them, the possessed girl is taken to Africa so that Father Voodoo can expel the demonic Emperor Bokassa from her body. However, the exorcist informs the girl's family that it will take the sacrifice of a European to quench the satanic thirst for blood, and what follows is a series of satires around this spiritual possession. The conflict highlighted by Sergio Caballero's twisted brand of humor turns on an attempt to break from the moral, religious, and cultural impositions we are all used to, and not so much on the physical struggle between the forces of good and evil, represented without much didactics or conceptual restrictions, and even the film's title loosely translates as “do as you wish/whatever”.

The Dead Man's Wish, on the other hand, navigates two kinds of confrontation, the first of which established in the generational clash soon made evident in the narrative motif. The film presents a putrefied family environment, filled with experiences that are disarticulated in order to show the harsh tone that is virtually imposed on old age as an intangible defense of its memory. All but defeated due to his total displacement in the family, the elderly Dário sees death as the only possible place of rest, and fights only to have his funeral wishes respected by his family. He wants to be buried in a mahogany casket, at lot 2, grave 37, at Saint Peter's Cemetery. But what seems like a simple wish may finally blast the already decaying family atmosphere. At this point, what can be defined as the second instance of confrontation emerges. It is nothing more than the physical and visceral extension of the first instance [and it must not be revealed before watching the film]. In the end, we realize that the harshness eroding the character is present in every space and relationship in this Paraíba family marked by the deformity of life and liberation through death. And so, the horror becomes an unavoidable end.

Redemption through confrontation is also present in *The Caramel Corn Riot*. Permeated by several aesthetic layers that cause fascination and strangeness at the same time, the film brings a narrative fractal constituted by a young stagehand bossed around by an experienced cinematographer while working in a boring shoot for a caramel breakfast cereal ad; a young real estate agent facing failure at work as well as oppressive, unsatisfying romantic experiences; and a group of demonstrators standing on the metro tracks to protest for better working conditions and urban transit. In order to try and delineate a discourse that attempts to expose authoritarianism, working conditions, and the representation of women in the Taiwanese capital's post-capitalist environment, the film deploys resources defending an absence of hierarchies in the ways to see, hear and feel a work of film.

CONFRONTATION, AS ONE OF THE ELEMENTS THAT PERMEATE ALL FOUR FILMS, IS POSSIBLY THE MOST ADEQUATE BASIS FROM WHICH TO COMPREHEND, SEPARATELY, THE REASONS WHY THESE WORKS WERE GROUPED IN A COLLAGE EXHIBITION CALLED “DAMNED”.

Therefore, in *The Caramel Corn Riot*, confrontation can be experienced both in the actions of freedom of the characters, and in the cream that mixes unexpectedly with the female face or the flakes of cereal that shift into rebelling workers through shoddy insertions using *chroma key*.

To wrap up the introduction to this batch of “damned” films, we have confrontation as it is established in *The Nest*. Here, David Cronenberg first confronts his own filmography in two fronts: many of its themes, and, above all, the expectations that naturally arise around any new film bearing his signature. Once again taking up the issue of a misaligned corporeality – already approached in many of his feature films – this short film breaks any expectations of pre-defined character constructions, the structure of the action, or the narrative course of resolutions. If we should hope to figure out the film by analyzing other works by the filmmaker, we would certainly be doomed to failure, given that every element in *The Nest* suffices on its own, with no need to turn to any other aspect present in his previous films. Perhaps the key to unveiling the film’s greatest strength is actually the clash of viewpoints between the character who believes her left breast needs surgery and the suspicious-looking surgeon who interrogates her with a GoPro camera attached to his head, played by Cronenberg himself.

In the face of this panorama of intentionally dissimilar films, we can only hope that their grouping makes for a showing capable of arousing confrontational sensations and reactions in those who choose to accept the challenge of facing the late hours of the night in a theater lit by films unpredictable at every shot, movement, character, or decision.



MAL

184



THE NEST

O NINHO

David Cronenberg

Holanda, 2014, 10'

Roteiro Original Original Script

David Cronenberg

Produção Production

Lisa Mahal

Um médico deve remover uma infestação de parasitas de dentro do peito de um paciente.

A doctor must remove a parasite infestation from within a patient's breast.



O DESEJO DO MORTO

THE DESIRE OF THE DEAD

Ramon Porto Mota

Brasil/PB, 2013, 33'

Roteiro Original Original Script

Ramon Porto Mota, Jhésus Tribuzi

Produção Production

Ramon Porto Mota, Mariah Benaglia,
Lunara Vasconcelos

Câmera Camera

Jhésus Tribuzi

Som Sound

Pedro Diogenes

Edição Editing

Ramon Porto Mota, Jhésus Tribuzi, Ian
Abé, Fabiano Raposo, Arthur Lins

“A velhice não é uma batalha, é um massacre.”

Old age is not a battle, it's a massacre.



MAL



ANCHA ES CASTILLA/ N'IMPORTE QUI

NÃO IMPORTA O QUÊ

Sergio Caballero

Espanha, 2013, 25'

Roteiro Original Original Script

Sergio Caballero

Produção Production

AM Films, Sonar Festival

Fotografia Cinematography

Claudia Mallart, Marc Gómez del Moral

Música Music

EVOL

Edição Editing

Martí Roca

Elenco Cast

Lolo & Sosaku, Rita Caballero

Ancha es Castilla/N'importe qui é um filme de terror e, ao mesmo tempo, uma comédia doentia que conta a história de uma criança possuída pelo Demônio e os exorcismos praticados por sua família para expulsar o mal. Uma mistura explosiva de *O Exorcista*, *Tubarão* e *Deus Salve a Rainha*.

Ancha es Castilla / N'importe qui is a horror movie and sick comedy which tells the story of a child possessed by the Devil and the exorcisms she practices with her family in order to evict the evil. An explosive mix between *The Exorcist*, *Jaws* and *God Save the Queen*.



THE CARAMEL CORN RIOT

A MANIFESTAÇÃO DO
MILHO CARMELIZADO

Guang Cheng Shie
Taiwan, 2014, 20'

Roteiro Original Original Script

Guang Cheng Shie

Produção Production

Guang Cheng Shie

Fotografia Cinematography

Te-Jen Kuan e Kuan Hsiang Wang

Música Music

Anga Tsai

Edição Editing

Guang Cheng Shie

spikycheng@gmail.com

A cidade está ficando cada vez pior, quando três personagens diferentes se encontram em espaços divergentes: o assistente júnior brutalmente treinado pelo cinegrafista sênior, a corretora de imóveis que perdeu vendas e os trabalhadores abandonados que estão bloqueando os trilhos de trem para resistir...

This city is getting worst and worst when three different personalities meet each other in divergent places: the junior assistant brutally trained by senior cameraman, the realtor who lost sales and the abandoned workers who are blocking the train tracks to resist...



MAL



Legendas
Autoria das sinopses
[RK] Roger Koza

MOSTRA ESPECIAL
SPECIAL EXHIBITION

**LAPSOS DE VIDA:
CURTA-METRAGEM
ARGENTINO
CONTEMPORÂNEO**

LAPSES OF LIFE: CONTEMPORARY
ARGENTINE SHORT FILMS

Curadoria/Curatorship: Roger Koza

LAP 1 99' **18**

ESBOÇO DE UMA MICROFÍSICA DO PODER
→ 21, domingo, 19h15 → 22, segunda, 21h

LAP 2 87' **18**

DERIVAS POÉTICAS DA NARRAÇÃO CINEMATOGRAFICA
→ 22, segunda, 17h30 → 23, terça, 21h

LAP 3 91' **18**

FORMAS DE FILMAR O ESPAÇO
→ 23, terça, 17h30 → 24, quarta, 18h



LAPSOS DE VIDA ENTRE ALGUNS SUJEITOS E OBJETOS NO QUADRO

ROGER KOZA*

PENSO QUE A MAIOR
PARTE DOS FILMES
ESTÁ ARRAIGADA EM UM
CONTEXTO ESPECÍFICO,
E É JUSTAMENTE POR
ISSO QUE PODEM
TRANSCENDER O
PRÓPRIO TERRITÓRIO
PARA ENCARNAR ALGUM
INTERESSE UNIVERSAL.

Roger Alan Koza (1968): Membro do Fipresci, trabalha como crítico de cinema no jornal *La Voz del Interior*, de Córdoba, é colunista do programa de rádio *Mirá quién habla*, da *Radio Universidad*, e, atualmente, dirige o programa de televisão *El cinematógrafo* (Canal 10 da Universidad de Nacional de Córdoba e Canal 360). Publicou o livro *Con los ojos abiertos: crítica de cine de algunas películas recientes*, coleção Vital, Editora Brujas, Córdoba, 2004. Desde 2006, é programador da seção *Vitrine*, do *Festival Internacional de Cinema de Hamburgo*, Alemanha, e, desde 2011, do FICUNAM (*Festival Internacional de Cine de la Universidad Autónoma de México*).

O título desta mostra é uma versão distorcida de um grande filme de Alexander Balaguara, cujo título é *O tempo de vida de um objeto no quadro*. O filme do diretor ucraniano tem duração de quase duas horas, mas, em certa medida, resume secretamente o obstáculo posto a qualquer diretor que trabalhe com aquilo que é definido como curta-metragem: o espaço de tempo dos planos está marcado pela pouca duração do conjunto. De fato, um curta-metragem é, por definição, um filme cujo limite essencial é, *a priori*, estrutural, já que se assume uma restrição na duração total da sua existência interior. No máximo 20, 30, até 40 minutos, ainda que os festivais mais ortodoxos coloquem meia hora como o limite que define esse tipo de filme.

Os motivos que fazem um cineasta trabalhar sob essa restrição de tempo são desconhecidos. A princípio, como todos sabemos, isso ocorria por um impedimento próprio da tecnologia, mas, há alguns poucos anos, a extensão de um filme deixou de ser um problema. Por que então continuar incentivando a brevidade? Uma tese, uma indicação, uma política do autor: um filme deve durar o tempo que ele próprio precisa durar.

Por diferentes motivos, durante muitos anos, fui jurado em um festival nacional de curtas da Argentina chamado Cortópolis. Em quatro edições consecutivas, mudaram os outros jurados, mas voltaram a me convidar. A repetição é um tema que me fascina e, por isso, aceitei, vez ou outra, assumir esse papel, porque sabia que a repetição diante de um fenômeno nos faz pensar certas coisas e eventualmente construir algumas hipóteses. Também fui jurado de um festival latino-americano de curtas e, recentemente, aceitei ser jurado também de um festival de “celumetrajes” (filmes gravados a partir de celulares). Todas essas experiências me levaram a perceber uma tensão permanente nos filmes de curta duração: existe sempre um confronto secreto entre uma ordem publicitária, que, na sua essência, se sente obrigada a produzir um efeito, e uma ordem cinematográfica, que pressiona e demanda ao cineasta destilar, em pouco tempo, uma ideia de cinema. Na maioria das vezes, os curtas-metragens são, formalmente, uma publicidade encoberta. Não de mercadorias, mas da sintaxe e da forma pela qual as mercadorias conquistam o seu alvo: tornando-se objeto de consumo.

Quando pensamos que todos os filmes de Artavazd Pelechian são curtas-metragens, com exceção do *Nosso Século*, quem desejar fazer filmes de breve duração já sabe que tudo é possível e que em poucos minutos se pode fazer delirar a linguagem cinematográfica e elevá-la a áreas de expressão jamais imaginadas. Não existe desculpa: um filme de dez minutos pode ser tão contundente como qualquer outro filme “breve” de Lav Diaz, de quatro horas de duração.

Todos os filmes selecionados nesta mostra são importantes por diferentes motivos. Em quase todos os casos, vi que o diretor ou a diretora buscou algo, intuiu alguma forma cinematográfica e, inclusive, em algumas ocasiões, concebeu e projetou uma ideia de cinema com um sentido forte. Os temas escolhidos para serem retratados são diferentes, ainda que eu tenha tentado com que os filmes se choquem ou estabeleçam, entre si, uma empatia temática e estética. No conjunto, me parece, é possível pontuar algumas questões do cinema contemporâneo, em geral, e do cinema argentino, em particular.

Suspeito que não levará muito tempo para descobrir que, entre os filmes da mostra, há um de origem alemã. Da necessidade de se navegar os mares é um curta-metragem de Philipp Hartmann, e sua história se passa na Bolívia e na Argentina. Decidi incorporar esse filme por dois motivos. Por um lado, porque o filme de Hartmann pertence a uma tradição cinematográfica: o diretor retoma o espírito de aventura de Flaherty, Van der Keuken e Herzog. Para todos eles, filmar é viajar, mover, ir atrás de outros. Uma câmera não só capta um momento para depois reproduzi-lo, mas é também um instrumento que incita o movimento. Trata-se de buscar imagens desconhecidas em territórios distantes. Por outro lado, o olhar de Hartmann é o de um estrangeiro que observa um espaço simbólico e físico que os cineastas argentinos (e bolivianos) talvez não estejam tão interessados em filmar. Nos poucos minutos em que o filme se passa em Buenos Aires, a cidade parece diferente.

Os trabalhos escolhidos pertencem a diretores consagrados, conhecidos e desconhecidos. Há filmes que poderiam ser considerados “profissionais” e outros, “amadores”. Se os escolhi sem reparar nos pergaminhos e nos prêmios concedidos a eles é porque penso que o valor de todas as obras recai na variedade formal e temática que bem representa o cinema argentino contemporâneo.

Ao nomear uma cinematografia nacional e restringir-me a ela quero deixar clara a minha posição como programador (e crítico de cinema): pouco me interessa o nacionalismo como tal e sua relação com o cinema, o que não significa negar as questões de identidade que, sim, podem ser vistas no cinema de uma determinada região. Faço esse esclarecimento simplesmente porque a cinefilia tem sido sempre uma forma heterodoxa de pensar o mundo, como se o cinema fosse um país “complementar” (assim gostava de dizer Serge Daney), deslocado da soberania linguística e territorial. Dito isso, penso que a maior parte dos filmes está arraigada em um contexto específico, e é justamente por isso que podem transcender o próprio território para encarnar algum interesse universal.

OS TRABALHOS ESCOLHIDOS PERTENCEM A DIRETORES CONSAGRADOS, CONHECIDOS E DESCONHECIDOS. HÁ FILMES QUE PODERIAM SER CONSIDERADOS “PROFISSIONAIS” E OUTROS, “AMADORES”. SE OS ESCOLHI SEM REPARAR NOS PERGAMINHOS E NOS PRÊMIOS CONCEDEDOS A ELAS É PORQUE PENSO QUE O VALOR DE TODAS AS OBRAS RECAI NA VARIEDADE FORMAL E TEMÁTICA QUE BEM REPRESENTA O CINEMA ARGENTINO CONTEMPORÂNEO.

LAPSES OF LIFE AMONG A FEW SUBJECTS AND OBJECTS IN THE FRAME

ROGER KOZA

I BELIEVE MOST FILMS
ARE ROOTED IN A
SPECIFIC CONTEXT,
AND THAT IS EXACTLY
WHY THEY ARE ABLE TO
TRANSCEND THEIR OWN
TERRITORY IN ORDER TO
EMBODY A UNIVERSAL
INTEREST.

The title of this exhibition is a distorted loan from a great film by Alexander Balaguara, whose title is *Lapses of life of an object in the frame*. The Ukrainian director's film runs for almost two hours but, to some extent, secretly sums up the obstacle faced by any filmmaker working with what is defined as a short film: the time for each shot is marked by the short duration of the whole. Indeed, a short film is, by definition, a film whose essential limit is, prior to anything else, structural, since it is assumed that the total duration of its interior existence is restricted. To a maximum of 20, 30, even 40 minutes, even though the more orthodox festivals set the defining limit for a short film at half an hour.

The reasons that lead a filmmaker to work under this time restraint are unknown. In the beginning, as we all know, that happened due to an impediment in the technology itself, but since a few years back, the extension of a film is no longer a problem. So, why continue to encourage brevity? A thesis, an indication, a policy of this author: a film must run for as long as it needs to run.

For different reasons, I have been for many years a juror in an Argentinian national short film festival called Cortópolis ("Shortcity"). On four consecutive editions, they changed the other jurors but kept inviting me. Repetition is a theme that fascinates me, and because of that, I accepted the role time and again, because I knew that repetition makes us think on certain things and eventually build a few hypotheses. I was also a juror at a Latin American short film festival and, recently, I even accepted to judge a mobile phone short film festival. All of these experiences have led me, with no exception, time and again, to realize a permanent tension in films with short runtimes, namely: there is always a secret conflict between an order of advertising that, in its essence, feels obligated to produce an effect, and an order of film, that pressures and demands that the filmmaker refine, in a short time, an idea of cinema. Most of the time, short films are, formally, advertising in disguise. Not of merchandise, but of the syntax and the way through which merchandise conquer their target: by becoming an object of consumption.

When we think that all of Artavazd Pelechian's films are short films, excepting *Nosso Século* (Our Century), those who wish to make films with a brief runtime already know that anything is possible and that in a few minutes one can make the language of film go delirious, and elevate it to heights of expression never before imagined. There are no excuses: a 10-minute film can be as striking as any "brief" 4-hour film by Lav Diaz.

All the films chosen are important for different reasons. In almost every instance, I could see that the director sought out something, sensed some kind of cinematic form and, in some cases, conceived and designed a meaningful idea of cinema. The themes chosen are different, even though

I have attempted either clashes or thematic and aesthetic empathy among the films. Overall, I believe it's possible to point out some issues in contemporary cinema as whole and Argentinean cinema in particular.

I suspect it won't take long to find out that, among the films in the exhibition, there is one of German origins. *De la necesidad de navegar los mares* (Of the need to sail the seas) is a short film by Philipp Hartmann set in Bolivia and Argentina. I have decided to include this film for two reasons. On the one hand, Hartmann's film belongs to a tradition of film: he takes up the spirit of adventure of Flaherty, Van der Keuken and Herzog. For all of them, to film is to travel, to move, to seek others. A camera not only captures a moment in order to reproduce it later; it is also an instrument that incites movement. It's about searching for unknown images in distant lands. On the other hand, Hartmann's gaze is that of a foreigner who observes a symbolic and physical space that Argentinean (and Bolivian) filmmakers might not be all that interested in shooting. For the few minutes when the action is set in Buenos Aires, the city seems different.

The works chosen are by celebrated, well-known, and also unknown filmmakers. Some films could be considered "professional", and others, "amateur". If I have chosen them paying no attention to diplomas and awards they might have received, it is because I feel that the worth of each and every one lies in the formal and thematic diversity that so well represents contemporary Argentinean cinema.

When appointing and restricting myself to one country's filmmaking, I would like to clearly state my position as a programmer (and film critic): I have no interest in nationalism itself and its relationship to film, which does not imply denying the issues of identity that yes, may be seen in a specific region's cinema. I clarify this point simply because cinephilia has always been an heterodox way of thinking about the world, as if cinema were an "additional" country (as Serge Daney liked to put it), dislocated away from linguistic and territorial sovereignty. That said, I believe most films are rooted in a specific context, and that is exactly why they are able to transcend their own territory in order to embody a universal interest.

THE WORKS CHOSEN ARE BY CELEBRATED, WELL-KNOWN, AND ALSO UNKNOWN FILMMAKERS. SOME FILMS COULD BE CONSIDERED "PROFESSIONAL", AND OTHERS, "AMATEUR". IF I HAVE CHOSEN THEM PAYING NO ATTENTION TO DIPLOMAS AND AWARDS THEY MIGHT HAVE RECEIVED, IT IS BECAUSE I FEEL THAT THE WORTH OF EACH AND EVERY ONE LIES IN THE FORMAL AND THEMATIC DIVERSITY THAT SO WELL REPRESENTS CONTEMPORARY ARGENTINEAN CINEMA.

EL BREVE LAPSO DE VIDA DE ALGUNOS SUJETOS Y OBJETOS EN EL ENCUADRE

ROGER KOZA

I BELIEVE MOST FILMS
ARE ROOTED IN A
SPECIFIC CONTEXT,
AND THAT IS EXACTLY
WHY THEY ARE ABLE TO
TRANSCEND THEIR OWN
TERRITORY IN ORDER TO
EMBODY A UNIVERSAL
INTEREST.

El título de esta sección es una versión distorsionada de una magnífica película de Alexander Balagura, cuyo título reza *El lapso de vida de un objeto en el encuadre*. El film del director ucraniano dura casi dos horas, pero en cierta medida sintetiza secretamente el obstáculo que encuentra cualquier realizador que trabaje con lo que se ha estipulado como cortometraje: el lapso de tiempo de los planos está signado por la poca duración del conjunto. En efecto, un cortometraje es por definición una película cuyo límite esencial reside en un a priori estructural por el que se asume una restricción en la duración total de su existencia interior. Como máximo, unos veinte, treinta, incluso cuarenta minutos, aunque los festivales ortodoxos dirán que media hora es el límite que define al cortometraje.

Los motivos por los que un director decide trabajar bajo esta restricción de tiempo son desconocidos. En un principio, como todos sabemos, se trataba de un impedimento propio de la tecnología, pero, tras unos pocos años, la extensión de una película dejó de ser un problema. ¿Por qué entonces seguir alentando la brevedad? Una tesis, una indicación, una política de autor: una película debe durar lo que la propia película necesita durar.

Por diversas razones, durante muchos años he sido jurado en un festival nacional de cortos de Argentina llamado "Cortópolis". En cuatro ediciones consecutivas, el resto de los jurados cambiaron pero a mí me volvieron a llamar. La repetición es un tema que me fascina, así que acepté una y otra vez jugar ese rol, pues sabía que en la repetición frente a un fenómeno se pueden pensar ciertas cosas y eventualmente construir alguna hipótesis. También fui jurado de un festival latinoamericano de cortometrajes e incluso, recientemente, acepté serlo de un festival de celumetrajes. El conjunto de esas experiencias me llevó sin excepción, una y otra vez, a detectar una tensión permanente en las películas de breve duración, a saber: existe siempre una confrontación secreta entre un orden publicitario que busca en su síntesis obligada producir un efecto y un orden cinematográfico que arrincona al cineasta y le exige destilar en poco tiempo una idea de cine. La mayoría de las veces, los cortometrajes son formalmente publicidad encubierta; no de mercancías, sino de la sintaxis y la forma por la que las mercancías conquistan su cometido: devenir en objetos de consumo.

Cuando uno piensa que todas las películas de Artavazd Pelechian son cortometrajes, a excepción de *Nuestro siglo*, quienes deseen hacer cine de breve duración ya saben que todo es posible y que en pocos minutos se puede incluso hacer delirar al lenguaje cinematográfico y elevarlo a zonas de expresión jamás imaginadas. No hay excusas: un film de diez minutos puede ser tan contundente como cualquier película "breve" de Lav Diaz de cuatro horas de duración.

Todas las películas elegidas para esta sección me resultaron valiosas por motivos diferentes. En casi todos los casos, he visto que el director o la directora ha buscado algo, intuido alguna forma cinematográfica e incluso, en algunas ocasiones, ha concebido y plasmado una idea de cine en un sentido fuerte. Los temas elegidos para contar o retratar son disímiles, aunque he pretendido que las películas choquen entre sí o establezcan una simpatía temática y estética. En el conjunto, me parece, se pueden divisar algunas cuestiones del cine contemporáneo en general y del cine argentino en particular.

Sospecho que no llevará mucho tiempo descubrir que entre los títulos de la sección hay una película de origen alemán. *De la necesidad de navegar los mares* es un cortometraje de Philipp Hartmann, y su relato tiene lugar en Bolivia y Argentina. He decidido incorporar este film por dos motivos. Por un lado, porque el film de Hartmann pertenece a una tradición cinematográfica: Hartmann retoma el espíritu de aventura de Flaherty, Van der Keuken y Herzog. Para todos ellos filmar es viajar, moverse, ir en pos de los otros. Una cámara no solamente atrapa el movimiento para después reproducirlo, sino que también es un instrumento que incita a ponerse en movimiento. Se trata de buscar imágenes desconocidas en territorios lejanos. Por otro lado, la mirada de Hartmann es la de un extranjero que mira un espacio simbólico y físico que los cineastas argentinos (y bolivianos) quizás no estén tan interesados en filmar. Los pocos minutos en los que el film se circunscribe a Buenos Aires, esta ciudad se ve distinta.

Los trabajos elegidos pertenecen a directores consagrados, conocidos e ignotos. Hay películas que podrían considerarse "profesionales" y otras "amateurs". Si las elegí sin reparar en los pergaminos y los premios otorgados es porque pienso que el valor de todas estas películas recae en la variedad formal y temática que bien representa al cine argentino contemporáneo.

Al nombrar una cinematografía nacional y restringirse a ella, quiero dejar en claro mi posición como programador (y crítico de cine): poco me interesa el nacionalismo como tal y su relación con el cine, lo que no significa negar las cuestiones identitarias que sí se pueden ver en el cine de una región. Hago esta aclaración simplemente porque la cinefilia ha sido siempre una forma heterodoxa de pensar el mundo, como si el cine fuera un país suplementario (así le gustaba decir a Serge Daney), dislocado de la soberanía lingüística y territorial. Dicho esto, pienso que la mayoría de las películas sí están arraigadas en un contexto específico, y es justo por eso que pueden trascender el propio territorio para encarnar algún interés universal.

LOS TRABAJOS ELEGIDOS PERTENECEN A DIRECTORES CONSAGRADOS, CONOCIDOS E IGNOTOS. HAY PELÍCULAS QUE PODRÍAN CONSIDERARSE "PROFESIONALES" Y OTRAS "AMATEURS". SI LAS ELEGÍ SIN REPARAR EN LOS PERGAMINOS Y LOS PREMIOS OTORGADOS ES PORQUE PIENSO QUE EL VALOR DE TODAS ESTAS PELÍCULAS RECAE EN LA VARIEDAD FORMAL Y TEMÁTICA QUE BIEN REPRESENTA AL CINE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO.



LA REINA

A RAINHA

Manuel Abramovich

Argentina, 2013, 19'

Filme lúcido e esclarecedor sobre as relações assimétricas entre adultos e menores de idade. Durante um Carnaval, a preparação obsessiva de uma rainha pré-adolescente para seu próximo desfile sintetiza o lugar do poder. A cena de abertura deixa praticamente fora do campo de visão o rosto dos adultos e sustenta a bela figura de Nemi, cujo único prazer parece limitar-se a brincar com suas amigas em uma piscina. **(RK)**

A lucid and enlightening film about the asymmetrical relationships between adults and minors. During Carnival, the obsessive preparation of a preadolescent queen for her next parade synthesizes the place of power. The opening scene all but leaves out of the field of vision the adult faces, and sustains the beautiful image of Nemi, whose sole pleasure seems to be playing with her friends in a pool. **(RK)**



SOCIALES

SOCIAIS

Mariano Luque

Argentina, 2013, 20'

Um estudante de cinema sustenta seus estudos e sua própria vida filmando festas de casamento e outros eventos sociais. O filme tem como ambiente central a interação entre o estudante e seu chefe — um sujeito paradigmático —, considerando as relações de trabalho atuais: o “chefe-amigo”. A submissão do empregado e o gozo do empregador se percebem com a nitidez de um microscópio de última geração. A microfísica do poder em imagens. **(RK)**

A film student puts himself through school by shooting weddings and other social events. The film's central environment is the interaction between the student and his boss, a paradigm character of work relations nowadays: the “buddy-boss”. The employee's submission and the employer's pleasure are evident with the sharpness of a state-of-the-art microscope. The micro-physics of power in images. **(RK)**





EL MODELO

O MODELO

Germán Scelso

Argentina, 2012, 45'

Pouco antes da crise espanhola, Scelso filmou um homem que vive nas ruas de Barcelona e que costumava visitar regularmente a companhia telefônica em que o cineasta trabalhava como caixa. O filme mostra, simplesmente, a interação cotidiana entre o diretor e seu "modelo", que encarna as consequências do sistema econômico no seu próprio corpo. Em boa medida, a pessoa escolhida e a quintessência, um fora de campo ontológico e econômico, de um sistema. O cinema de Scelso costuma restringir-se ao retrato e, neste caso, seu método de indagação alcança sua maior depuração estética: as próprias imagens detêm uma textura marginal, em consonância com seu protagonista. **(RK)**

Shortly before the crisis in Spain, Scelso filmed a man who lives in the streets of Barcelona and who used to regularly visit the phone company where the director worked as a teller. The film simply shows the daily interaction between the filmmaker and his "model", who embodies the consequences of the economic system. The person chosen is largely the quintessence of a system, an ontologic and economical off-camera of it. Scelso's cinema is usually restricted to the portrait and, in this case, his method of inquiry reaches its finest aesthetic distillation: the images themselves have a marginal texture, in line with his protagonist. **(RK)**



NO SÉ MARIA

NÃO SEI, MARIA

Paula Grinzpan

Argentina, 2014, 15'

Um contundente retrato da solidão na sociedade atual. Maria, uma costureira que vive sozinha, recebe ligação de um telefonista que, a certa altura, lhe pede desculpas pelo tratamento dado. Essa voz anônima perde a impessoalidade quando Maria pergunta seu nome e ele responde: Fernando. Os meios de comunicação publicam a notícia do suicídio de um tal Fernando que trabalhava em um centro de atendimento ao cliente. Grinzpan transforma uma anedota em uma evidência sociológica de um estado de ânimo. **(RK)**

A striking portrait of loneliness in today's society. Maria, a seamstress who lives alone, gets a call from an operator who, at a certain point, apologizes for his treatment of her. This anonymous voice loses impersonality when Maria asks his name and he answers: Fernando. The media report the suicide of a Fernando who worked at a customer call center. Grinzpan transforms an anecdote into a piece of sociological evidence of a state of mind. **(RK)**





EL ASOMBRO

O ASSOMBRO

Santiago Loza, Iván Fund y Lorena Moriconi
Argentina, 2014, 49'

Como se se tratasse de uma continuação dos últimos 15 minutos de AB, os diretores Fund e Loza, agora acompanhados de Moriconi, radicalizam o processo estético do filme anterior feito em conjunto: por um lado, ha um texto livre, algo entre o poético e o filosófico, dito "em off" por dois homens e uma mulher; por outro lado, um conjunto de planos de ecossistemas diferentes, animais vivos e dissecados, nuvens, cachoeiras e lava, organizados por uma espécie de lógica poética, conforme a matéria visual. A separação entre texto e imagem e programática e, paralelamente, constituem uma forma de expressão poética livre. **(RK)**

As if it were a sequel to the last 15 minutes of AB, directors Fund and Loza, now with Moriconi, radicalize the aesthetic process of their previous film together. On the one hand, there is a free text, something between poetic and philosophical, spoken off-camera by two men and one woman; on the other hand, a set of shots in different ecosystems, animals living and dissected, clouds, waterfalls, and lava, organized by a kind of poetic logic, according to the visual matter. The separation between text and image is programmatic and, at the same time, constitutes a form of free poetic expression. **(RK)**



SIN TÍTULO

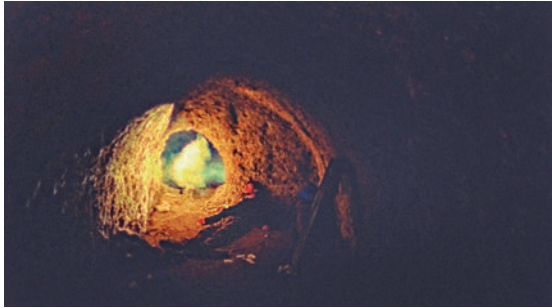
SEM TÍTULO

Lisandro Alonso
Argentina, 2010, 23'

Sem Título é a resposta a uma primeira carta filmada por Serra, com duração de duas horas e meia: *El señor ha fet en mi meravelles*. O que se vê primeiro e um plano geral do clarão de um bosque. Um leve e quase imperceptível movimento se mantém no quadro ate que surge um caçador. Aponta, prepara sua espingarda; a presa não chega a ser vista, mas dois disparos são ouvidos. Logo o caçador desaparece do enquadramento e aparece Misael Saavedra. O lenhador grita um nome: Jersey. No que parece ser um córrego seco, surge, primeiro, um cachorro branco e, em seguida, um homem jovem, que le um conto sobre cachorros, militares e bárbaros. **(RK)**

"Untitled" is the answer to a first letter shot by Serra, with a runtime of two and a half hours: "El señor ha fet en mi meravelles" ("The Lord has done great things to me"). What we first see is a long shot of a clearing in the woods. A slight and almost imperceptible movement holds in the frame until a hunter appears. He aims, prepares his shotgun; his prey is not seen, but two shots are heard. Soon the hunter disappears from the frame and Misael Saavedra appears. The lumberjack calls out a name: Jersey. In what appears to be a dry brook, it appears first a white dog, and then, a young man who reads a short story about dogs, soldiers, and barbarians. **(RK)**





QUE CAIGO?

CAIO EU A TODO TEMPO?

Eduardo Williams

Argentina, França, 2013, 15'

Uma panorâmica sobre um mercado — que bem poderia remeter a uma locação exótica de um filme de James Bond — é a primeira coisa que se vê. Em uma elipse, um par de amigos se move na escuridão. Logo, o protagonista caminha com um amigo e, sem nenhum aviso, volta a caminhar na selva, mas com outros amigos. A selva parece uma área de pedestres. Seria um sonho? O cinema surrealista de Williams é de uma singularidade absoluta. **(RK)**

An aerial shot of a market that reminds one of an exotic location in a James Bond movie is the first thing on screen. In an ellipsis, two friends move in the dark. Then, the protagonist walks with a friend and, without any notice, is back walking in the jungle, but with other friends. The jungle looks like a pedestrian zone. Is it a dream? Williams's surreal cinema is absolutely singular. **(RK)**



AHORA ES NUNCA

AGORA É NUNCA

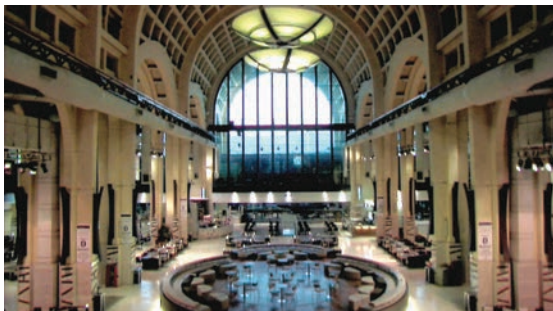
Pablo Acosta Larroca, Nicolás Aponte

Argentina, França, 2014, 29'

A intuição de Acosta Larroca e Aponte neste filme está em conceber o espaço público como cenário potencial para o cinema e o ato de olhar como um comportamento temporalmente marcado pelo cinema. Além de um intercâmbio de olhares entre dois jovens e a curiosidade de um garoto por uma garota, o registro das ruas e dos trens é surpreendente em *Agora é Nunca*, filme em que cada plano tem uma duração perfeita. **(RK)**

Acosta Larroca's and Aponte's intuition in this film lies in conceiving the public space as a potential setting for cinema and the act of looking as a behavior marked temporally by cinema. In addition to an exchange of looks between two young persons and the curiosity of a boy about a girl, the recording of the streets and trains is surprising in *Now is Never*, a film that has the perfect duration in each shot. **(RK)**





HÁBITAT

HABITAT

Ignacio Masllorens
Argentina, 2013, 40'

Este ensaio sobre objetos e urbanismo, duas palavras cujos referentes concretos estão inevitavelmente associados ao homem, trabalha com um registro fundamentalmente sustentado em panorâmicas e em planos gerais de edifícios (bancos, hospitais, casas privadas, universidades), praças, ruas, terraços e máquinas em que se explora um habitat particular a partir do esvaziamento total da presença humana na ordem do visível (e, praticamente, do audível). A vida humana permanece fora de campo, ainda que, por via indireta, quase tudo remeta a esse animal falante e propenso a construir cidades. **(RK)**

This essay on objects and urbanism, two words whose concrete referents are inevitably associated with man, works with recordings fundamentally sustained by aerial and long shots of buildings (banks, hospitals, private residences, universities), squares, streets, terraces and machines, where a particular habitat is explored when entirely devoid of visible (and, for the most part, audible) human presence. Human life remains off camera, even though indirectly almost everything refers to this talking animal prone to building cities. **(RK)**



DE LA NECESIDAD DE NAVEGAR LOS MARES

DA NECESSIDADE DE SE NAVEGAR OS MARES

Philipp Hartmann
Argentina, Bolívia, Alemanha, 2010, 22'

Da necessidade de navegar os mares se passa em alguma paisagem perdida no sul da Bolívia, no Norte da Argentina, em Buenos Aires. Um possível alter ego de Hartmann organiza, discursivamente, a viagem que aqui se empreende, ainda que o geógrafo e naturalista Alexander von Humboldt seja um personagem conceitual, e o resto sejam fantasmas que aparecem e se vinculam com o velho geógrafo. Nesta obra hipnótica, misteriosa, onírica e bela, Hartmann filma como se caminhasse, não porque os travellings dominem o critério escolhido para compor os planos, mas porque filmar parecer ser, para ele, uma atividade equivalente a viajar. Ou vice-versa: para viajar há que filmar. **(RK)**

Da necessidade de navegar os mares takes place in some lost landscape in southern Bolivia, in northern Argentina, in Buenos Aires. A possible alter ego of Hartmann organizes, discursively, the journey taken here, even though the geographer and naturalist Alexander von Humboldt is a conceptual character, and the rest are ghosts that appear and bind themselves to the old geographer. In this hypnotic, mysterious, oneiric and beautiful film, Hartmann shoots as if he walks, not because traveling shots dominate the criterion chosen to compose the shot, but because shooting, to him, seems to be equivalent to traveling. Or the opposite: in order to travel one must shoot. **(RK)**



LAP 3

201



MOSTRA ESPECIAL
SPECIAL EXHIBITION
RETROSPECTIVA
KEN JACOBS
KEN JACOBS
RETROSPECTIVE

Curadora / Curator: Carlos Adriano

KEN 1 102' **18**

→ 25, quinta, 17h30

KEN 2 79' **18**

→ 26, sexta, 17h30 → 27, sábado, 19h30

KEN 3 88' **18**

→ 27, sábado, 17h30 → 28, domingo, 21h

KEN 4 87' **18**

→ 28, domingo, 17h30



RETROSPECTIVA KEN JACOBS

CARLOS ADRIANO*

O CINEMA DE KEN,
TÃO RIGOROSO EM
EXIGÊNCIAS COMO
GENEROSO EM
RECOMPENSAS PARA
O ESPECTADOR, LEVA
O ENCANTAMENTO ÀS
RAIAS E GRAÇAS DO
DESVARIO.

*Cineasta, doutor em cinema pela USP e pós-doutorando em artes na PUC-SP. Nos últimos 25 anos realizou 12 filmes, como: "Remanescências", "A Voz e O Vazio: A Vez de Vassourinha", "Santoscópio = Dumontagem", "Santos Dumont: pré-cineasta?" e "Sem Título # 1: Dance of Leitfossil". Retrospectivas de sua obra foram apresentadas no Festival do Rio (2002), Festival de Locarno (seção Cineastas do Presente, 2003), Festival de Curtas de Belo Horizonte (2004) e Festival de Arte Eletrônica Sesc_Videobrasil (eixo curatorial Cinema + Artes + Vídeo, 2007). Seus filmes foram exibidos no MoMA de Nova York, e festivais em Bilbao, Bologna, Chicago, Osnabrück, Paris, Pordenone, Roterdã, Toronto, entre outros. Com Bernardo Vorobow é organizador da antologia "Julio Bressane: cinepoética" e autor do livro "Peter Kubelka: a essência do cinema".

"Eu me apaixono". Assim Ken Jacobs respondeu à questão que Bernardo Vorobow e eu formulamos (entrevista filmada no MoMA-NY para "Santos Dumont: pré-cineasta?") sobre as razões e os sentidos de sua atração pelo cinema das origens. "Não é algo assim tão racional; é algo que se apodera de mim, e no qual quero me misturar, e com o qual quero estar comprometido", completou. Esta era a razão "mais profunda" (a outra: no primeiro cinema ele vislumbra várias possibilidades de invenção cinematográfica).

Na lista de nove "projeções-palestras" programadas em 1969, há dois títulos que podem servir de epítetos (e balizas basilares) para a obra deste extraordinário artista, que vem sendo construída há 59 anos: *Movies can make you crazy* e *Are movies made in heaven?* O cinema de Ken, tão rigoroso em exigências como generoso em recompensas para o espectador, leva o encantamento às raias e graças do desvario. E conduz à certa indagação: alguns filmes não são mesmo realizados no paraíso (e a ele nos levam)?

Perante os trabalhos de Ken, não sabemos o que estamos vendo. E mesmo ao final da exibição (sessão imersiva e participativa, projeção prospectiva e perspectiva), não sabemos o que vimos. Sabemos ser algo novo e desconhecido. Após uma apresentação, Ken perguntou para a plateia: "Agora, aqui, o que vocês viram que nunca viram antes?". Assistimos a um momento inaugural, testemunhas atuais e atuantes da invenção da arte do cinema. É um acontecimento raro, uma rara experiência. Como o próprio Ken já afirmou, sua arte não é sobre mensagens: versa sobre "a apresentação de enigmas".

A propósito do trabalho de Ken, Tom Gunning escreveu: "o verdadeiro poder do cinema, raramente aproveitado pelo cinema comercial *mainstream*, reside na exploração do elemento óptico-consciente". Este artista seminal e instigante admite que trabalha com uma intensa consciência da forma, ressonância da qualidade chamada vida (e talvez até uma salvação vital). Mas também seria possível imaginar aquele poder nos domínios do inconsciente óptico mapeado por Walter Benjamin. Um intertítulo de *The Sky Socialist* saúda o voo da Musa do Cinema: "você é nossa projeção coletiva".

Ken tomou o partido do que chama "cinema indeterminado". É aquela espécie de filme que não tutela o espectador, que permite a tomada de escolhas e decisões, porque demanda a reflexão e a interpretação do que / sobre o que se projeta na tela. É um gesto de absoluto respeito pela audiência (não tratada como um amorfo público, mas como um conjunto de espectadores individuais), quando o artista primeiro satisfaz suas mais altas exigências, sem facilitar sua arte, e não subestima o espectador. Instância determinante e constituinte de uma experiência radical, que instaura a liberdade.

"Wrong Turn into Adventure": assim Ken intitulou uma retrospectiva de seus trabalhos denominados "Nervous System" (complexo sistema de

performance com a propulsão de dois projetores e um obturador externo, em que um mesmo filme é exposto na base individual e imóvel do fotograma, com variações e avanços de sincronismo, velocidade e dilatações temporais). Renascimento de uma noção, a obra de Ken propõe uma outra refundação do cinema, via desvios de rota na aventura da experiência, (re)voltas e reviravoltas na percepção. Deslumbrantes extravagâncias visuais. Movimentos à deriva.

Certa vez, Ken confessou tentar “explodir o cinema”. Cine-navegando fora dos eixos de rotação previstos e demarcados, sua arte propõe um (baudelairiano, mas também rimbaudiano e mallarmaico) convite à viagem – ao desconhecido. A circunavegação se faz no passo e no compasso do tempo presente da projeção, com reverberações passadas e posteriores na consciência do espectador. Explode a galáxia em novas configurações móveis (imoderato móbile), em constelações de pontos luminosos (aquém de qualquer limiar, além de qualquer limite da experiência cinemática).

E no silêncio desses espaços infinitos ainda restaria falar (mesmo que fosse mais adequado calar) sobre o estrondoso silêncio que se ouve em suas peças audiovisuais, as pontuações precio(s)as de sons (antigo arquivo de diálogos de filmes e músicas) que ocorrem. A esfera sonora de suas obras escapa do reducionismo que tipifica o privilégio plástico. Não é à toa que ele lamenta como “uma calamidade cultural” o fato de que a maioria do público hoje só se interessa pelo cinema que “não-é-mais-silencioso”.

Um dos aspectos desbravadores do genial cinema de Ken é no gênero *found footage* (o filme de reapropriação de arquivo). O achado do encontro é revelador, tanto quando a imagem de origem é transformada por operações sobre textura, reenquadramento, velocidade (*Tom, Tom, The Piper's Son*) quanto quando o filme de base é deixado intacto em seu impacto, sem manipulação (*Perfect Film*). O mapa e o tesouro são compartilhados, invenção e afeto são moedas de troca nos jogos da memória do cinema.

O trabalho de Ken conjuga-se em duas ações, entre outras derivações: minar e minerar. Sua intervenção na imagem é de natureza desconstrutiva e revelatória. Lança minas (para explodir sentidos codificados) e abre minas (para descobrir verdades escondidas). O intervalo entre fotogramas é onde se dá a alquimia, a passagem que é recuperada (também entendida como “per-versão” materialista do tempo proustiano recuperado). Cavar a estrutura da materialidade fílmica é varrer as vendas que impedem de ver e é fazer varar o achado pela espessura de suas superfícies. Poética de encontros e encantos.

O TRABALHO DE KEN
CONJUGA-SE EM DUAS
AÇÕES, ENTRE OUTRAS
DERIVAÇÕES:

MINAR E MINERAR.

SUA INTERVENÇÃO NA
IMAGEM É DE NATUREZA
DESCONSTRUTIVA E
REVELATÓRIA.

LANÇA MINAS (PARA
EXPLODIR SENTIDOS
CODIFICADOS) E ABRE
MINAS (PARA DESCOBRIR
VERDADES ESCONDIDAS).

COM SEUS FILMES,
KEN TRANCA-NOS NO
UNIVERSO FASCINANTE
DO ARQUIVO, SEDUZIDOS
PELO MARAVILHOSO
ESPAÇO-TEMPO DO
CINEMA DAS ORIGENS –
O CINEMA DE ATRAÇÕES.

“Fantasmas! Cine-registros dos afazeres cheios de vida de pessoas mortas há tempos”.

Seu fascínio pela gente filmada no cinema dos primeiros tempos contagia o espectador contemporâneo, em sua pungência: imagens vivas de pessoas mortas (estavam vivas diante da câmera, hoje restam sombras animadas). Naquela mesma entrevista, Ken contou: “O tempo entra em colapso entre o agora e o passado. Sou apegado demais à vivacidade e à vitalidade das pessoas daquele tempo. Vejo suas imaginações e mentes funcionando, em seus rostos e em seus corpos. E fico apaixonado por elas.”

Com seus filmes, Ken tranca-nos no universo fascinante do arquivo, seduzidos pelo maravilhoso espaço-tempo do cinema das origens – o cinema de atrações. Mas também com seus filmes o artista arrastanos para o que há fora da sala de projeção (ou de aula), para questionar a obscenidade e a estupidez do mundo (como a insensata era George W. Bush). O preço da existência e o fardo de sofrimento incomodam Ken: “se a tragédia está ocorrendo no mundo, é porque algo realmente valioso está sendo destruído”. Mas, como ele indaga: “Como podemos fazer qualquer coisa eficaz esperando o pior?”

Porque a vida é preciosa, a obra tem um mister – além de um mistério. O trabalho deve ser da ordem do inquietante. Gerar um confronto contra o conforto da passividade conformad(or)a diante do mundo. Talvez seja utopia (certa vez Ken mostrou em Nova York uma obra chamada *A Place where there is No Trouble*). A arte põe à prova o estado das coisas e comprova que existiriam chances à beira do desastre iminente e do incompreensível. Para Ken, “o papel do artista é mostrar outras possibilidades, o que contribui para trazer um pouco de sanidade ao mundo que nos é imposto”.

A fragilidade e a transitoriedade da existência são “elaboradas” em seus filmes quando uma imagem, ou melhor, o lapso entre-(duas-)imagens é reiterado em mesmerizante expansão / escansão de tempo: como se a própria fugacidade e evanescência da imagem fosse, pela ralentação e a repetição, protelada, adiada. Não por acaso a invenção técnico-estética de Ken para esse “efeito” foi patenteada como “eternalismo”. As obras dos raros artistas são “manifestações de personalidade” e formam um patrimônio de salvaguarda humano, mesmo que alegorizado como monumentos em ruínas.

Há um elemento “performativo” tanto em seus filmes e vídeos como nas apresentações “ao vivo” (“Nervous System” e “Magic Lantern”), que enfatiza a dimensão gestual do processamento de imagens, solicitando envolvimento e comprometimento do aparato sensorial e mental. Ele até

reinventou a causa do efeito 3D, a partir de matérias bidimensionais, sem o recurso tecnológico fabricado, valendo-se de operações fisiológicas de edição. Como artista e professor, Ken oferece uma verdadeira pedagogia da percepção, ensinando-nos como ver e como situar nossa posição no mundo.

O cinema convencional corrente oferece ao espectador uma experiência já decodificada, prévia e previsivelmente organizada, com fábulas que conduzem a vida a algum suposto sentido. O cinema de Ken estimula o espectador a ter (e mesmo a inventar) sua própria experiência, a viver o cinema como método para aprimorar seu compromisso crítico com a vida e a realidade. Para o cineasta nascido no Brooklyn (Nova York) em 1933, “aquela é uma experiência que domina, enquanto esta o condena a ser livre”.

Justamente por este cinema manifestar tão incondicional paixão e ensinar a consciência de uma posição singular do indivíduo, não me furto a um toque pessoal, íntimo (sem auto-indulgência ou egotismo), escapando do recato tímido. Ken dedicou a pioneira retrospectiva de sua obra, “Filmes que Contam o Tempo” (curiosamente dada num museu de imagem co/movente – dupla acepção de “moving image”; 1989), à amada musa: “Flo, my lucky break”. Dedico minha curadoria ao “poeta da programação”, “o Senhor Cinemateca” (Carlos Reichenbach dixit): Bernardo, companheiro nos encontros anuais (de 1999 a 2009) com Ken & Flo, e na in/extensa correspondência com eles; meu B., que me ensinou a amar o cinema como arquivo e investigação experimental da vida.

Terminava este texto quando topei com uma declaração de Ken, contando que já foi chamado de “crank”. O termo que denomina a pessoa com ideias e comportamentos estranhos tem o sentido literal de “manivela” – o que funciona como signo poético para um artista que trabalha sobre materiais e manufaturas do cinema. Para fechar, como loop (circuito aberto) ou giro solto do dispositivo... Na projeção de “Santos Dumont” no MoMA (2011), fui brindado com a presença do casal Jacobs (que sempre prestigiou nossas projeções). Depois, num kampaí, o autógrafo de Ken: “To Carlos, one of the great loose wheels”.

O CINEMA DE
KEN ESTIMULA O
ESPECTADOR A TER
(E MESMO A INVENTAR)
SUA PRÓPRIA
EXPERIÊNCIA, A VIVER
O CINEMA COMO MÉTODO
PARA APRIMORAR SEU
COMPROMISSO CRÍTICO
COM A VIDA
E A REALIDADE.

KEN JACOBS RETROSPECTIVE

CARLOS ADRIANO

KEN'S CINEMA,
SO RIGOROUS ON
REQUIREMENTS AS
GENEROUS ON REWARDS
TO THE VIEWERS, LEADS
THE ENCHANTMENT TO
THE RAYS AND GRACES
OF MADNESS.

"I fall in love". That was Ken Jacobs answer to the question made by Bernardo Vorobow and me (recorded interview in MoMA-NY to "Santos Dumont: pré-cineasta?") about the reasons and senses why he is attracted to the origins of cinema. "It is nothing so rational; it is something that comes over me and where I want to blend in, and which I want to be committed", completed. That is the "deeper" reason (the other: in the first cinema he glimpses many possibilities of cinematic inventions).

On the list of nine "Projections-lectures" programmed in 1969, there are two that may serve of epithets (and basic balises) for the work of this extraordinary artist, which has been built for 59 years: *Movies can make you crazy* and *Are movies made in heaven?*. Ken's cinema, so rigorous on requirements as generous on rewards to the viewers, leads the enchantment to the rays and graces of madness. And conduct to the accurate inquiry: some movies are not really made on heaven (and do they lead us there?).

Facing the work of Ken we do not know what we are seeing. And even in the end of the exhibition (immersive and participative session, prospective and perspective projection) we do not know what we have seen. We know that is something new and unknown. After an exhibition Ken asked to the viewers: "Now, here, what have you seen that you have never seen before?". We have seen an inaugural moment. Actual and acting witnesses of the invention of cinema's art. It is a rare happening, a rare experience. Like Ken himself has said, his art is not about messages: is about "the presentation of enigmas".

About Ken's work Tom Gunning have written: "the truly power of the cinema, rarely exploited by mainstream commercial cinema, is to exploit the optical-conscious element". This seminal and provocative artist admits to work with intense conscious of the form, resonance of the quality called life (and maybe even an vital salvation). But it could also be possible to imagine that power on the optical unconscious domain mapped by Walter Benjamin. An intertitle of *The Sky Socialist* welcomes the flight of the Cinema Muse: "you are our collective projection".

Ken took side of what he calls "undetermined cinema". That kind of movie that tutelary the viewer that allows choices and decisions to be made because demands a reflection and interpretation of and about what is project on the screen. It is a gesture of absolute respect to the audience (which is not treated as an amorphous public, but as a group of individual viewers) when the artist satisfies his high requirements first, without facilitating his art, and do not underestimate the viewer. Determinant and constituent instance of a radical experience, which establishes freedom.

"Wrong Turn into Adventure": that is how Ken entitled a retrospective of his works called "Nervous System" (complex performance system with the propulsion of two projector and an external shutter in which the same movie is exposed on an individual and still basis of the photogram with variations and advances of synchrony, velocity and time dilations). Re-birth of a notion, the work of Ken proposes another refounding of cinema via detours on the adventure of experience, (re)turns and turnarounds on perception. Stunning visual extravaganzas. Movements adrift.

Once Ken confessed trying to "blow the cinema". Navigating through cinema outside the provided and demarcated axis of rotation, his art proposes an (Baudelarian, but also Rimbaudian and Mallarmaician) invitation to a trip – to the unknown. The circumnavigation happens in the pass and compass of the present time of projection, with previous and further reverberations on the viewer conscious. Blow the galaxy in new mobile configurations (imoderato móbile), in constellations of luminous points (short of any threshold, beyond any limits of cinematic experience).

In the silence of those infinites spaces we could also talk about (even if it was more appropriate be silent) the blustering silence you hear in his audiovisual pieces, the precise/precious punctuation of sounds (old archive of dialogues of movies and songs) that occurs. The sound sphere of his works escapes of the reductionism that typifies the plastic privilege. It is no coincidence that he regrets as a "cultural calamity" the fact that the major audience today it is only interested for the cinema that "is not silence anymore".

One of the pioneer aspects of the genius cinema of Ken is in the Found Footage (a movie of reappropriation of archive). The finding of the meeting is so revealing as the original image is transformed by texture operations, reframing, speed (*Tom, Tom, The Piper's Son*), as the base film is left intact in its impact, without manipulation (*Perfect Film*). The map and the treasure are shared, invention and affect are bargaining chip in the memory game of cinema.

Ken's work combines two actions between other derivations: undermine and mine. His intervention in image is deconstructive and revelatory. Throws mines (to explode encoded meanings) and opens mines (to discover hidden truths). The range between frames is where the alchemy happens, the transition that is recovered (also understood as materialist "per-version" of the recovered proustian time). Dig the structure of filmic materiality is to sweep the bands that prevent the seeing and to pierce the finding by the thickness of their surfaces. Poetic of meeting and charms.

REBIRTH OF A NOTION,
THE WORK OF KEN
PROPOSES ANOTHER
REFOUNDING OF
CINEMA VIA DETOURS
ON THE ADVENTURE OF
EXPERIENCE, (RE)TURNS
AND TURNAROUNDS ON
PERCEPTION.

WITH HIS MOVIES
KEN LOCK US IN A
FASCINATING UNIVERSE
OF ARCHIVE, SEDUCED
BY THE WONDERFUL
SPACE-TIME OF
THE FIRST CINEMA
– THE CINEMA OF
ATTRACTIONS.

“Ghosts! Cine-recordings of the vivacious doings of persons long dead”. His fascination with the people filmed in the early days is contagious to the contemporary viewer in its poignancy: live images of dead people (they were alive in front of the camera, today only animated shadows remain). On that same interview Ken told: “the time collapses between now and the past. I am too attached to the vibrancy and vitality of the people of that time. I see their imaginations and minds working in their faces and bodies. And I fall in love with them”.

With his movies Ken lock us in a fascinating universe of archive, seduced by the wonderful space-time of the first cinema – the cinema of attractions. But with his films he also drags us out of the projection (or class) room to question the obscenity and stupidity of the world (with the insensate George W. Bush era). The price of existence and burden of suffering bother Ken: “if the tragedy is happening on the world is because something really valuable is been destroyed”. However he inquires: “how can we do anything better waiting for the worse?”

Because life is precious the artistic work has a mister – besides the mystery. The work should be disturbing. It should generate a confrontation against the conformer/conformed comfort of passivity to the world. Maybe it is a utopia (Ken once showed in New York a piece called: *A Place where there is No Trouble*). Art tests the state of things and proves that could exist chances on the verge of the coming disaster and of the incomprehensible. To Ken, “the role of the artist is to show other possibilities, which contributes to bring a little of sanity to the world that is imposed on us”.

The fragility and transitoriness of existence are elaborated in his movies when an image, better saying, the lapse between-(two)images, is reiterated in mesmerizing expansion/scansion of time: like the own transience and evanescence of the image was, by the retardation and repetition, delayed, postponed. Not by accident the technical-aesthetic invention of Ken to this effect was patented as “eternalist”. The work of the rare artists are “expressions of personality” and form a patrimony of human safeguarding, even if allegorized as monuments in ruins

There is a “performative” element both in his films and videos and in his “live” presentations (“Nervous System” and “Magic Lantern”) that emphasizes the gestural dimension of processing images, asking involvement and commitment of the sensory and mental apparatus. He has also reinvented the cause of the 3D effect from the two-dimensional materials without the technological resource manufactured, by using physiological editing operations. As an artist and teacher Ken offers a truly pedagogy of perception, teaching us how to see and how to situate our position in the world.

The current conventional cinema offers to the viewer the decoded experience, previous and previously organized with fables that lead life to some supposed sense. The cinema of Ken stimulates the viewer to have (and even invent) his own experience, to live the cinema as a method to enhance his critical engagement with life and reality. To the filmmaker born in Brooklyn (New York) in 1933, "That is an experience that dominates while this one condemns to be free".

Exactly because this cinema manifests so unconditional passion and teaches the conscious of a unique position of the individual I can't help myself of a personal touch, intimate (without egotism or self-indulgence), escaping from the timid modesty. Ken dedicated his pioneer retrospective of his work, "films that tell time" (that curiously took place in a museum of moving image - double meaning of "moving image"; 1989) to his beloved muse: "Flo, my lucky break". I pledge my curatorship to the "poet of programming", "the Cinematheque lord" (Carlos Reichenbach dixit): Bernardo, partner in to the annual meetings (between 1999 and 2009) with Ken and Flo and in the in/ extensive correspondence with them; my B., that taught me to love the cinema as experimental archive and investigation of life.

I was finishing this text when I came across a statement from Ken, telling he has already been called "crank". The word that denominates the person with strange ideas and behaviors and has also the literal meaning of "crank" – works as poetical sign to an artist that works over materials and manufactures of cinema, to end as in a loop or turning loose of the device... On the projection of "Santos Dumont" at the MoMA (2011), I was rewarded with the presence of the couple Jacobs (that has always honored our projections). After, in a Kampai, the autograph of Ken "To Carlos, one of the great loose wheels".

THE CINEMA OF KEN
STIMULATES THE
VIEWER TO HAVE (AND
EVEN INVENT) HIS
OWN EXPERIENCE,
TO LIVE THE CINEMA
AS A METHOD TO
ENHANCE HIS CRITICAL
ENGAGEMENT WITH LIFE
AND REALITY.



ENTREVISTA COM KEN JACOBS

CARLOS ADRIANO

"RECUPERAR A
CONSCIÊNCIA DO HÁBITO
MORTO É DIVERTIDO.
O "UAU!" É A MELHOR
CRÍTICA DE ARTE."

Carlos Adriano: Seu trabalho exige muito do espectador, mas também é recompensador para ele. Como você avalia essa equação entre o que o trabalho exige e o que ele dá? O que você espera dos espectadores e o que o espectador pode esperar do seu trabalho?

Ken Jacobs: Eu evito todos os testes de inteligência; jogos de palavras, jogos matemáticos só me deixam deprimido. De modo algum eu pretendo testar os espectadores. Mas eu trilhei um caminho perseguindo o cinema original e, sem dúvida, um espectador recém-apresentado ao meu trabalho provavelmente precisará se ajustar. Na verdade, o que eu ofereço são oportunidades para se ajustar e, quando não há mais nada com o que se acostumar em um filme, você pode ir para o próximo. Alguns trabalhos não são muito diferentes de filmes caseiros, mas essa fascinação com "eventos em profundidade" significa não só coisas que acontecem de maneira profunda, como tudo, em geral, mas que a profundidade se torna o próprio assunto, com suas reviravoltas insuspeitas, tanto quanto as narrativas. O que é mais impossível que um espelho em um cômodo ou duas imagens em profundidade, lado a lado, sem molduras – algo que nos confronta todos os dias se moramos em uma cidade e passamos diante de janelas de vidro que refletem imagens separadas, uma para cada olho, portanto uma imagem-estéreo. Nós vemos estéreos dentro de estéreos superpostos ou, mais precisamente, isolamos isso da nossa consciência porque é muito esquisito, ubíquo. Você já observou o quão absortos ficam um bebê ou uma criancinha enquanto estão sendo empurrados em um carrinho pelas ruas? Ficam sem expressão, porque estão muito ocupados aprendendo o que é real e o que são reflexos que podem ser ignorados. Impensadamente nós apresentamos a eles problemas incríveis. Eu penso que muito do que eu faço em meu trabalho é convidar os espectadores a voltarem a ter consciência desse "absurdo" descartável. Isso pode ser estressante. Meus filmes não são testes de QI, eu não falo em enigmas eruditos; as exigências são piores! O que quero que ocorram são ajustes físicos! E eles acontecem de maneira melhor quando os espectadores relaxam, porque quando ficam tensos e preocupados na tentativa de compreender o significado, não dá para se divertir.

Recuperar a consciência do hábito morto é divertido. O "uau!" é a melhor crítica de arte.

Carlos Adriano: Seu trabalho é único e todos os seus filmes oferecem uma experiência sem precedentes: nós nunca vimos nada parecido antes. Se você fosse dar uma "senha" para qualquer pessoa adentrar seu trabalho, como um tipo de introdução, qual seria essa "senha"?

Ken Jacobs: A senha é... Picasso. Ele estabeleceu o padrão para a invenção dentro de uma arte. Como ele produzia muito, claro que há algumas coisas nas quais ele continuou insistindo mesmo depois que elas

" EU FREQUENTEI
MUITAS ESCOLAS
(INFÂNCIA MALUCA E
DISLÉXICO), MAS TIVE
POUCA ESCOLARIDADE.
NENHUM DIPLOMA
DE ENSINO MÉDIO,
NENHUMA FACULDADE,
MAS APRENDI A LER. "

já tinham sido bastante exploradas, mas, que seja, era só um ataque de contenção até o próximo incêndio em sua mente. Ele conseguia passar por doutrinas, uma após a outra, esgotar qualquer sistema e começar de novo. Algo que seus seguidores não conseguiam fazer, e eu digo isso tendo estudado pintura com um dos melhores, Hans Hoffman. Não importa: Hoffman seguiu um entendimento brilhante e realizou uma arte sublime. Ele transmitiu com sucesso seu conhecimento do Cubismo aos seus muitos alunos? Uma pergunta mais importante: ele os ajudou a se realizarem como artistas, da melhor forma possível, por sua própria conta e direito? As aulas eram conduzidas em preto e branco, carvão no papel, mas a maior absorção do cara era "ao vivo e a cores" e isso requer uma noção para intervalos de cor ligados ao metabolismo individual, dentro das fibras da mente individual. Eu não era um colorista, não da forma como Jack Smith era e, ainda bem, porque apenas cores aproximadas podem ser esperadas no cinema. O computador é outra coisa, telas podem ser afinadas matematicamente e nós aguardamos os grandes sinfonistas da cor do reino digital.

Carlos Adriano: De certa forma, podemos assistir às suas obras sob o signo da pedagogia: elas ensinam como ver. Como você relaciona esses campos de ação, de professor e de artista? O que você pode dizer sobre esse ponto de vista pedagógico nas suas aulas e nos seus trabalhos?

Ken Jacobs: Engraçado, porque o primeiro obstáculo que eu encontrei como professor foi convencer novos alunos que eu estava ali a sério e não como uma pessoa da equipe de limpeza com delírios de grandeza. Eu frequentei muitas escolas (infância maluca e disléxico), mas tive pouca escolaridade. Nenhum diploma de ensino médio, nenhuma faculdade, mas aprendi a ler. Meu emprego como professor veio em 1969 – o único ano em toda a história americana em que isso poderia acontecer –, e o presidente da escola tinha um filho que era artista. Minha pedagogia vem de ser uma pessoa desesperadamente pensativa e isso, por sua vez, vem de ser um judeu – seja lá o que quer que isso seja –, crescendo ciente de que seis milhões de criaturas irmãs, a maioria não mais "judia" do que eu, estavam sendo transformadas em fertilizante quando não sendo consumidas nos fornos – enquanto eu estava crescendo no Brooklyn. Quem fez isso? Ah, os nazistas, é, sim. E uns garotos do Oriente Médio são responsáveis pelo 11 de setembro, o "novo Pearl Harbor" dos Estados Unidos.

Então eu sou programado para chegar à raiz da compreensão das coisas. A arte atrai minha mente agitada e proporciona prazer. Algumas coisas são feitas na arte que a justificam para além da vergonha que é o mercado de arte. Eu também não tenho esperança de que a inteligência e o sentimento de identificação, a empatia, vençam a batalha para decidir a história. O estrago está enraizado demais na essência da vida: comer. Seres vivos precisam comer outros seres vivos. É nojento, mas, aparen-

temente, o melhor que o Design Inteligente pôde arranjar. E, além disso, garotos serão garotos. Então precisamos nos manifestar enquanto podemos, investigar o Ser em toda a sua complexidade enquanto podemos.

Eu te agradeço por sua grande estima pelo meu trabalho, por essa (ainda parcial!) retrospectiva (vivendo muito tempo, e o cinema eletrônico acelerou a produção dramaticamente). Eu ensinei principalmente fazendo a arte acontecer na sala de aula e talvez seja isso que você queira dizer com "meu cinema pedagógico", algo de que eu não estava ciente. Eu tento esclarecer cada trabalho, impedir que coisas alheias o estraguem, embora às vezes uma virada repentina seja justamente o necessário. Mas não me imagine brandindo uma régua sobre alguém enquanto trabalho. O que procuro, se é que há algo, é a risada; de vez em quando você pode me ouvir rindo ao trabalhar.

Toda arte ensina a sua recepção, nos traz para sua órbita. Nos diz que considere isso, ignore aquilo, e que fique com tudo aquilo que a torna um evento.

Pecados de Israel? Imperdoável, mas o que você espera de pessoas doutrinadas em sua realidade particular? Assim como um Igor do Doutor Frankenstein americano, eles se agarram a um monstro demente e frenético ainda pior que eles próprios. "O futuro?", disse Jack Smith quando, já morrendo e perguntaram-no sobre o que deveria acontecer com sua arte, "o futuro será pior!"

Carlos Adriano: Além de sua paixão pelas pessoas e personagens do primeiro cinema, podemos interpretar seu interesse nesse período das origens como uma atração pelos cacós, pelo trabalho de vida e de amor de um colecionador de retalhos, um "comerciante de resquícios"?

Ken Jacobs: Como é largamente reconhecido, Os Filmes são um repositório de nossos sonhos – mais familiares a muitos de nós que nossas próprias vidas. Isso porque, enquanto vivíamos essas vidas, estávamos sonhando acordados; nossas mentes estavam não no trabalho (insuportável, chato, desgastante), mas em um lugar em que desejar mudar as coisas. Nós personificamos as Estrelas com nossos anseios, quem é que não sabe disso? Minha esposa Flo e eu terminamos cada dia com Flo dizendo "Você tem algo em preto e branco do início dos anos 1930 para me mostrar?". E, se eu cumpri meu dever e gravei uma Loretta ou Barbara ou Norma, nós olhamos para o monitor no pé da cama e vivemos mais intensamente naquela última uma hora e meia do dia do que vivemos o dia todo, quando aspectos práticos cotidianos interromperam e importunaram nossas emoções. Ela diz "início dos anos 1930", mas quer dizer "o declínio dos anos 1920", porque as personalidades que se formaram nos anos 1920 não sabiam que forças haviam se levantado para derrotá-las e,

"TODA ARTE ENSINA A SUA RECEPÇÃO, NOS TRAZ PARA SUA ÓRBITA. NOS DIZ QUE CONSIDERE ISSO, IGNORE AQUILO, E QUE FIQUE COM TUDO AQUILO QUE A TORNA UM EVENTO. "

"COMO UM ARTISTA,
É O CINEMA AINDA
MAIS ANTIGO QUE ME
INTERESSA. AS IMAGENS
EM MOVIMENTO. EU
VOLTO AINDA MAIS,
NA VERDADE, ATÉ O
ESTEREOSCÓPIO. E
ALI EU ME DETENHO.
QUER ME AGRADAR? É
SÓ ME DAR UM PAR DE
FIGURAS DO SÉCULO
XIX QUE, EXPOSTAS
UMA PARA CADA OLHO,
PRODUZEM UMA ILUSÃO
DE PROFUNDIDADE."

menos ainda que, em breve, elas estariam acabadas, a juventude incandescente estaria acabada e iriam, então, sucumbir à derrota e à miséria da Grande Depressão. No entanto, os anos 1930 ainda não tinham acontecido, só se tornando evidentes quando os anos de 1934, 1935 foram se aproximando; assim a Nova Mulher ainda tinha um lugar nos Filmes para discursar. Ufa! Filmes horríveis se seguiram depois que a Igreja Pedófila ditou aos temerosos Judeus de Hollywood (o ódio organizado aos judeus estava por toda parte) como os americanos e as pessoas fora dos Estados Unidos deveriam viver, sendo os especialistas que eles eram, esses homens em seus vestidos esplêndidos e as mulheres cobertas de preto e escondidas do mundo. Então hoje eu busco ver o que Loretta está ensinando a uma mulher pobre, muito jovem e muito imaginativa. Ensinando sobre como o amor é tudo e ensinando para que ela se torne rapidamente uma mulher, uma adulta, e descubra por si própria. Eu não posso reclamar. Os anos 1920 me trouxeram à vida. E meu doador de esperma (oi, pai) me deu o que me mantém indo em frente aos 81 anos de idade, abençoado seja o canalha animadinho demais, que largou uma pobre garota para que se casasse – com alguém – depressa. O que poderia ser mais íntimo? Mais confessional (uma revista de cinema de antigamente se chamava *True Confessions* – Confissões Verdadeiras). Os Filmes são nossos filmes caseiros.

Como um artista, é o cinema ainda mais antigo que me interessa. As Imagens em Movimento. Eu volto ainda mais, na verdade, até o estereoscópio. E ali eu me detenho. Quer me agradar? É só me dar um par de figuras do século XIX que, expostas uma para cada olho, produzem uma ilusão de profundidade. (Ilusão é tudo o que conhecemos, com nossos sentidos, graus de ilusão. A ilusão é real o suficiente para nós, um lugar de vida e morte e, para aqueles dentro dela, deve ser levada a sério.) O que ocorreu foi que a profundidade me sobressaltou há muitos anos quando eu a estava negando, ou apenas a sugerindo na pintura. Mas, para o cinema, a profundidade era possível e foi aí que deixei minhas tintas secarem. Eu me deparei com o Efeito Pulfrich ou o Efeito do Pêndulo de Pulfrich. Por favor, pesquise sobre ele. Eu o utilizo em *Opening The Nineteenth Century, 1896*, em que vemos filmagens dos Lumière feitas de trens e barcos em movimento, em uma profundidade não intencional, ou seja, mais real. Herr Pulfrich, tendo apenas um olho (ele havia perdido um dos olhos na Primeira Guerra Mundial), havia teorizado que, como um filtro escurecido colocado diante de um dos olhos não só absorve parte da luz, mas como também desacelera a luz que passa, um pêndulo de relógio parecerá balançar em círculo (ao invés de um lado ao outro em linha reta) e reverterá seu curso se o filtro for colocado diante do outro olho, desde que o olho livre enxergue normalmente.

Mudou a minha vida.

Olho filtrado e não filtrado: significava que nós, pela primeira vez em qualquer época, poderíamos estar em dois momentos do tempo simultaneamente e que, com formas em deslocamento, uma segunda perspectiva poderia surgir do nada (do passado remoto, não dá para ser mais "do nada" do que isso) para produzir 3D. Através da história, muitos filmes em 2D, ou partes deles, poderiam ser vistos em 3D. Eu fui conferir O Mágico de Oz há uns trinta ou quarenta anos. Dorothy pisa em um jardim 3D... E eu estava no meu caminho particular. Mais real, mais real: "2D é uma Imagem, 3D, uma Presença" foi uma palestra que apresentei recentemente para crianças pequenas.

Fora isso, quem pode entender que as coisas passam? Que o tempo desaparece no momento em que surge? E o quão preciosos são "cacos de memória"? Viver é tão devastador quanto é também uma série prolongada de aniversários-surpresa. Tal é o drama que – no que tange ao meu próprio trabalho – quem precisa de enredo para ofuscar os eventos?

"ILUSÃO É TUDO O QUE
CONHECEMOS, COM
NOSSOS SENTIDOS,
GRAUS DE ILUSÃO.
A ILUSÃO É REAL O
SUFICIENTE PARA NÓS,
UM LUGAR DE VIDA E
MORTE E, PARA AQUELES
DENTRO DELA, DEVE SER
LEVADA A SÉRIO."

KEN JACOBS INTERVIEW

CARLOS ADRIANO

"RECLAIMING
CONSCIOUSNESS
FROM DEAD HABIT IS
FUN. WOW! IS THE BEST
ART-CRITICISM. "

Carlos Adriano: Your work requires high demands from the viewer and it offers high rewards to the viewer. How do you evaluate this equation between what the work requests and what it gives? What do you expect from the viewers and what the viewer may expect from your work?

Ken Jacobs: I avoid all intelligence tests; word games, math games, only make me miserable. In no way do I presume to test viewers. But I've traveled a road chasing down fresh cinema and of course a new viewer of my stuff probably has to do some adjusting. Actually, opportunities to adjust is what I offer and when there's nothing left to adjust to in one film you can go on to another. Some works aren't so different from home-movies but this fascination with depth-events means not just things that take place in depth, as does everything, but depth becomes the subject matter with its own unsuspected twist and turns, as much as narratives. What's more impossible than a mirror in a room, or two depth-images edge-to-edge, something that confronts us every day if we live in a city and pass glass windows that reflect separate images one to each eye, therefore a stereo-image. We see stereo within stereo superimposed or rather we tune it out of consciousness because it's so weird, ubiquitous and weird. See how engrossed a baby or small child is rolling in a carriage through the streets? expressionless because so busy learning what's real and what is dismissible reflection. We thoughtlessly present it with incredible problems. Now I think what I do in much of my work is ask viewers to again become conscious of such discardable "nonsense". That can be stressful. My films are not IQ tests, I don't speak in erudite riddles, the demands are worse! I want physical adjustments to happen! And they happen best when viewers relax because uptight and worried about getting it is not the way to have fun.

Reclaiming consciousness from dead habit is fun. Wow! is the best art-criticism.

Carlos Adriano: Your work is unique and all of your films provide an unseen experience: we have never seen anything like that before. If you would provide a "password" for anyone gets into your work, as a kind of intro, what would that be?

Ken Jacobs: The password is.... Picasso. He set the standard for invention within an art. Because he made so much work there is of course some things he kept at after they had been rooted to the bottom but what the hell, it would just be a holding-action until his next fire in the mind. He was able to go through doctrines, one after the other, exhaust any system and begin anew. Something that his followers could not do and I say this after studying painting with one of his best, Hans Hofmann. It doesn't matter: Hofmann went with one brilliant understanding and achieved a sublime art. Did he successfully pass on his grasp of Cubism to his many students? A more im-

portant question: did he help them to their best self-realization as artists in their own right? Classes were conducted in black and white, charcoal on paper, yet the man's biggest absorption was in "living color" and that required a feel for color-intervals bound to individual metabolism, within the fibers of the individual mind. I'm not a colorist, not the way Jack Smith was, and just as well because only approximate-color can be expected of film. The computer is something else, screens can be tuned mathematically, and we await the great color-symphonists of the digital realm.

Carlos Adriano: In a sense, we can watch your work under the sign of pedagogy: it teaches one how to see. How could you relate these fields of actions, of professor and of artist? What can you say about this pedagogic viewpoint as taken in your class and as taken in your works?

Funny, because the first hurdle I would face as a teacher was convincing new students I was for-real and not one of the cleaning staff with delusions of grandeur. I went to too many schools (crazy childhood and dyslexic) but had very little schooling. No high-school diploma, no college, but I did learn to read. My teaching job came in 1969, the one year in all of American history it could happen, and the President of the school had a son who was an artist. My pedagogy comes from being a desperately thoughtful person, and that comes from being a Jew, whatever the fuck that is, growing up aware that some 6 million fellow-beings, most no more "Jewish" than I am, were being turned to fertilizer when not wasted in the ovens -as I was growing up in Brooklyn. Who did it? Oh, the Nazis; yeah, yeah. And some boys from the Mid-East are responsible for 9/11, America's "new Pearl Harbor"..

So I'm wound up to get to the root-understandings of things. Art attracts my busy mind, and it affords pleasure. Things are done in art that justify it beyond the shame of the art-market. I'm also without hope of intelligence and fellow-feeling, empathy, winning out to decide history. The foul-up is too rooted in the essence of life: eating. Living creatures need to eat other living creatures, disgusting but this seems to've been the best Intelligent Design could come up with. Then, on top of that, boys will be boys. So we must manifest while we can, investigate Being in all its complexity while we can.

I thank you for your high estimation of my work, for this (still partial!) retrospective (living a long time, and electronic-cinema speeds up production dramatically). I taught largely by making art happen in the classroom and maybe that's what you mean by my pedagogic cinema, something I wasn't aware of. I try to clarify each piece, keep extraneous things from gumming it up though sometimes a sudden switch is just what's needed. But don't imagine me waving a ruler over anyone as I work. If anything, it's laughter I'm after, you can hear me now and again laughing on the job.

" I WENT TO TOO MANY SCHOOLS (CRAZY CHILDHOOD AND DYSLEXIC) BUT HAD VERY LITTLE SCHOOLING. NO HIGH-SCHOOL DIPLOMA, NO COLLEGE, BUT I DID LEARN TO READ. "

" ALL ART TEACHES ITS RECEPTION, BRINGS ONE INTO ITS ORBIT. TELLS ONE TO CONSIDER THIS, DISCOUNT THAT, AND STAY WITH ALL THAT MAKES IT AN EVENT"

" AS AN ARTIST, IT'S EVEN EARLIER FILM THAT INTERESTS ME. THE MOVING PICTURES. I GO BACK FURTHER IN FACT, TO THE STEREOPTICON. AND THAT'S WHERE I LAND. WANT TO GET ON MY GOOD SIDE? GIVE ME A 19TH CENTURY PAIR OF PICTURES THAT, FED ONE TO EACH EYE, WILL PRODUCE AN ILLUSION OF DEPTH."

All art teaches its reception, brings one into its orbit. Tells one to consider this, discount that, and stay with all that makes it an event

Israel's sins? unforgivable but what do you expect from people schooled in their particular reality? The Igor to America's Doctor Frankenstein, they cling to a berserk and flailing monster worse even than themselves. "The future?", the dying Jack Smith said when asked what should happen with his art, "the future will be worse!"

Carlos Adriano: Besides your passion about early cinema's characters and persons, would it be possible to assume your interest in this period of film as an attraction to shards, in the labor of life and love of a rag bag collector, a "dealer in remnants"?

Ken Jacobs: As is well recognized, The Movies are a repository of our dreams, more familiar to most of us than our actual lives because while we were living those actual lives we were day-dreaming, minds not on the (unbearable, boring, defeating) job but in a place where wishing makes things so. We embodied the Stars with our longings, now who doesn't know that? Wife Flo and I end each day with Flo saying "Do you have something in black and white from the early 'Thirties to show me?" and if I've done my duty and recorded a Loretta or a Barbara or a Norma, we look at the monitor at the foot of the bed and live more intensely in that final hour and a half than we did all day when practicalities interrupted and disrupted our emotions. She says the early 'Thirties but means the waning 'Twenties because the personalities that had formed during the 'Twenties didn't know forces had risen to defeat them and they'd soon be over, flaming youth would be over and they would succumb to the defeat and misery of The Great Depression. But the 'Thirties hadn't happened yet, only making themselves evident as 1934, '35 approached, so The New Woman still had a place in The Movies to expound. Phew! dreadful movies followed after the Pedophile Church dictated to the fearful Jews of Hollywood (organized Jew-hatred was everywhere) how Americans and people beyond America were to live, being the experts that they were, these men in their splendid dresses, the black-shrouded women hidden from sight. So today I look to see what Loretta is teaching to a poor and very young and very imaginative young woman about how love is everything and to quick be a woman, a grownup and find out for herself. I can't complain. The 'Twenties prompted me into being. And my sperm-donor (hi, Dad) gave me what keeps me going at 81, bless the overly-excited bastard, leaving a poor girl to marry -someone- fast. What could be more intimate? more confessional (a movie-magazine of years ago was called True Confessions). The Movies are our home-movies.

As an artist, it's even earlier film that interests me. The Moving Pictures. I go back further in fact, to the stereopticon. And that's where I land. Want to get on my good side? give me a 19th Century pair of

"ILLUSION IS ALL WE KNOW, WITH OUR PARTICULAR SENSES, DEGREES OF ILLUSION. ILLUSION TO US IS REAL ENOUGH, A PLACE OF LIFE AND DEATH AND, TO THOSE WITHIN IT, TO BE TAKEN TO HEART."

pictures that, fed one to each eye, will produce an illusion of depth. (Illusion is all we know, with our particular senses, degrees of illusion. Illusion to us is real enough, a place of life and death and, to those within it, to be taken to heart.) What happened is that depth startled me many years ago when I was denying it, or only intimating it, in painting. Yet it was possible to cinema and that is when I allowed my paints to dry. I came across the Pulfrich Effect, or Pulfrich Pendulum Effect. Please look it up. I make use of it in *Opening The Nineteenth Century*, 1896, where we see Lumière recordings taken from moving trains and boats in an unintended depth, meaning more real. Herr Pulfrich, having but one eye (after losing an eye to WW1) had theorized that because a darkish filter placed before one eye will not only absorb a portion of light but that the light it does pass will be slowed down, and a clock-pendulum will appear to circle rather than swing back and forth in a straight line, and will reverse course if the filter is placed before the other eye, the unimpeded eye seeing normally.

Changed my life.

Filtered and unfiltered eye: it meant that we, for the first time in all of time, could be in two instances in time simultaneously, and that with shifting forms a second perspective could rise from nowhere (from the bygone past, can't be more nowhere than that) to produce 3D. Many 2D movies throughout history, or parts of them, could be seen in 3D. I checked out *The Wizard Of Oz* maybe 30, 40 years ago. Dorothy steps out into a 3D garden.... and I was on my particular way. More real, more real: "2D Is A Picture, 3D a Presence" is a lecture I presented recently to little kids.

Other than that, who can understand that things pass? that time vanishes the moment it appears. And how precious are "shards of memory"? Living is as heartbreaking as it is a prolonged series of surprise-birthdays. Such is drama, so -as regards my own work- who needs story to obfuscate events?





OLHANDO COM RAIVA PARA TRÁS¹

JONATHAN ROSEMBAUM

Star Spangled to Death

*** (Imperdível)

Escrito e dirigido por Ken Jacobs

Com Jack Smith, Jerry Sims, Cecilia Swan, Gib Taylor, Bill Carpenter, Laurie Taylor, Reese Haire, Bob Fleischner, Jim Enterline e Ken Jacobs.

Rapaz, você tem muito o que explicar – intertítulo de abertura de *Star Spangled to Death*

Tom, Tom the Piper's Son (1969), de Ken Jacobs – uma análise visual de 115 minutos de um curta de 1905 de mesmo nome, provavelmente dirigido por Billy Bitzer, *cameraman* de D.W. Griffith –, introduziu-me à apreciação modernista do então chamado cinema primitivo, ensinando-me, por meio de seus sete fervilhantes quadros, que esses filmes são ricos, complexos e que, de maneira alguma merecem o adjetivo “primitivo”. Quando assisti a seu curta *The Doctor's Dream* (1978), que intrinsecamente reedita uma narrativa educacional banal com som, também fiquei surpreso. Os únicos outros trabalhos de Jacobs aos quais assisti são alguns “filmes-performances” que utilizam trechos de documentários antigos projetados em 3D, além de *Little Stabs at Happiness* (1960) e *Blonde Cobra* (1963), curtas voltados para trabalhos do performer e futuro cineasta Jack Smith e de alguns de seus colegas da degradada Manhattan. Gosto menos dessas duas composições de Jacobs do que dos próprios filmes de Smith, *Scotch Tape* (1962) e *Flaming Creatures* (1963). *Scotch Tape* deriva de uma das gravações da grande obra de Jacobs, *Star Spangled to Death*. As lindas composições de Jacobs e a forma como ele incorpora a elas os restos do entorno provavelmente influenciaram Smith.

A obra de Jacobs é extensa e abrange muito mais que esses poucos filmes. Por isso, tenho apenas uma noção limitada do que seriam seus trabalhos como processador e manipulador de trabalhos alheios e também como produtor de conteúdos próprios. Agora, aos 70 anos, ele tem sido um influente professor de críticos, programadores e outros cineastas, incluindo Steve Anker, Alan Berliner, Dan Eisenberg, Amy Halpern, Richard Herskowitz, Jim Hoberman, Ken Ross, Renee Shafransky e Phil Solomon (para citar a lista elaborada pelo crítico Scott MacDonald).

Jacobs foi tema de uma retrospectiva no Festival de Filmes de Roterdã, no último mês. Não pude comparecer, mas sabia que havia uma fita com o trabalho pelo qual eu mais me interessava me esperando em casa: a “conclusão” de seu vídeo de seis horas e meia de duração, *Star Spangled to Death*, que foi, em grande parte, coletado e gravado

1. Originalmente publicado no Chicago Reader, em 27 de Fevereiro de 2004.

entre 1957 e 1959 e que tem sido exibido em diferentes versões mais curtas desde então. O filme será exibido em duas partes neste final de semana (sábado e domingo), próximo ao Chicago Filmmakers. Cada uma das partes exibidas dura cerca de três horas e meia, incluindo intervalo. “O original foi pensado para testar a tolerância humana”, disse Jacobs uma vez, referindo-se a uma ou mais das primeiras versões. No entanto, os materiais não são físicos ou conceitualmente difíceis de assistir, nem são atípicos do trabalho de Jacobs. Tirando alguns intertítulos, eles consistem basicamente em cenas de Jack Smith e seu amigo Jerry Sims fazendo palhaçadas maniacamente, em trajes baratos; um documentário racista, pseudoetnográfico sobre a bondade de um iluminado casal americano em relação a selvagens africanos; trechos racistas de desenhos animados e musicais de Hollywood; um documentário sobre o condicionamento de macacos, realizado por meio de mães artificiais; o discurso infame de Nixon (conhecido como Checkers Speech); e um filme promovendo a reeleição de Nelson Rockefeller para governador de Nova York.

O que esses ingredientes significam? Uma lição histórica sobre classes e uma sátira ao direito do americano branco, ideia que também está contida no título. Nas notas do programa, Jacobs descreve o filme como “uma colagem cômica combinando filmes achados e meus filmes mais ou menos produzidos (uma vez, dirigindo Jack e Jerry, eu disse que estava como que dirigindo o vento). É uma crítica social que retrata uma América roubada e perigosamente vendida, dando exemplos da cultura popular do autoindiciamento. Raça, religião, monopolização da riqueza, banalização proposital dos cidadãos e dependência da guerra se tornam o sustento para as palhaçadas. Em caprichos nós confiamos... O personagem [de Jack Smith], O Espírito Não da Vida Mas de Viver, celebra o Sofrimento, personificado pelo pobre, atrapalhado e feroz Jerry Sims, como uma essência inextricável de vida”.

Acho instigante que Jacobs tenha escolhido incluir os documentários praticamente por inteiro, com alterações provocadas apenas por interferências de TV e cortes ocasionais para outros materiais ou narrações de Smith e Sims, aparentemente desconexos – como se tudo o que esses filmes tivessem para dizer sobre seu tema e o poder do autoindiciamento fossem evidentes por si mesmos. Essa é uma suposição perigosa e potencialmente cética, ainda que isso talvez seja compreensível, levando-se em consideração que Jacobs estava com seus 20 anos, pobre, com raiva, alienado e ambicioso (Smith era um ano mais velho e Sims, mais ou menos uma década). Mas o que significa para nós encontrar esse material hoje?

Devo confessar também que, às vezes, fico confuso com o que Jacobs inclui em suas filmagens. É fácil entender seu fascínio enojado por Al Jolson [ator americano branco] interpretando um papel de negro, che-

A OBRA DE JACOBS É EXTENSA E ABRANGE MUITO MAIS QUE ESSES POUCOS FILMES. POR ISSO, TENHO APENAS UMA NOÇÃO LIMITADA DO QUE SERIAM SEUS TRABALHOS COMO PROCESSADOR E MANIPULADOR DE TRABALHOS ALHEIOS E TAMBÉM COMO PRODUTOR DE CONTEÚDOS PRÓPRIOS.

É UMA CRÍTICA SOCIAL
QUE RETRATA UMA
AMÉRICA ROUBADA
E PERIGOSAMENTE
VENDIDA, DANDO
EXEMPLOS DA
CULTURA POPULAR DO
AUTOINDICIAMENTO.
RAÇA, RELIGIÃO,
MONOPOLIZAÇÃO DA
RIQUEZA, BANALIZAÇÃO
PROPOSITAL
DOS CIDADÃOS E
DEPENDÊNCIA DA
GUERRA SE TORNAM
O SUSTENTO PARA AS
PALHAÇADAS.

gando de mula em um céu todo preto, na sofisticada e pródiga produção não creditada de *Wonder Bar*, de 1934. Mas e seu nojo ou mera fascinação pelo segmento subsequente do filme independente negro, de 1937, de Oscar Micheaux, *God's Step Children* (creditado), no qual o convincente herói negro diz para a heroína negra: "O negro odeia pensar. Ele não sabe planejar?". Jim Hoberman escreveu sobre Micheaux (para mim, de forma duvidosa) como se ele fosse um cineasta inconscientemente experimental. Mas não parece, de forma alguma, que Jacobs compartilhe essa posição. E o que dizer da seção subsequente: um discurso de Khalid Muhammad, de 1994, no qual ele elogia o assassino da estrada de ferro de Long Island, Colin Ferguson, por atirar em brancos, comparando-o com Nat Turner – discurso este que é escutado em uma narração em off, enquanto a câmera de Jacobs segue um lindo gato branco andando próximo à saída de incêndio? Claramente, muitas ironias estão em jogo, mas o que elas significam, mais exatamente?

Ao refletir sobre as múltiplas formas de racismo expostas nas imagens de diferentes filmagens de Jacobs, lembrei-me de um recente protesto na França em torno da edição do lançamento, em DVD, de 63 desenhos de Tex Avery, feitos pela MGM nas décadas de 1940 e 1950, que cortou cenas de racismo envolvendo japoneses e negros (curioso e, talvez, significativo, seja o fato de que, nesse *box* de quatro discos, foram deixadas intactas as caricaturas dos indianos-estúpidos de *Big Heel-Watha*, de 1944). É lamentável que esse retoque do registro histórico possa tornar os originais mais atraentes para algumas pessoas. Ainda assim, não tenho certeza de que me sinto mais confortável sabendo que Jacobs, simplesmente por ser um artista experimental, provavelmente poderia ter deixado de incluir *Uncle Tom's Cabana* (1947), de Avery, se quisesse. E duvido que Jacobs vá escapar com um intertítulo anti-islâmico em *Star Spangled to Death*, já que não existe nenhuma evidência de ironia e que ele não parece estar citando ninguém.

Tudo nesse vídeo acaba sendo cansativo em algum ponto, o que parece ser parte de seu design. Mas o que complica a fórmula são os reflexos atuais que aparecem na forma de intertítulos, muitos deles realmente comoventes. Os intertítulos historicizam o projeto, explicam como o conceito foi desenvolvido e acrescentam uma contextualização de George W. Bush e sua equipe ("esqueça 'ideólogos de extrema direita', eles são bandidos") e das guerras do Afeganistão e do Iraque. Alguns desses intertítulos evocam a cadência poética de pontuações similares às dos diários e dos filmes de Jonas Mekas; outras são mais prosaicas. A seguinte sentença aparece sobre a imagem congelada de Jacobs e Smith: "Nós esperávamos o Planeta Cinder / Nós não esperávamos os anos de 1960 / foi uma mistura de coisas boas e ruins, com certeza / mas abalou os donos / pareceu por um tempo / como o verdadeiro New Deal".

Uma maneira de justificar a longa duração de *Star Spangled to Death* seria compreendê-la como uma forma de expressar a sensação paralisante de estar sem saída, vigente nos últimos anos de Eisenhower – o sentimento de uniformidade alonga-se ao infinito, marcado por complacências “semi-em-coma”, como nos programas de TV de Perry Como e Ed Sullivan, assim como em *Your Hit Parade* e em *I’ve Got a Secret*. Em razão de toda a agressão adolescente e até mesmo infantil, Smith e Sims estão, o tempo todo, condenando claramente a forma como seus carrinhos urbanos lembram prisões – um ponto muitas vezes sublinhado pelo decoro e pela *mise-en-scène* de Jacobs –, antes de caírem no desespero abjeto. “O futuro decide que este não é lugar para O Futuro”, lê-se em um intertítulo, que é logo seguido por: “outro dia sem futuro, mas que diabos, um outro dia”.

Dentro de um contexto tão sombrio, Jacobs olha nostalgicamente para os anos de 1930 – para as privações, o *kitsch*, os loucos sonhos de plenitude – e vê um tipo de paraíso. Dentro desse mesmo contexto, os frenéticos e entediados jogos de fantasias de Smith e Sims parecem uma punhalada na transcendência. Nos anos de 1950, Jacobs escreve nas notas do programa: “Com algumas exceções, Hollywood estava paralisada, frenética e paralisada em um tempo de ascensão do fascismo e de empobrecimento cultural. O inimigo havia mudado da direita para a esquerda no final da Segunda Guerra Mundial e os proprietários retornavam com força total. A mensagem deles era simples: ‘cale a boca e faça o que lhe mandam’. A guerra conseguiu a proeza de afrouxar a depressão da indústria e seria agora a razão de ser da América”. Alguns podem até dizer que a inabilidade de Jacobs para finalizar *Star Spangled to Death* em sua própria era – os custos de laboratório eram excessivos – é mais um sintoma de frustração e inércia que o trabalho como um todo apresenta.

No coração da forma final desse projeto, está uma complicação conceitual que Jacobs não discutiu: uma coisa é ser aprisionado no final da década de 1950; outra coisa bem diferente é fazer um filme em uma era subsequente sobre o que foi estar aprisionado naquela época. É nos dada uma mistura de um Jacobs em seus 20 anos e de um Jacobs mais esperto, alguns anos mais velho, olhando para trás, para seu eu mais novo. O Jacobs mais novo parece relativamente ignorante com relação aos esforços de resistência que apareciam ao seu redor – mais notadamente nos trabalhos dos escritores Beat, tais como Kerouac, Ginsberg e Burroughs. O Jacobs mais velho consegue ver a si mesmo como contemporâneo desse movimento e o afirma em suas notas do programa.

Em geral, o contexto muda tudo, fato ilustrado com impressionante clareza pelo filme *Shadows*, de John Cassavete, outro boêmio de Manhattan. Seu trabalho, que começou em 1957, foi substancialmente re-

DENTRO DE UM
CONTEXTO TÃO
SOMBRIO, JACOBS OLHA
NOSTALGICAMENTE PARA
OS ANOS DE 1930 – PARA
AS PRIVAÇÕES, O KITSCH,
OS LOUCOS SONHOS DE
PLENITUDE – E VÊ UM
TIPO DE PARAÍSO.

A VANTAGEM É QUE, AO EVITAR E, ATÉ MESMO, CONFUNDIR TODAS AS CATEGORIAS GENÉRICAS, JACOBS ALCANÇA A ASPIRAÇÃO TRADICIONAL DOS ANTI-BURGUESES E VANGUARDISTAS DE ABALAR CERTEZAS.

trabalhado mais tarde. A cópia original foi perdida no início da década de 1960, mas o especialista em Cassavete, Ray Carney, encontrou-a recentemente. Em 1960, o crítico Jonas Mekas, escrevendo na *Village Voice*, celebrou a primeira versão do filme como um grande avanço estético, mas denunciou seu sucessor, a versão que todos conhecem, como uma traição comercial. Estaria ele certo? Como o original apareceu no Festival de Filme de Roterdã, era de se pensar que essa questão estivesse finalmente respondida. Mas o chão sob nossos pés mudou tanto nas últimas quatro décadas que essa resposta não é fácil, nem simples. A maior parte das pessoas das duas épocas provavelmente consideraria a última, a versão retrabalhada, superior. Embora muito do que parecia novo e transgressor naquela época agora pareça velho e familiar, partes às quais ninguém, incluindo Mekas, prestou atenção – tal como a versão original da música de Charles Mingus – agora parecem genuinamente frescas e experimentais.

Por não ter visto as versões anteriores de *Star Spangled to Death*, não posso compará-las, mas posso dizer que a maratona atual de Jacobs sem dúvida se beneficia, assim como sofre, de sua falta de definição. A vantagem é que, ao evitar e, até mesmo, confundir todas as categorias genéricas, Jacobs alcança a aspiração tradicional dos anti-burgueses e vanguardistas de abalar certezas. Também assume, por outro lado, uma forma e uma finalidade reconhecíveis, uma vez que tardiamente consegue definir seu foco político. Isso faz as seções anteriores parecerem um pouco prolixas. Embora eu seja tocado pela evocação de Jacobs da angústia dos anos de 1950, estou ainda mais tocado pela raiva cristalina da América de hoje – e pela sua recusa em sucumbir ao desespero.



LOOKING BACK IN ANGER (STAR SPANGLED TO DEATH)

JONATHAN ROSENBAUM

Star Spangled to Death

*** (A must-see)

Directed and written by Ken Jacobs

With Jack Smith, Jerry Sims, Cecilia Swan, Gib Taylor, Bill Carpenter, Laurie Taylor, Reese Haire, Bob Fleischner, Jim Enterline, and Jacobs.

Young man, you've got a lot of explaining to do. — opening intertitle of *Star Spangled to Death*

Ken Jacobs's 1969 *Tom, Tom the Piper's Son* – a 115-minute visual analysis of a 1905 short film with the same title, probably directed by D.W. Griffith cameraman Billy Bitzer – introduced me to the modernist appreciation of so-called primitive cinema, teaching me with its seven swarming tableau-like shots that these films were rich and complex and in no way deserving of the term “primitive.” When I saw his 1978 short *The Doctor's Dream*, which intricately reedits a trite educational narrative with sound, it too knocked my socks off. The only other Jacobs works I've seen are a couple of “film-performance” pieces that use early documentaries projected in 3-D, and *Little Stabs at Happiness* (1960) and *Blonde Cobra* (1963), shorts devoted to the cavortings of performer and future filmmaker Jack Smith and a few of his cohorts in run-down Manhattan locations. I like these two pieces less than Smith's own films, *Scotch Tape* (1962) and *Flaming Creatures* (1963). *Scotch Tape* is derived from one of the shooting sessions for Jacobs's magnum opus, *Star Spangled to Death*, and Jacobs's beautiful compositions and the way they incorporate surrounding debris probably influenced Smith.

Jacobs's oeuvre is much larger than these few films, so I have only a limited sense of his work as a processor and juggler of other people's material and as a generator of his own. Now 70, he has been an influential teacher of critics, programmers, and other filmmakers – including Steve Anker, Alan Berliner, Dan Eisenberg, Amy Halpern, Richard Herskowitz, Jim Hoberman, Ken Ross, Renee Shafransky, and Phil Solomon (to cite the list compiled by critic Scott MacDonald).

Jacobs was the focus of a retrospective at the Rotterdam film festival last month, but I couldn't find time to attend, and I knew I had a tape waiting for me at home of the work I was most interested in seeing – his six-and-a-half-hour video “completion” of *Star Spangled to Death*, most of which was collected or shot between 1957 and '59 and has been shown in various shorter versions on film ever since. It's showing in two parts this Saturday and Sunday and next at Chicago Filmmakers, each part slated to run about three and a half hours, including an intermis-

1. Originally published in *The Chicago Reader*,
february 27th, 2004.

sion. "The original was meant to test human tolerance," Jacobs once said, referring to one or more of the early versions. Yet the materials on view are neither physically nor conceptually hard to watch, nor are they uncharacteristic of Jacobs's work. Apart from some pointed inter-titles, they consist mainly of scenes of Jack Smith and his friend Jerry Sims maniacally clowning around in various low-rent costumes and long portions of hokey artifacts — a racist, pseudoethnographic documentary about the kindness of an enlightened American couple toward quaint African savages, racist extracts from Hollywood cartoons and musicals, a documentary about conditioning monkeys using artificial mothers, Richard Nixon's infamous Checkers speech, and a film promoting Nelson Rockefeller's reelection as governor of New York.

What do these ingredients add up to? A history lesson of sorts and a satire on white American entitlement, something that's also encapsulated in the title. In the program notes Jacobs describes the film as "an antic collage combining found-films with my own more-or-less staged film-ing (I once said directing Jack and Jerry was like directing the wind). It is a social critique picturing a stolen and dangerously sold out America, allowing examples of popular culture to self-indict. Race and religion and monopolization of wealth and the purposeful dumbing down of citizens and addiction to war become props for clowning. In whimsy we trusted....[Jack Smith's] character, *The Spirit Not of Life But of Living*, celebrates Suffering, personified by poor, rattled, fierce Jerry Sims, as an inextricable essence of living."

I find it puzzling that Jacobs chose to include the documentaries nearly in their entirety, altered only by things such as TV interference, occasional cutaways to other material, or seemingly disconnected voice-overs by Smith and Sims — as if everything these films had to say about his theme and their power "to self-indict" was self-evident. This is a dangerous and potentially solipsistic supposition, though it's perhaps understandable given that Jacobs was in his mid-20s, poor, angry, alienated, and ambitious. (Smith was older by a year, Sims by roughly a decade.) But what does it mean for us to encounter this material today?

I must also confess that sometimes I'm bewildered by what Jacobs included. It's easy to understand his disgusted fascination with Al Jolson in blackface arriving on a mule at an all-black Heaven in a slick, lavish production number from the uncredited 1934 *Wonder Bar*. But is he disgusted with or merely fascinated by a subsequent segment, from Oscar Micheaux's 1937 black independent feature *God's Step Children* (uncredited), in which the straitlaced black hero says to the black heroine, "The Negro hates to think. He's a stranger to planning"? Jim Hoberman has written (to my mind somewhat dubiously) about Micheaux as an un-

JACOBS'S OEUVRE IS MUCH LARGER THAN THESE FEW FILMS, SO I HAVE ONLY A LIMITED SENSE OF HIS WORK AS A PROCESSOR AND JUGGLER OF OTHER PEOPLE'S MATERIAL AND AS A GENERATOR OF HIS OWN. NOW 70, HE HAS BEEN AN INFLUENTIAL TEACHER OF CRITICS, PROGRAMMERS, AND OTHER FILMMAKERS.

IT IS A SOCIAL CRITIQUE
PICTURING A STOLEN
AND DANGEROUSLY
SOLD OUT AMERICA,
ALLOWING EXAMPLES OF
POPULAR CULTURE TO
SELF-INDICT.

consciously experimental filmmaker, but it's by no means apparent that Jacobs shares this position. And what about the subsequent section — a 1994 speech by Khalid Muhammad praising Long Island Railroad killer Colin Ferguson for shooting whites and comparing him to Nat Turner, heard in voice-over while Jacobs's camera follows a beautiful white cat walking next to a fire escape? Clearly multiple ironies are at play here, but what precisely are they?

Reflecting on the multiple forms of racism exposed in Jacobs's found footage, I was reminded of a recent protest in France about the editing of a DVD release of 63 Tex Avery cartoons made for MGM in the 40s and 50s that cut racist details involving Japanese people and blacks. (Curiously and perhaps significantly, the dumb-Indian caricatures in the 1944 *Big Heel-Watha* on this four-disc set are left intact.) It seems lamentable that this airbrushing of the historical record may make the originals more enticing to some people, yet I'm not sure I'm more comfortable knowing that Jacobs, simply because he's an experimental artist, probably could have gotten away with including all of Avery's 1947 *Uncle Tom's Cabana* if he'd wanted to (the French DVD doesn't include any of it). And I doubt that Jacobs will get away with an anti-Islamic intertitle in *Star Spangled to Death*, since there's no evidence of irony and he doesn't appear to be quoting anyone.

Everything in this video winds up being tiresome at one point or another, which seems part of its design. But complicating this formula are present-day reflections in the form of intertitles, many of them quite moving. They historicize the project, explain how the concept developed, and add the context of George W. Bush and his team ("Forget 'far-right ideologues.' They're crooks") and the Afghanistan and Iraq wars. Some of these intertitles evoke the poetic cadences of similar punctuations in Jonas Mekas's diary films; others are more prosaic. Appearing over a freeze-frame of Jacobs and Smith is the statement: "We expected Cinder Planet. / We didn't expect the Sixties. / It was a mixed bag, to be sure / but it shook the owners. / It looked for a while / like the real New Deal."

One way of justifying the unwieldy length of *Star Spangled to Death* would be to see it as a way of expressing the congealed no-exit feeling of the late Eisenhower years — the sense of uniformity stretching into infinity, marked by semicomatose complacencies such as the TV shows of Perry Como and Ed Sullivan as well as *Your Hit Parade* and *I've Got a Secret*. For all their adolescent and even infantile mugging, Smith and Sims are often clearly decrying the way their urban playpens resemble prisons — a point often underscored by Jacobs's decor and mise en scene — before collapsing into abject despair. "The Future decides this is no place for The Future," reads one intertitle, which is soon followed by "Another

WITHIN SUCH A MOROSE
CONTEXT, JACOBS LOOKS
BACK NOSTALGICALLY
TO THE 30S — TO THE
DEPRIVATIONS, THE
KITSCH, THE CRAZED
DREAMS OF PLENITUDE
— AND SEES A KIND OF
PARADISE.

day without a future, but what the hell, another day.”

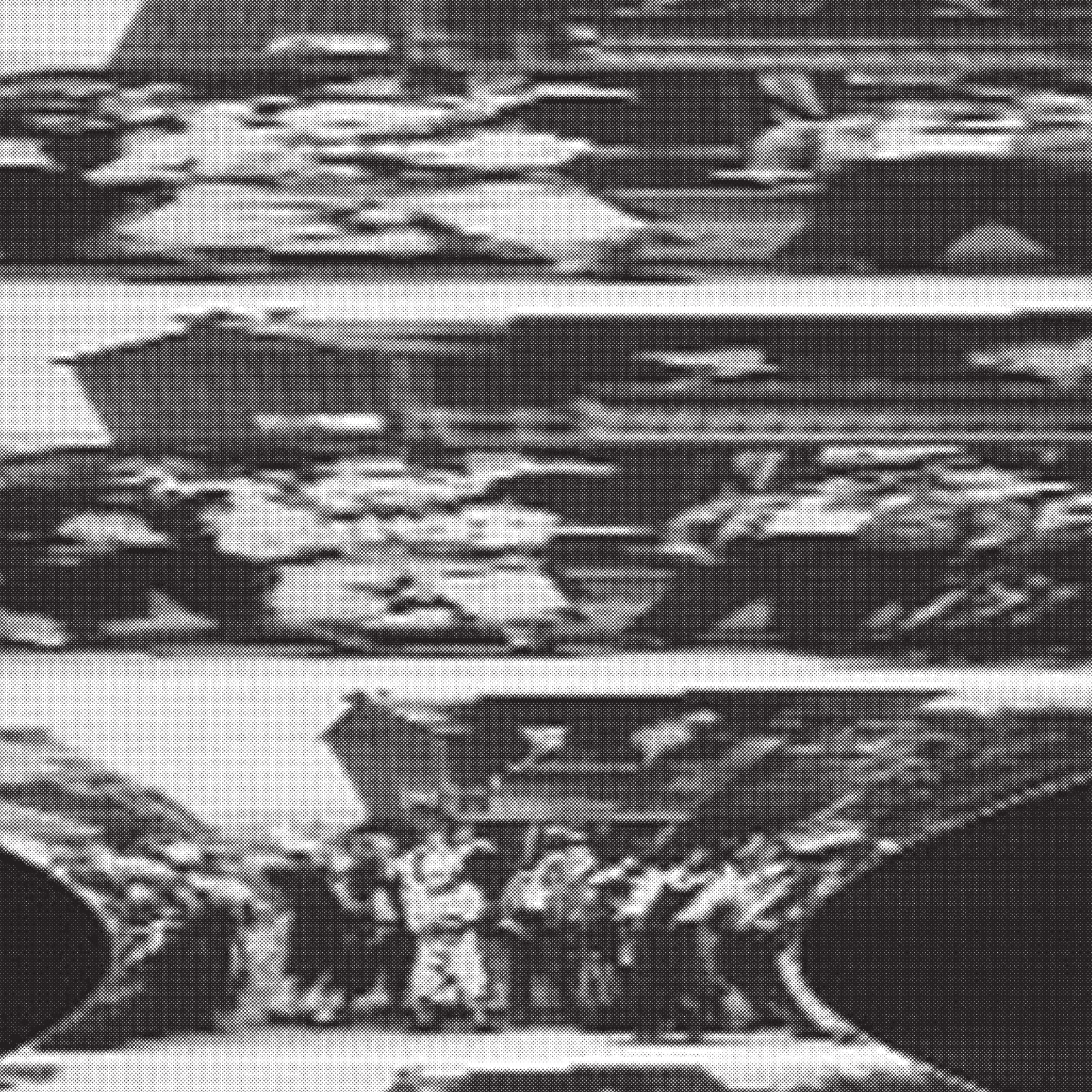
Within such a morose context, Jacobs looks back nostalgically to the 30s — to the deprivations, the kitsch, the crazed dreams of plenitude — and sees a kind of paradise. And within the same context, the frenzied yet bored dress-up games of Smith and Sims seem like stabs at transcendence. By the 50s, Jacobs writes in the program notes, “Hollywood with some few exceptions had gone numb, frantic and numb in this time of fascist ascendance and cultural impoverishment. The enemy had switched from Right to Left at the end of World War II and the owners had returned with a vengeance. Their message was simple: ‘Shut up and do what you’re told.’ War had done the trick of loosening industry from its Depression fix and war would now be America’s *raison d’être*.” One might even say that Jacobs’s inability to finish *Star Spangled to Death* in its own era — the lab costs were prohibitive — is yet another symptom of the frustration and inertia the work as a whole is describing.

At the heart of this project in its final form is a conceptual complication that Jacobs hasn’t addressed. It’s one thing to be trapped in the late 50s, and quite another to be making a film in a subsequent era about being trapped back then. We’re given a mix of Jacobs in his 20s and an older and wiser Jacobs looking back at his earlier self. The young Jacobs seems relatively unaware of the efforts at resistance that were appearing around him, most notably in the work of beat writers such as Kerouac, Ginsberg, and Burroughs. The older Jacobs can see himself as a contemporary of that movement and says so in his program notes.

More generally, context changes everything, a fact illustrated with striking clarity by another bohemian Manhattan-based film that was started in 1957 and later substantially reworked — John Cassavetes’s *Shadows*. The original print was lost in the early 60s, but Cassavetes specialist Ray Carney recently tracked it down. In 1960 critic Jonas Mekas, writing in the *Village Voice*, celebrated the first version of the film as a major aesthetic breakthrough but denounced its successor, the version everyone knows, as a commercial sellout. Was he right? The original turned up at the Rotterdam film festival in January, so one might think this question could finally be answered. But the ground under our feet has shifted so much over the past four decades that the answer is neither easy nor simple. Most people in both eras would probably consider the later, reworked version superior. Yet much of what looked new and transgressive back then now looks old and familiar, and parts that no one, including Mekas, paid any attention to — such as the original version of Charles Mingus’s score — now look genuinely fresh and experimental.

Not having seen the earlier versions of *Star Spangled to Death*, I can’t compare them. But I can say that Jacobs’s current marathon undoubt-

edly benefits as well as suffers from its lack of definition. The advantage is that by eluding and even confounding all generic categories, it fulfills the traditional aspiration of the antibourgeois avant-garde to shatter certainties. But it also takes on a recognizable shape and purpose once it belatedly manages to define its political focus, and that makes the earlier sections look a bit like waffling. Though I'm touched by Jacobs's evocation of 50s angst, I'm even more moved by his crystal-clear anger about America today — and by his refusal to succumb to despair.



FILMES QUE DIZEM DO TEMPO¹ – OS PARADOXOS DO CINEMA DE KEN JACOBS

TOM GUNNING

Quando, no outono de 1989, o Museum of the Moving Image (Museu da Imagem em Movimento) apresentou a série de um mês Films That Tell Time: A Ken Jacobs Retrospective (Filmes que dizem do tempo¹: uma retrospectiva de Ken Jacobs), J. Hoberman, crítico de cinema do Village Voice, nomeou Jacobs “uma das mais extraordinárias personalidades desconhecidas na história do cinema americano”. De fato, a retrospectiva fez muito para estabelecer a importância do trabalho de Jacobs. Nos 20 anos que se passaram desde então, ele continuou prolífico, encontrando maneiras inovadoras e impressionantes de liberar a força de imagens em movimento novas e já existentes (ele já foi tema de uma pequena retrospectiva no Harvard Film Archive [Arquivo de Filmes de Harvard]). Tom Gunning, notável acadêmico do cinema, contribuiu com um ensaio original para o catálogo da retrospectiva.

Eu adoro ir ao cinema; a única coisa que me incomoda é a imagem na tela.

—Theodor W. Adorno

I. Ken Jacobs e a invenção do cinema

Quando lhe pediram, em 1899, que comentasse sobre a invenção das imagens em movimento (que seus experimentos haviam tornado possível), o fisiologista e inventor do cronofotógrafo Étienne-Jules Marey declarou: “O que [imagens em movimento] mostram, o olho pode ver diretamente. Elas nada acrescentam ao poder da visão e não removem nenhuma das suas ilusões. Mas a verdadeira essência do método científico é suplementar a fraqueza dos nossos sentidos e corrigir nossos erros”. Ao começarmos as comemorações do centenário do cinema, acredito que é tempo de fazer um balanço dessa invenção de *fin de siècle* e fazer a pergunta implícita de Marey: o cinema fortaleceu nossa visão e nos forneceu os meios para vencer a ilusão? Ou ele justamente, como Marey parecia temer, enfraqueceu nosso sentido e nossa compreensão visual e multiplicou as possibilidades de engano da visão?

Embora os filmes de Ken Jacobs possam não responder completamente a essa questão, eles certamente nos conduzem aos caminhos adequados para sua investigação. Nas últimas três décadas, Jacobs tem explorado a natureza do cinema de uma forma a que poucos realizadores aspiraram. E é precisamente o corpo total da obra de Jacobs (em oposição a qualquer filme em particular) que revela a natureza profunda e sistemática de sua investigação. Essa retrospectiva nos permite descobrir o centro de uma obra que é mais fugidia que a maioria, porém essencial para repensarmos

*Originalmente publicado no catálogo da retrospectiva *Films That Tell Time: A Ken Jacobs Retrospective*, organizada pelo American Museum of the Moving Image em 1989.

1. Em inglês, “tell time” (literalmente, dizer tempo) quer dizer “ler as horas”. Infelizmente, o trocadilho se perde na tradução para o português.

a natureza do cinema em um momento em que ele adentra seu segundo século.

Eu não colocaria tamanha carga nas costas da obra de Jacobs se não estivesse certo de que ela poderia suportá-la, apesar de sua aparência pouco cativante. Visto ao longo de um período de tempo, o trabalho de Jacobs pode parecer desconexo. Já em dose concentrada, sua unidade emerge e suas ambições e sucessos se tornam claros. Mas essas ambições estão arranjadas entre ironias, e suas perguntas mais inquisitivas surgem como uma voz baixa e quieta, e não como um turbilhão. As dimensões fragmentárias e aparentemente modestas dessa obra são o seu enigma e desafio secreto. Jacobs nunca reclamou para si a posição de sacerdote do cinema. Ao contrário, descreve a si próprio como uma espécie de comerciante de segunda mão na lojinha de curiosidades do cinema; os pedacinhos da sua obra mostram a passagem do tempo. Mas, como em um conto romântico do século XIX, é nessa loja de bugigangas que os grandes mistérios do cinema podem ser obtidos, descobertas não encontradas nos grandes salões de pompa e pretensão.

Ao ver alguns filmes de Jacobs pela primeira vez, alguém poderia folhear o programa para se certificar de que são trabalhos de um mesmo cineasta. A diversidade pode ser um pouco atordoante. Jacobs parece ter coberto todos os gêneros existentes no cinema de vanguarda: comédias picarescas (*Blonde Cobra*, *Little Stabs At Happiness*); filme-diário/filme caseiro (*Nissan Ariana Window*, *Urban Peasants*); experimentos estruturais em uma só tomada de plano fixo (*Soft Rain*) ou refotografia (*Tom Tom The Piper's Son*); dramas metafísicos com *tableaux* alegóricos (*The Sky Socialist*); e experimentos em documentário (*Orchard Street*, *Perfect Film*). Se essa sucessão de frases descreve algo da abrangência da obra de Jacobs, ela também imediatamente obscurece os filmes. Nenhum deles pode ser tão facilmente categorizado e, se os assistimos como partes de um todo, nossa atenção logo se volta para passagens subterrâneas que os interligam.

Os filmes de Jacobs perseguem as superfícies escorregadias da experiência, ao invés da enganosa clareza das ideias. Nenhum de seus filmes ilustra ou se desenvolve a partir de teorias, e nada substitui os prazeres conquistados com o esforço de se sentar diante deles e desvendá-los enquanto os assistimos. Jacobs me alertou especificamente para os perigos de tentar explicar seus filmes (ou os de qualquer pessoa), e o leitor está, doravante, avisado de que este ensaio somente será útil caso ele já tenha marcado seu próprio caminho através do labirinto que é Jacobs. Mergulhar em um filme de Jacobs exige que se coloque a mão na massa. O que eu espero fazer neste ensaio é nem tanto traçar um panorama, mas sim marcar uma série de caminhos ao longo dos corredores, completamente ciente das manchas de dedos nas paredes e das pegadas grudadas no chão. Porém, no meu ponto de vista, há mais em jogo aqui do que simplesmente entender

VISTO AO LONGO DE UM PERÍODO DE TEMPO, O TRABALHO DE JACOBS PODE PARECER DESCONEXO. JÁ EM DOSE CONCENTRADA, SUA UNIDADE EMERGE E SUAS AMBIÇÕES E SUCESSOS SE TORNAM CLAROS. MAS ESSAS AMBIÇÕES ESTÃO ARRANJADAS ENTRE IRONIAS, E SUAS PERGUNTAS MAIS INQUISITIVAS SURGEM COMO UMA VOZ BAIXA E QUIETA, E NÃO COMO UM TURBILHÃO.

os filmes de Jacobs. A própria natureza do cinema é a questão, uma pergunta que Jacobs explora com paradoxos, ao invés de doutrinas.

II. O paradoxo do filme perfeito: a imagem descoberta

Todas as artes se fundamentam na presença do Homem; somente a fotografia nos delicia com sua ausência.

—André Bazin, “A Ontologia da Imagem Fotográfica”

O PRIMEIRO E MAIS APARENTE PARADOXO NA OBRA DE JACOBS É O FATO DE QUE A MAIORIA DOS SEUS FILMES É FEITA COM MATERIAL FILMADO POR OUTRAS PESSOAS, AS QUAIS POSSUEM PROPÓSITOS DIFERENTES DOS SEUS.

O primeiro e mais aparente paradoxo na obra de Jacobs é o fato de que a maioria dos seus filmes é feita com material filmado por outras pessoas, as quais possuem propósitos diferentes dos seus. As fontes são variadas: filmagens de projetos cinematográficos abandonados do cineasta Bob Fleischner (*Blonde Cobra*), amigo de Jacobs; um filme de perseguição da American Mutoscope and Biograph Company, filmado em 1905 pelo famoso cinegrafista Billy Bitzer (*Tom Tom the Piper's Son*); um curta-metragem, provavelmente feito para a televisão, sobre os sacrifícios de um médico da zona rural (*The Doctor's Dream*); filmes caseiros dos anos 1940, filmados por um parente da esposa de Jacobs, Florence (*Urban Peasants*); tomadas descartadas de noticiários sobre o assassinato de Malcolm X (*Perfect Film*); e, nas *Nervous System Performances*, um documentário sobre a história colonial das Filipinas (*The Philippines Adventure*); filmagens de combates da Segunda Guerra Mundial (*Camera Thrills of the War*); antigos filmes pornográficos *hardcore* (XCXHXEXRXXIXEXSX); registros de desafios de dublê (*The Whole Shebang*). Esses filmes consistem quase inteiramente em filmagens encontradas; pedaços de documentários políticos, desenhos animados e filmes educacionais também têm um papel importante em *Lisa And Joey in Connecticut, January 1965*, e *Star Spangled to Death*, isso sem falar nos muitos exemplos de “som encontrado” (velhos discos em 78rpm, gravações etnográficas, discos de instruções, jazz *vintage*) que compõem as trilhas sonoras de Jacobs.

Na maioria desses filmes, Jacobs trabalha por cima da filmagem original, transformando radicalmente o material em um filme seu, seja reeditando-o de acordo com seu próprio esquema (*The Doctor's Dream*), refotografando-o fora de cena (*Tom Tom The Piper's Son*), ou transformando-o através de um sistema de projeções múltiplas (como nas *Nervous System Performances*). Mas, em *Perfect Film*, um dos trabalhos mais recentes de Jacobs, a transformação se reduziu a um mínimo. *Perfect Film* revela bruscamente a visão paradoxal de Jacobs com relação à realização cinematográfica como um processo que não necessariamente requer as intenções conscientes de um realizador para ser significativo.

Perfect Film é literalmente um filme achado. Jacobs, esquadrinhando uma loja de segunda mão na rua Canal, encontrou a filmagem (além do filme que ele reeditou e transformou em *The Doctor's Dream*) em uma lata de rolos de filmes usados. Os carretéis de metal estavam à venda por alguns dólares, e o filme, que se segurava precariamente a eles, estava incluso de graça. Jacobs deu à filmagem um nome e a revelou, aumentando o volume de uma seção. Fora isso, o filme continua tal como Jacobs o encontrou. O paradoxo se encontra no fato de que, ainda assim, *Perfect Film* é um filme essencial de Jacobs e que ganha sua dimensão mais profunda quando visto no contexto de toda a sua obra. *Perfect Film* — um filme que Jacobs não filmou, editou, ou “dirigiu”, mas somente encontrou.

Estaria Jacobs simplesmente jogando um jogo dadaísta, assinando seu nome em um *readymade* descartado? Longe de ser um ato audacioso e egocêntrico de se apossar do trabalho de outra pessoa, o fato de ele lançar *Perfect Film* sob seu nome mostra uma profunda humildade diante da imagem cinematográfica e uma devoção ao seu fascínio inerente. Na sua investigação da imagem cinematográfica, a falta de manipulação da filmagem original por Jacobs é tão importante quanto a objetividade disciplinada do cientista durante um experimento. O filme consiste no que geralmente se considerariam cenas descartadas, filmagem não editada da cobertura de imprensa do assassinato de Malcolm X. Vemos e ouvimos múltiplas entrevistas de uma testemunha do tiroteio; entrevistas com transeuntes no Harlem; uma declaração de um oficial da polícia de Nova York; imagens sem som do Salão Audobon, onde aconteceu o assassinato, e suas adjacências; *close-ups* de buracos de bala no chão; e, brevemente, uma imagem do próprio Malcolm, discutindo ameaças recentes à sua vida.

O evento que motiva o filme estimula nossa atenção, mas, acostumados como estamos à cobertura midiática, é a qualidade não manipulada da filmagem não editada que começa a nos intrigar, desde que estejamos dispostos a deixar seus poderes de distração vencerem nossa impaciência de ficar sabendo da história. A coleta de informação não nos aproxima do horror do evento em si. Em suas múltiplas recontagens, vemos um assassinato se tornar uma história e, depois, uma notícia, um item que será recontado de acordo com as demandas de formato do jornalismo televisivo. Mesmo o envolvimento sincero da testemunha parece ser inundado pela banalidade do processo da entrevista. Nossa atenção passa a se desviar para pequenos traços de comportamento estranhos (os músculos da mandíbula da testemunha parecem convulsionar; o comportamento bizarro e irrelevante de passantes pulando para entrar no enquadramento da câmera, atraídos não pelo evento, mas pela câmera). O filme se torna um documento antropológico, dando-nos a oportunidade de observar o comportamento humano em si, e não só como um veículo para informação ou fórmulas prontas de interesse humano.

NA SUA INVESTIGAÇÃO
DA IMAGEM
CINEMATOGRÁFICA, A
FALTA DE MANIPULAÇÃO
DA FILMAGEM ORIGINAL
POR JACOBS É TÃO
IMPORTANTE QUANDO
A OBJETIVIDADE
DISCIPLINADA DO
CIENTISTA DURANTE UM
EXPERIMENTO.

SUA CONTRIBUIÇÃO
PARA O FILME REPOUSA
NO FATO DE QUE VEMOS
SEU MICROSCÓPIO
DESCORTINANDO O
QUE É ESCONDIDO E
PRESTANDO ATENÇÃO
NO QUE É GERALMENTE
IGNORADO.

Dado que essa é a filmagem bruta, os momentos esquisitos que seriam eliminados antes da transmissão ainda estão lá. São essas partes ásperas que possuem o maior poder de revelação. A exigência do policial de que a filmagem seja feita do seu jeito revela sua insegurança e sua postura autoritária, ao invés de revelar força e controle. Do mesmo modo, a falta de articulação e as respostas atrapalhadas de alguns dos transeuntes negros expressam com eloquência a dinâmica emocional do momento. Além desses momentos de refugos da realidade, os tremores e gaguejos do filme em si estão preservados. O filme inclui seções de gráficos em branco, ocasionalmente com faixas de som gravadas isoladamente. Cenas de cortes tremidas e sem som de placas de rua e do exterior do salão dão uma impressão fragmentada, porém estranhamente expressiva do local em si, da cena do crime.

A certa altura, o cinegrafista filmou um sinal indicando que câmeras não eram permitidas no salão. Essa imagem, que simultaneamente retrata a restrição contra sua própria existência e a transgressão da regra, parece ser um emblema da energia contraditória do filme. Nós vemos a periferia de um evento de significado histórico e sentimos fortemente que estamos de fora dele, ilhados de sua realidade. Se essa filmagem tivesse sido editada para a televisão, teria recebido um senso de uniformidade e de coerência narrativa, uma intensidade fabricada de "notícia testemunhal". Mas *Perfect Film* expõe essa coerência como um processo artificial, uma trivialização do acontecimento, cujo objetivo é produzir uma porção de informação facilmente digerível. E esse produto homogeneizado eliminaria todas as arestas, a falta de jeito embaraçada de eventos que falam com tanta eloquência na versão não editada. É através desses momentos não controlados, dos defeitos e dos depoimentos inarticulados que a vida aparece em *Perfect Film*. As asperezas também revelam as costuras na construção do verniz de realidade que usualmente cobre nossas telas. Jacobs nos mostra como começar a desmontar essa aparente coerência. Cutucando as casquinhas, ele, ao mesmo tempo, libera vitalidade e expõe podridão.

Não estou certo de que todo espectador diante de *Perfect Film* o entenderia dessa forma. E é por isso que sua identidade como filme de Jacobs tem um papel tão importante. É como se todos os filmes anteriores de Jacobs nos ensinassem a ver *Perfect Film*, treinando-nos para assistir à imagem em movimento e, ao mesmo tempo, continuar alertas para o acidental e o marginal, para subtópicos que emergem de trás do assunto aparente. Jacobs não só encontrou o filme em si, mas nos permitiu encontrar muitas coisas dentro dele. O cineasta abdica da posição de criador onipotente, fazedor, desenhador de imagens para assumir aquela de testemunha, observador, investigador e, em última instância, analista. Sua contribuição para o filme repousa no fato de que vemos seu microscópio descortinando o que é escondido e prestando atenção no que é geralmente ignorado.

Perfect Film é, de acordo com Jacobs, perfeitamente revelador. Tudo o que Jacobs tem que fazer é apresentá-lo a nós, já nos tendo feito perceber previamente a necessidade de recentralizar nossa visão das imagens, de estarmos alertas para a ação nas margens, de atentarmos para as costuras na construção. Dessa maneira, Jacobs revela a perfeição do cinema em si, sua contribuição única para as artes – a habilidade de capturar o inconsciente penetrando os disfarces do consciente. *Perfect Film* revela coisas que as pessoas diante da câmera nunca tiveram a intenção de revelar. Ao mesmo tempo, também revela coisas que os cinegrafistas originais (quem quer que fossem eles) não intentaram. Na verdade, toda a questão da intenção se torna irrelevante. Ao descobrir significados que nunca teriam sido intencionalmente revelados, Jacobs adentra uma dimensão extraordinária do cinema, análoga à da psicanálise. *Perfect Film* é o cinema antes de revisões secundárias, antes de um sentido racional ser imposto ao caos da imagem. O papel de Jacobs como cineasta não é o de um demiurgo criando um mundo à sua imagem, mas o de um analista treinado, que fica em segundo plano, silenciosamente permitindo que os segredos se revelem a si mesmos.

III. O paradoxo do sistema nervoso: espaço, tempo e imagem

Nossas tavernas e nossas ruas metropolitanas, nossos escritórios e cômodos mobiliados, nossas estações de trem e nossas fábricas pareciam ter-nos trancado irremediavelmente. Então veio o filme, e explodiu essa prisão-mundo em pedaços com o dinamite de um décimo de segundo, de modo que agora, em meio a suas ruínas e escombros atirados longe, nós calma e audaciosamente vamos em viagem.

—Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”

*Mayakovsky vai tocar um solo
Em uma flauta feita de suas próprias vértebras*

—Vladimir Mayakovsky, “A Flauta-Vértebra”

Há 50 anos, Walter Benjamin escreveu que o cinema compartilhava com a psicanálise uma habilidade de sondar reinos da realidade dos quais não estávamos previamente conscientes. A verdadeira potência do cinema, raramente acionada pelo cinema comercial dominante, repousa na exploração de um consciente-ótico. *Perfect Film* faz isso muito facilmente, em parte porque a intensidade do evento histórico o eleva a uma transparência incomum. O papel de Jacobs como analista é raramente tão simples. Mais frequentemente, ele usa as ferramentas básicas da sua realização para fraturar a sufocante familiaridade da imagem em movimento, blo-

O PAPEL DE JACOBS
COMO CINEASTA NÃO
É O DE UM DEMIURGO
CRIANDO UM MUNDO
À SUA IMAGEM, MAS
O DE UM ANALISTA
TREINADO, QUE FICA
EM SEGUNDO PLANO,
SILENCIOSAMENTE
PERMITINDO QUE OS
SEGREDOS SE REVELEM
A SI MESMOS.

MAIS FREQUENTEMENTE, ELE USA AS FERRAMENTAS BÁSICAS DA SUA REALIZAÇÃO PARA FRATURAR A SUFOCANTE FAMILIARIDADE DA IMAGEM EM MOVIMENTO, BLOQUEANDO NOSSOS HÁBITOS VISUAIS MAIS ARRAIGADOS PARA QUE OUTRA COISA POSSA TOMAR SEU LUGAR.

queando nossos hábitos visuais mais arraigados para que outra coisa possa tomar seu lugar.

Freud descobriu que só poderia ajudar seus pacientes a compreender seus sonhos se lhes reapresentasse o sonho, aparentemente familiar, mas opaco, cortado em pedaços, isolando seus elementos de sua aparente coerência. Jacobs também normalmente começa por quebrar algum elemento básico da continuidade fílmica. Em *The Doctor's Dream*, ele desvia o avanço da narrativa ao retrabalhar sistematicamente a ordem das cenas. No lugar do progresso linear do filme original até a resolução, Jacobs começa com o meio do filme e, aí, alterna as cenas, posicionando um grupo no início e outro ao final. Isso faz mais do que simplesmente minar o fluxo narrativo do filme. Ao verdadeiro estilo psicanalítico, liberta correntes de energia presentes, mas disfarçadas, na história original do filme: a atração sexual entre o médico do interior e a menina, sua paciente.

Mas a transformação mais sistemática e desafiadora que Jacobs empreendeu na relação com a imagem fílmica está na série de performances que ele chama *The Nervous System* (O Sistema Nervoso). Na última década, esse grupo de obras sempre em expansão tem absorvido a maior parte da energia de realização de Jacobs. Esses trabalhos são tão vitais e desafiadores quanto qualquer outra coisa feita na história do cinema de vanguarda. Seu relativo esquecimento explica-se, em parte, em razão das exigências de sua apresentação (são literalmente performances: Jacobs precisa estar presente e operar o aparato; portanto, ao contrário da maioria dos filmes, eles não têm existência como enlatados) e, em parte, em razão da ofensiva intensa que lançam contra nossos hábitos de espectador.

Aqui, o aparato de Jacobs não é a câmera, mas o projetor. O aparelho de projeção que Jacobs desenvolveu é complexo e, basicamente, uma invenção própria. Resumidamente, consiste em dois projetores analíticos que podem mostrar o filme quadro a quadro, ou o congelar na tela. Cada projetor mostra uma cópia idêntica. Jacobs então controla o avanço (ou recuo) do filme quadro a quadro, de forma que as duas imagens ficam ligeiramente (geralmente não mais que um quadro) fora de sincronia. Um obturador desenvolvido especialmente na frente dos projetores controla a relação entre as imagens, mantendo-as separadas em alguns momentos e, em outros, sobrepondo-as por diferentes períodos de tempo. O obturador também cria uma gama de efeitos de flicagem e pode até dar forma à luz do projetor. Efeitos adicionais vêm de uma plataforma que permite que o projetor se mova levemente de um lado para o outro, para cima e para baixo, para frente e para trás, e até se incline um pouco. Operando os projetores ele mesmo a cada performance, Jacobs “toca” com seu aparelho como um músico. Nós assistimos ao filme se desenrolar em tempo retardado e processamos as imagens ligeiramente diferentes. Ao quebrar o zumbido automático de 24 quadros por segundo, Jacobs devolve o cine-

ma à sua pré-história nas análises de movimento de Marey e Muybridge. Mas, além de quebrar a ilusão de movimento, Jacobs também expõe como nosso senso espacial no cinema é dependente dessa velocidade mecânica constante.

Os quadros ligeiramente diferentes, desviados de uma ilusão de movimento pelos projetores analíticos, começam a produzir ilusões espaciais. Há muito se sabe que o cinema pode produzir uma ilusão de três dimensões quando são projetadas duas imagens cujo desvio é o mesmo da visão binocular humana. O cinema comercial faz uso disso nos truques de filmes em 3D com leões saltando da tela. Em filmes *mainstream*, o 3D continua sendo uma moda que nunca encontrou lugar permanente, mas cujo ocasional ressurgimento demonstra um fascínio ancestral por parte dos espectadores. O arranjo das projeções *The Nervous System* paradoxalmente produz um efeito similar ao filme 3D: o desvio produzido pelo movimento entre dois quadros substitui a paralaxe binocular (Jacobs usa lentes Polaroid para algumas de suas performances e, em outras, simplesmente conta com o poder da mente para processar as imagens por si só). Jacobs é o único grande realizador a aproveitar constantemente o potencial não utilizado da ilusão 3D na tela.

Embora *The Nervous System* sabote a ilusão perfeita de movimento dos usuais 24 quadros por segundo, da qual quase todo o cinema depende, ela nunca se torna uma série de imagens estáticas. A possibilidade de movimento assombra essas imagens trêmulas e Jacobs descortina uma gama de ilusões de movimentos nos interstícios dos *frames*. Não apenas o momento de transição nos gestos humanos ou na agitação da natureza é dolorosamente prolongado e explorado, mas o milagre da transformação do imóvel em movimento se dá diante dos nossos olhos. *The Nervous System* vence o paradoxo de Zeno, pois o movimento é construído a partir de incrementos infinitesimais. Além disso, manipulações do obturador e da posição do projetor frequentemente criam experiências de movimento realmente paradoxais, nas quais a própria tela parece girar levemente, ou sua superfície é agitada por uma repentina ondulação. Essas imagens se avultam e se esvaem diante de nós, atraindo-nos para suas profundezas ou crescendo a partir da tela para nos encontrar. A trajetória do movimento pausa, reverte-se, quebra-se e reconstitui-se. Aqui, depois de quase um século, estão verdadeiras *imagens-movimento*² em que o movimento nunca é dado como certo, mas sim continuamente encontrado em um fluxo e refluxo de percepção.

Os filmes 3D de Jacobs raramente pretendem uma ilusão naturalista (embora alguns filmes, como *Globe*, invoquem-na de maneira irônica). As performances *The Nervous System* sequer usam filmes filmados originalmente em 3D. Ao invés disso, Jacobs cria uma estranha e vacilante ilusão de três dimensões através do seu processo de projeção. Ao invés de

AO QUEBRAR O ZUMBIDO AUTOMÁTICO DE 24 QUADROS POR SEGUNDO, JACOBS DEVOLVE O CINEMA À SUA PRÉ-HISTÓRIA NAS ANÁLISES DE MOVIMENTO DE MAREY E MUYBRIDGE. MAS, ALÉM DE QUEBRAR A ILUSÃO DE MOVIMENTO, JACOBS TAMBÉM EXPÕE COMO NOSSO SENSO ESPACIAL NO CINEMA É DEPENDENTE DESSA VELOCIDADE MECÂNICA CONSTANTE.

JACOBS ABRE
UMA JANELA PARA
A PERCEPÇÃO E
COLOCA EM QUESTÃO
A COERÊNCIA DE
NOSSA POSIÇÃO COMO
ESPECTADORES E
MESTRES DA VISÃO. O
EFEITO É, AO MESMO
TEMPO, EMPOLGANTE E
ASSUSTADOR.

sermos sujeitados a uma ilusão, assistimos à evolução do próprio processo da percepção. Uma estranha e trêmula imagem toma forma diante de nós, parecendo sempre prestes a começar o movimento, ou a se transformar em uma estável ilusão 3D. Mas ela hesita, tiritando diante de nós, e parece se decompor nas unidades básicas do tempo e do movimento, espaço e objetos.

The Nervous System joga com nosso sistema nervoso. Jacobs não só opera seus projetores analíticos, mas também se conecta aos nossos processos mais primitivos de percepção. O cineasta brinca com nossa habilidade básica de perceber figura e plano de fundo, movimento a partir de imobilidade, de sintetizar espaço e tempo, como se nos colocasse em circuito com a tela. Espaço, movimento, tempo e imagens dançam diante de nós, desmontando-se e recompondo-se eternamente. *The Nervous System* exige muito da audiência; concentra nossa atenção em processos que são geralmente inconscientes, na nossa própria contribuição mental para as imagens na tela, sintetizando movimento a partir de *frames* e espaço a partir de padrões de luz e de sombra. A posição do espectador nunca foi tão arriscada. As suturas que segurando o sujeito/espectador na tela nunca foram tão radicalmente descosturadas.

Jacobs abre uma janela para a percepção e coloca em questão a coerência de nossa posição como espectadores e mestres da visão. O efeito é, ao mesmo tempo, empolgante e assustador. Ao tomarmos consciência de nosso papel na criação da imagem em movimento, também percebemos o poder que o aparelho exerce sobre nós. Nunca assisti a uma performance *Nervous System* sem a sensação vertiginosa de que eu estava balançando sem controle na beira de algum limiar primordial. Começamos a sintetizar espaços que não fazem sentido (os momentos em todos os filmes em que o primeiro plano e o fundo parecem trocar de lugar) e a visualizar imagens que na verdade não estão lá (como os rostos monstruosos que parecem se materializar nas chamas do “muro da morte”, ato que abre *The Whole Shebang*).

Esse processo de decompor a imagem fílmica em seus elementos básicos (que Jacobs explorou pela primeira vez em *Tom Tom The Piper's Son* através de projeção quadro-a-quadro e refotografia, combinadas com a ampliação da imagem até o grão) tem a ver com as preocupações centrais da pintura modernista. Jacobs começou como pintor na era do expressionismo abstrato e tanto o cubismo quanto as ideias de seu professor, Hans Hofmann, exerceram forte influência no puxa/empurra do espaço nas obras *Nervous System*. Mas, por mais importante que a pintura modernista tenha sido como inspiração (e, para aqueles confusos pelo trabalho de Jacobs, como uma espécie de guia para o jogo perceptivo a que ele convida), o aparato cinemático se mantém central. Jacobs nunca simplesmente sabota a ilusão fílmica para chegar a um tipo de material neutro; ele está sempre fazendo filmes, lidando com as complexidades da ilusão, ao mesmo tempo em que as desmascara.

2. No original, motion picture, literalmente “imagem movimento”, mas também um sinônimo de filme, obra cinematográfica.

Do mesmo modo, embora essas performances exponham estruturas essenciais sob o ato de ver um filme, elas são meramente abstratas. Imagens específicas ancoram nossa experiência, seja a marcha das tropas colonialistas americanas em *The Philippines Adventure* ou o jato de orgasmo em *XCXHXEXRXIXEXSX*. Ao mesmo tempo em que ele sonda a ilusão da imagem em movimento, Jacobs usa seu aparato para investigar esse registro do comportamento humano. Esses filmes nunca repousam no nível do jogo fenomenal, mas se tornam trabalhos profundamente históricos, cientes não só da superfície de celulóide dos filmes originais, mas também de seu lugar na história e na cultura. Assim como em *Perfect Film*, os eventos que esses filmes registram são reclamados pelo método de Jacobs, libertado de estruturas que frequentemente tinham por objetivo obscurecê-los. Em *The Philippines Adventure*, por exemplo, os apertos de mão oficiais entre presidentes americanos e representantes do povo filipino são revelados pelas *The Nervous System* como gestos predatórios; sua agressão essencial é desmascarada pela fratura do movimento.

IV. O paradoxo último: dizendo do tempo

O tempo é um rio que me arrasta, mas eu sou o rio; é um tigre que me destroça, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo.

—Jorge Luís Borges, “Nova Refutação do Tempo”

A única coisa que começa por refletir a si mesma é a história. E essa dobra, esse sulco, é o judeu.

—Jacques Derrida, “Edmund Jabes and the Question of the Book”

Enquanto Jacobs se inspira no puxa/empurra da pintura modernista, as dimensões do movimento o impulsionam continuamente para dentro do reino dos filmes e para um confronto com a mais essencial, porém escorregadia, das propriedades do cinema – o tempo. Enquanto a trajetória linear da narrativa parece esgotar a gama de tempos disponível para o cinema comercial, Jacobs oferece um *menu* temporal completo. As performances *The Nervous System*, em sua hesitação e seus prolongados gaguejos entre os quadros, frequentemente evocam um tempo preso na ranhura, um pesadelo de repetição sem fim. Como se estivessem se libertando de alguma lama metafísica, as figuras em uma obra *Nervous System* frequentemente parecem presas em ciclos do mesmo movimento. Mas, em meio a essa repetição, começamos a pressentir o momento da mudança, à medida em que o fluxo do tempo ressurgue e se torna palpável. Patinamos nos intervalos entre os momentos, experimentando o peso do tempo e de sua liberação como nunca dantes.

ENQUANTO A
TRAJETÓRIA LINEAR
DA NARRATIVA PARECE
ESGOTAR A GAMA DE
TEMPOS DISPONÍVEL
PARA O CINEMA
COMERCIAL, JACOBS
OFERECE UM MENU
TEMPORAL COMPLETO.

ENQUANTO FILMES
COMERCIAIS PARECEM
FEITOS PARA EVOCAR
EXPECTATIVAS
ANSIOSAS DE UM FIM
POR CHEGAR, JACOBS
ESPERA SINTONIZAR
SEUS ESPECTADORES À
RIQUEZA DOS TEMPOS
QUE REPOUSAM NO
ENTRE. UM MOMENTO
QUE NÃO PROMETE
NEM CLÍMAX NEM
ADIAMENTO, MAS QUE
POSSUI SEU PRÓPRIO
PESO E PRESENÇA,
PROPORCIONA UMA
IMAGEM UTÓPICA DE
FELICIDADE EM VÁRIOS
DOS FILMES DE JACOBS.

Igualmente importante, Jacobs ocasionalmente celebra um tempo vazio, “à toa”, capturado tão eloquentemente em seu *Little Stabs at Happiness*, feito de rolos de 30 metros à medida em que eles saíam da câmera. Jacobs uma vez evocou, em uma conversa, a imagem de uma família das cavernas sentada à toa em um dia chuvoso da Idade da Pedra, olhando a chuva cair lá fora, como o tipo de tempo humano essencial de que a história tão frequentemente se esquece. Enquanto filmes comerciais parecem feitos para evocar expectativas ansiosas de um fim por chegar, Jacobs espera sintonizar seus espectadores à riqueza dos tempos que repousam no entre. Um momento que não promete nem clímax nem adiamento, mas que possui seu próprio peso e presença, proporciona uma imagem utópica de felicidade em vários dos filmes de Jacobs.

Mas o tempo nos filmes de Jacobs também envolve uma complexa transação entre o presente imediato em que assistimos ao filme e o passado distanciado da imagem fílmica em si. Quase todos os filmes de Jacobs exibem sua antiguidade, seja pelas próprias marcas de desgaste na película (arranhões e partículas de sujeira no material original desempenham papéis complexos e paradoxais nas ilusões tridimensionais dos filmes *Nervous System*), ou pelo senso de história que eles capturam. Como as performances *Nervous System* e *Tom Tom The Piper's Son* demonstram, o tempo pode ser desmontado. Toda a nossa percepção do tempo pode ser alterada, mas ele não pode ser ignorado. Falta a Jacobs a sede de eternidade do romântico e seus filmes constituem uma crítica recorrente às tentativas de negar o tempo. Ao invés de uma libertação, negar as muitas dimensões do tempo (ou restringi-lo a apenas uma) se torna um ato de opressão.

O que Marey (um cientista buscando princípios atemporais, e buscando extrair um sistema da aparente aleatoriedade do movimento) pôde prever sobre as imagens em movimento foi seu eventual papel como a memória do século XX. A relação entre cinema e memória está no centro dos filmes de Jacobs e afirma seu paradoxo final. Jacobs está plenamente ciente de que o cinema pode ser tanto o inimigo da memória quanto sua encarnação. Esse paradoxo é ancestral. Platão, em *Fedro*, repetiu a lenda de que, quando Tot introduziu a escrita como um benefício para a memória, ele foi preendido pelo rei do Egito, que reconhecia que, na verdade, a escrita traria esquecimento, já que os homens iriam agora confiar no lembrete escrito e negligenciar a memória viva dentro deles. No século XX, o dilúvio de imagens fotográficas embotou nossa habilidade de ver. A constante representação do passado em imagens ameaça nossas experiências de memória em sua raiz. As coisas são filmadas e registradas para serem esquecidas.

Mas onde está o perigo, também aí cresce a salvação. Jacobs sabe que essas imagens do passado não precisam servir apenas como matéria inerte, ou como versões totalizadoras do passado. Ao contrário do texto escrito, as imagens fílmicas podem ser interrogadas, não só para revelar sua fal-

sidade, mas também para desenterrar sua verdade escondida. Jacobs ras-teja por dentro das imagens que encontra e revela que a câmera realmente pegou tudo – desde que saibamos onde e como procurar. A psicanálise, tam-bém, envolve uma arte da memória, a escavação daquelas coisas não só esquecidas, mas reprimidas da consciência. Tanto em Freud quanto em Ja-cobs, o processo de recuperação nunca recobra a presença completa cor-porificada que o cinema comercial parece entregar, mas uma história frag-mentada e uma consciência da perda. Com esse reconhecimento da perda, o passado se torna parte da nossa história consciente e as feridas do tempo são reconhecidas, se não curadas. O passado existe somente em resquícios.

Jacobs certa vez descreveu seu papel de cineasta como o de um comerci-ante de resquícios. Ele descreveu, brincando (seriamente), que parte de sua herança étnica consistiria em se tornar um vendedor das sobras de outras pessoas, reciclando o lixo da cultura. O chiste de Jacobs corta em várias direções. Referindo-se mais obviamente ao uso que fazia de filmagens en-contradas, essa invocação de sua identidade judaica ressoa com múltiplos significados. Forçados às margens da sociedade, judeus sempre encontraram usos inesperados para aquelas coisas que a cultura não valorizava. Do mercador de tecidos usados da rua Orchard aos imigrantes judeus da virada do século que investiam na infame indústria cinematográfica, à valorização de Sigmund Freud dos descartes da vida consciente (sonhos e atos falhos), o judeu tem sobrevivido pela conversão do marginal em essencial.

Mas, para Jacobs, os resquícios, antes de tudo, falam do tempo. Resquícios são restos, o que sobra, o que sobreviveu em estado marginal. Resquícios são vestígios do tempo passado, de eventos passados, migalhas do banquete. Mas, como o trambiqueiro na lenda judaica, que faz sopa de pedra, Jacobs compreende o banquete que pode ser feito a partir do que os outros Descar-tam. É um banquete para o qual ele nos convida a todos, livremente. Então, vamos nos sentar e comer. Mas certifique-se de que você tem bons dentes.

Muitas das ideias neste ensaio nasceram de conversas de quatro vias entre Kenneth e Florence Jacobs, David Schwartz e mim. No entanto, só eu mereço ser culpado pelo seu desenvolvimento, que pode não representar a visão de Jacobs sobre seus filmes. O título dessa retrospectiva, "Filmes que dizem do tempo", que eu peguei emprestado para o título do meu artigo, vem de Jacobs.

JACOBS CERTA VEZ
DESCREVEU SEU PAPEL
DE CINEASTA COMO O
DE UM COMERCIANTE
DE RESQUÍCIOS. ELE
DESCREVEU, BRINCANDO
(SERIAMENTE), QUE
PARTE DE SUA HERANÇA
ÉTNICA CONSISTIRIA
EM SE TORNAR UM
VENDEDOR DAS SOBRAS
DE OUTRAS PESSOAS,
RECICLANDO O LIXO DA
CULTURA.

FILMS THAT TELL TIME – THE PARADOXES OF THE CINEMA OF KEN JACOBS

TOM GUNNING

*When the Museum of the Moving Image presented the month-long series *Films That Tell Time: A Ken Jacobs Retrospective* in the fall of 1989, Village Voice film critic J. Hoberman called Jacobs “one of the most extraordinary unknown personalities in the history of American movies.” Indeed, the retrospective went a long way toward establishing the importance of Jacobs’s work. In the 20 years since, he has remained prolific, finding astonishing new ways to unleash the power of new and existing moving images (he is the subject of a small retrospective at the Harvard Film Archive this weekend). Noted film scholar Tom Gunning contributed an original essay to the catalogue for the retrospective.*

I love to go to the movies; the only thing that bothers me is the image on the screen.

—Theodor W. Adorno

I. Ken Jacobs and the Inventing of the Cinema

When asked in 1899 to comment on the invention of moving pictures (which his experiments had made possible) the physiologist and inventor of chronophotography, Étienne-Jules Marey, declared, “What [motion pictures] show, the eye can see directly. They add nothing to the power of vision and remove none of its illusions. But the true essence of the scientific method is to supplement the weakness of our senses and correct our errors.” As we begin the celebration of cinema’s centenary, I believe it is time to take stock of this *fin de siècle* invention and ask Marey’s implied question: has the cinema strengthened our vision and given us the means to overcome illusion? Or has it rather, as he seemed to fear, weakened our sense and understanding of sight and multiplied the possibilities of visual deception?

While the films of Ken Jacobs may not completely answer this question, they certainly lead us onto the proper paths for its investigation. For the past three decades, Jacobs has probed the nature of the cinema in a way few filmmakers have aspired to. And it is precisely the total body of Jacobs’s work (rather than any specific film) that reveals the systematic and profound nature of his investigation. This retrospective allows us to discover the center of an oeuvre that is more fugitive than most, yet essential to a rethinking of the nature of film as it enters its second century.

I wouldn’t load such freight on the back of Jacobs’s work if I weren’t sure it could take it, in spite of its unprepossessing appearance. Looked at over an expanse of time, Jacobs’s work might seem disjointed. In a concentrated dose its unities emerge and its ambitions and successes are clarified. But

*Originally published in the catalog of *Films That Tell Time: A Ken Jacobs Retrospective*, by The American Museum of the Moving Image, 1989.

these ambitions are couched within ironies and their most probing questions come as a still small voice rather than a whirlwind. The fragmentary and seemingly modest dimensions of this oeuvre are its riddle and secret challenge. Jacobs has never claimed the position of priest of cinema but rather describes himself as a sort of secondhand dealer in film's curiosity shop, his work bits and pieces showing the wear of time. But as in a 19th-century romantic tale, it is in this rag and bone shop that the greatest mysteries of film can be obtained, discoveries unavailable in the great halls of bombast and pretension.

On first seeing a number of Jacobs films, one might flip through the program notes to make sure these are the works of one filmmaker. The diversity can be a bit dizzying. To the extent that genres exist in avant-garde film, Jacobs seems to cover them all: picaresque comedies (*Blonde Cobra*, *Little Stabs At Happiness*); diary film/home movie (*Nissan Ariana Window*, *Urban Peasants*); structural experiments in a single fixed-take (*Soft Rain*) or re-photography (*Tom Tom The Piper's Son*); metaphysical dramas with allegorical tableaux (*The Sky Socialist*); experiments in documentary (*Orchard Street*, *Perfect Film*). But if this succession of phrases describes something of the range of Jacobs's work, they also immediately obscure the films. None of these films can be so easily categorized, and seeing them as parts of a whole makes one aware of subterranean passages linking them.

Jacobs's films pursue the slippery surfaces of experience rather than the deceptive clarity of ideas. None of his films illustrate or grow out of theories, and there is no substitute for the hard-won pleasures of sitting through them and puzzling them out while watching. He has specifically warned me of the dangers of trying to explain his (or anyone's) films, and the reader is hereby cautioned that this essay will be useful only if she has already threaded her own way through the Jacobs labyrinth. To delve into a Jacobs film requires getting one's hands dirty. What I hope to do in this essay is less to take an overview than to trace a series of paths along the corridors, well aware of the finger smudges on the wall and the sticky footprints on the floor. But from my perspective, more is at stake here than simply understanding Jacobs's films. The nature of cinema itself is the issue, a question that Jacobs explores with paradoxes rather than doctrines.

LOOKED AT OVER AN
EXPANSE OF TIME,
JACOBS'S WORK MIGHT
SEEM DISJOINTED. IN A
CONCENTRATED DOSE
ITS UNITIES EMERGE
AND ITS AMBITIONS
AND SUCCESSES
ARE CLARIFIED. BUT
THESE AMBITIONS
ARE COUCHED WITHIN
IRONIES AND THEIR
MOST PROBING
QUESTIONS COME
AS A STILL SMALL
VOICE RATHER THAN A
WHIRLWIND.

THE FIRST AND MOST APPARENT PARADOX OF JACOBS'S WORK IS THE FACT THAT MOST OF HIS FILMS ARE MADE FROM MATERIAL SHOT BY OTHER PEOPLE WITH OTHER PURPOSES THAN HIS OWN.

II. The Paradox of the Perfect Film: The Discovered Image

All arts are founded on the presence of Man; only photography delights us with his absence.

—André Bazin, "The Ontology of the Photographic Image"

The first and most apparent paradox of Jacobs's work is the fact that most of his films are made from material shot by other people with other purposes than his own. The sources are varied: footage from abandoned film projects by Jacobs's friend, filmmaker Bob Fleischner (*Blonde Cobra*); a 1905 chase film by the American Mutoscope and Biograph Company, shot by famous cameraman Billy Bitzer (*Tom Tom the Piper's Son*); a short film, probably shot for television, about the sacrifices of a country doctor (*The Doctor's Dream*); home movies from the '40s shot by a relative of Jacobs's wife, Florence (*Urban Peasants*); outtakes of news footage surrounding the assassination of Malcolm X (*Perfect Film*); and in the Nervous System performances: a documentary on the colonial history of the Philippines (*The Philippines Adventure*); combat footage from WWII (*Camera Thrills of the War*); antique hardcore stag movies (*XCXHXEXRXXIXEXSX*); records of daredevil stunts (*The Whole Shebang*). These films consist almost entirely of found footage; bits of political documentaries, cartoons, and educational films also play important roles in *Lisa And Joey in Connecticut, January 1965*, and *Star Spangled to Death*, not to mention the many instances of "found sound" (old 78s, ethnographic recordings, how-to records, vintage jazz) that make up Jacobs's soundtracks.

In most of these films, Jacobs works over the original footage, utterly transforming the material into a film of his own, either by re-editing it according to his own schema (*The Doctor's Dream*), re-photographing it off the screen (*Tom Tom The Piper's Son*), or transforming it through a multiple projection system (as in the Nervous System performances). But in *Perfect Film*, one of Jacobs's most recent works, the transformation has been reduced to a minimum. *Perfect Film* starkly reveals Jacobs's paradoxical view of filmmaking as a process that doesn't necessarily require a filmmaker's conscious intentions to be meaningful.

Perfect Film is literally a found film. Jacobs, foraging through a secondhand shop on Canal Street, found the footage (as well as the film that he re-edited into *The Doctor's Dream*) in a bin of used film reels. The metal reels were on sale for a couple of bucks, with the film clinging precariously to them thrown in for free. Jacobs gave the footage a name and made a print, boosting the volume of one section. Otherwise the film remains as he found it. The paradox lies in the fact that nonetheless *Perfect Film* stands as an essential Jacobs film, and one that gains its fullest dimension when seen in the context of all his work. *Perfect Film*—a film that Jacobs neither shot, edited, nor "directed," but only found.

Is Jacobs simply playing a dadaist game, signing his name to a discarded readymade? Rather than an action of brash egotism, commandeering the work of someone else, Jacobs's issuing of *Perfect Film* under his name displays a deep humility before the cinematic image and devotion to its inherent fascination. In this investigation of the cinematic image Jacobs's lack of manipulation of the original footage is as important as a scientist's disciplined objectivity during an experiment. The film consists of what would generally be considered outtakes, unedited footage from news coverage of the assassination of Malcolm X. We see and hear multiple interviews of an eyewitness to the shooting; interviews with bystanders in Harlem; a statement by a New York City police official; silent footage of the Audobon Ballroom, where the murder took place, and its environs; close-ups of bullet holes in the floor; and briefly an image of Malcolm himself discussing recent threats to his life.

The event that motivates the film galvanizes our attention. But accustomed as we are to broadcast coverage, it is the unmanipulated quality of this unedited footage that begins to intrigue us, provided we are willing to let its powers of distraction overcome our impatience to get the story. The gathering of information brings us no closer to the horror of the actual event. In its multiple re-tellings we witness an act of murder become a story, then a news item, a bit that will be tailored to the format demands of television journalism. Even the sincere involvement of the eyewitness seems to be overwhelmed by the banality of the interview process. One's attention becomes diverted to odd bits of behavior (the eyewitness's jaw muscles seem to convulse; the bizarre and irrelevant behavior of bystanders jumping to be included within the camera frame, attracted not by the event but by the camera). The film becomes an anthropological document, giving us the opportunity to observe human behavior in itself, not simply as a vehicle for information or ready-made formulas of human interest.

Since this is raw footage, the awkward moments that would be weeded out before broadcast remain. These rough spots possess the greatest powers of revelation. The police official's demand that the filming be done his way reveals his insecurity and authoritarian stance, rather than his strength and control. Likewise the inarticulateness and clumsy responses of some of the black bystanders eloquently express the emotional dynamics of the moment. Besides these bits of flotsam and jetsam of reality, the starts and stutters of film itself are retained. The film includes sections of blank leader, occasionally with wild tracks of sound. Shaky MOS pickup shots of street signs and the exterior of the ballroom give a fragmented but strangely expressive feel of the place itself, the scene of the crime.

At one point the cameraman filmed a sign proclaiming that no cameras are allowed in the ballroom. This image, which simultaneously portrays the stricture against its own existence and the transgression of the rule, seems

JACOBS'S LACK OF
MANIPULATION OF THE
ORIGINAL FOOTAGE IS
AS IMPORTANT AS A
SCIENTIST'S DISCIPLINED
OBJECTIVITY DURING AN
EXPERIMENT.

JACOBS NOT ONLY
FOUND THE FILM
ITSELF; HE ALLOWS US
TO FIND MANY THINGS
WITHIN IT. HE ABDICATES
THE POSITION OF
ALL-POWERFUL
CREATOR, MAKER,
FASHIONER OF IMAGES,
TO ASSUME THAT OF
WITNESS, OBSERVER,
INVESTIGATOR, AND
ULTIMATELY ANALYST.

an emblem for the contradictory energy of the film. We see the periphery of an event of historic significance, strongly feeling that we are outside of it, insulated from its reality. If this footage had been edited for television it would have been given a sense of smoothness and narrative coherence, the manufactured intensity of "eyewitness news." But *Perfect Film* reveals such coherence as an artificial process, a trivializing of the event, aimed at producing a piece of easily digestible information. And this homogenized product would eliminate all the rough edges, the awkward clumsiness of events that speak so eloquently in the unedited version. It is through the uncontrolled moments, the glitches and inarticulate statements, that life appears in *Perfect Film*. These rough spots also reveal the seams in the constructed veneer of reality that most often covers our screens. Jacobs shows us how to begin to take that apparent coherence apart. By picking at the scabs, he both releases vitality and uncovers rot.

I am not sure that every viewer placed before *Perfect Film* would understand it in this way. And this is why its identity as a Jacobs film plays a key role. It is as though all of Jacobs's previous films teach us to see *Perfect Film*, training us to watch the moving image while remaining alert to the contingent and marginal, to subtexts popping out from behind the apparent subject matter. Jacobs not only found the film itself; he allows us to find many things within it. He abdicates the position of all-powerful creator, maker, fashioner of images, to assume that of witness, observer, investigator, and ultimately analyst. His contribution to the film lies in the fact that we have seen his microscope, uncovering what is concealed and paying attention to what is generally ignored.

Perfect Film is, according to Jacobs, perfectly revealing. And all Jacobs has to do is present it to us, having previously made us realize the need to re-center our viewing of images, to be alert for the action in the margins, to watch for the seams in the construction. In this way Jacobs reveals the perfection of film itself, its unique contribution to the arts—the ability to capture the unconscious by penetrating the disguises of the conscious. *Perfect Film* reveals things that the people on camera never intended to reveal. At the same time it also reveals things that the original cameramen (whoever they were) did not intend. In fact, the whole issue of intention becomes irrelevant. In uncovering meanings that were never intended to be revealed, Jacobs enters an uncanny dimension of the cinema akin to psychoanalysis. *Perfect Film* is cinema before secondary revision, before a rational sense has been imposed on the chaos of the image. Jacobs's role as filmmaker is not that of a demiurge fashioning a world in his own image. Rather, like a trained analyst, he stays in the background, mutely allowing the secrets to reveal themselves.

III. The Paradox of The Nervous System: Space, Time, and Image

Our taverns and our metropolitan streets, our offices and furnished rooms, our railroad stations and our factories appeared to have us locked up hopelessly. Then came the film, and burst this prison-world asunder by the dynamite of the tenth of a second, so that now, in the midst of its far-flung ruins and debris, we calmly and adventurously go travelling.

—Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"

*Mayakovsky's going to play a solo
On a flute made of his backbone.*

—Vladimir Mayakovsky, "The Backbone Flute"

JACOBS'S ROLE AS ANALYST IS RARELY SO SIMPLE. MORE OFTEN HE USES THE BASIC TOOLS OF HIS FILMMAKING TO FRACTURE THE OVERWHELMING FAMILIARITY OF THE MOVING IMAGE, BLOCKING OUR MOST INGRAINED VISUAL HABITS SO THAT SOMETHING ELSE COULD TAKE PLACE.

Writing 50 years ago, Walter Benjamin declared that cinema shared with psychoanalysis an ability to probe into realms of reality of which we were not previously conscious. The true power of cinema, one rarely tapped by the mainstream commercial cinema, lies in its exploration of an optical-conscious. *Perfect Film* does this so effortlessly, partly because the intensity of the historical event raises it to an unusual transparency. Jacobs's role as analyst is rarely so simple. More often he uses the basic tools of his filmmaking to fracture the overwhelming familiarity of the moving image, blocking our most ingrained visual habits so that something else could take place.

Freud discovered he could help his patients make sense of their dreams only when he re-presented the seemingly familiar but opaque dream to them cut up in pieces, isolating its elements from their apparent coherence. Jacobs also usually begins by breaking up some basic element of film continuity. In *The Doctor's Dream* he detours the onrush of narrative by systematically reworking the order of the film's shots. Instead of the original film's linear progress to resolution, Jacobs begins with the middle of the film and then alternates shots, one group moving toward the beginning of the film, the other toward the end. This does more than simply undermine the film's narrative flow. In true psychoanalytic fashion it unleashes currents of energy present, but disguised, in the film's original story: the sexual attraction between the country doctor and his moppet patient.

BY BREAKING THE
AUTOMATIC WHIRR OF
24 FRAMES A SECOND,
JACOBS RETURNS
CINEMA TO ITS
PREHISTORY IN MAREY
AND MUYBRIDGE'S
ANALYSIS OF MOTION.
BUT BESIDES BREAKING
DOWN THE ILLUSION
OF MOTION, JACOBS
ALSO UNCOVERS HOW
DEPENDENT OUR SENSE
OF SPACE IN FILM IS
ON THIS CONSTANT
MECHANICAL SPEED.

But Jacob's most systematic and challenging transformation of our relation to the film image comes in the series of performances he calls *The Nervous System*. In the past decade, this ever-expanding group of works has absorbed most of Jacobs's filmmaking energy. These works are as vital and challenging as anything done in the history of avant-garde film. Their relative neglect comes partly from the exigencies of their presentation (they are literally performances—Jacobs must be present and operate the apparatus; therefore, unlike most films, they have no existence as canned goods), and partly from the intense offensive they mount against our viewing habits.

Jacobs's apparatus here is not the film camera, but the projector. The projection apparatus Jacobs has devised is complex and is basically his own invention. Simply stated, it consists of two analytical projectors which can show the film frame by frame, or freeze it immobile on the screen. Each projector shows an identical print. Jacobs then controls the film's advance (or retreat) frame by frame, the two images getting slightly (usually no more than one frame) out of synch. A specially devised adjustable shutter in front of the projectors controls the relation between the images, at points keeping them separate, at other points overlapping them in a variety of durations. The shutter also creates a range of flicker effects and can even shape the projector light. Additional effects come from a platform that allows the projector to move slightly side to side, up and down, back and forth, and even tilt a bit. Operating the projectors himself at each performance, Jacobs plays on his apparatus like a musician. We watch the film unfold in retarded time, and process the slightly different images. By breaking the automatic whirr of 24 frames a second, Jacobs returns cinema to its prehistory in Marey and Muybridge's analysis of motion. But besides breaking down the illusion of motion, Jacobs also uncovers how dependent our sense of space in film is on this constant mechanical speed.

The slightly different film frames, diverted from an illusion of motion by the analytical projectors, begin to produce spatial illusions. It has long been known that film could produce an illusion of three dimensions by projecting two images whose deviation matches that of a human binocular vision. The use commercial cinema made of this is the gimmick of 3-D movies with lions leaping from the screen. In mainstream movies, 3-D has remained a fad that has never found a permanent place, but whose occasional resurfacing indicates some primal fascination on the part of film viewers. The projection arrangements of *The Nervous System* paradoxically produces an effect similar to 3-D movies, the deviation produced by motion between two film frames substituting for the binocular parallax (Jacobs uses Polaroid lenses for some of his performances, and in others relies simply on the mind's power to process the images by itself). Jacobs is the only major filmmaker to consistently mine the untapped potential of 3-D illusion on the screen.

But if The Nervous System undermines the common 24 frames per second seamless illusion of motion on which almost all cinema depends, it never becomes a series of static images. The possibility of motion haunts these trembling images, and Jacobs uncovers a range of illusions of motion in the interstices of film frames. Not only is the moment of transition in human gestures or the sweep of nature agonizingly prolonged and probed, the miracle of transformation from still to motion takes place before our eyes. The Nervous System overcomes Zeno's paradox as motion is built up out of infinitely small increments. Further, manipulations of shutter and projector position often create truly paradoxical experiences of motion as the screen itself seems to rotate slightly or its surface becomes convulsed by a sudden ripple. These images flow and ebb before us, inviting us into their depths or looming out from the screen to meet us. The trajectory of motion pauses, reverses itself, breaks down and reconstitutes itself. Here, after nearly a century, are true *motion pictures* in which motion is never taken for granted but continually encountered in a flux and reflux of perception.

Jacobs's 3-D movies rarely aim at a lifelike illusion (although a few films, such as *Globe*, do invoke it in an ironic fashion). The Nervous System performances don't even use films originally shot in 3-D. Instead Jacobs creates a strange vacillating illusion of three dimensions through his projection process. Rather than being subjected to an illusion we watch the perceptual process itself evolve. A strange trembling image takes shape before us, seeming always on the verge of breaking into motion, or transforming into a steady three-dimensional illusion. But it hesitates, shivering before us, and seems to break down into the basic units of time and motion, space and objects.

The Nervous System plays on our nervous system. Jacobs not only operates his analytical projectors, he also hooks into our most primal processes of perception. Our basic ability to perceive figure and ground, movement out of stillness, to synthesize space and time are played with, as though we were hotwired to the screen. Space, motion, time, and imagery dance before us, eternally breaking apart and coming together. The Nervous System makes great demands on its audience. It focuses our awareness on processes that are usually unconscious, on our own mental contribution to the images on the screen, synthesizing frames into motion and patterns of light and shadow into space. Never has the position of the film spectator been so perilous, the sutures holding the subject/viewer to the screen so radically unstitched.

Jacobs opens a window on to perception and calls into question the coherence of our position as viewers and masters of vision. The effect is both exhilarating and frightening. In becoming aware of our role in making the moving image we also realize the power the apparatus has over us. I have never watched a Nervous System performance without the vertiginous sensation that I was teetering out of control on the brink of some primal threshold. One begins to synthesize spaces that make no sense (the moments in all the films

NOT ONLY IS THE MOMENT OF TRANSITION IN HUMAN GESTURES OR THE SWEEP OF NATURE AGONIZINGLY PROLONGED AND PROBED, THE MIRACLE OF TRANSFORMATION FROM STILL TO MOTION TAKES PLACE BEFORE OUR EYES.

JACOBS NEVER SIMPLY
UNDERMINES THE
FILMIC ILLUSION IN
ORDER TO REACH A SORT
OF NEUTRAL MATERIAL.
HE IS ALWAYS MAKING
MOVIES, DEALING WITH
THE INTRICACIES OF
ILLUSION EVEN AS HE
UNMASKS THEM.

when foreground and background seem to change places), and to envision images that aren't truly there (the monstrous faces that seem to materialize in the flames of the "wall of death" stunt that opens *The Whole Shebang*).

This process of breaking down the film image into its basic elements (which Jacobs first explored in *Tom Tom The Piper's Son* through frame-by-frame projection and rephotography, combined with magnification of the image down to its grain) coheres with the central concerns of modernist painting. Jacobs began as a painter in the era of abstract expressionism, and both cubism and the ideas of his teacher Hans Hofman exert a strong influence on the push/pull of space in the *Nervous System* works. But as important as modernist painting is as an inspiration (and, for those confused by Jacobs's films, as a sort of guide to the perceptual play he invites), the cinematic apparatus remains central. Jacobs never simply undermines the filmic illusion in order to reach a sort of neutral material. He is always making movies, dealing with the intricacies of illusion even as he unmasks them.

Likewise, although these performances uncover essential structures beneath film viewing, they are merely abstract. Specific images anchor our experience, whether it is the marching American colonial troops in *The Philippines Adventure* or the spurt of orgasm in *XCXHXEXRXXIXEXSX*. At the same time as he probes the illusion of the moving image, Jacobs uses his apparatus to investigate this record of human behavior. These films never rest on the level of phenomenal play but become profoundly historical works, aware not only of the celluloid surface of the original films, but of their place in history and culture as well. As with *Perfect Film* the events these films record are reclaimed by Jacobs's method, liberated from structures that were often meant to obscure them. In *The Philippines Adventure*, for instance, the official handshakes between American presidents and representatives of the Filipino people are revealed by The Nervous System as predatory gestures, their essential aggression unmasked by the fracturing of motion.

IV. The Ultimate Paradox: Telling Time

Time is a river that sweeps me along, but I am the river; it is a tiger which destroys me, but I am the tiger; it is a fire which consumes me, but I am the fire.

—Jorge Luis Borges, "A New Refutation of Time"

The only thing that begins by reflecting itself is history. And this fold, this furrow, is the Jew.

— Jacques Derrida, "Edmund Jabes and the Question of the Book"

While Jacobs derives inspiration from the push/pull of modernist painting, the dimensions of movement continuously propel him into the realm of movies and into a confrontation with the most essential yet slippery property of film—time. While the linear trajectory of narrative seems to exhaust the range of times available to commercial cinema, Jacobs offers a full temporal menu. The Nervous System performances, in their hesitation and prolonged stutter between frames, frequently evoke a time struck in the groove, a nightmare of endless repetition. As if freeing themselves from some metaphysical mud, the figures in a Nervous System piece often seem caught in the cycles of the same motion. But in the midst of this repetition one begins to sense the moment of change as the returning flow of time becomes palpable. We skate on the intervals between moments, experiencing time's weight and its release as never before.

Equally important, Jacobs occasionally celebrates an empty, "sitting around" time captured so eloquently in his *Little Stabs at Happiness*, made up of 100-foot rolls as they came out of the camera. Jacobs once evoked in conversation the image of a cave family sitting around on a rainy Stone Age day peering out into the drizzle as the type of essential human time history so often loses track of. While commercial movies seem designed to evoke anxious expectations of an oncoming ending, Jacobs hopes to tune his viewers into the richness of the times that lie between. A moment that promises neither climax nor delay, but that possesses its own weight and presence, provides a utopian image of happiness in a number of Jacobs films.

But time in Jacobs's films also involves a complex transaction between the immediate present moment of watching and the distanced past of the film image itself. Nearly every Jacobs film displays its pastness, whether by the actual marks of wear on the print (scratches and dirt particles on the original material play complex and paradoxical roles in the three-dimensional illusions of the Nervous System films), or the sense of history they capture. As the Nervous System pieces and *Tom Tom The Piper's Son* demonstrate, time can be taken apart, our whole perception of it altered, but it cannot be ignored. Jacobs lacks the romantic's thirst for eternity, and his films constitute a recurring critique of the attempts to deny time. Rather than a liberation, denying the many dimensions of time (or restricting it to only one) becomes an act of oppression.

What Marey (a scientist seeking timeless principles and hoping to wrest a system from the apparent randomness of motion) could foresee about moving pictures was their eventual role as the memory of the 20th century. The relation between cinema and memory stands at the center of Jacobs's films and asserts its final paradox. Jacobs is well aware that cinema can be the enemy of memory as much as its embodiment. This paradox is ancient. Plato in *The Phaedrus* repeated the legend that when Thoth introduced writing as a boon to memory, he was rebuked by the king of Egypt, who recog-

WHILE JACOBS DERIVES
INSPIRATION FROM
THE PUSH/PULL OF
MODERNIST PAINTING,
THE DIMENSIONS
OF MOVEMENT
CONTINUOUSLY PROPEL
HIM INTO THE REALM
OF MOVIES AND INTO A
CONFRONTATION WITH
THE MOST ESSENTIAL
YET SLIPPERY PROPERTY
OF FILM—TIME.

JACOBS ONCE CHARACTERIZED HIS ROLE AS FILMMAKER AS A DEALER IN REMNANTS. HE JOKINGLY (SERIOUSLY) DESCRIBED IT AS PART OF HIS ETHNIC HERITAGE, BECOMING A RETAILER OF OTHER PEOPLE'S DISCARDS, RECYCLING THE GARBAGE OF THE CULTURE.

nized that, in fact, writing would bring forgetfulness, since men would now rely on the written reminder and neglect the living memory within them. In the 20th century the deluge of photographic images has deadened our ability to see, and the constant imaging of the past threatens our experiences of memory at the root. Things are filmed and recorded in order to be forgotten.

But where danger is, there grows salvation also. Jacobs realizes that these images of the past need not serve only as inert matter, or as totalizing versions of the past. Unlike the written text, film images may be interrogated, not only to reveal their falsity, but to unearth their hidden truth as well. Jacobs crawls inside the images he finds, and reveals that the camera really did catch it all—provided we know where and how to look. Psychoanalysis too, involves an art of memory, the excavation of those things not only forgotten but repressed from consciousness. In both Freud and Jacobs the process of recovery never regains the full embodied presence that commercial cinema seems to deliver, but a fragmented story and a consciousness of loss. With this acknowledgment of loss the past becomes part of our conscious history, and the wounds of time are acknowledged, if not healed. The past exists only in remnants.

Jacobs once characterized his role as filmmaker as a dealer in remnants. He jokingly (seriously) described it as part of his ethnic heritage, becoming a retailer of other people's discards, recycling the garbage of the culture. Jacobs's wit here cuts in several directions. Referring most obviously to his use of found footage, this invocation of his Jewish identity resonates with multiple meanings. Forced into the peripheries of society, Jews have always found unexpected uses for those things the culture did not value. From the Orchard Street merchant in fabric remnants, to the turn-of-the-century Jewish immigrants who invested in the disreputable movie business, to Sigmund Freud's valuing of the discards of conscious life (dreams and slips of the tongue), the Jew has survived by converting the marginal into the essential.

But for Jacobs remnants primarily speak of time. Remnants are the remains, what is left over, what has survived in a marginal state. Remnants are the traces of time past, of events passed on, the crumbs from the feast. But like the trickster in Jewish legend who makes soup from a stone, Jacobs understands the feast that can be made on what others discard. It is a feast to which he invites us all, freely. And so let us sit and eat. But be sure you have good teeth.

Many of the ideas in this essay grew from four-way conversations between Kenneth and Florence Jacobs, David Schwartz, and myself. However, I alone deserve any blame for their development, which may not represent Jacobs's view of his films. The title for this retrospective, "Films That Tell Time," which I have borrowed for the title of my article, comes from Jacobs.



O KEN JACOBS DEFINITIVO

P. ADAMS SITNEY

Entre os cineastas mais antigos ainda em atividade em Nova York, os três mais proeminentes têm sido notavelmente prolíficos nos últimos anos. Jonas Mekas (1922), Ken Jacobs (1933) e Ernie Gehr (1943) provavelmente devem um pouco da sua produtividade ao fato de terem se libertado de suas afiliações institucionais – Jacobs e Gehr se aposentaram do ensino; Mekas renunciou à administração do Anthology Film Archives (centro internacional para a preservação, estudo e exposição de filmes e vídeos, localizado em Nova York) – e à mudança do 16mm para o cinema digital. É como se todo o tempo gasto para superar as dificuldades econômicas e técnicas de se trabalhar com celuloide os tenha preparado para executar trabalhos digitais com uma eficiência excepcional. Além de filmes, Mekas e Gehr têm exibido video-instalações, enquanto Jacobs redobrou seu comprometimento com performances paracinematográficas, que ele já vem realizando há décadas.

Com a publicação, nessa primavera, de *Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs*, editado por Michele Pierson, David E. James e o já falecido Paul Arthur (Oxford University Press) – espantosamente o primeiro livro inteiramente dedicado ao exame de suas conquistas – somos levados a dar uma atenção renovada à carreira profundamente influente de Jacobs, que já se estende por sete décadas. E mesmo que seu envolvimento com o meio escolhido por ele tenha se iniciado na metade do século passado, suas atividades trazem sinais de aceleração. Aliás, a aposentadoria e o envolvimento com a tecnologia digital representam apenas o início do que considero ser a terceira fase da extraordinária produção artística de Jacobs.

A primeira (e mais curta) fase, de aproximadamente 12 anos, estabeleceu a reputação de Jacobs como cineasta. Inflammado pelo ressentimento em relação às instituições do final da década de 1950 – na política, no mundo da arte e até mesmo no cinema de vanguarda –, ele rapidamente formulou uma aproximação surpreendentemente original à forma fílmica, partindo da série que fez em parceria com Jack Smith no final daquela década (em grande parte filmes de curta metragem, formalmente excêntricos), até seu trabalho mais famoso, o filme estrutural *Tom, Tom, the Piper's Son*, de 1969/1971. Jacobs disse ao crítico Scott MacDonald (em uma entrevista publicada em *A Critical Cinema 3* [1998], de MacDonald): “A forma só é interessante na medida em que beira a falta de forma, na medida em que desafia a incoerência”. Embora sua personalidade combativa e seu trabalho descompromissado possam ter posicionado Jacobs como o cineasta marginal por excelência, seu sincronismo histórico era perfeito: ele rapidamente se tornou presença central no que Jonas Mekas promovia como Novo Cinema Americano. Carismático e incansável, entrou na segunda fase de sua carreira como o mais influente de uma geração de professores de cinema e da estética fílmica. Seus estudantes da Universidade do Estado de Nova York (SUNY), Binghamton, onde ele lecionou de 1969 até sua aposentadoria, em 2002, fundaram e perpetuaram suas ideias e gostos idiossincráticos por meio do *Collective for Living Cinema* (1973-92), tendo Jacobs como

Texto originalmente publicado (em inglês) na revista *ArtForum*, número 49, maio de 2011.
© *Artforum*, May 2011, “The Ultimate Ken Jacobs,” by P. Adams Sitney.

P. Adams Sitney, autor de *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson* (Oxford University Press, 2008), é o atual vencedor do prêmio Anna-Maria Kellen, da American Academy in Berlin. Atualmente, está escrevendo um livro sobre cinema e poesia. Leciona no Lewis Center For the Arts, na Universidade de Princeton.

conselheiro. Na maior parte dos anos em que esteve em SUNY, Jacobs se concentrou em performances do *Nervous System* (Sistema Nervoso), um aparato móvel de projeção tridimensional, por meio do qual ele descobriu maravilhas deslumbrantes escondidas em fragmentos de filmes antigos. Valendo-se da repetição ótica do seu maquinário improvisado, ele investigou e sondou variações intrincadas de movimentos ilusórios e de perspectiva, provocadas a partir de imagens retiradas de arquivos de filmes, criando o mais impressionante trabalho paracinematográfico já visto. Em sua terceira fase, ele se voltou para a reprodução digital para completar dois longos filmes que permaneceram inacabados por décadas. Alegre e revitalizado pela tecnologia, gravou várias das performances de seu *Nervous System* enquanto embarcava em novas produções – agora exclusivamente digitais – com uma energia até então inigualável.

Essas são as linhas gerais da história exaustivamente analisada por Pierson, James e Arthur no extraordinário volume de textos dedicados a todos os aspectos do trabalho de Jacobs, que eles abordaram com grande avidez e até mesmo devoção. Consequentemente, *Optic Antics* possui um tom respeitoso e de homenagem.

Ainda assim, a maior parte desse esplêndido livro é analítico, quando não assume tom de veneração. E, diga-se de passagem, a veneração é bastante genuína, pois Jacobs tem sido um homem de entusiasmo contagiante, surpreendente generosidade e extraordinária perspicácia, apesar de seus ocasionais acessos de cólera e de sua personalidade muitas vezes dominadora. James, por exemplo, aponta a natureza contraditória da persona de Jacobs quando (no ensaio *The Sky Socialist: Film as an Instrument of Thought, Cinema as an Augury of Redemption*) exalta “a intrínseca necessidade de fracasso” na obra de Jacobs, da seguinte forma: “Seja qual for a fonte na economia libidinal de Jacobs, seu compromisso com o fracasso – sua recusa em dominar, atingir a perfeição e controlar, e sua insistência por restos, ruínas e pela efemeridade – reflete uma condição política objetiva, a recorrência obsessiva que o marca como um dos artistas mais importantes do período do capitalismo tardio.” Ainda assim, leitores mais perspicazes irão perceber alusões à personalidade desafiadora de Jacobs no ensaio feito pelo seu colega de longa data, Larry Gottheim, o cineasta que o levou para lecionar na SUNY- Binghamton (*Bigger than Life: Between Ken Jacobs and Nicholas Ray*), e no relato feito por Scott MacDonald a respeito de provocações e explosões do cineasta em um congresso de documentaristas e livreiros de cinema (*Ken Jacobs and the Robert Flaherty Seminar*).

Ao escrever sobre Jacobs como professor (em um ensaio apropriadamente intitulado Professor Ken), Michael Zryd descreve o cineasta como se ele fosse um sábio estoico, persuadindo seus alunos a se tornarem eles mesmos. “O significado da personalidade oscila entre um tipo de caráter essencial (quem você é) e uma noção do potencial que pode ser ativado por meio de uma

VALENDO-SE DA
REPETIÇÃO ÓTICA
DO SEU MAQUINÁRIO
IMPROVISADO,
ELE INVESTIGOU E
SONDOU VARIAÇÕES
INTRINCADAS DE
MOVIMENTOS ILUSÓRIOS
E DE PERSPECTIVA,
PROVOCADAS A PARTIR
DE IMAGENS RETIRADAS
DE ARQUIVOS DE
FILMES, CRIANDO O
MAIS IMPRESSIONANTE
TRABALHO
PARACINEMATOGRAFICO
JÁ VISTO.

EM TODAS AS FASES DE SUA CARREIRA, O CINEASTA MANTEVE SEU OLHO DE PINTOR PARA COMPOSIÇÕES ELEGANTES E INTRINCADAS. CONTUDO, PERIODICAMENTE, SUA PRÁTICA COMO EXPRESSIONISTA ABSTRATO SE VOLTAVA CONTRA ESSA MESMA ELEGÂNCIA.

experiência pedagógica transformadora (‘entrar em sua personalidade’), especula Zryd. “Jacobs reconhece isso como central em sua missão como professor: ‘Eu não era o professor ideal, mas eu era o Ken Jacobs definitivo’”. Zryd situa Jacobs entre poucos dos maiores contemporâneos do cineasta no cinema de vanguarda – todos eletrizantes, professores autodidatas e sem educação formal. O próprio Jacobs lhes chamou de “pessoas sem escola”, acrescentando: “Tenho que dizer que nenhum de nós estava orgulhoso disso. Sentíamos-nos envergonhados por nossa falta de ensino”. Naturalmente, naquela época, o cineasta não deve ter percebido que ele estava seguindo a linha dos maiores filósofos estoicos, que ensinaram pelo exemplo de suas vidas. Nem ele nem Zryd mencionam o principal exemplo desse grupo, Ralph Waldo Emerson, que tem sido o modelo difundido do “acadêmico” americano ou artista-como-público-teórico. Todavia, com a aposentadoria de Jacobs da SUNY, em 2002, o último dos sábios imponentes do cinema de vanguarda dessa geração se retirou dos palcos do ensino institucional.

O artigo de Zryd tem o mesmo conteúdo elogioso de *Optic Antics*. Somente na publicação póstuma do livro que reúne trechos do extraordinário diário de Paul Arthur, no qual ele, por décadas, registrou suas impressões de todo filme que viu, nós encontramos algumas reservas sobre as realizações do cineasta. A reação de Arthur à segunda performance de *New York Ghetto Fishmarket* (1993), que ele assistiu em 1995, é, sem dúvida, a crítica mais dura no livro: “Um desempenho menor liderado pela autoindulgente ‘Part One’, na qual Ken projeta as imagens completamente desfocadas em um pulso lento enquanto se mantém de pé em frente ao projetor usando um pedaço de papel com um furo (para formar uma íris) e as extremidades de seu corpo (mãos, braços e laterais) para remodelar a tela e apontar para certas partes. Parecia exagerado e pesado desta vez...” No entanto, ele tinha elogiado fortemente a peça quando a viu pela primeira vez, três meses antes. “Um dos conceitos mais elegantes para o movimento da história que já vi; é realmente melhor que os trens dos soviéticos ou *Shoah*, de Lanzmann, que a longa caminhada até o morro, em *Young Mr. Lincoln*, e talvez que o desenrolar do filme em *Histoire(s) du cinéma*, de Godard”. A disparidade entre as duas respostas de Arthur para *New York Ghetto Fishmarket* reflete a compulsão impaciente de Jacobs pela invenção – mesmo com o risco de sabotar suas conquistas – e não a mudança de humor do crítico. Arthur era profundamente simpático ao projeto de Jacobs. Este, entretanto, tem sido o inimigo de qualquer tentativa de estabilizar até mesmo suas próprias obras-primas.

Jacobs era pintor antes de ser cineasta, e muitos dos colaboradores de *Optic Antics* fazem referência à duradoura influência de Hans Hofmann, com quem ele estudou no Art Students League, na década de 1950. Em todas as fases de sua carreira, o cineasta manteve seu olho de pintor para composições elegantes e intrincadas. Contudo, periodicamente, sua prática como expressionista abstrato se voltava contra essa mesma elegância. Os primei-

ros trabalhos cinematográficos, que Jacobs exhibe até hoje, são do final da década de 1950, quando ele ficou amigo de Jack Smith e Bob Fleischner, com quem dividiu suas aspirações e fantasias em relação ao meio. Eles aparecem em seus trabalhos iniciais, juntamente a Jerry Sims, um artista indigente que ele conheceu através de Smith e que escalou para o papel de “Sofrimento”, antagônico ao de Smith, como o “O Espírito Não de Vida, Mas de Viver”, em *Star Spangled to Death*. Ele rodou a maior parte do filme de 16mm entre 1956 e 1960, finalmente lançando-o como um vídeo de 440 minutos de duração, em DVD, em 2004. Mesmo que Jacobs tenha intuído, desde o princípio, que esse seria um filme longo e complexo, acreditava que estava prestes a finalizá-lo, pelo menos nos dez primeiros anos após iniciar o projeto. Sua carreira extremamente bem sucedida como professor, no entanto, foi iniciada a partir das inúmeras obras menos ambiciosas que ele havia feito para desviar-se ou recuperar-se desse quase interminável projeto. Ainda assim, muito frequentemente, esses trabalhos também refletiam as energias conflitantes que bloquearam esse filme épico. De acordo com Arthur, sua “incomparável carreira cinematográfica – abarcando peças sombrias, filmes de tela dupla e projeções de performances, assim como filmes (não)convencionais – tem sido marcada, talvez até mesmo consagrada, por um movimento de trancos e barrancos, avarias e ressurreições, acidentes que deram origem a um conhecimento crítico”.

Assim, ele fez *Little Stabs at Happiness* (ca. 1958–63) como “um verdadeiro respiro” para fugir da tirania de *Star Spangled to Death*. Mekas assistiu à obra em uma exibição em uma reunião entre amigos que ele organizou no Teatro Charles, na Avenida B, em Nova York, e proclamou-a a obra-prima do Novo Cinema Americano. Ele também arrumou dinheiro para que Jacobs pudesse fazer cópias para distribuição do filme para a incipiente Film-Makers’ Cooperative (Cooperativa dos Cineastas). Pouco depois disso, Jacobs exibiu *Blonde Cobra* (1959–63), que fez utilizando uma sequência que Fleischner filmou com Smith e Sims, intercalando suas cenas fragmentárias com longos monólogos de áudio que Smith improvisou em uma fita; a tela fica preta enquanto Smith medita. Pegando uma citação proferida por Smith (“A vida ferveilha com monstros inocentes” – Charles Baudelaire), Mekas proclama Jacobs e Smith como os precursores de um novo “cinema baudelairiano”. Jacobs devolveu o elogio fazendo *Baud’lairian Capers (A Musical with Nazis and Jews)* (1963). Embora Smith tenha achado *Blonde Cobra* muito sombrio e tenha começado a se distanciar de Jacobs, foi esse filme, além de *Little Stabs at Happiness*, que primeiramente chamou atenção para ele na comunidade dos filmes de vanguarda. Mas, em um ano, Smith fez *Flaming Creatures* (1963), que estabeleceu sua reputação duradoura, eclipsando parcialmente a de Jacobs. Pouco depois, a relação entre eles foi rompida permanentemente.

“SUA INCOMPARÁVEL CARREIRA CINEMATOGRAFICA – ABARCANDO PEÇAS SOMBRIAS, FILMES DE TELA DUPLA E PROJEÇÕES DE PERFORMANCES, ASSIM COMO FILMES (NÃO)CONVENCIONAIS – TEM SIDO MARCADA, TALVEZ ATÉ MESMO CONSAGRADA, POR UM MOVIMENTO DE TRANCOS E BARRANCOS, AVARIAS E RESSURREIÇÕES, ACIDENTES QUE DERAM ORIGEM A UM CONHECIMENTO CRÍTICO”.

O TEMA DO TRAUMA SE TORNOU UM ASPECTO EXPLÍCITO DO CINEMA DE JACOBS QUANDO ELE SUPEROU O ESTAGNADO *STAR SPANGLED TO DEATH* COM OUTRO ÉPICO, *THE SKY SOCIALIST*.

Em um artigo em tom de diário, intitulado *Nervous Ken: XCXHXEXRXXIXEX-SX and After*, o cineasta Phil Solomon, um ex-aluno de Jacobs, aponta precisamente para a centralidade de *Little Stabs at Happiness*, de seu professor. Ele chama atenção para o momento na trilha sonora no qual o cineasta anuncia ironicamente que, tendo acabado de escutar o texto que ele improvisou (que nós acabamos de escutar), ele o acha adequado, pois é “vago”. Solomon conclui: “é no intervalo desse momento, essa quebra no tempo, que um estranho e conhecido sentimento de deslocamento espacial/temporal, uma elipse intransponível, começa a tremer e reverberar... oscilando entre o que foi e o que é, existe o sentimento precário de uma fina camada de gelo ‘presente’ em todo o cinema – o tempo se transforma em plástico e maleável, um momento pode ser perdido e então encontrado”. De fato, o momento perdido de *Little Stabs at Happiness* envolve uma confissão de uma amizade que se foi. Disjunções similares no coração dos melhores trabalhos de Jacobs, durante toda sua carreira, indicam que o trauma tem sido o gerador principal de sua imaginação. O “intervalo” presente em *Little Stabs at Happiness*, que Solomon descreve eloquentemente, é um exemplo suave desse trauma, modulado por um sentimento de nostalgia, como muitas vezes acontece no trabalho de Jacobs. Uma versão mais violenta ocorre em uma das passagens sem imagens de *Blonde Cobra*, enquanto Smith medita sobre um “garotinho solitário” vagando pela casa, chamando por sua mãe. De repente ele vai da terceira para a primeira pessoa, interrompendo drasticamente o longo interlúdio auditivo: “o garotinho solitário tinha menos de sete anos; eu sei, porque nós não saímos de Columbus antes de eu completar sete anos. Eu sei, eu tinha menos de sete anos e peguei um fósforo, e o acendi, e tirei para fora o pênis de outro garotinho, e queimei seu pênis com o fósforo!”. Aqui Jacobs destaca a coincidência da erupção da voz em primeira pessoa com a violência grotesca, cortando de repente da história contada na escuridão para outra das narrativas fragmentárias que Fleischner havia filmado e abandonado.

O tema do trauma se tornou um aspecto explícito do cinema de Jacobs quando ele superou o estagnado *Star Spangled to Death* com outro épico, *The Sky Socialist*. Ele rodou o filme em 8mm, em 1964 e 1968 (mas este também estagnou até 1988, quando finalmente foi finalizado e lançado). É uma fantasia centralizada na imagem da Ponte do Brooklyn, na qual Flo Jacobs, a esposa e colaboradora de Jacobs, encena uma Anne Frank imaginária, que foi milagrosamente poupada do Holocausto e que se casou com Isadore Lhevine, um novelista e linguista obscuro cujo trabalho Jacobs descobriu enquanto perambulava por lojas de livros antigos. David James (em seu artigo acima citado) fornece interpretações soberbas sobre a gênese do filme e de seus personagens. *The Sky Socialist* é uma obra formalmente elegante sem a energia anárquica que Smith deu aos filmes anteriores de Jacobs. Após filmá-lo, Jacobs parou de trabalhar com atores. A perda de seu relacionamento com Smith pode ser vista como mais um estímulo traumático para sua invenção, pois, depois de uma série de curtas líricas

impressionantes [*Lisa and Joey in Connecticut, January '65: "You've Come Back!" "You're Still Here!"* [1965], *Airshaft* [1967], *Soft Rain* [1968], *Nissan Ariana Window* [1968]], ele fez *Tom, Tom, the Piper's Son*, que marcou a grande virada de sua carreira.

Um desses filmes líricos prevê a invenção formal de *Tom, Tom*. Para *Soft Rain*, Jacobs apontou a câmera para fora da janela do seu loft, olhando para baixo, em direção a um telhado e além dele, na rua Reade, no Lower Manhattan, tendo afixado um retângulo preto de papel à lente. Como ele afirmou em uma nota sobre o filme (originalmente publicada em *Film-Makers' Cooperative Catalogue* e citado em *Optic Antics*), "embora [o corte] claramente se sobreponha ligeiramente às paredes da construção de dois *lofts* recuados [,] a mente, esperta o suficiente, insiste em presumir que o corte esteja sobreposto por eles... A implicação da contradição da realidade 2D *versus* a 3D é assumida e misteriosamente explícita". Ele gravou três minutos e meio do filme e reproduziu o rolo inteiro três vezes, diminuindo de 24 frames por segundo para 18, na projeção. Eventualmente, o espectador consegue confirmar que o rolo se repete ao memorizar a sequência dos pedestres ou dos carros. Mais do que qualquer outro trabalho, *Soft Rain* demonstra as lições que Jacobs aprendeu de Hofmann e exemplifica o talento natural do cineasta como formalista, contra o qual ele luta tão frequentemente (no que Arthur e James chamaram de sua busca pelo "fracasso"). *Soft Rain* cristaliza a intimidade entre beleza e ilusão que ele ama e redescobre seguidamente em lugares esquecidos. Como deixou implícito em uma carta de 2006 para Nicole Brenez (citada no artigo dela *Recycling, Visual Study, Expanded Theory—Ken Jacobs, Theorist, or the Long Song of the Sons*), nossa sobrevivência como seres "com dois olhos adjacentes" dá base para o seu cinema: "O vanguardista sério está menos preocupado com o assunto do que com o processo existencial: o que é conhecer o mundo por meio de nossos sentidos e as ferramentas que nós utilizamos para alimentar esses sentidos? Nós nos enganamos conscientemente para afastar a possibilidade de sermos enganados pelos mecanismos particulares que a natureza tem fornecido aos seres humanos. Os olhos dos sapos, tão diferentes dos nossos, e que transmitem ao cérebro dos sapos diferente imagem do mundo, parecem servir muito bem aos sapos. Pense na língua dos sapos se sacudindo para fora e apanhando o jantar em pleno voo."

A inteligência e a verve presentes nas cartas de Jacobs nos fazem lamentar que não exista mais da sua própria escrita em *Optic Antics*. Em compensação, existe uma longa e iluminadora entrevista com Flo Jacobs, por Amy Taubin (comicamente intitulada "Flo Talks!").

Os anos de 1960 não foram apenas produtivos para Jacobs como cineasta; foi nessa época que ele começou a demonstrar sua didática considerável e suas aptidões administrativas, embora, caracteristicamente, tenha transformado o dom em problema com a sua resistência inelutável ao decoro

"O VANGUARDISTA SÉRIO ESTÁ MENOS PREOCUPADO COM O ASSUNTO DO QUE COM O PROCESSO EXISTENCIAL: O QUE É CONHECER O MUNDO POR MEIO DE NOSSOS SENTIDOS E AS FERRAMENTAS QUE NÓS UTILIZAMOS PARA ALIMENTAR ESSES SENTIDOS? NÓS NOS ENGANAMOS CONSCIENTEMENTE PARA AFASTAR A POSSIBILIDADE DE SERMOS ENGANADOS PELOS MECANISMOS PARTICULARES QUE A NATUREZA TEM FORNECIDO AOS SERES HUMANOS."

OS CARGOS DE PROFESSOR PERMITIRAM QUE JACOBS EXPLORASSE SEU FASCÍNIO PERMANENTE EM RELAÇÃO ÀS ARENAS NEGLIGENCIADAS DO CINEMA. ANTERIORMENTE, ELE HAVIA DESCOBERTO OS IRMÃOS KUCHAR, EM UM CLUBE DE FILME AMADOR, E OS LEVOU PARA O CONHECIMENTO DE MEKAS. EM ST JOHN ELE COMPARTILHOU COM OS ESTUDANTES AS MARAVILHAS DA PRIMEIRA DÉCADA E MEIA DO CINEMA.

institucional. Em 1966, ele assegurou uma posição como o diretor inicial da Millennium Film Workshop, na época localizada na Second Avenue Courthouse [hoje sede da Anthology Film Archives]. A igreja de St. Mark e a New School administravam o projeto por meio de um programa federal antipobreza. O plano visionário de Jacobs para a Millennium ofertou equipamentos e espaço de trabalho para todos os interessados, mas ele se desentendeu com a junta diretora, que o demitiu em 1968, deixando cicatrizes traumáticas e um ressentimento permanente. Apesar disso, ele rapidamente conseguiu um posto de meio período como professor na Universidade St. John, em Nova York, e depois, em 1969, uma posição em período integral na SUNY-Birhamton, transformando-se logo em docente. Naquela época, essa era a nomeação acadêmica mais bem paga e de maior prestígio que um cineasta vanguardista na república poderia conseguir.

Os cargos de professor permitiram que Jacobs explorasse seu fascínio permanente em relação às arenas negligenciadas do cinema. Anteriormente, ele havia descoberto os irmãos Kuchar, em um clube de filme amador, e os levou para o conhecimento de Mekas. Em St John ele compartilhou com os estudantes as maravilhas da primeira década e meia do cinema. Entre os filmes daquela época, preservados na Paper Print Collection, na biblioteca do congresso, ele descobriu um trabalho "primitivo", baseado no ritmo infantil "*Tom, Tom, the Piper's Son*", que se acredita ter sido feito pelo lendário cinegrafista Billy Bitzer. Ele rapidamente transformou sua apreciação artística e histórica pelos detalhes daquele filme de dez minutos em sua composição de 115 minutos. Em suas mãos, o original de 1905, repetido duas vezes na íntegra – no início e próximo ao fim do filme – abre-se para uma exploração do grão da película, do murmúrio do projetor, dos vestígios fantasmagóricos de atores anônimos, da sintaxe elementar da narrativa cinematográfica: na essência, uma ontologia do próprio cinema. Em sua necessidade obsessiva de quebrar formas e gêneros, Jacobs chega a interromper as variações de preto e branco com imagens coloridas de um teatro de sombras. O verniz nostálgico do cinema primitivo certamente atraiu o cineasta e seu fascínio pelo tempo perdido, enquanto a manipulação de sua impressora ótica caseira permitiu que substituísse o afastado Jack Smith por atores presumivelmente mortos, ressuscitados em uma dança mecânica de Saint Vitu.

Em *Optic Antics*, Brenez examina brilhantemente a fusão radical dos "movimentos inconcebíveis[...]intervalos figurativos [e] a natureza profundamente informe da marca cinematográfica" dentro do filme. "Isso", ela escreve, "é o que Jacobs elabora com o seu materialismo cinético: ele pressupõe identificar e demonstrar o que é disforme e ilegível, retrabalhar o que é problemático, o que é possível e o que é tido como certo, em nome da representação simbólica".

Tom, Tom, the Piper's Son aponta uma nova abertura para Jacobs, uma em que ele possa combinar seu trabalho cinematográfico com seu trabalho em performances. Antes de sua ruptura final com Smith, os dois encenaram, por um curto período de tempo, em 1961, o que eles chamaram de *The Human Wreckage Revue*, em Provincetown, Massachusetts. Quando Mekas montou o Expanded Cinema Festival, em 1965, na Film Makers Cinematheque, Jacobs criou uma peça de sombras *THE BIG BLACKOUT OF '65: Chapter One "Thirties Man"* [enquanto Smith encenou o seu *Rehearsal for the Destruction of Atlantis*]. Pelos três próximos anos, Jacobs adicionou três novos capítulos à sua peça de sombras. Então, ao longo dos anos de 1970, ele se concentrou em uma peça de sombras tridimensional, usando lentes de filtro de cores. Em 1980 ele havia adaptado um mecanismo propulsor inventado pelo artista multimídia suíço Alfons Schilling – um “obturador exterior giratório”, como Jacobs o chama – pelo qual ele podia projetar imagens de dois projetores quase sincronizados, com velocidades facilmente manipuláveis, produzindo assim espetaculares ilusões tridimensionais sem a necessidade de lentes especiais. Isso se tornou a base mecânica das performances que ele e sua mulher vinham conduzindo (sob o nome de *Nervous System*) desde 1975, quando ele experimentou o 3D pela primeira vez. Em seu artigo *Ken Jacobs and Ecstatic Abstraction*, o cineasta Lewis Klahr reconhece a afinidade entre o trabalho do *Sistema Nervoso*, que em sua grande parte usava cópias paralelas de filmes antigos, com o de *Tom, Tom*: “Apenas um punhado [do trabalho de *Nervous System*] oferece o tipo de integridade encontrada em *Tom, Tom*”, observa Klahr. “Mas Jacobs descobriu algo mais importante: uma abordagem para estender a linguagem da sublime lição de história do cinema de *Tom, Tom* em um domínio contínuo de abstração improvisada. Ele descobriu uma forma de avançar em torno do obstáculo formidável de sua própria obra-prima e de refinar a sutileza de sua visão extática”. O dramaturgo Richard Foreman possui ainda menos ressalvas em sua estimativa das realizações de Jacobs nessas performances: “Esse *Nervous System* funciona”, escreve Foreman em *Ken Jacobs, Moralist*:

“Realiza o sonho de um século de muitos artistas, de diferentes disciplinas, de descobrir uma “segunda realidade” por trás ou entre os elementos do mundo como é “visto”... Afirmando que, para Jacobs, esse também tem sido um projeto de muitos anos, impulsionado e mantido pela necessidade moral de se abrir para a realidade por trás (ou dentro) da realidade do mundo vivido e de descobrir um domínio onde o mundo vivido seja “purificado” de suas mentiras e hipocrisias, uma vez que se abre para as vibrações de uma energia que pode nunca ser cooptada em um comportamento que, de alguma forma, possa enganar ou prender o homem.”

ELE DESCOBRIU UMA
FORMA DE AVANÇAR EM
TORNO DO OBSTÁCULO
FORMIDÁVEL DE SUA
PRÓPRIA OBRA-PRIMA E
DE REFINAR A SUTILEZA
DE SUA VISÃO EXTÁTICA

Indiscutivelmente, Jacobs encontrou no *Nervous System* um automatismo, evocando possibilidades maravilhosas que o sustentariam por décadas. Aqui, mais uma vez, eu me refiro a uma passagem crucial de Emerson em *Nature* (1836) que eu considero ser fundamental para a estética do cinema americano de vanguarda. Se tivéssemos que substituir “projeção tridimensional” por “ônibus” e “câmera obscura” na passagem de Emerson, nós poderíamos estar lendo sobre o *Nervous System*:

A natureza é feita para conspirar com o espírito para nos libertar. Certas mudanças mecânicas, uma pequena alteração em nossa posição local, nos informam sobre um dualismo.... A menor mudança em nosso ponto de vista dá ao mundo todo um ar pitoresco. Um homem que raramente passeia precisa apenas entrar em um ônibus e atravessar sua própria cidade para transformar a rua em um show de bonecos. Os homens, as mulheres – conversando, correndo, trocando, lutando –, o mecânico sério, o ocioso, o mendigo, os meninos, os cães são ‘des-realizados’ de um só golpe, ou pelo menos completamente apartados de toda relação com o observador, e passam a ser vistos como aparências, seres não substanciais. Que novos pensamentos são sugeridos ao se ver um aspecto bastante familiar do país no rápido movimento do vagão de trem! Os objetos a que mais estamos acostumados (fazem uma pequena diferença no ponto de vista) nos agradam mais. Em uma câmara escura, o carrinho do açougueiro e a figura de um dos nossos familiares nos divertem. Um retrato de uma cara familiar nos gratifica. Vire os olhos de cabeça para baixo, olhando para a paisagem através de suas pernas, e quão agradável é a imagem, apesar de você já a ter visto algumas vezes nesses 20 anos!... Por isso surge um prazer misturado à admiração; devo dizer que uma pequena parte do sublime provavelmente é sentida, pois aquele homem é aqui informado que, embora o mundo seja um espetáculo, algo nele mesmo é estável.

Manipulando pequenos trechos de filme, incluindo documentos da virada do século XX, comédias, filmes de guerra e até mesmo pedaços de *Star Spangled to Death* e *Tom, Tom, the Piper’s Son*, Jacobs fez mais de 20 performances, algumas delas em múltiplas formas (como confirmado pelas reações de Arthur a duas versões de um mesmo título, separadas por alguns meses). A conjuração do que Emerson chama de “aparências, seres não substanciais” se torna o primeiro exercício de magia de Jacobs nos anos em que foi professor. Em outro registro, a mesma estética emersoniana prevalece nos rasos filmes projetados que ele produziu depois de *Tom, Tom*, especialmente em *The Georgetown Loop* e em *Disorient Express* (ambos de

1996). No primeiro, Jacobs justapõe duas gravações de arquivo de 1903 de um trem em movimento. Imagens espelhadas em direções opostas, impressas em uma única tira de filme de 35 mm. No último, ele usa uma fonte de 1906 para uma manipulação mais elaborada de quatro imagens em movimento (incluindo uma projetada de cabeça para baixo) de um mesmo trem, de uma só vez.

A tentativa de retornar ao filme projetado reflete a frustração de Jacobs com a efemeridade natural das performances do *Nervous System*. Klahr sem dúvida está correto ao alegar que esse corpo de trabalho permitiu que o artista fosse além do estágio cinematográfico de *Tom, Tom, the Piper's Son* e sustentasse sua visão estética. Colocando-se como o centro de suas performances, Jacobs também encontrou uma forma de contornar sua fobia de conclusão, já que o entusiasmo da invenção e do descobrimento espontâneo se tornou a própria matéria de sua arte. No entanto, ao mesmo tempo, ele estava subvertendo sua necessidade premente de fazer obras duradouras. Por um lado, ele construiu uma dimensão do fracasso em seu repetido sucesso com essas performances. Por outro, encontrou recentemente uma forma de preservar a essência do *Nervous System* em DVD. Apesar da perda do frisson da interpretação e de algumas das ilusões mais espetaculares, o DVD é bem sucedido em reproduzir as experiências originais. Muito de *Optic Antics* não poderia ter sido escrito sem o DVD. Na verdade, o título do livro deriva de uma performance de 1997 de *Optic Antics Starring Laurel and Hardy*, no qual Jacobs refaz uma cena do dueto de comédia de 1929, Berth Marks, estendendo o jogo de palavras desse título, em uma fusão de trauma do nascimento e confusão erótica, enquanto Laurel cai repetidamente do beliche de um trem. O potencial erótico do *Nervous System* se manifestou em 1980, quando Jacobs realizou, pela primeira vez, uma elaboração de 90 minutos de uma antiga pornografia francesa à trois, em *XCXHXEXRXI-XEXSX* [para um relato da reação institucional e do público para a primeira performance de Jacobs dessa peça, veja o artigo de MacDonald's citado acima]. A exuberante reanimação de fornicadores presumivelmente mortos empresta uma aura de necrofilia à alegre e demorada êxtase ao ar livre dos exibicionistas. No *Sistema Nervoso*, assim como em *Tom, Tom, the Piper's Son*, o cineasta demonstra, repetidamente, que é um arqueólogo de afetos, não apenas descobrindo sinais de vitalidade entre os mortos, mas também prolongando, insistentemente, a eletricidade da vida porque eles estão mortos. Essa antinomia torna-se ainda mais pungente para o espectador que assiste à performance do *Nervous System* (mais do que em DVD), na medida em que se percebe que tudo estará perdido, ou transformado em memória, no momento em que a performance terminar.

O atual tom elegíaco do *Nervous System* é mais enfático em *Two Wrenching Departures*, de 1989. As mortes de Smith e Fleischner, com uma semana de diferença entre uma e outra, levaram Jacobs a criar um longa de duas horas, um envio tridimensional de trechos dos dois ex-amigos, gravados nos

“TALVEZ NENHUM
CINEASTA REÚNA
O MALDITO E O
EXTRAVAGANTE DE
FORMA TÃO SISTEMÁTICA,
RADICAL E ENÉRGICA
COMO KEN JACOBS”.

anos de 1950 e no início dos anos de 1960. De acordo com Tony Pipolo (em *Ken Jacobs' Two Wrenching Departures*), que assistiu a mais performances do *Nervous System* do que eu, é o “trabalho mais afetivo [de Jacobs] nesse formato [e] uma experiência teatral espetacular”. Pipolo ainda presta homenagem suprema ao cineasta, com seu jogo de palavras, quando escreve: “Jacobs deu a Smith o papel de sua vida”. Isso é, com certeza, literalmente o que Smith representa em *Two Wrenching Departures*: sua vida.

Discutindo o áudio da performance, assim como está no DVD, Pipolo observa que a utilização de grandes trechos do diálogo de *The Barbarian*, um filme de 1993 com Ramon Novarro e Myrna Loy, é sintomática da simultânea “atração e choque” do cineasta “em relação à estética e à transparência ideológica das fábulas de Hollywood”. Em um dos mais conhecidos artigos de *Optic Antics*, Busby Berkeley, *Ken Jacobs: A Precarious, Extravagant, Populist, and Constructivist Cinema*, Adrian Martin situa o trabalho de Jacobs em um amplo histórico de interações entre vanguarda e cultura popular, argumentando que “talvez nenhum cineasta reúna o maldito e o extravagante de forma tão sistemática, radical e enérgica como Ken Jacobs”.

No entanto, a mais ampla contextualização teórica é a de Michele Pierson, uma dos três editores do livro, que evoca Henri Bergson e, mais persuasivamente, William James (em seu artigo *Jacobs' Bergsonism*) como “paralelos... [à] própria arte e filosofia estética de Jacobs”, apesar de reconhecer a ironia da afirmação do cineasta: “eu quero trabalhar com experiência o tempo todo. Eu nem mesmo entendo a maioria dos trabalhos conceituais, não entendo”. Seu artigo tacitamente entende “experiência” como uma categoria conceitual. De fato, eu acrescentaria que essa é uma categorial fundamental para Jacobs, que ele elabora a partir de Emerson, seu principal precursor. Apoiada por Bergson, Pierson distingue a utilização da “experiência cotidiana” feita por Jacobs daquela feita por John Cage ou Allan Kaprow, apontando para a insistência de Jacobs em uma diferença fundamental entre a representação estética e percepção comum. No entanto, quando ela se volta para James, essa distinção se dissolve. Astutamente, ela cita o capítulo intitulado “Attention”, em *The Principles of Psychology* (1890), de James, como análogo ao espírito do *Nervous System*, e, implicitamente, ao trabalho de Jacobs de maneira geral: “Toda a sensação de realidade... depende do nosso sentimento de que nela as coisas estão realmente sendo decididas de uma hora para outra”. Ela é cuidadosa ao acrescentar que “James não está falando de arte aqui”. Embora a tradição visionária americana – da qual Jacobs é um nobre exemplo e, na maioria dos aspectos, um defensor feroz – confunda a distinção entre experiência estética e religiosa, sua intensa antipatia da religião, em qualquer forma, o mantém distante. No que seu amigo Hollis Frampton teria chamado de heresia, Jacobs protestaria contra essa formulação da tradição na qual ele desempenha papel tão importante.



THE ULTIMATE KEN JACOBS

P. ADAMS SITNEY

P. Adams Sitney, the author of *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson* (Oxford University Press, 2008), is currently the Anna-Maria Kellen fellow of the American Academy in Berlin, where he is writing a book on cinema and poetry. He teaches at The Lewis Center For the Arts, Princeton University.

Of the senior avant-garde filmmakers still working in New York, the three most prominent have been remarkably prolific in recent years. Jonas Mekas (b. 1922), Ken Jacobs (b. 1933), and Ernie Gehr (b. 1943) might owe something of their productive energies to release from their institutional affiliations—Jacobs and Gehr retired from teaching; Mekas relinquished the daily management of Anthology Film Archives—and to their switch from 16-mm to digital filmmaking. It is as if lives spent overcoming the economic and technical difficulties of working with celluloid prepared them for dispatching digital works with exceptional efficiency. Besides films, Mekas and Gehr have been exhibiting video installations, while Jacobs has redoubled his commitment to the paracinematic performances he has been putting on for decades.

With the publication this spring of *Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs*, edited by Michele Pierson, David E. James, and the late Paul Arthur (Oxford University Press)—astonishingly, the first book-length examination of the filmmaker's achievements—we are prompted to give renewed attention to Jacobs's profoundly influential career, which now spans seven decades. And though his engagement with his chosen medium began midcentury last, his activities show signs of acceleration. Indeed, retirement and the embrace of digital technology represent only the beginning of what I take to be a third phase of Jacobs's extraordinary artistic production.

The initial (and shortest) phase, of approximately a dozen years, established Jacobs's reputation as a filmmaker. Inflamed with resentment at the establishments of the late 1950s—in politics, the art world, and even the avant-garde cinema—he rapidly fashioned a strikingly original approach to film form, from the series of largely short, formally eccentric films he made with Jack Smith in the latter half of that decade to his most famous work, the structural film *Tom, Tom, the Piper's Son*, of 1969/1971. As Jacobs told critic Scott MacDonald (in an interview published in MacDonald's *A Critical Cinema* 3[1998]), "Form is only interesting to the extent that it verges on formlessness, to the extent that it challenges incoherence." Although his combative personality and his uncompromising work might have positioned Jacobs as the ultimate outsider filmmaker, his historical timing was perfect: He quickly became a central presence in what Jonas Mekas promoted as the New American Cinema. Charismatic and indefatigable, he entered the second phase of his career as the most influential of a new generation of teachers of filmmaking and film aesthetics. His students from the State University of New York, Binghamton, where he taught from 1969 until his retirement in 2002, founded, and initially perpetuated his ideas and idiosyncratic tastes through, the *Collective for Living Cinema* (1973–92) with him as its éminence grise. During most of his years at SUNY, Jacobs concentrated on performances of the *Nervous System*, a movable three-dimensional projection apparatus, by means of which he "discovered" dazzling wonders hidden in fragments of old films. Through the optical stuttering of his jerry-rigged machinery, he mined intricate variations on illusionary movements and pictorial depth teased from footage

culled from film archives, creating the most impressive paracinematic works we have ever seen. Then, in his third phase, he turned to digital reproduction to complete two long films that had remained unfinished for decades. Exhilarated and revitalized by the technology, he recorded many of his *Nervous System* performances while embarking on new productions—now exclusively in digital video—with hitherto unmatched energy.

These are, at any rate, the broad outlines of the history so thoroughly examined in Pierson, James, and Arthur's extraordinary volume of writings devoted to all aspects of Jacobs's work, which they have approached with great avidity and even devotion. Consequently, *Optic Antics* has the tone of a *Festschrift*.

Still, the bulk of this splendid book is analytical when it is not reverential. And, it should be said, the reverence is quite genuine, for Jacobs has always been a man of infectious enthusiasms, astonishing generosity, and extraordinary insight, despite his sometimes choleric and bellicose eruptions and his often domineering personality. James, for instance, puts his finger on the contradictory nature of Jacobs's persona when (in his essay "*The Sky Socialist: Film as an Instrument of Thought, Cinema as an Augury of Redemption*") he extols "the constitutive necessity of failure" in Jacobs's oeuvre thus: "And whatever its source in Jacobs' libidinal economy, his commitment to failure—his refusal of mastery, perfection, and control, and his insistence on rejectamenta, breakdown, and ephemerality—reflects an objective political condition, the obsessive recurrence to which marks him as one of the most important artists of the period of late capitalism." Yet astute readers will glimpse allusions to Jacobs's challenging personality in the essay by his longtime colleague Larry Gottheim, the filmmaker who brought him to teach at SUNY-Binghamton ("*Bigger than Life: Between Ken Jacobs and Nicholas Ray*"), and in Scott MacDonald's account of the filmmaker's provocations and explosions at a convocation of staid documentarians and film librarians ("*Ken Jacobs and the Robert Flaherty Seminar*").

Writing on Jacobs as a teacher (in an essay aptly titled "*Professor Ken*"), Michael Zryd describes the filmmaker as if he were a Stoic sage coaxing his students into becoming themselves. "The meaning of personality oscillates between a kind of essential character ('who you are') and a notion of potential that needed to be activated through the transformative pedagogical experience ('come into your personhood')," Zryd speculates. "Jacobs recognizes this as central to his mission as a teacher: 'I wasn't the ideal teacher, but I was the ultimate Ken Jacobs.'" Zryd locates Jacobs among a small company of the filmmaker's greatest contemporaries in the avant-garde cinema—all electrifying, autodidactic professors without college educations. "Un-school people," Jacobs himself called them, adding, "I have to say that none of us were proud of it, we felt ashamed of our lack of education." Naturally, then, the filmmaker might not have realized that he was following in the line of the great Stoic philosophers, who taught by the example of their lives; nor does

THROUGH THE OPTICAL
STUTTERING OF
HIS JERRY-RIGGED
MACHINERY, HE MINED
INTRICATE VARIATIONS
ON ILLUSIONARY
MOVEMENTS AND
PICTORIAL DEPTH
TEASED FROM FOOTAGE
CULLED FROM FILM
ARCHIVES, CREATING
THE MOST IMPRESSIVE
PARACINEMATIC WORKS
WE HAVE EVER SEEN.

IN EVERY PHASE OF
HIS CAREER, THE
FILMMAKER RETAINED
AN EYE FOR ELEGANT
AND INTRICATE
COMPOSITIONS.
BUT PERIODICALLY
THE ENERGIES
OF HIS ABSTRACT
EXPRESSIONIST
TRAINING WOULD BE
TURNED AGAINST THAT
VERY ELEGANCE.

he or Zryd mention the primary native example of the species, Ralph Waldo Emerson, who has been the pervasive model of the American “scholar” or artist-as-public-theoretician. Nevertheless, with Jacobs’s retirement from SUNY in 2002, the last of the larger-than-life sages of avant-garde cinema of his generation departed from the stage of institutional instruction.

Zryd’s essay is typical of the laudatory tenor of *Optic Antics*; only in the volume’s posthumous publication of excerpts from Paul Arthur’s remarkable diary, in which for decades he recorded his impressions of every film he saw, do we come across any reservations whatsoever about the filmmaker’s accomplishments. Arthur’s reaction to the second performance of *New York Ghetto Fishmarket 1903*, 1993, that he saw in 1995 is no doubt the harshest criticism in the book: “A lesser performance fronted by the self-indulgent ‘Part One’ in which Ken projects the footage totally out of focus in a slow pulse while he stands in front of [the] projector using a piece of paper with a hole (to form an iris) and his body edges (hands, arms, side) to reshape the screen and point to certain sections. *The Jauniaux* score seemed overwrought and heavy this time. . . .” Yet he had lavishly praised the piece when he first saw a performance of it three months earlier: “One of the most elegant conceits for the movement of history I have ever seen; better than the trains of the *Soviets* or *Lanzmann’s Shoahfor* that matter, the long walk up the hill in *Young Mr. Lincoln* and maybe the unspooling of film in *Godard’s Histoire(s) du cinéma*.” The disparity between Arthur’s two responses to *New York Ghetto Fishmarket* reflects Jacobs’s restless compulsion for invention, even at the risk of sabotaging his achievements, rather than the changing humors of the critic. Arthur was profoundly sympathetic to Jacobs’s project; Jacobs, however, has been the enemy of any attempt to stabilize even his own masterpieces.

Jacobs had been a painter before becoming a filmmaker, and many of the contributors to *Optic Antics* refer to the lasting influence of Hans Hofmann, with whom he studied at the Art Students League in the 1950s. In every phase of his career, the filmmaker retained an eye for elegant and intricate compositions. But periodically the energies of his Abstract Expressionist training would be turned against that very elegance. The earliest film works that Jacobs still exhibits come from the late ‘50s, when he befriended Jack Smith and Bob Fleischner, with whom he shared his aspirations and fantasies for the medium. They appear in his initial works, along with Jerry Sims, an indigent artist whom he met through Smith and whom he cast in the role of “Suffering,” opposite Smith himself as “The Spirit Not of Life but of Living,” in *Star Spangled to Death*. He shot most of the film in 16 mm between 1956 and 1960 and ultimately released it as a 440-minute-long video on DVD in 2004. Even though he intuited from the beginning that it would be a long and complex film, he believed for at least a decade after he initiated the project that he was on the verge of completing it. Instead, his remarkably successful career as a teacher was launched from the numerous works of apparently lesser ambition that he had made to divert or restore himself from this nearly interminable project.

Yet very often these works, too, reflected the conflicting energies that stymied the epic film. According to Arthur, Jacobs's "incomparable cinematic career—embracing shadow plays, double-screen films, and projected performance pieces as well as (un)conventional movies—has been marked by, perhaps even consecrated to, a movement of fits and starts, breakdowns and resurrections, accidents blossoming into critical knowledge."

Thus, he made *Little Stabs at Happiness* (ca. 1958–63) as "a true breather" to escape the tyranny of *Star Spangled to Death*. Mekas saw it at an open-house screening he organized at the Charles Theatre on Avenue B in New York and proclaimed it a masterpiece of the New American Cinema. He also found money for Jacobs to print distribution copies of the film for the fledgling Film-Makers' Cooperative. Shortly thereafter, Jacobs exhibited *Blonde Cobra* (1959–63), which he made using footage Fleischner had shot with Smith and Sims, interspersing its fragmentary scenes with long audio monologues Smith had improvised on tape; the screen goes black while Smith ruminates. Picking up on a quotation Smith uttered ('Life swarms with innocent monsters'—Charles Baudelaire"), Mekas proclaimed Jacobs and Smith the forerunners of a new "Baudelairean cinema." Jacobs returned the compliment by making *Baud'lairian Capers* (*A Musical with Nazis and Jews*) (1963). Although Smith found *Blonde Cobra* too dark and began to distance himself from Jacobs, it was that film and *Little Stabs at Happiness* that first drew attention to him in the avant-garde film community. But within a year, Smith made *Flaming Creatures* (1963), which established his enduring reputation, partially eclipsing that of Jacobs. Soon after, their relations were permanently severed.

In an almost diaristic essay titled "*Nervous Ken: XCXHSEXRXRXIXEXSX and After*," filmmaker Phil Solomon, formerly a student of Jacobs's, points accurately to the centrality of *Little Stabs at Happiness* in his teacher's enterprise. He draws attention to the moment on the sound track when the filmmaker ironically announces that, having just listened to the text he improvised (which we have just heard), he finds it suitable because it is "vague." Solomon concludes: "It is in the gap of that moment, that crack in time, that an uncanny and knowing sense of a spatio/temporal displacement, an unbridgeable ellipse begins to tremor and reverberate. . . . Oscillating between what was and what is, there exists the precarious thin ice sense of 'presence' in all cinema—time becomes plastic and malleable, a moment can become lost, then found." *Little Stabs at Happiness's* lost moment, in fact, entails a confession of friendship gone astray. Similar disjunctions at the heart of Jacobs's best work, all through his career, indicate that trauma has been a primary generator of his imagination. The "gap" Solomon eloquently describes in *Little Stabs at Happiness* is a mild instance of that trauma, inflected by a sense of nostalgia, as it often is in Jacobs's work. A more violent version occurs in one of the imageless passages of *Blonde Cobra*, as Smith is ruminating about a "lonely little boy" wandering through the house calling for his mother. He suddenly shifts from third to first

JACOBS'S "INCOMPARABLE CINEMATIC CAREER—EMBRACING SHADOW PLAYS, DOUBLE-SCREEN FILMS, AND PROJECTED PERFORMANCE PIECES AS WELL AS (UN)CONVENTIONAL MOVIES—HAS BEEN MARKED BY, PERHAPS EVEN CONSECRATED TO, A MOVEMENT OF FITS AND STARTS, BREAKDOWNS AND RESURRECTIONS, ACCIDENTS BLOSSOMING INTO CRITICAL KNOWLEDGE."

THE THEME OF TRAUMA BECAME AN EXPLICIT ASPECT OF JACOBS'S CINEMA WHEN HE SUPERSEDED THE STAGNATING *STAR SPANGLED TO DEATH* WITH YET ANOTHER EPIC, *THE SKY SOCIALIST*.

person with a traumatic termination of the long auditory interlude: "The lonely little boy was less than seven; I know that because we didn't leave Columbus until I was seven. I know it, I was under seven and I took a match and I lit it and I pulled out the other little boy's penis and I burnt his penis with a match!" Here, Jacobs underlines the coincidence of the eruption of the first-person voice with grotesque violence, by cutting suddenly from the story told in blackness to another of the fragmentary narratives Fleischner had filmed and abandoned.

The theme of trauma became an explicit aspect of Jacobs's cinema when he superseded the stagnating *Star Spangled to Death* with yet another epic, *The Sky Socialist*. He shot it on 8 mm in 1964 and 1968 (but it, too, languished, until 1988, when it was finally completed and released). It is a fantasy centered on the image of the Brooklyn Bridge, in which Flo Jacobs, the filmmaker's wife and collaborator, plays an imaginary Anne Frank, who has been miraculously spared from the Holocaust to marry Isadore Lhevinne, an obscure novelist and linguist whose work Jacobs discovered while prowling used book shops. David James (in his essay cited above) provides superb glosses on the genesis of the film and its characters. *The Sky Socialist* is a formally elegant work lacking the anarchic energy Smith provided Jacobs's earlier films. After shooting it, Jacobs stopped working with actors. The loss of his relationship with Smith might be seen as yet another traumatic impetus to his invention; for after a series of impressive short lyrics (Lisa and Joey in Connecticut, January '65: "You've Come Back!" "You're Still Here!" [1965], *Airshaft* [1967], *Soft Rain* [1968], *Nissan Ariana Window* [1968]), he made *Tom, Tom, the Piper's Son*, which marked the turning point of his career.

One of those lyrics forecasts the formal invention of *Tom, Tom*. For *Soft Rain*, Jacobs trained the camera on his loft window looking down on a rooftop and, beyond it, on Reade Street in Lower Manhattan, having affixed a black paper rectangle to the glass. As he said in a note about the film (originally published in the Film-Makers' Cooperative Catalogue and quoted in *Optic Antics*), "Though [the cutout] clearly if slightly overlaps the two receding loft building walls[,] the mind, while knowing better, insists on presuming it to be overlapped by them. . . . The contradiction of 2D reality versus 3D implication is assumingly and mysteriously explicit." He shot three and a half minutes of film and reproduced the whole roll three times in the film, slowing it from twenty-four frames per second to eighteen in projection. Eventually, the perceptive viewer can confirm that the roll is repeated by memorizing the sequence of pedestrians or of cars. More than any other work, *Soft Rain* demonstrates the lessons Jacobs learned from Hofmann and exemplifies the filmmaker's natural talent as a formalist, against which he so often struggles (in what Arthur and James have called his pursuit of "failure"). *Soft Rain* crystallizes the intimacy between beauty and illusion that he loves and rediscovers again and again in overlooked places. As he implied in a letter of April 2006 to Nicole Brenez (quoted in her essay "Recycling, Visual Study, Expanded Theory—Ken Jacobs, Theorist, or the Long Song of the Sons"), our survival as creatures "with two adjacent eyes" grounds his cinema:

The serious avant-garde is less concerned with subject matter than with existential process: what is it to know the world via our senses and the tools we use to feed those senses? We fool ourselves consciously, to ward off being duped by the particular mechanisms nature has provided humans. Frog eyes, so different from our own and reporting to frog brains so different a picturing of the world, seem to work fine for frogs; think of frog tongues flicking out and catching dinner on the fly.

The wit and verve of Jacobs's letters makes us regret that there is not more of his own writing in *Optic Antics*. In compensation, however, there is a lengthy, illuminating interview with Flo Jacobs by Amy Taubin (drolly titled "Flo Talks!").

The late 1960s were not only productive years for Jacobs as a filmmaker; it was then that he began to demonstrate his considerable didactic and administrative aptitudes, although he characteristically made that flair problematic, with his ineluctable resistance to institutional decorum. In 1966, he secured a position as the initial director of the Millennium Film Workshop, then in the Second Avenue Courthouse (now home to Anthology Film Archives). St. Mark's Church and the New School administered the project through a federal antipoverty program. Jacobs's visionary plan for Millennium made equipment and working space available to all comers. But he clashed with the board of directors, who dismissed him in 1968, leaving traumatic scars and lasting resentment. Nevertheless, he was soon able to get a part-time teaching post at St. John's University in New York, and then, in 1969, a full-time position at SUNY-Binghamton, which soon became tenured. At the time, it was the best-paid and most prestigious academic appointment an avant-garde filmmaker in the republic could secure.

Jacobs's teaching positions allowed him to explore his lifelong fascination with the overlooked arenas of cinema. He had earlier discovered the Kuchar brothers at an amateur film club and brought them to the attention of Mekas. At St. John's he shared with his students the wonders of cinema's first decade and a half. Among the films of that era preserved in the Library of Congress's Paper Print Collection, he discovered a "primitive" work based on the children's rhyme "*Tom, Tom, the Piper's Son*," reputed to have been made by the legendary cameraman Billy Bitzer. Soon he translated his art-historical appreciation of the details of that ten-minute film into his own 115-minute opus. In his hands, the 1905 original, repeated twice in full—at the start and near the end of the film—opens into an exploration of film grain, projector stutterings, the ghostly vestiges of anonymous actors, the elemental syntax of cinematic narrative: in essence, an ontology of cinema itself. In his obsessive need to break down forms and genres, Jacobs even interrupts the black-and-white variations with color images from a shadow play. The nostalgic veneer of primitive film clearly appealed to the filmmaker's fascination with lost time, while the manipulations of his homemade optical printer permitted him to replace the estranged Jack Smith with presumably dead actors, resurrected in a mechanical Saint

THE SERIOUS AVANT-GARDE IS LESS CONCERNED WITH SUBJECT MATTER THAN WITH EXISTENTIAL PROCESS: WHAT IS IT TO KNOW THE WORLD VIA OUR SENSES AND THE TOOLS WE USE TO FEED THOSE SENSES? WE FOOL OURSELVES CONSCIOUSLY, TO WARD OFF BEING DUPED BY THE PARTICULAR MECHANISMS NATURE HAS PROVIDED HUMANS.

JACOBS'S TEACHING POSITIONS ALLOWED HIM TO EXPLORE HIS LIFE-LONG FASCINATION WITH THE OVERLOOKED ARENAS OF CINEMA. HE HAD EARLIER DISCOVERED THE KUCHAR BROTHERS AT AN AMATEUR FILM CLUB AND BROUGHT THEM TO THE ATTENTION OF MEKAS. AT ST. JOHN'S HE SHARED WITH HIS STUDENTS THE WONDERS OF CINEMA'S FIRST DECADE AND A HALF.

Vitus' dance. In *Optic Antics*, Brenez brilliantly expostulates on the radical fusion of the "inconceivable movements[,] . . . figural intervals[,] and] the profoundly *unformed* nature of the cinematic imprint" within the film. "This," she writes, "is what Jacobs, with his total kinetic materialism, elaborates: he presumes to identify and demonstrate what is unformed and unreadable, to rework what is problematic, what is possible, and what is taken for granted in the name of symbolic representation."

Tom, Tom, the Piper's Son pointed the way to a new opening for Jacobs, one in which he could combine his cinematic enterprise with his work in performance. Before his final rupture with Smith, the two had, in 1961, briefly staged what they called "The Human Wreckage Revue" in Provincetown, Massachusetts. When Mekas mounted the Expanded Cinema Festival in 1965 at the Film-Makers' Cinematheque, Jacobs created a shadow play, *THE BIG BLACKOUT OF '65: Chapter One "Thirties Man"* (while Smith staged his *Rehearsal for the Destruction of Atlantis*). Over the next three years, Jacobs added three more "chapters" to his shadow play. Then, throughout the '70s, he concentrated on three-dimensional shadow plays using color-filtering glasses. By 1980, he had adapted a propeller mechanism of Swiss multimedia artist Alfons Schilling's invention—an "exterior, revolving shutter," as Jacobs calls it—through which he could project images from two nearly synchronous projectors, with easily manipulable speeds, thereby producing spectacular three-dimensional illusions without the need for special glasses. This became the mechanical basis for the performances he and his wife had been conducting, (under the rubric "*The Nervous System*") since 1975, when they first experimented with 3-D.

In his essay "*Ken Jacobs and Ecstatic Abstraction*," filmmaker Lewis Klahr recognizes the affinity of the *Nervous System* works, which for the most part used parallel prints of old films, to *Tom, Tom*: "Only a handful of [the *Nervous System* works] offer the kind of directness found in *Tom, Tom*," Klahr observes. "But Jacobs had discovered something more important: an approach to extend the language of *Tom, Tom*'s sublime cinematic history lesson into an ongoing realm of improvisatory abstraction. He had discovered a way to move forward around the formidable roadblock of his own masterpiece and refine the subtlety of his ecstatic seeing." The dramatist Richard Foreman is even more unqualified in his estimation of Jacobs's achievement in these performances: "These '*Nervous System*' works," Foreman writes in "*Ken Jacobs, Moralist*," "fulfill the century-long dream of many artists of different disciplines to uncover a "second reality" behind or between the elements of the world as "seen." . . . I maintain that for Jacobs this also has been a multi-year project, driven and sustained by the moral need to open oneself to the reality behind (or within) the reality of the lived world, and to discover a realm where the lived world is "cleansed" of its lies and hypocrisies as it opens to the vibrations of an energy that can never be co-opted into behavior that would in any way mislead or imprison his fellow man.

Undoubtedly, Jacobs found in the *Nervous System* an automatism evoking

wondrous possibilities that would sustain him for three decades. Here, yet again, I refer to a crucial passage in Emerson's *Nature*(1836) that I take to be central to the aesthetic of the American avant-garde cinema. If we were to substitute "three-dimensional projection" for "coach" and "camera obscura" in Emerson's passage, we might be reading about the *Nervous System*:

Nature is made to conspire with spirit to emancipate us. Certain mechanical changes, a small alteration in our local position apprizes us of a dualism. . . . The least change in our point of view, gives the whole world a pictorial air. A man who seldom rides, needs only to get into a coach and traverse his own town, to turn the street into a puppet-show. The men, the women,—talking, running, bartering, fighting,—the earnest mechanic, the loungeur, the beggar, the boys, the dogs, are unrealized at once, or, at least, wholly detached from all relation to the observer, and seen as apparent, not substantial beings. What new thoughts are suggested by seeing a face of country quite familiar, in the rapid movement of the rail-road car! Nay, the most wanted objects, [make a very slight change in the point of vision,] please us most. In a camera obscura, the butcher's cart, and the figure of one of our own family amuse us. So a portrait of a well-known face gratifies us. Turn the eyes upside down, by looking at the landscape through your legs, and how agreeable is the picture, though you have seen it any time these twenty years! . . . Hence arises a pleasure mixed with awe; I may say, a low degree of the sublime is felt from the fact, probably, that man is hereby apprized, that, whilst the world is a spectacle, something in himself is stable.

Manipulating short bits of film, including turn-of-the-twentieth-century documents, comedies, war films, home movies, and even bits of *Star Spangled to Death and Tom, Tom, the Piper's Son*, Jacobs has made more than twenty performance pieces, some of them in multiple forms (as attested by Arthur's reactions to two versions of nominally the same work just months apart). The conjuring of what Emerson calls "apparent, not substantial beings" became the primary exercise of Jacobs's magic most of the years he was earning his living as a professor. In another register, the same Emersonian aesthetic prevails in the flat, projected films he made after *Tom, Tom*, especially in *The Georgetown Loop* and *Disorient Express* (both 1996). In the former, Jacobs juxtaposes two archival shots from 1903 of a moving train, mirror images in opposite directions, printed on a single 35-mm filmstrip, while the latter uses a 1906 source for a more elaborate manipulation of four moving images (including one projected upside down) of the same train at once.

The temptation to return to projected film reflects Jacobs's frustration with the ephemeral nature of the *Nervous System* performances. Klahr is undoubtedly correct in claiming that this body of work allowed the artist to move beyond the cinematic summa of *Tom, Tom, the Piper's Son* and to sustain his aesthetic vision. In putting himself at the center of each of his performances, Jacobs also found a way around his phobia for completion, as his enthusiasm for invention and spontaneous discovery became the very stuff of his art. Yet at the same time, he

“PERHAPS NO FILM-
MAKER IN ALL CINEMA
BRINGS TOGETHER
THE MAUDIT AND THE
FLAMBOYANT AS SYS-
TEMATICALLY, RADICAL-
LY, AND ENERGETICALLY
AS KEN JACOBS.”

was subverting his pressing need to make lasting works. In a sense, he had built a dimension of “failure” into his repeated successes with these performances. However, he has recently found a way to preserve the gist of his *Nervous System* works on DVD. Although the improvisational frisson and some of the most spectacular illusions are lost, the DVDs go a long way toward reproducing the original experiences. Much of *Optic Antics* could not have been written without them. In fact, the book’s title derives from the 1997 performance *Optic Antics* Starring Laurel and Hardy, in which Jacobs reworked a scene from the comedy duo’s 1929 film *Berth Marks*, extending the wordplay of that title into a fusion of birth trauma and erotic confusion as Laurel repeatedly falls out of the upper bunk on a train. The erotic potential of the *Nervous System* had been manifested as early as 1980, when Jacobs first performed a ninety-minute elaboration of an antique piece of French pornography à trois as *XCXHXEXRXXIXEXSX*. (For an account of the institutional and audience reaction to Jacobs’s first performance of this piece, see MacDonald’s essay cited above.) The exuberant reanimation of the presumably dead fornicators lends a necrophilic aura to the lighthearted protraction of their exhibitionistic al fresco ecstasy. In the *Nervous System*, as in *Tom, Tom, the Piper’s Son*, the filmmaker repeatedly demonstrates that he is an archaeologist of the affections, not just discovering signs of vitality among the dead but insistently prolonging the electricity of life because they are dead. This antinomy became all the more poignant to the viewer watching a *Nervous System* performance (rather than a DVD), insofar as one realized that all would be lost, or turned to memory, the minute the performance ended.

The elegiac current of the *Nervous System* is most emphatic in *Two Wrenching Departures*, of 1989. The deaths of Smith and Fleischner within a week of each other prompted Jacobs to create a two-hour-long, three-dimensional envoi out of filmstrips of the two former friends shot in the 1950s and early ’60s. According to Tony Pipolo (in “Ken Jacobs’ *Two Wrenching Departures*”), who has seen more of the *Nervous System* performances than I, it is Jacobs’s “most affecting work in this form [and] a spectacularly theatrical experience.” Pipolo even pays supreme tribute to the filmmaker in an exquisite play on words when he writes: “Jacobs gives Smith the role of his life.” That, of course, is literally what Smith performs in *Two Wrenching Departures: his life*.

Discussing the sound element of the performance as fixed on DVD, Pipolo observes that Jacobs’s use of large swaths of the dialogue from *The Barbarian*, a 1933 film with Ramon Novarro and Myrna Loy, is symptomatic of the filmmaker’s being simultaneously “drawn to and appalled by the aesthetics and transparent ideology of old Hollywood fare.” In one of the more far-reaching essays of *Optic Antics*, “Busby Berkeley, Ken Jacobs: A Precarious, Extravagant, Populist, and Constructivist Cinema,” Adrian Martin situates Jacobs’s work in a broad history of interactions between avant-garde and popular culture, arguing that “perhaps no filmmaker in all cinema brings together the maudit and the flamboyant as systematically, radically, and energetically as Ken Jacobs.” Yet the broadest theoretical contextualization is that of Michele Pierson, one of

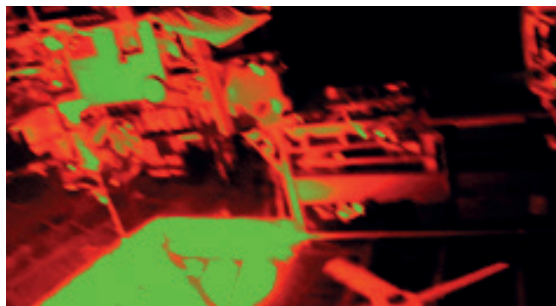
the book's three editors, who invokes Henri Bergson and, more persuasively, William James (in her essay "Jacobs' Bergsonism") as "parallels . . . [to] Jacobs' own art and aesthetic philosophy" while acknowledging the irony of the filmmaker's claim: "I want to work with experience all the time. I don't even understand most conceptual work, I don't get it." Her essay tacitly understands "experience" to be a conceptual category. Indeed, I would add that it is a central category for James, one that he elaborates from Emerson, his major precursor. Supported by Bergson, Pierson distinguishes between Jacobs's use of "everyday experience" and that of John Cage or Allan Kaprow by pointing to Jacobs's insistence on a fundamental difference between aesthetic representation and ordinary perception. Yet when she turns to James, that distinction dissolves. She astutely cites the chapter titled "Attention" in James's *The Principles of Psychology* (1890) as an analogue to the spirit of the Nervous System, and implicitly to Jacobs's oeuvre in general: "The whole feeling of reality . . . depends on our sense that in it things are really being decided from one moment to another." She is scrupulous to add that "James isn't talking about art here." Although the American visionary tradition of which Jacobs is both a prime exemplar and in most respects a fierce advocate confounds the distinction between aesthetic and religious experience, his intense antipathy to religion in any form holds him apart. As what his friend Hollis Frampton would have called a heresiarch, Jacobs would rail against such a formulation of the tradition in which he plays so vital a part.

This month, Anthology Film Archives in New York presents a retrospective of Ken Jacobs's 3-D films and videos (May 13–19), as well as a series of *Nervous Magic Lantern* performances, in conjunction with the publication of *Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs* (Oxford University Press).

RETROSPECTIVA KEN JACOBS

KEN JACOBS
RETROSPECTIVE

FILMES E SINOPSES
FILMS AND SYNOPSIS



A LOFT

Ken Jacobs | EUA, 2010, 16'

Em *Um Loft*, Jacobs aplica suas técnicas digitais precisas à filmagens do espaço onde vive e trabalha em Nova York. Sua abordagem do retrato do "estúdio do artista" mostra a importante influência do pintor abstrato Hans Hofmann no início da trajetória de Jacobs, e seu interesse contínuo na estética abstrata e nos fenômenos visuais. O loft, lotado de livros e equipamento cinematográfico, é retrato em vividas cores digitais, invertido, e quebrado em planos que achatam o espaço, enquanto os efeitos estroboscópicos característicos de Jacobs dão a ilusão de tridimensionalidade. O resultado é a desconstrução de seu espaço físico mais pessoal e uma intensificação das dimensões psicológicas desse espaço, similar aos estudos de Van Gogh sobre seu próprio estúdio.

In *A Loft*, Jacobs applies his exacting digital techniques to footage of his New York City working and living space. Jacobs' take on the "artist's studio" portrait shows the important early influence of abstract painter Hans Hoffman on Jacobs, and his continued interest in abstract aesthetics and visual phenomena. The loft, crowded with books and film equipment, is rendered in vivid digital colors, inverted, and broken into planes that flatten the space, while Jacobs' signature stroboscopic effects give the illusion of three-dimensionality. The result is a deconstruction of his most personal physical space and an intensification of its psychological dimensions, akin to Van Gogh's studies of his own studio.



A PRIMER IN SKY SOCIALISM

Ken Jacobs | EUA, 2013, 58'

Um vídeo 3D silencioso de uma multidão reunida na Ponte do Brooklyn para chegada de mais um novo ano. Enquanto todos celebram o momento, eu celebro o espaço, junto com John Roebling, poeta, socialista, o idealizador e projetista da famosa Ponte do Brooklyn. A queima de fogos costumava ser um evento incrível, mas, agora, depois da quebra de Wall Street, infame roubo da riqueza cívica, parece insignificante. Mesmo assim, os jovens aproveitam ao máximo o evento. O obturador da câmera 3D é de lenta captação e, com isso, os corpos assumem as formas da luz, produzindo o verdadeiro espetáculo da noite. Esse filme é a continuação do filme *O céu socialista*. (KJ)

A silent 3D video of a crowd gathering on Brooklyn Bridge to see another year in. While they celebrate time I celebrate space, along with John Roebling, poet, socialist, engineer, the idealist who designed Brooklyn Bridge. The fireworks display used to be a blast but now, after the infamous Wall Street theft of civic wealth, is piddling. The young crowd, however, makes the most to it. The 3D-camera shutter is slow and bodies take on properties of light. The real lightshow is of the people themselves. (KJ)

KEN 4





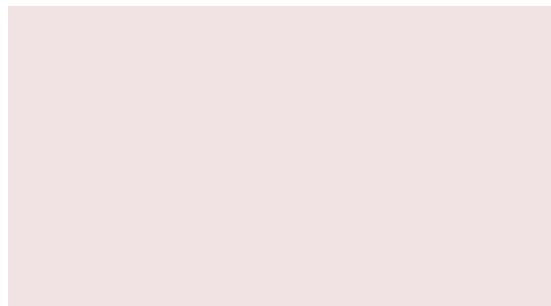
AMERICA AT WAR

Ken Jacobs | EUA, 2011,32'

Espectadores inocentes sequer têm chance, são capturados... Em 3D, enquanto outros americanos invadem, bombardeiam e incendiam para proteger nossa liberdade (de invadir, bombardear, e incendiar). Eles são civis, com corpos e pensamentos longe da guerra. A distância protege nossa serenidade, nossos afáveis passatempos. Monstros inocentes? Talvez. **(KJ)**

Innocent movie-goers never given a chance, captured...in 3D while other Americans invade, bomb and burn to protect our freedoms (to invade, bomb and burn). They are civilians, with bodies and thoughts far from war. Distance protects our serenity, our amiable enjoyments. Innocent monsters? Perhaps. **(KJ)**

KEN 3



AMOROUS INTERLUDES

Ken Jacobs | EUA, 2008,13'

Vemos uma sequência de animações estereográficas e Jacobs afirma a respeito de seu uso: "Eu tenho uma coleção de estereográficas antigas (e realmente gosto muito dessa coleção), a maioria dos anos 1800, comprada anos antes de se tornarem preciosas como itens de colecionador. Fascina-me que duas imagens possam produzir tanta riqueza em detalhes quando formas ondulam e saltam através do espaço profundo".

A sequence of animated stereographs follows and Jacobs adds to their usage: 'I have (and deeply enjoy) a collection of early stereographs, most from the 1800's, bought years before they became pricy as collectors' items. It fascinates me that two images can produce so much richness of detail when forms undulate and skip through deep space.'



KEN

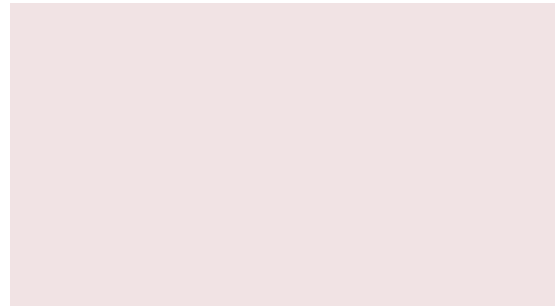


ANOTHER OCCUPATION

Ken Jacobs | EUA, 2010-2011, 16'

Um passeio de trem estroboscópico ao longo de um córrego na selva. Militares asiáticos surgem com seus capacetes, mantendo samambaias, árvores, macacos e nativos na linha. O mestre da ilusão estroboscópica em profundidade muda de território, mas aplica sua familiar estratégia: um filme rápido e fantasmagórico nos leva a um passado asiático profundo e ameaçador. Jacobs: 'Bangkok, não é? Soletrado de forma estranha'. Um passeio de trem em preto e branco ao longo de um córrego na selva nos mostra militares asiáticos com seus capacetes, mantendo samambaias, árvores, macacos e nativos na linha. Intertítulos espaçados desencadeiam novos pensamentos sobre a economia de guerra.

A stroboscopic train ride along a jungle stream. Asian military men appear with their pith-helmets, keeping the ferns, trees, monkeys, natives in line. The master of the stroboscopic depth illusion changes territory, but applies his familiar strategy: a ghostly, flicking film takes us into a deep and ominous Asian past. Jacobs: 'Bangkok, is it? Spelled in an unfamiliar way.' A black-and-white train ride along a jungle stream shows us military men in their pith helmets, keeping the ferns, trees, monkeys and natives in line. Sparse intertitles trigger further thoughts about the war economy.



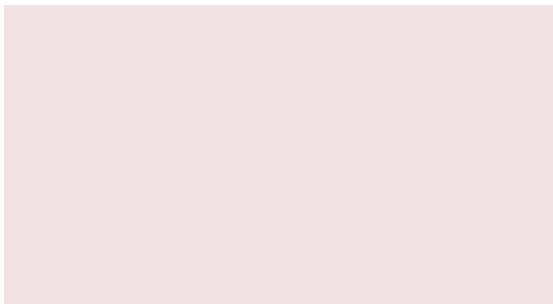
BINGHAMTON, MY INDIA

Ken Jacobs | EUA, 1969-1970, 25'

1970 tinha apenas começado, mas o espírito dos anos 1960 ainda duraria um pouco mais. As décadas precisam de mais tempo para se revelar do que apenas uns poucos anos. LSD e lugares exóticos serviam como alertas para nos abrirem os olhos, quando meu novo trabalho nos levou para Binghamton, a cidade industrial em decadência no norte do estado de Nova York. O governador Rockefeller tinha difundido as universidades para aquela região, já que os industriais estavam deixando o país em busca de lugares que aceitavam a ditadura dos salários baixos. A Índia ou qualquer outro país pobre não me atingiam todos os dias, mas as minúcias daquele lugar sim. O filme divaga, alheio ao suspense (quando simplesmente não podemos esperar pelo fim). Vemos a cidade, os estudantes. Vemos Flo e nossos filhos quando crianças. **(KJ)**

1970 had just begun but the sixties would last a bit longer. Decades have no chance to show themselves for a few years. LSD and exotic places could be eye-openers, while my new job took us upstate New York to the dying industrial town of Binghamton. Governor Rockefeller had scattered universities upstate as industry was leaving for low-pay dictatorships; the townspeople were often unwelcoming but it was money. It took me to a place I knew through drawing, getting into the details within details. India or any other land of picturesque poverty had no pull on me but everyday minutia did. The film rambles, it is a stranger to suspense (when we just can't wait for the answer, and the end). The town appears, students appear, we see Flo and our kids as infants. **(KJ)**





BLANKETS FOR INDIANS

Ken Jacobs | EUA, 2012, 57'

Um filme em 3D sobre águas da fonte do City Hall Park interrompidas por milhares de nova-iorquinos que marcham pela Broadway para se juntar ao protesto Occupy Wall Street.

A 3D movie of water (the fountain in City Hall Park) interrupted by thousands of New Yorkers marching down Broadway to join the Occupy Wall Street protest.



BLONDE COBRA

Ken Jacobs | EUA, 1959-1963, 30'

Blonde Cobra é uma narrativa errática – não, não é de fato uma narrativa, só está organizada no tempo por uma conveniência de apresentação. Um olhar sobre uma vida em explosão, sobre um homem imaginativo sofrendo a privação característica do Lower East Side “pré-modinha”; consumido pelo nojo americano dos anos 1950, 1940 e 1930. Bobo, cheio de autopiedade, culpado e, ainda assim, triunfando sobre a situação com estilo (porque é declaradamente talentoso, tem um gênio corajoso, sabe que um estado de indignidade pode servir para mostrar seu caráter nos mais nítidos contornos). Ele segue em frente, afirma sua presença. Faz tudo o que pode para extrair nossa condenação, testando nosso amor por limites. Levando-nos a uma posição moral absurda para melhor nos dispensar, com um solene “vá se ferrar”. **(KJ)**

Blonde Cobra is an erratic narrative – no, not really a narrative, it's only stretched out in time for convenience of delivery. It's a look in on an exploding life, on a man of imagination suffering pre-fashionable lower East Side deprivation and consumed with American 1950's, 40's, 30's disgust. Silly, self-pitying, guilt-structured and yet triumphing-on one level-over the situation with style, because he's unapologetically gifted, has a genius for courage, knows that a state of indignity can serve to show his character in sharpest relief. He carries on, states his presence for what it is. Does all he can to draw out our condemnation, testing our love for limits... Enticing us into an absurd moral posture the better to dismiss us with a regal “screw off”. **(KJ)**



KEN



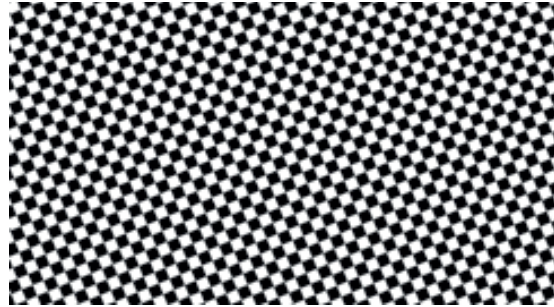
BOB FLEISCHNER DYING

Ken Jacobs | EUA, 2009, 3'

Bob permite que sua imagem doente e desvanecente seja capturada em fotografia estéreo. Um homem cheio de mistérios, tão comum em alguns sentidos, tão inesperadamente 'ligado' quando a situação assim exigia. O cinegrafista de *Blonde Cobra*, muito querido pela próxima geração de cineastas novaiorquinos. (KJ)

Bob allows his sick and fading image to be caught in stereo photography. A man of mystery, so banal in some ways, so unexpectedly 'on' when the situation demanded. The cameraman for *Blonde Cobra* and much beloved by the next generation of NY filmmakers. (KJ)

KEN 4



BRAIN OPERATIONS

Ken Jacobs | EUA, 2009, 22'

Uma homenagem à op art, *Operações Cerebrais* foi inspirado por uma ilusão de ótica produzida pelos azulejos xadrez no chão do banheiro do artista. "Enquanto editava filme 16mm, fui pegar um pedaço de filme e fechei minha mão em nada", explica Jacobs. "Eu havia conectado visualmente quadros de aparência similar, fazendo com que saltassem pra frente no espaço. Foi um momento que mudou minha vida... Estou olhando para baixo e os azulejos vêm quase até o meu nariz." Nessa obra, Jacobs escolhe quadrados e losangos – "quadrados tombados" – que produzem a mesma quimera de profundidade, na convergência de linhas de visão.

An homage to Op-Art, *Brain Operations* was inspired by an optical illusion produced by checkered tiles on the artist's bathroom floor. "When editing 16mm film, I had reached for a strand and closed my hand on nothing," Jacobs explains. "I had visually coupled similar-appearing frames, popping them forward in space. It was a life-changing moment...I'm staring down and the tiles come up almost to my nose." In this work, Jacobs opts for squares and diamonds—"tilted squares"—which produce the same chimera of depth, at the convergence of sightlines.



KEN

288



BROOK

Ken Jacobs | EUA, 2009, 2'

Mais um estudo sobre a infinitamente mutável água. Quando eu crescer (tenho apenas 81 anos), provavelmente escolherei fazer apenas filmes sobre a água. **(KJ)**

One more study of infinitely changeable water. When I get old (only 81 now) I may choose to only make movies of water. **(KJ)**



CANOPY

Ken Jacobs | EUA, 2013, 5'

Frames de uma rua central de NY. Finas lonas de plástico cobrem uma armação de tubos metálicos e protegem a calçada de pombos e terroristas. O sol ilumina as ondulações das lonas. Cada imagem é mostrada como um frame em 2D e, então, é ativada (através de uma fórmula patenteada) em 3D. Não é preciso nenhuma tecnologia de projeção estéreo e a imagem 3D pode ser vista com um olho só. **(KJ)**

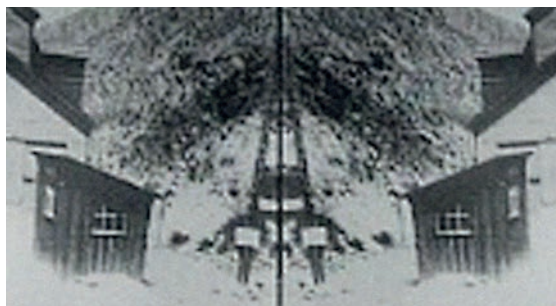
Still-shots of a downtown NY street. Thin plastic drop cloths thrown over an armature of metal piping protects the sidewalk from pigeons and terrorists. The sun lights up the billowing plastic sheets. Each image is shown still and in 2D, then activated (via a patented formula) into 3D. No stereo projection technology required and this 3D can be seen with only one eye. **(KJ)**

KEN 2



KEN

289



CAPITALISM: CHILD LABOR

Ken Jacobs | EUA, 2006, 14'

Nesse filme, Jacobs anima digitalmente uma fotografia estereoscópica vitoriana do galpão de uma fábrica do século XIX, repleto de máquinas e crianças trabalhando. Jacobs isola os rostos dos indivíduos e detalhes das imagens, como se procurasse o humano e o particular em meio a esse campo mecanizado de produção em massa. Jacobs escreve: "Um estereógrafo celebrando a produção fabril de fios. Muitas bobinas de fio enroladas em um grande galpão de fábrica iluminado por claraboias, muitas máquinas operadas por uma meia dúzia de pessoas. Pessoas? Algumas são crianças. Eu ativo a fotografia dupla, o compositor Rick Reed sugere o barulho da máquina.

Jacobs digitally animates a Victorian stereoscopic photograph of a 19th-century factory floor, crowded with machinery and child workers. Jacobs isolates the faces of individuals and details of the image, as if searching out the human and the particular within this mechanized field of mass production. Writes Jacobs: "A stereograph celebrating factory production of thread. Many bobbins of thread coil in a great sky-lit factory space, the many machines manned by a handful of people. Manned? Some are children. I activate the double-photograph, composer Rick Reed suggests the machine din.

KEN 2



CAPITALISM: SLAVERY

Ken Jacobs | EUA, 2006, 3'

Uma imagem estereoscópica antiga de apanhadores de algodão, animada por computador para apresentar a cena em profundidade até mesmo para espectadores com visão monocular. Silencioso, triste, breve. **(KJ)**

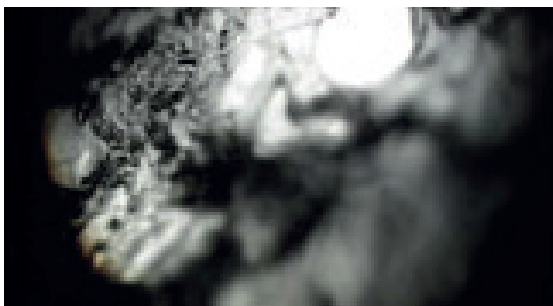
An antique stereograph image of cotton-pickers, computer-animated to present the scene in an active depth even to single-eyed viewers. Silent, mournful, brief. **(KJ)**

KEN 2



KEN

290

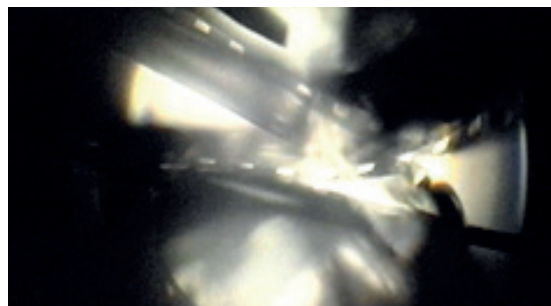


CELESTIAL SUBWAY LINES / SALVAGING NOISE

Ken Jacobs | EUA, 2005, 69'

A história de *Celestial Subway Lines/Salvaging Noise* é contada pelo diretor Ken Jacobs sem o enredo convencional. Usando uma lanterna mágica modificada, um dos primeiros tipos de projetor de imagem desenvolvido no século XVII, o filme se transforma, oscilando imagens que se parecem com negativos.

In *Celestial Subway Lines/Salvaging Noise* its story is told by director Ken Jacobs but without the conventional storyline. Using a modified magic lantern, an early type of image projector developed in the 17th century, he morphs, flickering images that look like photo-negatives.



CHRONOMETER

Ken Jacobs | EUA, 2006, 25'

“o projetor de filme é uma espécie de relógio”, disse Ed Bachelor. Em algum lugar dentro da máquina pulsa um espaço de Piranesi, na forma e dimensão dada por uma série de exposições de uma mulher sentada, ondulando fora da gravidade. Quem é a sedutora senhora deste filme de strip tease? Eu a chamo de Dinah, pois o nome contém um D, um N e um A. Dinah Ovum! Ela está esperando, ela está confiante, ela está transmitindo via rádio um pedido de ajuda. A mensagem dela: “Vamos conceber, amor”

“The movie projector’s a kind of clock”, Ed Bachelor said. Somewhere inside the machine beats a Piranesi space, shaped and given dimension by a string of exposures of a seated woman undulating gravity-free. Who is the alluring lady of this filmstrip tease? I call her Dinah, because the name contains a D, an N, and an A. Dinah Ovum! She is waiting, she is confident, she is radioing for help. Her message: “Let us gestate, love.”



KEN



CYCLOPEAN 3D: LIFE WITH A BEAUTIFUL WOMAN

Ken Jacobs | EUA, 2012, 47'

Animações de fotos caseiras dos anos 1960. Cyclopean refere-se aos ciclopes, portadores de apenas um olho, pois aqui, o 3D – normalmente destinado exclusivamente para os dois olhos – pode também ser visto por um único olho. Flo estrela o filme, os amigos aparecem em filmes do passado. Imagens de Nisi e Aza crescendo demarcam o tempo. **(KJ)**

Animations of home stereo-photos from the sixties on. Cyclopean refers to the one-eyed Cyclops, because this 3D, something normally intended exclusively for two eyes, can also be seen by a single eye. Flo stars, friends appear in the Kodachrome past. Images of Nisi and Aza growing up demarcate time. **(KJ)**

CYCLOPS OBSERVES THE CELESTIAL BODIES

Ken Jacobs | EUA, 2014, 15'

Numa fração de segundo, o mínimo necessário para ser percebido como tempo, um jato d'água produz uma infinidade de gotas singulares e distintas entre si. Elas desaparecem tão logo se formam, é preciso registrar no filme e depois parar em um *frame* para reconhecer cada personagem do drama. O 3D é uma obrigação para separar uma gota/personagem da outra. Este filme permite que pouquíssimas delas, de fato, atuem. **(KJ)**

In every fraction of a second, just enough to qualify as time, every water splash everywhere produces a world population of individual and distinct water drops. They go as they arrive, one must record and then stop on a frame to recognize each character in the drama. 3D is a must, to separate one from the other. This movie allows a tiny few of them to star. **(KJ)**



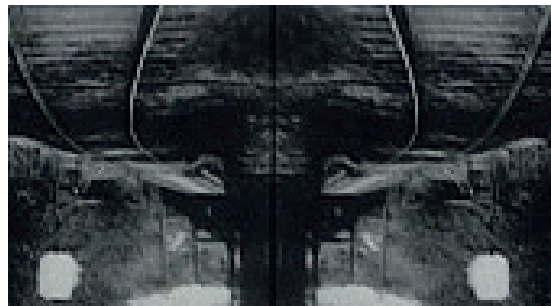
DAY AND NIGHT

Ken Jacobs | EUA, 2011, 4'

Em *Dia e Noite*, Jacobs extrai e brinca com a habilidade do vídeo digital de ser infinitamente e perfeitamente manipulado, assim como a sua capacidade de manter a realidade sempre um pouco além do alcance do espectador. Aqui ele usa imagens da natureza como matéria-prima, aplicando efeitos técnicos precisos para criar uma deslumbrante fusão do orgânico e do digital.

In *Day and Night*, Jacobs teases out and toys with the ability of digital video to be infinitely and seamlessly manipulated, as well as its capacity for keeping reality just beyond the viewer's grasp. Here he uses images of nature as his source material, applying exacting technical effects to create a stunning fusion of the organic and the digital.

KEN 2



DISORIENT EXPRESS

Ken Jacobs | EUA, 1996, 30'

Isso não é cinema formalista; a ordem me interessa somente até o ponto em que pode proporcionar experiência. Observe a tela plana dar lugar a um tipo de impulso 3D, procure por inversões de profundidade impossíveis, por fulgurante esplendor, por tomografias computadorizadas do cérebro. Estou contando com esse filme para reacender um apetite pela consciência expandida. **(KJ)**

This is not formalist cinema; order interests me only to the extent that it can provide experience. Watch the flat screen give way to some kind of 3-D thrust, look for impossible depth inversions, for jeweled splendor, for CAT scans of the brain. I'm banking on this film reviving a yen for expanded consciousness. **(KJ)**

KEN 1



KEN

293



EXCERPT FROM THE SKY SOCIALIST STRATIFIED

Ken Jacobs | EUA, 2009, 18'

Um passeio virtual feito em 2009 pelo local onde, Flo e eu, estivemos em 1964/1965. Eu chegava aos meus trinta anos, mas Flo, minha noiva-infanta, completava vinte e três. Eu, então, tinha filmado *The Sky Socialist*, um filme otimista que se passava durante o ataque dos EUA ao povo vietnamita. O objetivo do cinema, como eu entendia na época, era mentir, a fim de tornar a história suportável. A mentira, no entanto, deveria ser óbvia o suficiente para aludir à verdade. O filme era uma mentira convidativa ao olhar, porém exigia um olhar mais cauteloso, além do mecanismo de piscar os olhos. **(KJ)**

A digital visit in 2009 to where we, Flo and I, had been in 1964/1965. I was entering my thirties but Flo, my child-bride, was turning twenty-three. I then filmed *The Sky Socialist*, a sunny feature during the time of US assault upon the Vietnamese people. The purpose of cinema, as I understood it then, was to lie, in order to make history bearable. The lie, however, was to be obvious enough so as to allude to the truth; film was a lie that invited seeing but with a more of a wink. **(KJ)**

KEN 3



FLO ROUNDS A CORNER

Ken Jacobs | EUA, 1999, 6'

Um experimento sobre a percepção do movimento e do tempo. Uma mulher, andando a pé, vira lentamente a esquina de uma rua em Taormina (Itália) e torna-se uma força pulsante, movendo-se para a frente, para trás e para os lados. **(KJ)**

An experiment on the perception of movement and time. A woman on foot slowly turning the corner of a street in Taormina, Italy becomes a pulsating force, shunting forwards and back, side to side. **(KJ)**





GIFT OF FIRE: NINETEEN (OBSCURE) FRAMES THAT CHANGED THE WORLD

Ken Jacobs | EUA, 2007, 28'

Inicialmente apresentada como uma instalação na exposição *Evolution 2007*, no Lumen, em Leeds (Reino Unido), *Gift of fire* dedica uma atenção fetichista ao provável primeiro filme da história: a filmagem de Louis-Aimé-Augustin Le Prince, datada de 1888, do tráfego sobre a Ponte de Leeds. Jacobs continua a sua experimentação intelectual e científica com a história do cinema e os fenômenos visuais ao exibir a filmagem em cores 3D, intercalando as cenas com textos e outras cenas lendárias, como a sequência na escadaria de Odessa em *O Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein. Em *Gift of fire*, Jacobs sublinha as implicações monumentais de seu honorável lugar no alvorecer da arte da imagem em movimento.

Originally presented as an installation in the exhibition *Evolution 2007* at Lumen in Leeds, *Gift of Fire* devotes fetishistic attention to what is probably the first film in history: Louis-Aimé-Augustin Le Prince's 1888 footage of traffic crossing Leeds Bridge. Jacobs continues his intellectual and scientific experimentation with cinema history and visual phenomena by displaying the footage in anaglyph 3-D color, intercut with contextual text and other legendary film scenes, such as the Odessa Steps sequence in Sergei Eisenstein's *Battleship Potemkin*. In *Gift of Fire*, Jacobs underscores the monumental implications of its honored place at the dawn of moving image art.

KEN 2

GRAVITY IS TOPS

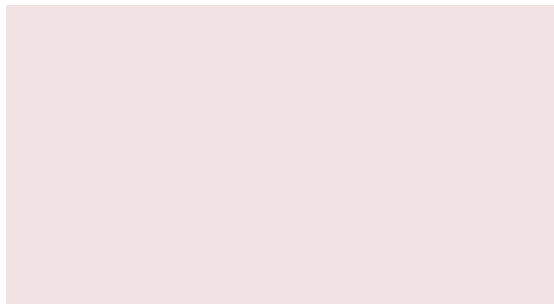
Ken Jacobs | EUA, 2009, 11'

Forças ocultas do cinema conspiraram com um momento da história para produzir ações que nunca aconteceram e nem poderiam acontecer. Retomando o título, ouve-se por todos os cantos que 'Deus é grande'. Eu não entendo isso, visto que ninguém está escutando ou assistindo o que está acontecendo aqui, nesse mundo. E menos ainda, fazendo qualquer coisa a respeito. No entanto, a gravidade certamente existe, mesmo que apenas por enquanto, até que o universo se dissipe ainda mais. E a gravidade claramente decide muito – se não tudo – que acontece no mundo. **(KJ)**

The hidden forces of Cinema conspire with an instant of history to produce actions that never were or could be. Regarding the title, one hears on all sides that 'God is great'. I don't get it, seeing that no one is listening or watching or doing anything about what happens here. However, gravity surely exists, if only for now, until the universe dissipates further, and gravity clearly decides much – if not everything on the globe – that happen. **(KJ)**



KEN



INCENDIARY CINEMA

Ken Jacobs | EUA, 2005, 1'

Na tela, a imagem pisca num ritmo instável, inquietante: preto/branco; preto/branco; branco/preto. O filme corta abruptamente para um playground. A cor aparece, o som se instala. Crianças rolam na areia e são vigiadas pelos adultos sentados nos bancos. Tudo se transforma em abstração. No final, um círculo ocupa a tela e, de novo, pisca intensamente, como um coração batendo. Isso é *Cinema incendiário*. A sucessão de imagens não é agradável, o filme é feito para afligir e perturbar, ao mesmo tempo, visa criar uma familiaridade com imagens e o modo de ver. É uma tomada curta, porém um tanto quanto necessária, antes do filme principal. **(KJ)**

The image on the screen flickers unsteadily; the rhythm is unsettling: black/white, black/white, white/black. The film cuts abruptly to a playground. Color appears, sound sets in. Children crawl in the sand, adults watch over them, sitting on benches. It turns abstract. At the end a circle appears on the screen, again flickering strongly, like a beating heart. This is *Incendiary Cinema*. There is no such thing as a nice succession of images; the film is supposed to distress and disturb, and it also aims to create receptivity for images and viewing. It is a small, quite salutary shot before the main film. **(KJ)**

KEN 2



INSISTENT CLAMOR

Ken Jacobs | EUA, 2005, 22'

Um terreno misterioso passa por mudanças, sugerindo, mas nunca afirmando, uma presença submersa.

A mysterious terrain goes through changes, suggesting but never quite stating a submerged presence.



JONAS MEKAS IN KODACHROME DAYS

Ken Jacobs | EUA, 2009, 4'

Jonas continua sendo mais famoso por não agir como uma pessoa famosa. Aqui ele pode ser visto longe do público de cinema, passeando no cosmos enquanto a história acontece em outro lugar (a não ser que estejamos errados, e os momentos mais significativos e reveladores sejam os momentos em que estamos à vontade). **[KJ]**

Jonas remains most famous for not acting famous. Here he can be seen away from film audiences, dawdling in the cosmos while history happens elsewhere (unless we are mistaken, and the most meaningful and revealing moments are the moments at ease). **[KJ]**

KEN 4

JOYS OF WAITING FOR THE BROADWAY BUS 1-4

Ken Jacobs | EUA, 2013, 40'

Esperando pelo ônibus. Frequentemente desistimos e caminhamos. Quando decidimos esperar, geralmente um outro ônibus, vazio, também passa. Em alguns pontos, esperamos muito tempo. Pior para Flo que para mim, fotógrafo. Eu passeio pelas ruas durante a espera, fotografando. E a noite é um grande momento para o tempo-exposição, para distorções em 3D. Eu gostei de Avatar e Hugo, embora não tenha gostado de outros filmes em 3D. Eles colocam as coisas em profundidade, mas não tratam a profundidade como um reino a ser investigado, explorado. Cézanne, o Cubismo: isso nunca aconteceu. Este filme começa a explorar as possibilidades, quando as coisas apenas parecem reais. **[KJ]**

Waiting for a bus to carry us a mile downtown. We often give up and walk. When we commit ourselves to waiting the bus usually appears along with a second bus, empty. There's a couple of stops we wait at a lot. Worse for Flo than for me; I photograph. I dawdle in the streets in any case, photographing. And night is a great time for time-exposures, for distortions in 3D. I enjoyed Avatar and Hugo though not much else among the movies I've seen in illusionary depth. They place things in depth but don't go at depth as a realm to be investigated, toyed with. Cézanne, Cubism, never happened. This movie begins to play with possibility, when things only appear real. **[KJ]**



KEN

297

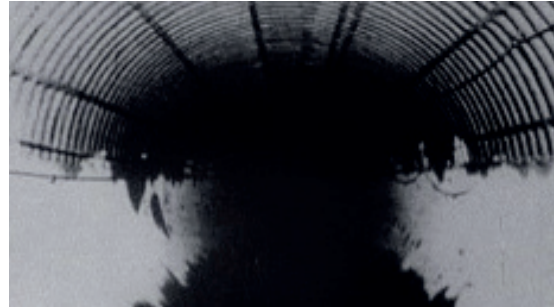


KRYPTON IS DOOMED

Ken Jacobs | EUA, 2005, 34'

Muitas ilusões de profundidade acompanham esse programa de rádio de 1930 – a primeira transmissão de Superman. A história é encenada com uma terrível urgência. Imagem e som, embora dessincronizados, trabalham juntos de maneira inesperada.

Many depth illusions accompany this 1930's radio-show, the first broadcast of Superman. The story is enacted with a terrible urgency. Picture and sound, though unmatched, work together in unexpected ways.



LET THERE BE WHISTLEBLOWERS

Ken Jacobs | EUA, 2005, 18'

Um trem passa por um túnel e chega barulhento a uma estação. O filme brinca com o tempo e o espaço, os momentos entram em um estado impossível de movimento contínuo sem ir a lugar nenhum. A experiência do túnel em si desencadeia uma experiência metafísica.

A train passes through a tunnel and hurtles on to a station. Time and space is toyed with, moments enter an impossible state of on-going movement while going nowhere. The actual tunnel experience sets off a metaphysical one.

KEN 1



KEN

298



LITTLE STABS AT HAPPINESS

Ken Jacobs | EUA, 1958-1960, 18'

Com Jack Smith. O material foi utilizado sem montagem, momentos embaraçosos intactos. Rolos de 100 minutos bem sincronizados com música em velhos 78 rpm. Eu estava interessado em imediaticidade, em um senso de estar à vontade, e em uma arte em que o sofrimento é reconhecido, mas não trivializado com dramas. Nossa conquista foi a fantasia, e também sair dos padrões. **(KJ)**

Featuring Jack Smith. Material was cut in as it came out of the camera, embarrassing moments intact. 100' rolls timed well with music on old 78s. I was interested in immediacy, a sense of ease, and an art where suffering was acknowledged but not trivialized with dramatics. Whimsy was our achievement, as well as breaking out of step. **(KJ)**

KEN 3



NEW YORK GHETTO FISHMARKET 1903

Ken Jacobs | EUA, 2006, 132'

Em Mercado de Peixes do Gueto de Nova York 1903, Jacobs usa filmagens de arquivos do Lower East Side de Nova York como matéria-prima. O filme vintage, filmado por Thomas Edison em 1903, documenta judeus imigrantes do Leste Europeu em um mercado lotado. Manipulando digitalmente o filme original, Jacobs elabora uma investigação performativa, improvisada; ele foca em indivíduos, desacelera e reverte o filme, e cria ilusões de tridimensionalidade através de efeitos estroboscópicos evocativos de suas performances Nervous System (performances do Sistema Nervoso). Jacobs leva em consideração o contexto social e cultural do filme original, e também a materialidade do filme como meio.

In New York Ghetto Fish Market 1903, Jacobs uses archival film footage of New York's Lower East Side as his source material. The vintage film, shot by Thomas Edison in 1903, documents immigrant Eastern European Jews at a crowded marketplace. Digitally manipulating the original film, Jacobs crafts a performative, improvisational investigation; he focuses on individuals, slows down and reverses the footage, and creates illusions of three-dimensionality through stroboscopic effects evocative of his Nervous System performances. Jacobs considers the social and cultural context of the original film, as well as the materiality of film as a medium.



KEN

299



NEW YORK STREET TROLLEYS 1900

Ken Jacobs | EUA, 1999, 11'

Uma demonstração de *Nervous System*.

A nervous system demonstration

KEN 1



NISSAN ARIANA WINDOW

Ken Jacobs | EUA, 1968, 15'

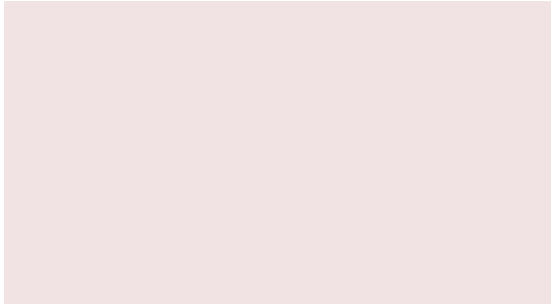
Nissan Ariana Window são $\frac{3}{4}$ do nome da nossa filha. Ela era apenas uma criança quando essas fotos foram tiradas. Algumas foram tiradas antes dela nascer: Flo grávida e a gata China grávida tomando sol sob a clarabóia. Andrew Noren gosta do filme. **(KJ)**

Nissan Ariana Window is $\frac{3}{4}$'s of our daughter's name. She was just kid when these pictures were taken. Some were taken before she was born: pregnant Flo together with pregnant cat China sunning themselves under the skylight. Andrew Noren likes the movie. **(KJ)**

KEN 3



KEN



NYMPH

Ken Jacobs | EUA, 2007, 2'

A mais bela do baile cercada de pretendentes. Um 3D vigoroso que pode ser visto sem óculos especiais e até mesmo por aqueles que têm visão monocular. (KJ).

The belle of the ball surrounded by suitors. A vigorous 3-D that can be seen without special spectacles and even by the one-eyed. (KJ)



OPENING THE NINETEENTH CENTURY: 1896

Ken Jacobs | EUA, 1990, 11'

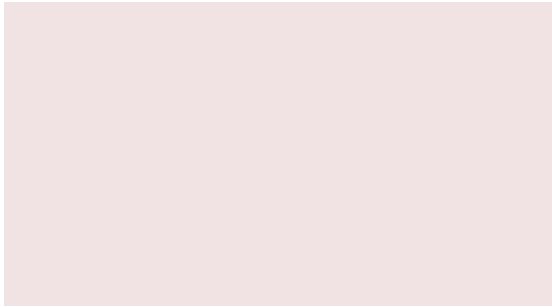
Feixes de luz partem do projetor e atingem a tela continuamente em um ângulo perfeito, preenchendo-a com volume e luz, à medida que a Paris, a Cairo e a Veneza do século passado passam pela tela.

Shafting the screen: the projector beam maintains its angle as it meets the screen and keeps on going, introducing volume as well as light, just as the Paris, Cairo, and Venice of a century ago happen to pass.

KEN 1



KEN



ORCHARD STREET

Ken Jacobs | EUA, 1955-2014, 27'

PUSHCARTS OF ETERNITY STREET

Ken Jacobs | EUA, 2006, 11'

Carroças puxadas à mão e por cavalos enchem as ruas do Lower East Side de Nova York. O ano é 1903. Mascates distribuem os produtos do campo e da fábrica, transeuntes seguem caminho. Policiais, com seus cassetetes e sua arrogância, fazem cumprir a lei. Pequenos movimentos evoluem sem sair do lugar, presos entre 2 e 3D. **(KJ)**

Hand-operated and horse-drawn street-carts fill the streets of New York's Lower East Side. The year is 1903. Peddlers distribute the produce of field and factory passersby on the move. Cops, all sticks and swagger, uphold the law. Tiny movements evolve in place, caught between 2 and 3-D. **(KJ)**

KEN 2



KEN



RAZZLE DAZZLE: THE LOST WORLD

Ken Jacobs | EUA, 2006-2007, 92'

Razzle Dazzle: The Lost World é uma antiga filmagem de Edison recortada, produzindo uma abstração. Essa abstração representa um dispositivo giratório, como um mastro alinhado a jovens passageiros mergulhando e levantando enquanto circula pelo espaço. Eles vigiam – de seus lugares do início do século XX – com uma notável variedade de expressões. Nós os observamos, mas claro que eles não vêem nada disso: nossa América irremediavelmente podre. Antigas imagens estereópticas também aparecem digitalmente manipuladas para revelar suas profundezas. Uma sombra digital cai sobre a cena e, ainda assim, o filme prossegue com um entusiasmo cubista/expressionista-abstrato. A vontade é assim; é divertido fazer filmes. **(KJ)**

Razzle Dazzle: The Lost World is an early Edison shot cut off, producing an abstraction. This abstraction pictures a great spinning maypole-like device lined with young passengers dipping and lifting as it circles through space. They look out - from their place at the start of the 20th century - with a remarkable variety of expressions. We observe them but of course they see nothing of this, our America, hopelessly gone to rot. Early stereopticon images also appear, digitally manipulated to reveal their depths. A digital shadow falls upon the scene and yet, grim as things get, as our crimes and failures then and now commingle, the movie proceeds with a cubist/abstract-expressionist zest. Impulse is like that, it's fun to make movies. **(KJ)**



RETURN TO THE SCENE OF THE CRIME

Ken Jacobs | EUA, 2008, 92'

Em 1969, Tom, Tom, The Piper's Son se apropriou de mim e me inspirou com uma ideia para um novo filme quase que por acaso. Colocar a Mutoscope de 1905 no computador me permite uma liberdade ilimitada de estudo e diversão. Aproveitei o filme, introduzindo uma espécie de 3D e um estranho tempo-dimensão, o Eternalismo. Muito mais é revelado e, acrescentado ao som, o filme antigo até conta uma nova história. Embora pareça um erro quebrar a maravilhosa abundância do original, é divertido ver uma ação ao centro enquanto outras com que já nos familiarizamos se repetem em torno de um grande mecanismo de relógio que é o cinema. **(KJ)**

In 1969, Tom, Tom, The Piper's Son seized me, with a new film (as I said then) almost incidentally a result. Placing the 1905 Mutoscope original in the computer allows for an unbounded freedom of study and playfulness. Now I seize the film, introducing a quasi-3D and strange time-dimension, the Eternalism. Far more is revealed and, joined to sound, the old movie even tells a new story. While it seems a mistake to break apart the wonderful muchness of the original, it's fun to see one action centered while others we've become familiar with repeat around it in the grand clockwork mechanism that is cinema. **(KJ)**





REVOLVING DOOR

Ken Jacobs | EUA, 2013, 14'

Trabalhando para o Japão, a China produz as câmeras de bolso Fuji 3D para fotos e vídeos. Não saio de casa sem ela. Nos Correios, enquanto Flo lida com a realidade, eu me entretenho com a câmera. Este filme é o resultado de um momento de espera por Flo. Ninguém se opôs e, depois, o computador permitiu maior desenvolvimento da imagem: transparência, slow-motion, um pouco de movimento tensionado. As coisas em sua essência são tudo para mim. **(KJ)**

China, working for Japan, makes the Fuji 3D pocket camera for stills and video and I don't leave our place without it. At the Post Office, while Flo handles reality, I play. This is the result of some moderate waiting for her. No-one objected and, later, the computer allowed further development: transparency, slow-motion, a bit of arrested motion. Things-in-themselves are everything to me. **(KJ)**

RON GONZALEZ, SCULPTOR

Ken Jacobs | EUA, 2009, 20'

Tendo crescido pobre e sem educação formal na antiga cidade industrial de Binghamton, no norte do estado de Nova York, Ron estava assustado e intrigado com a estatuária da igreja, corporificações de divindades. Ainda criança, ele havia começado a fazer seus próprios bonecos com os entulhos de Binghamton. Ele ainda está lá, produzindo figuras de todas as formas e tamanhos, aparentemente golpeadas pela sua própria existência. **(KJ)**

Growing up poor and poorly educated in the once-industrial upstate New York town of Binghamton, Ron was frightened and intrigued by Church statuary, mass produced embodiments of divinities. As a child he got into the making of his own effigies with the discards of rust-belt Binghamton to work from. He's still there, still at it, a conduit of figures of all shapes and sizes seemingly terror-struck by their own existence. **(KJ)**

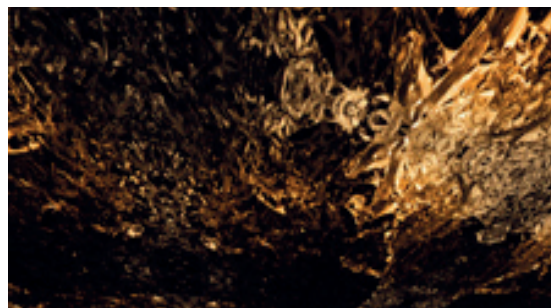


“SLOW IS BEAUTY”, RODIN

Ken Jacobs | EUA, 2004, 30’

Jovens atores, iluminados por luzes polarizadas por trás de folhas, executam tarefas rotineiras acompanhados do ruído do ambiente.

Young actors, backlit by polarized lights behind sheets, perform mundane tasks to the accompaniment of ambient noise.



SEEKING THE MONKEY KING

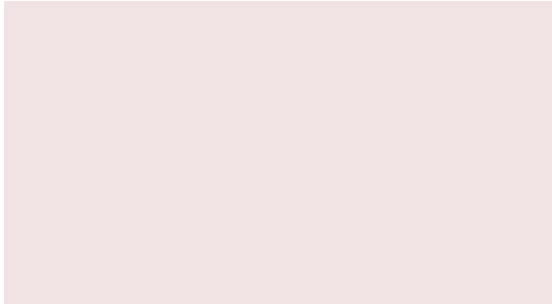
Ken Jacobs | EUA, 2011, 40’

O filme bem que poderia ter sido chamado de *Chutando E Gritando*, mas isso descreve apenas a mim, no processo de realização do filme, questionando se ele era ou não de bom gosto. Uma vez que a mensagem deu certo, passou por cima de toda a objeção. O filme demandou a música de J.G. Thirlwell, normalmente expressivo e evidente demais para mim, já que a maioria das minhas coisas tem inspiração na pintura e é para ser absorvida em silêncio. Quem irá sequer notar a inovação visual agora, ou o que está acontecendo com o tempo? Determinar um lugar entre duas e três dimensões, pressionar o tempo para assumir substância, é o que eu faço. *Procurando O Rei Macaco* é um retorno aos meus vinte e poucos anos e àquela sensação de horror que impulsionou a realização de *Star Spangled To Death*. **(KJ)**

The film could have well been called *Kicking And Screaming* but that only describes me in the process of making it, questioning its taste. Once the message kicked in it overrode all objection. The piece demanded J.G. Thirlwell’s music, normally way too overtly expressive for me as most of my stuff comes out of painting and is also to be absorbed in silence. Who will even notice visual innovation now, or what’s happening with time? Determining a place between two and three dimensions, pushing time to take on substance, is what I do. *Seeking The Monkey King* is a reversion to my mid-twenties and that sense of horror that drove the making of *Star Spangled To Death*. **(KJ)**



KEN



SOFT RAIN

Ken Jacobs | EUA, 1968, 12'

Três cópias idênticas de uma única tomada de uma câmera fixa de 100ft são mostradas do começo ao fim com alguns metros de escuridão precedendo/ligando/seguindo os rolos. A contradição da realidade 2D frente às implicações 3D é assumida e misteriosamente explicitada. Filmada em 24 frames por segundo, mas projetada como 16, a atividade da rua é perceptivelmente mais lenta. A repetição em looping (com sorte a série irá intriga-lo a pensamentos mais profundos) automaticamente dá um crescente senso rítmico às atividades da rua. O filme se torna, de certa forma, uma coreografia. **(KJ)**

Three identical prints of a single 100 ft. fixed-camera take are shown from beginning to end-roll light-flare, with a few feet of blackness preceding/bridging/following the rolls. The contradiction of 2D reality versus 3D implication is assumingly and mysteriously explicit. Filmed at 24 f. p. s. but projected at 16 the street activity is perceptively slowed down. The loop repetition (the series hopefully will intrigue you to further run-throughs) automatically imparts a steadily growing rhythmic sense of the street-activities. In certain ways, the film becomes choreography. **(KJ)**

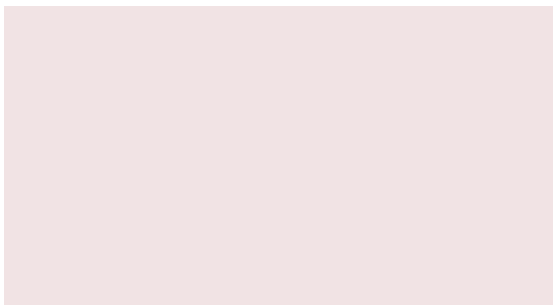
STAR SPANGLED TO DEATH

Ken Jacobs | EUA, 1956-1960/ 2001-2004, 403'

Combinando filmes de arquivos com meus próprios filmes mais ou menos encenados, retrata uma América roubada e perigosamente vendida, dando exemplos da cultura popular do auto indiciamento. Insanidade racial e religiosa, monopolização da riqueza e o silenciamento proposital de cidadãos e a dependência pela guerra se opõem a um ritmo de brincadeira. Para completar o quadro, um punhado de artistas fantasiados e atuando de forma pouco convincente atraem a imaginação e o entendimento do público. **(KJ)**

Combining found-films with my own more-or-less staged filming, it pictures a stolen and dangerously sold-out America, allowing examples of popular culture to self-indict. Racial and religious insanity, monopolization of wealth and the purposeful dumbing down of citizens and addiction to war oppose a beat playfulness. A handful of artists costumed and performing unconvincingly appeal to audience imagination and understanding to complete the picture. **(KJ)**





STREET VENDOR

Ken Jacobs | EUA, 2012, 7'

THE DAY WAS A SCORCHER

Ken Jacobs | EUA, 2009, 8'

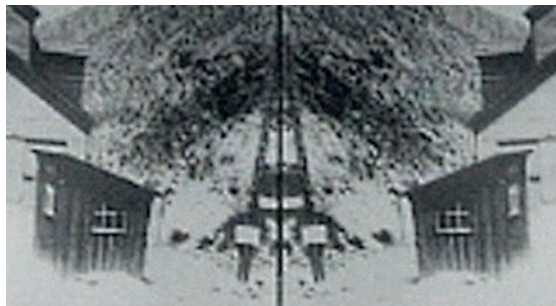
A estrela de cinema Flo estrela o filme, Nisi, a mocinha pensativa e Aza, crescida o suficiente para andar como todos nós, mas ainda querendo ser empurrada no carrinho, divertindo-se em uma Roma inundada de sol nos anos 1970. É o dia perfeito quando nada acontece. **(KJ)**

The movie-star Flo, Nisi the thoughtful young girl, and Aza old enough to trudge with us, but still expecting to be pushed around on wheels, frolicking in a sun-drenched Rome in the 1970s. It's a perfect day when nothing happens. **(KJ)**

KEN 4



KEN



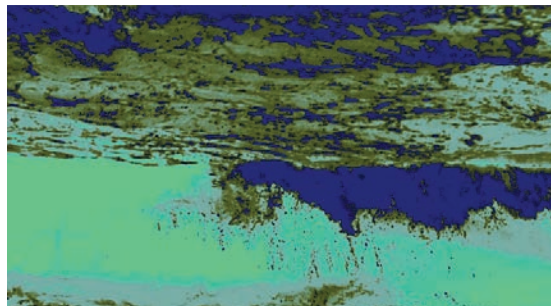
THE GEORGETOWN LOOP

Ken Jacobs | EUA, 1996, 11'

Exibido pela primeira vez como parte das performances cinematográficas *Nervous System* de Jacobs, *A Ferrovia de Georgetown* se baseia em um filme de arquivo de 1903, que Jacobs coloca lado a lado com seu duplo espelhado para produzir uma caleidoscópica projeção em duas telas. O filme original retrata uma viagem filmada a partir da locomotiva de um trem que passa pelas Montanhas Rochosas do Colorado e, nessa hipnótica nova forma, sugere o movimento da própria consciência. Jacobs escreve: "Eu disse que esse era o primeiro filme de paisagem merecedor de censura 18 anos. E assim foi, ainda que seu subtítulo secreto seja 'Eu preciso sussurrar'. [Ferrovia Celestial]".

First screened as part of Jacobs' "*Nervous System*" film performance, *The Georgetown Loop* is based on an archival film from 1903, which Jacobs pairs with its mirror double to produce a kaleidoscopic two-screen projection. The original film depicts a journey shot from the cab of a train passing through the Colorado Rockies, and, in this hypnotic new form, comes to suggest the movement of consciousness itself. Writes Jacobs: "I've called it the first landscape film deserving of an X-rating, and that it is, yet its secret subtitle is — I must whisper — (Celestial Railway)."

KEN 1



THE GREEN WAVE

KEN JACOBS | EUA, 2011, 6'

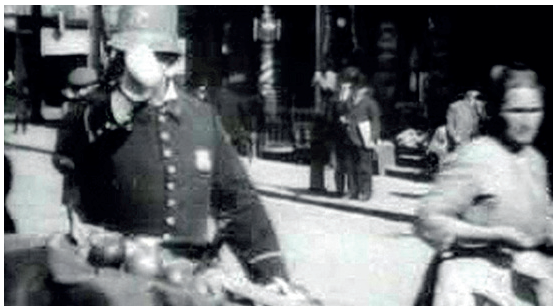
Uma imagem estereográfica de uma onda que quebra no mar, suspensa no tempo, a medida que ganha novas formas no tempo e em profundidade. 3D pode ser assistido com os dois olhos ou com um único olho. (KJ)

A stereograph of an ocean wave breaking is suspended in time as it reshapes in time and in depth. 3-D for both two eyed and single-eyed viewers. (KJ)



KEN

308



THE PUSHCARTS LEAVE ETERNITY STREET

Ken Jacobs | EUA, 2010, 13''

KEN 2



THE SCENIC ROUTE

Ken Jacobs | EUA, 2008, 25'

Uma das coisas legais sobre filmes é que você podia mantê-los distantes. Os filmes sabiam o seu lugar. Nós éramos dimensionais, eles eram planos, lisos, então era fácil distinguir quem era quem. Mas *A Rota Cênica* aparentemente transborda da tela, ameaçando as linhas de demarcação por todos os lados. **(KJ)**

One of the nice things about movies was you could keep them at a distance. Movies knew their place. We were dimensional, they were flat, so it was easy to know which was which. But *The Scenic Route* seemingly spills from the screen, threatening demarcation lines everywhere. **(KJ)**



KEN



THE SURGING SEA OF HUMANITY

Ken Jacobs | EUA, 2006, 11'

Imagem estereoscópica da multidão na abertura da US Centennial Exposition (Exposição Centenária dos EUA) de 1893. Ela se transforma em filme. Em uma enorme paisagem 3D, acidentada e pedregosa... antes das pessoas voltarem e a cena se endireitar novamente. Muitas leis foram infringidas na produção deste filme, a começar pelas leis da gravidade. **(KJ)**

Stereograph of the crowd at the opening of the US Centennial Exposition of 1893. It turns into a movie. Into an enormous rugged and craggy 3-D landscape.... before the people return and the scene is righted again. Many laws were broken in the making of this movie, beginning with laws of gravity. **(KJ)**



THE WHIRLED

Ken Jacobs | EUA, 1956-1963, 19'

Os quatro filmes seguintes incluem imagens de Jack Smith. 1. Saturday Afternoon Blood Sacrifice (1956) 2. Little Cobra Dance (1956) 3. Hunch Your Back (1963) e 4. Death of P'Town (1961). Os dois primeiros foram gravados próximo ao loft de Jack, com dois rolos de 100 metros de 16 mm. Após o sábado de sacrifício, vejo que existe ainda outro rolo, de 50 metros. De forma improvisada, diferente da minha exigente abordagem inicial em filmes de arte, rapidamente filmo Jack no telhado ao lado de seu loft. O resultado foi nossa queda ao chão e eu nunca mais seria um verdadeiro crente do filme de arte. **(KJ)**

The following four films include early images of Jack Smith. 1. Saturday Afternoon Blood Sacrifice (1956) 2. Little Cobra Dance (1956) 3. Hunch Your Back (1963) 4. Death of P'Town (1961) The first two sections were shot around Jack's loft on Reade Street on two 100' 16 mm. rolls. Sunday morning, following Saturday's sacrifice, I saw there was another 50 feet left. In an impromptu way very different from my initial fastidious art-film approach, I quickly filmed Jack on the roof alongside his loft. The results had us falling onto the floor and I would never be an art-film true-believer again. **(KJ)**





TOM, TOM, THE PIPER'S SON

Ken Jacobs | EUA, 1969, 115'

Gravações antigas das vivências de pessoas há muito tempo mortas. A preservação dessa memória vai até o limite do quadro. Rostos são “trançados” na tela bidimensional. A encenação e o corte são pré-Griffith. Sete infinitamente complexas composições de “cine-tapeçaria” compõem o filme original e o estilo não é de um cinema primitivo, pelo contrário, aponta um caminho inspirado para o desenvolvimento cinematográfico cujo valor foi apenas recentemente redescoberto. Minha câmera se aproxima e percebe a infinita riqueza dessas imagens, investiga incongruências na história e delicia-se com a estranheza própria do fenômeno humano de contar histórias. **(KJ)**

Cine-recordings of the vivacious doings of persons long dead. The preservation of their memory ceases at the edges of the frame. One face passes 'behind' another on the two-dimensional screen. The staging and cutting is pre-Griffith. Seven infinitely complex cine-tapestries comprise the original film and the style is not primitive or uncinematic, but an inspired indication of a path of cinematic development whose value has only recently been rediscovered. My camera closes in only to better ascertain the infinite richness, searching out incongruities in the story-telling and delighting in the whole bizarre human phenomena of story-telling itself. **(KJ)**



TWO WRENCHING DEPARTURES

Ken Jacobs | EUA, 2006, 90'

Two Wrenching Departures proporciona insights sobre os primeiros anos do cinema de Nova York tornando tangíveis sua opulência visual e seu capricho.

Two Wrenching Departures provides insight into the early years of the New York new cinema in a way that makes the visual opulence and whimsicality of it tangible.



KEN



WALKWAY

Ken Jacobs | EUA, 2009, 8'

Uma trilha serpenteia pelo bosque e se vira sobre si mesma ameaçadoramente. Duas perspectivas operam aqui, enredadas, fazendo deste um filme vibrante na fronteira entre 2D e 3D.

A serpentine path through the woods turns on itself threateningly. Two perspectives operate here, enmeshed with each other, making for a vibrant film straddling both 2-D and 3-D.



WHAT HAPPENED ON 23RD STREET IN 1901

Ken Jacobs | EUA, 2009, 14'

Um casal anda em direção à câmera, um respiradouro na calçada levanta o vestido da mulher. Ela morre de vergonha. A câmera, já posicionada e funcionando, captura o evento e a sua consternação entra para a história. A ação é simultaneamente acelerada e desacelerada. A progressão geral é prolongada, de modo que um minuto de ação registrada leva agora dez minutos para passar na tela. Slow-motion, não é? Não. A ação na rua se depara com uma necessidade de ver mais. Intervalos de tela preta e eternalismos entram em cena. Mais adiante, a realidade bidimensional da tela é contestada. Estão agora as coisas aparecendo em profundidade? Planas é que não estão. Poderá existir o 2 1/2 D? **(KJ)**

A couple walks towards the camera, a sidewalk air-vent pushes the woman's dress up. She is mortified. The moving-picture camera, already in place and grinding away, captures the event and her consternation becomes history, now transferred to digital and shown everywhere. The action is simultaneously both sped up and slowed down. Overall progression is prolonged, so that a minute of recorded life-action takes ten minutes now to pass onscreen. Slow-motion, yes? No. Instead, the street-action meets with a need to see more. Black intervals and eternalisms come into play. Further, the two-dimensional reality of the screen is contested. Are things now appearing in depth? Flat they are not. Can there be a 2 1/2 D? **(KJ)**

KEN 4



KEN

312



WINDOW

KEN JACOBS | EUA, 1964, 12'

A câmera em movimento molda a imagem na tela com grande intencionalidade, utilizando a moldura de uma janela como ponto de apoio para se voltar sobre a cena exterior. A lente de zoom rasga, puxando planos de profundidade à parte e golpeando-os juntos, contraindo e expandindo concomitantemente aos movimentos de câmera para conferir um fantástico movimento aparente ao complexo das formas-objeto retratado na tela horizontal-vertical, seu eixo firmado pela noção de gravidade do público. Os movimentos da câmera, ao serem transferidos para os objetos, tendem a ser muito ampliados também (em vez da câmera, os prédios adjacentes se viram). (KJ)

The moving camera shapes the screen image with great purposefulness, using the frame of a window as fulcrum upon which to wheel about the exterior scene. The zoom lens rips, pulling depth planes apart and slapping them together, contracting and expanding in concurrence with camera movements to impart a terrific apparent-motion to the complex of the object-forms pictured on the horizontal-vertical screen, its axis steadied by the audience's sense of gravity. The camera's movements in being transferred to objects tend also to be greatly magnified (instead of the camera the adjacent building turns). (KJ)



LEGENDAS

SUBTITLES

Autoria dos textos

Texts authors

Carlos Adriano **(CA)**

Roger Koza **(RK)**

CURSOS

WORKSHOPS

A ILUSÃO DO TEMPO: MODOS DE PROBLEMATIZAÇÃO DO CURTA-METRAGEM

THE ILLUSION OF TIME:
WAYS OF PROBLEMATIZING THE SHORT FILM
→ ROGER KOZA

KEN JACOBS: ESBOÇO DE FRAGMENTOS DE UM TRAJETO ENTRE AS RUÍNAS DA HISTÓRIA

KEN JACOBS: SKETCH FRAGMENTS OF A PATH
BETWEEN THE RUINS OF HISTORY
→ CARLOS ADRIANO

A ILUSÃO DO TEMPO – MODOS DE PROBLE- MATIZAÇÃO DO CURTA-METRAGEM

Ministrante

Roger Koza

Datas e horários

21/09, das 16h às 19h

22 e 23/09, das 14h às 17h

Local

Cine Humberto Mauro

Carga horária

9 horas

Número de alunos

129

Começo com uma confissão: não sei exatamente para quem este curso será direcionado. Aos cineastas? Aos espectadores? Aos críticos? Ao público em geral? Por outro lado, o que pretendo transmitir ou apresentar? Se me convidam a ministrar um curso dentro de um Festival de Curtas, eu aceito de bom grado. Mas encontro um obstáculo: não sou especialista em curtas-metragens (e me pergunto quem poderia ser). Acredito que o cinema é independente de uma variável definida pela duração de um filme, e, ainda assim, me parece pertinente perguntar: existe algo essencialmente diferente entre um filme de 15 minutos e outro de 145 minutos? Como costumamos dizer, a resposta se encontra na própria pergunta. Na verdade, a diferença essencial é o tempo, o que implica um impacto material e simbólico na economia geral de um filme.

Uma experiência estranha é a do tempo: no cinema, é um fenômeno tão peculiar quanto multidimensional. Em um filme de duas horas, é possível contar o decurso de um dia, uma vida, a história de uma revolução, uma época cultural completa, Gênesis, Apocalipse... No cinema também é possível viajar no tempo e, ao mesmo tempo, – há aqui uma redundância – saltar de um tempo do relato a outro, desafiando as regras do próprio tempo como uma experiência física que se define pela sua irreversibilidade.

Neste curso de curta duração, vamos tentar pensar a variável do tempo e as suas derivações diversas neste tipo de filme denominado curta-metragem.

1. Poéticas do fugaz: conto, poesia e contemplação.

2. O registro do tempo e a montagem do tempo: o mistério da duração aplicado à unidade do plano e ao conjunto identitário concebido como filme.

3. O espaço no tempo: sobre a relação entre objetos e sujeitos e seus respectivos movimentos na realização do filme.

4. Formas de recepção: interpretação, descrição e escrita.

THE ILLUSION OF TIME – WAYS OF PROBLEMATIZING THE SHORT FILM

Instructor

Roger Koza

Date and time

Sep 21th, 4pm–7pm

Sep 22th,23th, 2pm–5pm

Place

Cine Humberto Mauro

Course Load

9 hours

Number of attendees

129

I begin with a confession: I don't know exactly who the audience of this course is. The filmmakers? The viewers? The critics? The general public? On the other hand, what do I intend to impart or present? If you ask me to give a course in a short film festival, I gladly accept. But I run into an obstacle: I'm not an expert in short films (and I wonder who could be). I believe that cinema is independent from variables defined by the film's runtime, and yet it seems worth the question: is there something essentially different in a 15-minute film from a 145-minute film? As we sometimes say, the answer is in the question itself. In fact, the essential difference is time, which generates a material and symbolic impact in the general economy of a film.

What a strange experience time is: in film, it's a phenomenon as peculiar as it is multidimensional. In a two-hour film it is possible to tell the span of a day, of a lifetime, the story of a revolution, an entire cultural age, Genesis, Apocalypse... In film it is also possible to travel in time and, at the same time – here we have a redundancy – skip from a time to another in the account, defying the rules of a physical experience defined by its irreversibility. Time is also a condition in the viewer's experience: if a film is too long, the viewer knows it and becomes restless. The opposite is also true: brevity can have an impact on the audience's reception. And there is a time within the shot, its own duration that, articulated with other shots, contributes to the making of a film with a specific runtime. If it's a short film, according to current standards, it will run for no more than 30 or 35 minutes.

In this brief course we will try to think on the variable of time and its many variations in this type of picture, called "short film". Four themes will be reflected on and problematized:

- 1. The poetics of fleeting: short story, poetry and contemplation.*
- 2. The recording of time and the montaging of time: the mystery of duration applied to the unit of the shot and the identity whole conceived as a film.*
- 3. The space in time: on the relationship between objects and subjects and their respective movements in the making of the film.*
- 4. Modes of reception: interpretation, description and writing.*

KEN JACOBS: ESBOÇO DE FRAG- MENTOS DE UM TRA- JETO ENTRE AS RUÍ- NAS DA HISTÓRIA

Ministrante

Carlos Adriano

Datas e horários

26 e 27/09, das 14h às 17h

28/09, das 15h às 17h

Local

Cine Humberto Mauro

Carga horária

8 horas

Número de alunos

129

O curso, ministrado pela primeira vez no país, visa promover uma introdução e uma reflexão sobre a obra do artista, professor e cineasta Ken Jacobs (Nova York, 1933), um dos nomes seminais do filme experimental e um dos mais inventivos representantes da realização cinematográfica atualmente em atividade. Seus trabalhos combinam um exigente rigor na fatura conceitual, técnica e estética com um sensual encantamento para apreciação cognitiva e sensorial do espectador.

Esboço de fragmentos de um trajeto entre as ruínas da história

Sem pretensão tautológica na explicação causal entre entorno e obra, este módulo pretende fornecer subsídios sobre o contexto histórico (cultural, social e econômico) em que a arte de Ken Jacobs surgiu e floresceu: desde referências aos ambientes da Lower Manhattan nos anos 1950 e do movimento underground de East e West Villages nos anos 1960 à formação educacional do cineasta e suas ressonâncias pedagógicas (como professor e artista).

Configurar e fulgurar uma constelação de procedimentos estéticos

Este módulo propõe o mapeamento de possíveis abordagens das principais construções e desconstruções realizadas no cinema de Ken Jacobs: a exploração de extravagâncias ópticas, a recorrência de motivos, a invenção de novas técnicas (como a patente Eternalism) e a (in)definição de estilo, percorrendo um arco que vai da produção em película mecânico-fotoquímica (anos 1960-1990) até o vídeo digital e o 3D (anos 2000-presente).

O afortunado encontro do arquivo: *found footage* e matriz de invenção

Este módulo apresenta um breviário das várias práticas de reapropriação do material de arquivo (nas esferas do documentário e do experimental) e da especificidade da prática de Ken Jacobs com o arquivo: o cinema das origens (*early cinema*), a fotografia (da *paper print collection* [sistema de depósito de copyright] às estereoscopias) e a relação entre os arquivos da história americana e a história pessoal. Funções políticas, morais e estéticas.

KEN JACOBS: SKETCH FRAGMENTS OF A PATH BETWEEN THE RUINS OF HISTORY

Instructor

Carlos Adriano

Datas e horários

Sep 26th and 27th, 2pm – 5pm

Sep 28th, 3pm – 5pm

Place

Cine Humberto Mauro

Course Load

8 hours

Number of attendees

129

The course, held for the first time in the country, intends to promote an introduction and a reflection about the work of the artist, teacher and filmmaker Ken Jacobs (New York, 1933), one of the seminal names of experimental cinema and one of the most inventive representative of the cinematic realization still working. His works combine a demanding rigor in conceptual invoice, technic and aesthetic with a sensuous enchantment to the cognitive and sensory appreciation of the viewer.

Sketch fragments of a path between the ruins of history

Without tautological pretension on the causal explanation between surroundings and work, this modulus wants to give subsidies about the historical (cultural, social and economical) context in which Ken Jacobs' work emerged and grew: since references from the Lower Manhattan in the 50s and the underground movement of East and West Villages of the 60s till the educational training of the filmmaker and his pedagogical resonances (as a teacher and as an artist).

Configure and fulgurate a constellation of aesthetic procedures

This modulus proposes to map the possible approaches of the main constructions and deconstructions held in Ken Jacobs cinema: the exploitation of optical extravaganzas, the recurrence of motifs, the invention of new techniques (as the Eternalism patent) and the (in) definition of style, covering an arc that goes from the production in mechanical and photochemical film (60s – 90s) to digital video and 3D (00s till today).

The fortuitous meeting of the archive: found footage and inventive array

This modulus presents a breviary of the various practices of reappropriation of the archive material (in the field of documentary and experimental) and of the specificity of Ken Jacobs practice with the archive: the cinema from the beginning (early cinema), the photography (from paper print collection [deposit system of copyright] to stereoscopic) and the relation between the American history files and the personal history. Political, moral and aesthetic functions.

**COMISSÃO
DE SELEÇÃO**
SELECTION COMMITTEE

JÚRI
JURY

PREMIAÇÃO
AWARDS

COMISSÃO DE SELEÇÃO

JÚRI

CURADORIA

JURI COMPETITIVA BRASILEIRA

Roger Koza

Membro do Fipresci, trabalha como crítico de cinema no jornal *La Voz del Interior*, de Córdoba, e é colunista do programa de rádio *Mirá quién habla*, da *Radio Universidad*; atualmente dirige o programa de televisão “*El cinematógrafo*”. Publicou *Com os olhos abertos: crítica de cinema a filmes recentes (Córdoba)* além do ensaio “O inconsciente dos filmes”, no livro coletivo *Arte e Psicanálise (Córdoba)*. Foi editor do livro *Cinema e pensamento: palestras de Mar Del Plata*, (Buenos Aires) e também *Cinema do Amanhã* (Buenos Aires). Desde 2006 é programador da seção *Vitrine*, do Festival Internacional de Cinema de Hamburgo (Alemanha) e programador desde 2011 de FICUNAM (*Festival Internacional de Cine de la Universidad Autónoma de Mexico*). Entre 2009 e 2011, dirigiu o *Festival Nacional Rio Negro Proyecta* (Argentina). Em 2009 foi o programador convidado para o *South Cinema Festival* (Israel). Também dirige artisticamente desde 2014 o *Festival Internacional De Cine de Cosquín* (Córdoba). Foi jurado em diferentes festivais internacionais de cinema (BAFICI, FICValdivia, FICMP, FICG, FIDOC).

Nísio Teixeira

Nísio Teixeira é jornalista e professor. Em sua trajetória profissional destacam-se seis anos como repórter e editor-adjunto do

caderno de Cultura do jornal *Hoje em Dia*. Ex-professor do curso de Jornalismo da Pontifícia Universidade Católica (PUC-MG: 1997 a 1999) e do Centro Universitário de Belo Horizonte (UNI-BH: 1999-2009), é professor adjunto do curso de Jornalismo no Departamento de Comunicação Social, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (DCS/Fafich/UFMG) desde 2010. Crítico da revista eletrônica *Filmes Polvo*, é também membro do *U-40 World Forum* para promoção da Convenção da Diversidade Cultural pela UNESCO.

Mónica Delgado

Co-fundadora e diretora do *De-sistfilm*, uma plataforma internacional e multilíngue em cinema experimental. É crítica de cinema com experiência em comunicação social e estudos culturais, tendo publicado diferentes artigos e ensaios sobre cinema em revistas online e impressas. Ex colunista dos jornais peruanos *El Peruano*, *Expreso* e *Oiga*, bem como das revistas *La Gran Ilusión*, *Tren de Sombras* e *Ventana Indiscreta 010*.

JÚRI COMPETITIVA INTERNACIONAL

Carlos Adriano

Cineasta, doutor em cinema pela USP e pós-doutorando em artes na PUC-SP. Nos últimos 25 anos realizou 12 filmes, como: *Remanescências*, *A Voz e O Vazio: A Vez de Vassourinha*, *Santoscópio = Dumontagem*, *Santos Dumont: pré-cineasta?* e *Sem Título # 1: Dance of Leitfossil*. Retrospectivas de sua obra foram apresentadas no Festival do Rio (2002), Festival de Locarno (seção Cineastas do Presente, 2003), Festival de Curtas de Belo Horizonte (2004) e Festival de Arte Eletrônica Sesc_Videobrasil (eixo curatorial Cinema + Artes + Vídeo, 2007). Seus filmes foram exibidos no MoMA de Nova York, e festivais em Bilbao, Bologna, Chicago, Osnabrück, Paris, Pordenone, Roterdã, Toronto, entre outros. Com Bernardo Vorobow é organizador da antologia "Julio Bressane: cinopoética" e autor do livro "Peter Kubelka: a essência do cinema".

Cíntia Gil

Frequentou o curso de Cinema na ESTC, em Lisboa. Licenciada em Filosofia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É investigadora no DAesthetics, Politics and Arts Research Group, Instituto de Filosofia da Universidade do Porto. Colaborou na organização da Conferência Internacional "Borders, Displacement and Creation: questioning the contemporary". Apresentou artigos em diversos encontros

científicos nacionais e internacionais, nas áreas da Estética e da Filosofia Política. Lecionou no curso de Vídeo e Cinema Documental da Escola Superior de Tecnologias de Abrantes. Integrou o comitê de Seleção do Festival de Curtas Metragens de Vila do Conde. Fundou em 2011, com Catarina Dias, o projeto editorial *FOSSIL*. Desde 2012, integra a direção do Doclisboa Festival Internacional de Cinema.

Juliano Gomes

Formado em Cinema, Jornalismo e Publicidade (PUC-Rio). Mestre e doutorando (ECO-UFRJ). Escreve críticas na Revista Cinética. Publica em revistas, livros e catálogos no Brasil além de participar de comitês de seleção de festivais no Brasil. Fez a concepção audiovisual de espetáculos de teatro e dança desde 2010 (*Os inocentes* (2010), *Obituário Ideal* (2011) e *Rebeldes* (2012), *A Seguir* (2013), além de "tremse-mnome#" com o músico Mário Cascardo(2011). É performer em "Help! I need somebody"(2013). Dirigiu o curta "..."(2007), exibido em premiado em alguns festivais no Brasil. Programou a Sessão Cinética no IMS-RJ (2010 -2011).

JÚRI MOSTRA MINAS

Anna Karina Bartolomeu

possui Mestrado em Artes Visuais (1997) e Doutorado em Comunicação Social (2008), ambos pela UFMG. Atualmente é Superintendente Cultural da Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade. Desde 1999, é co-editora da revista *Devires - Cinema e Humanidades*. Tem experiência na área de Artes Visuais e Comunicação, com ênfase em Fotografia e Audiovisual.

Frederico Machado

Diretor, produtor, fotógrafo e roteirista. Dirigiu diversas curtas metragens premiadas e estreou em longa-metragem com o filme *O Exercício do Caos* (2013). Ganhou mais de 200 prêmios em festivais internacionais e nacionais com seus filmes. É criador e coordenador geral do Festival Internacional Lume de Cinema. Proprietário da distribuidora de cinema Lume Filmes. Possui salas de cinemas em São Luís. No momento, finaliza seu segundo longa-metragem, *O Signo das Tetas*, com previsão de lançamento para 2015.

Ricardo Alves Junior

Ricardo Alves Jr é natural de Belo Horizonte. Dirigiu os curtas *Material Bruto*, *Convite para Jantar com o Camarada Stalin*, *Permanências* e *Tremor*. Foram apresentados na Semana da Crítica do Festival de Cannes, Festival de Locarno, Oberhausen, Rotterdam, Havana, Bafici-Buenos

Aires, Encontres Internationales Paris/Berlin/Madrid. Em 2013 teve retrospectiva de seus filmes na Cinemateca Francesa de Paris e no Cine Esquema Novo- Expandido em Porto Alegre. *Material Bruto* ganhou o prêmio da crítica no 10º festival internacional de Curtas de Belo Horizonte e *Tremor* Melhor Curta Brasileiro no 15º festival internacional de Curtas de Belo Horizonte.

CURADORIA

COORDENAÇÃO DE PROGRAMAÇÃO NACIONAL

Ana Siqueira

Ana Siqueira é formada em Comunicação Social pela UFMG e diplomada em Filosofia pela Universidade Paris 8. Foi programadora do Cine Humberto Mauro, em Belo Horizonte, atua na seleção e curadoria de mostras e festivais (tais como forumdoc.BH, Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, Mostra de Cinema e Tiradentes e Festival SACI – Sociabilização, Arte e Cultura na Infância). É tradutora de língua francesa e inglesa de filmes e textos de cinema. Foi coautora do livro *Quatro Histórias que podem virar filmes* (2011), contemplado pelo edital Filme em Minas.

COMISSÃO DE SELEÇÃO DE CURTAS BRASILEIROS

Anna Flávia Dias Salles

Roteirista desde 1989 com experiência em curtas, longas, tv, conteúdos interativos para aplicativos e web e instalações em espaços museográficos.

Maria Ines Dieuzeide

Maria Ines Dieuzeide é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais - PPGCOM-UFMG e mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos - PPGIS-UFSCar. É realizadora e pesquisadora audiovisual. Atua como curadora e produtora de mostras e seminários de cinema, com destaque para o Ciclo Diálogos de Cinema (Vitória-ES, 2014), o I Encontro Estadual da Socine (São Carlos-SP, 2012), o CurtaGrav - Seminário e Mostra de Animação (Vitória, 2008).

João Toledo

João Toledo é crítico e cineasta. Foi mestrando em Cinema pela Escola de Belas Artes da UFMG. Escreve para a revista *Filmes Polvo* desde 2007 e já colaborou para diversas publicações, entre revistas, livros de ensaios e catálogos de mostras. Integra a comissão de seleção do Festival de Curtas de Belo Horizonte desde 2011. Foi curador da Mostra Retrospectiva Brian de Palma, de 2014, pela Caixa Cultural. Montador da série de TV

BR14 - A Rota dos Imigrantes, e do longas *A Living Portrait* (2014), e *Como Fotografei os Índios* (2014). É co-diretor dos longas-metragens *Estado de Sítio* (2011) e *Aliança* (2014). Sócio da produtora Filmes Sem Sapato.

José Ricardo da Costa Miranda Junior

José Ricardo da Costa Miranda Junior é doutorando em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG. Mestre pela mesma instituição com a dissertação *O cinema da Guerra Fria: da paranóia ao consumismo* (2010). Atua como professor na Escola Livre de Cinema e na Pós-graduação em Jornalismo Cinematográfico da UNA em BH, e também como crítico, roteirista e diretor de obras audiovisuais, e, como pesquisador na área de Preservação e Restauração de Arquivos audiovisuais e História do Cinema.

COORDENAÇÃO DE PROGRAMAÇÃO INTERNACIONAL

Victor Guimarães

Graduado e Mestre em Comunicação Social pela UFMG. Crítico de cinema na revista *Cinética* e professor do curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário UNA. Integrante das comissões de seleção do forumdoc.bh (desde 2012) e do FESTCURTAS BH (2013). Foi curador das mostras Políticas do Cinema Moderno (2013) e Sabotadores da

Indústria (2014), do Cineclube Comum/SESC Palladium. Tem ensaios publicados em livros, catálogos de festivais e mostras retrospectivas (Hitchcock, De Palma, Rithy Panh, Jia Zhangke) e revistas como *Doc Online* (Portugal), *Lumière* (Espanha), *Imagofagia* (Argentina) e *La Furia Umana* (Itália).

COMISSÃO DE SELEÇÃO DE CURTAS INTERNACIONAIS

Ursula Rösele

Ursula Rösele é mestre em Comunicação pela FAFICH-UFMG e Doutoranda em Cinema pela Escola de Belas Artes-UFMG. É crítica de cinema pela *Filmes Polvo* (www.filmespolvo.com.br). Foi membro da comissão de seleção da Competitiva Brasileira do Forumdoc.bh em 2010, membro do Júri da Competitiva Brasileira do FESTCURTASBH em 2011, e das Competitivas Brasileira e Internacional em 2012, 2013 e 2014. Trabalhou como assessora da Gerência de Cinema da Fundação Clóvis Salgado (2011-2013). Atua como docente no Centro Universitário UNA (Graduação e Pós-Graduação) e na Escola Livre de Cinema.

Hannah Serrat

Hannah Serrat é mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, na linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem. Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Rádio/TV pela mesma instituição. Pesquisadora

de cinema, integrante do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência.

Roberto Cotta

Doutorando em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais, na área de estudos sobre Cinema, onde desenvolve a tese *Os rastros da guerra nos filmes de Rainer Werner Fassbinder*. Mestre em Artes, com título obtido em 2012, pela UFMG, e dissertação sobre a questão da encenação em filmes brasileiros contemporâneos. Graduado em Comunicação Social pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), em 2009. Possui interesse em temas relacionados com as áreas de cinema, comunicação, política e memória. Redigiu ou co-escreveu 43 artigos publicados em anais de congresso, 22 resumos e 2 artigos completos publicados em periódicos reconhecidos pelo CAPES.

Tiago Mata Machado

Mestre em Multimeios pela Unicamp, foi crítico de cinema dos jornais *O Tempo* (1996/2000) e *Folha de São Paulo* (2000/2006). Integrou o júri de festivais de cinema como o CineEsquemaNovo e o Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, além de participar de comissões de seleção como a de Novas Mídias Digitais do Programa Petrobras Cultural/2005. Atualmente, é curador e realizador de cinema, autor do média-metragem *Curra Urbana*, dos longas *O Quadrado*

de Joana e Os residentes; e co-autor dos vídeos experimentais *Plataforma* e *Buraco Negro*.

Bernard Belisário

Bernard Belisário é mestre em Comunicação Social pela UFMG. Desde 2003 atua em projetos de formação audiovisual nos mais diversos contextos sócio-culturais brasileiros. Foi diretor de documentário na Rede Minas e atualmente trabalha como finalizador de imagens e montador de cinema. É também membro da Associação Imagem Comunitária.

Ewerton Belico

Ewerton Belico é licenciado em Letras pela UFMG. Integra a Associação Filmes de Quintal, no qual é um dos organizadores do forumdoc.bh desde 2007, e foi um dos responsáveis pelo ponto de cultura audiovisual Quintal de Cultura - Aglomerado da Serra. É um dos curadores do Festival Internacional de Curtas Metragem de Belo Horizonte.

SELECTION COMITTEE

JURY

CURATION

JURY BRAZILIAN COMPETITION

Roger Alan Koza

A member of Fipresci, he works as a film critic in the Córdoba newspaper *La Voz del Interior*, as well as appearing as a columnist in the *Radio Universidad* show *Mirá quién habla*; he currently directs the TV show *El cinematógrafo*. He has published *Com os olhos abertos: crítica de cinema a filmes recentes* (Córdoba). He has also published the essay *O inconsciente dos filmes*, in the collective *Arte e Psicanálise* (Córdoba). He edited the books *Cinema e pensamento: palestras de Mar Del Plata* (Buenos Aires), and *Cinema do Amanhã* (Buenos Aires). Since 2006 he has been a programmer for the Vitrina section at the Hamburg International Film Festival (Germany); and since 2011 he's been a programmer for the FICUNAM (*Universidad Autónoma de México's International Film Festival*). Between 2009 and 2011, he directed the *Festival of the Rio Negro Proyecto National Festival* (Argentina). In 2009 he was the invited programmer at the South Cinema Festival (Israel). As of this year he is also the artistic director for the Cosquín International Film Festival (Córdoba). He has been a juror at various international film festivals (BAFI-CI, FICValdivia, FICMP, FICG, FIDOCS).

Nísio Teixeira

Nísio Teixeira is a journalist and professor. In his professional path we can highlight the six years as a reporter and deputy editor of the cultural section of the *Hoje em Dia* Newspaper. Former professor of the journalism course in Pontifícia Universidade Católica (PUC-MG: 1997 to 1999) and of the Centro Universitário of Belo Horizonte (UNI-BH: 1999 to 2009). Since 2010 he is the adjunct professor of the Journalism Course at the Social Communication Department of Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas in Universidade Federal de Minas Gerais (DCS/Fafich/UFMG). He is a critic of the electronic magazine *Filmes Polvo* and also a member of the *U-40 World Forum* to the promotion of the Cultural Diversity Convention for Unesco.

Mónica Delgado

Co-founder and director of *Desistfilm*, multilingual and international platform on experimental and obscure cinema. A film critic with an academic background in social communications and Cultural Studies, she has published different articles and essays about cinema in various online and printed magazines. Former columnist of Peruvian newspapers such as *El Peruano*, *Expreso* and *Oiga* magazine, she has also written for *La Gran Ilusión*, *Tren de Sombras* and *Ventana Indiscreta* magazines.

INTERNATIONAL COMPETITION

Carlos Adriano

He is a filmmaker, has a Doctorate in cinema at USP and is studying for his Postdoctoral in Arts at PUC-SP. Over the past 25 years he made 12 films, among them *Remanescências*, *A Voz e O Vazio: A Vez de Vassourinha*, *Santoscópio = Dumontagem*, *Santos Dumont pré-cineasta?* and *Sem Título # 1: Dance of Leitfossil*. Retrospective of his work were presented in the Rio Festival (2002), the Festival of Locarno (Filmmakers of the Present section, 2003), FestCurtasBH (2004) and in the Festival of Electronic Art Sesc Videobrasil (curatorial Cinema+Arts+Video, 2007). His movies were exhibited in MoMa, New York, and in festivals in Bilbao, Bologna, Chicago, Osnabrück, Paris, Pordenone, Rotterdam, Toronto, among others. Alongside Bernardo Vorobow he coauthored the book *Peter Kubelka: A essência do cinema*, and organized *Julio Bressane: CinePoética*.

Cíntia Gil

She attended the course of cinema at ESTC, Lisboa. Has a Degree in Philosophy in the Faculty of Arts of Universidade do Porto. She is a researcher in *Aesthetics, Politics and Arts Research Group*, Institute of Philosophy of Universidade do Porto. She collaborated at the organization of the International Conference "Borders, Displacement and Creation: questioning the contemporary". She presented articles in several national and international scientific meetings in

the areas of Aesthetics and Political Philosophy. She taught in the course of Video and Documentary Cinema of the Escola Superior de Tecnologias de Abrantes. She was part of the Selection committee of Short Film Festival of Vila do Conde. She founded in 2012 with Catarina Dias the editorial project *FOSSIL* and since 2012 she integrates the direction of Doclisboa International Film Festival.

Juliano Gomes

He is graduated in Cinema, Journalism and Advertising (PUC-Rio). He is a master and PhD student (ECO-UPRJ). He writes critics at *Cinética* magazine, publishes in magazines, books and catalogues besides participating in Selection Committees in Brazil. Since 2010 he produces the audiovisual conception of theatrical and dancing performances (*Os inocentes* (2010), *Obituário Ideal* (2011), *Rebeldes* (2012), *A Seguir* (2013) apart from *tremsemnome#* (2011) with the musician Mário Cascarado). He is a performer in *Help! I need somebody* (2013). He also directed the short film "... " (2007), exhibited and awarded in some Festivals around Brazil. Programmed the Kinetic Session of IMS-RJ (2010 to 2011) Mostra Minas.

Anna Karina Bartolomeu

Has a master in Visual Arts (1997) and Doctorate in Social Communication (2008) both at UFMG. She is the currently Cultural Superintendent of Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade. She is Co-Editor of *Devires – Cinema e Humanidades* magazine since

1999. She has experience on Visual Arts and Communication fields with emphasis in Photography and Audiovisual.

Frederico Machado

He is a director, producer, photographer and screenwriter. He directed several award winning short films and his feature film debut was with *O Exercício do Caos* (2013). With his films he won more than 200 awards in international and national festivals. He is the creator and general coordinator of The Lume International Film Festival. He is the owner of the Lume Filmes distributor. He owns movie theaters in São Luís. At the moment, ends his second feature film, *O Signo das Tetas*, to be released in 2015.

Ricardo Alves Junior

Ricardo Alves Jr was born in Belo Horizonte. He directed the short movies *Material Bruto*, *Convite para jantar com o Camarada Stalin*, *Permanências* and *Tremor*. His movies were presented in the Critics' Week of Cannes Festival, Festivals in Locarno, Oberhausen, Rotterdam, Havana, Bafici-Buenos Aires, Encontres Internationales Paris/Berlin/Madrid. In 2013 his films were presented in Retrospectives at Cinémathèque Française, in Paris, and at Cine Esquema Novo- Expandido in Porto Alegre. *Material Bruto* won the Critics' award in the 10th FestcurtasBH and *Tremor* won the best Brazilian Short in the 15th FestcurtasBH.

CURATION COORDINATION OF NATIONAL PROGRAMMING:

Ana Siqueira

Ana Siqueira is graduated in Social Communication at UFMG and has a degree in Philosophy at Université Paris 8. She was a programmer at Cine Humberto Mauro, in Belo Horizonte, and participates in the selection and curation of Exhibitions and Festivals (such as Forumdoc.BH, FestCurtasBH, Cinema Exhibition of Tiradentes and Festival SACI – Socialization, Art and Culture in Childhood). She is an English and French translator of films and texts about cinema. She coauthored the book: *Quatro Histórias que podem virar filmes* (2011), contemplated by the edictal Filme em Minas.

SELECTION COMMITTEE OF BRAZILIAN SHORT FILMS

Anna Flávia Dias Salles

She is a screenwriter since 1989 with experience in short and feature films, TV, interactive content and apps for web and installations in museographic spaces.

Maria Inês Dieuzeide

Maria Ines Dieuzeide is a Ph.D student of the Postgraduate Program in Social Communication at Universidade Federal de Minas Gerais - PPGCOM-UFMG and master in Image and Sound at Universidade Federal de São Carlos - PPGIS-UFSCar. She is a filmmaker and audiovisual

researcher. She works as curator and producer of exhibitions and seminars about cinema, notably the *Ciclo Diálogos de Cinema* (Vitória-ES, 2014), The I Encontro Estadual da Socine (São Carlos-SP, 2012), the CurtaGrav - Seminário e Mostra de Animação (Vitória, 2008).

João Toledo

João Toledo is a critic and Filmmaker. He has a master's degree at Escola de Belas Artes of UFMG. He writes for Filmes Polvo magazine since 2007 and has already contributed to various publications, including magazines, books of essays and catalogues of exhibitions. He integrates the selection committee of FestCurtasBH since 2011. He was also the curator of the Retrospective Exhibition Brian de Palma, 2014, for the Caixa Cultural. Editor of the TV series TV BR14 - A Rota dos Imigrantes and of the feature films *A Living Portrait* (2014), and *Como Fotografei os Índios* (2014). He is the Codirector of the feature films *Estado de Sítio* (2011) and *Aliança* (2014). He is a partner at Filmes Sem Sapato producer.

José Ricardo da Costa Miranda Junior

José Ricardo da Costa Miranda Junior is a Ph.D. student in Arts at Escola de Belas Artes da UFMG. He has a master's degree at the same institution with the dissertation "O cinema da Guerra Fria: da paranoia ao consumismo" (2010). He is a professor at Escola Livre de Cinema and

in the post-graduation of the cinematic journalism at UNA, BH. He is also a critic, screenwriter and director of audiovisual works and a researcher on the area of Preservation and Restoration of Audiovisual archives and History of Cinema.

COORDINATION OF INTERNATIONAL PROGRAMMING:

Victor Guimarães

He is graduated and has a master's degree in Social Communication at UFMG. He is a cinema critic of *Cinética* magazine and professor of Cinema and Audiovisual course at Centro Universitário UNA. He integrates the selection committee of Forumdoc.bh (since 2012) and FestCurtasBH (2013). He was the curator of the exhibitions *Políticas do Cinema Moderno* (2013) and *Sabotadores da Indústria* (2014), of Cineclubes Comum/SESC Palladium. He has essays published in books, catalogues of festivals and retrospective exhibitions (Hitchcock, De Palma, Rithy Panh, Jia Zhangke) and magazines such as *Doc Online* (Portugal), *Lumière* (Spain), *Imagofagia* (Argentina) e *La Furia Umana* (Italy).

SELECTION COMMITTEE OF INTERNATIONAL SHORT FILMS

Ursula Rösele

Ursula Rösele has a master's degree in Communication at FAFICH-UFMG and is a Ph.D student in Cinema at Escola de Belas Artes-UFMG. She is a film critic in *Filmes Polvo* (www.filmespolvo.com.br). She was a member of the Selection Committee of the Brazilian Competition of Forumdoc.bh in 2010, member of the Brazilian Competition Jury of FestcurtasBH in 2011 and of the Brazilian and international competitions in 2012, 2013 and 2014. She worked as assessor of Management of Cinema in Fundação Clóvis Salgado (2011-2013). She works as a professor in Centro Universitário UNA (Graduation and Post-graduation) and in Escola Livre de Cinema.

Hannah Serrat

Hannah Serrat is a master student in the post-graduation Program of Social Communication at UFMG. Her research area is Pragmatic Image. She graduated in Social Communication with a qualification in Radio and TV at the same institution. She is a cinema researcher and integrates the research group Poetics of Experience.

Roberto Cotta

Ph.D student in Arts at Universidade Federal de Minas Gerais in the study area of cinema with the thesis: *Traces of war in Rainer Werner Fassbinder films*. Has a master's degree in Arts at UFMG (2012) with a dissertation about the issue of Staging in contemporary Brazilian films. He graduated in Social Communication at Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), 2009. He has interest in areas related to Cinema, Communication, Politics and Memory. He is the author or coauthor of 43 articles published in Annals of Congress, 22 abstracts and 2 complete articles published in recognized journals by CAPES.

Tiago Mata Machado

He has a master's degree in multimídia at Unicamp. He was a cinema critic in the newspapers *O Tempo* (1996/2000) and *Folha de S.Paulo* (2000/2006). He was part of the jury of film festivals such as CineEsquemaNovo and Fest-CurtasBH, besides participating in Selection Committees such as New Digital Media of Programa Petrobras Cultural (2005). Currently he is a curator and producer of film, author of the medium length film *Curra Urbana* and of the feature films *O Quadrado de Joana* and *Os residents*; coauthor of the experimental videos *Plataforma* and *Buraco Negro*.

Bernard Belisário

Bernard Belisario has a master's degree in Social Communication at UFMG. Since 2003 he works in audiovisual formation projects in various Brazilian socio-cultural contexts. He was the director of documentary in Rede Minas and currently works as finalizer of images and editor of cinema. He is also a member of Associação Imagem Comunitária.

Ewerton Belico

Ewerton Belico is a Bachelor in Languages at UFMG. He is part of Filmes de Quintal Association being one of the organizers of Forumdoc.bh since 2007. He was also one of the responsible for the *Quintal de Cultura – Aglomerado da Serra* (a place that brings together all forms of cultural expression). He is one of the curators of the FestCurtasBH.

PRÊMIOS

MOSTRA COMPETITIVA INTERNACIONAL

O melhor curta-metragem, escolhido pelo júri oficial, recebe:

- Prêmio de Melhor Curta-Metragem de R\$ 5.000
- Troféu Capivara – 16º FestCurtasBH

MOSTRA COMPETITIVA BRASILEIRA

O melhor curta-metragem, escolhido pelo júri oficial, recebe:

- Prêmio de Melhor Curta-Metragem de R\$ 5.000
- Troféu Capivara – 16º FestCurtasBH

MOSTRA COMPETITIVA MINAS

O melhor curta-metragem, escolhido pelo júri oficial, recebe:

- Prêmio de Melhor Curta-Metragem de R\$ 2.000
- Troféu Capivara – 16º FestCurtasBH

JÚRI POPULAR

O curta-metragem mais votado recebe:

Troféu Capivara – 16º FestCurtasBH

PRÊMIO CINECOLOR

Para o melhor curta-metragem eleito pelo Júri Popular

- 02 (duas) diárias de correção de cor
- 10 (dez) horas de mixagem 5.1
- 01 (uma) master DCP sem legenda

PRÊMIO CONTORNO ÁUDIO E VÍDEO

Para o melhor curta-metragem mineiro eleito pelo Júri Popular.

Copiagem de 100 DVDs para curta-metragem de até 40 minutos (DVD, cópia, silk e Box de DVD)

PRÊMIO REC STÚDIO

Para o melhor curta-metragem mineiro eleito pelo Júri Popular:

- Edição de som e mixagem 5.1 para curta-metragem de até 40 minutos

AWARDS

INTERNATIONAL COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:

- A prize of R\$ 5.000
- 16th FestCurtasBH Trophy

BRAZILIAN COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:

- A prize of R\$ 5.000
- 16th FestCurtasBH Trophy

MINAS COMPETITION

The best short film, chosen by the official jury, receives:

- A prize of R\$ 2.000
- 16th FestCurtasBH Trophy

POPULAR JURY

The most voted short film receives:

- 16th FestCurtasBH Trophy

CINECOLOR AWARD

For the best Brazilian short film chosen by Popular Jury:

- 02 (two) color correction days
- 10 (ten) hours of mixing 5.1
- 01 (one) DCP master unsubtitled

CONTORNO ÁUDIO E VÍDEO AWARD

For the best short film from Minas Gerais chosen by Popular Jury:

- Copying of 100 short film DVDs of up to 40 minutes

REC STUDIO AWARD

For the best short film from Minas Gerais chosen by Popular Jury:

- Sound editing and mixing 5.1 for short films of up to 40 minutes

GRADE DE PROGRAMAÇÃO CINE HUMBERTO MAURO

SCHEDULE CINE HUMBERTO MAURO

SESSÃO DE ABERTURA/OPENING.
19 SET, sexta, 20h  > ver página 23

	20 SAB	21 DOM	22 SEG	23 TER	24 QUA	25 QUI	26 SEX	27 SAB	28 DOM
8h15			INF 1	INF 2	INF 1	INF 2	INF 1		
9h30			JUV 1	JUV 2	JUV 3		INF 2		
14h	LET	ANI 1	CURSO	CURSO	ANI 2	JUV 3	CURSO	CURSO	
14h15									
15h30					JUV 1				CURSO
16h	CORP01	CURSO			JUV 2	MAT 2			
16h30									
17h									
17h30	MOV 1		LAP 2	LAP 3	MOV 2	KEN 1	KEN 2	KEN 3	KEN 4
18h									
19h									
19h15	BRA 1	LAP 1	BRA 4	BRA 5	INT 1	INT 3	INT 4	MAT 3	PREM 1
19h30									
20h									
20h30									
21h	BRA 2	BRA 3	MAT 1	CORP02	INT 2	MG 1	MG 2	ENC	PREM 2
21h15							BRA 6		
21h30									
23h	MAL								

GRADE DE PROGRAMAÇÃO SALA JUVENAL DIAS

SCHEDULE SALA JUVENAL DIAS

	20 SAB	21 DOM	22 SEG	23 TER	24 QUA	25 QUI	26 SEX	27 SAB	28 DOM
8h15									
9h30									
14h					INF 2	MOV 2			
14h15									
15h30									
16h	ABERT			INF 1	CORPO2	JUV 2	MG 1	MG 2	ANI 2
16h30									
17h									
17h30									
18h				JUV 1	LAP 3	INT 1	MAT 2	INT 4	JUV 3
18h30									
19h									
19h30		CORPO1	ANI 1	MAT 1	BRA 1	INT 2	BRA 4	KEN 2	MAT 2
20h									
20h30									
21h		MOV 1	LAP 1	LAP 2	BRA 2	BRA 3	INT 3	BRA 5	KEN 3
21h15									
21h30									
23h							MAL		

ÍNDICE POR FILME INDEX BY FILM

17 ANNI, 129
8 BULLETS, 163
9493, 153

A

A CAÇA REVOLUÇÕES, 39
ACCEPT, 145
A CERO, 168
A ERA DE OURO, 57
AHORA ES NUNCA, 200
A LIFESTORY, 146
A LOFT, 284
AMERICA AT WAR, 285
AMOROUS INTERLUDES, 285
A NAU DOS LOUCOS, 137
ANCHA ES CASTILLA/N'IMPORTE
QUOI, 186
ANOTHER OCCUPATION, 286
À POMPE, 36
A PRIMER IN SKY SOCIALISM, 284
À PROPOS, 105
AROSAKE, 164
ATÉ O CÉU LEVA MAIS OU MENOS, 53
ATLANTIS, 103

B

BELLES ENDORMIES, 99
BINGHAMTON, MY INDIA, 286
BLANKETS FOR INDIANS, 287
BLONDE COBRA, 287
BOA MORTE, 18
BOB FLEISCHNER DYING, 288
BRAIN OPERATIONS, 288

BROOK, 289

C

CCABARET, 34
CANOPY, 289
CAPITALISM: CHILD LABOR, 290
CAPITALISM: SLAVERY, 290
CARPE AETERNITATEM, 114
CARRANCA, 49
CASA FORTE, 115
CASTILLO Y EL ARMADO, 166
CELESTIAL SUBWAY LINES /
SALVAGING NOISE, 291
CHINIYE BABA, 164
CHRONOMETER, 291
CINECOLOR AWARD, 333
CLORO, 117
COICE NO PEITO, 65
COISAS NOSSAS, 133
CONTO DE LAGRIMAS, 19
CONTORNO ÁUDIO E VÍDEO
AWARD, 333
CORN RIOT, 187
CUT, 33
CYCLOPE, 151
CYCLOPEAN 3D: LIFE WITH A
BEAUTIFUL WOMAN, 292
CYCLOPS OBSERVES THE
CELESTIAL BODIES, 292

D

DAY AND NIGHT, 293
DEHA VA-NI-, 89
DE LA NECESIDAD, 201
DE L'EAU, 100
DE LUDWIG, 154
DE NAVEGAR LOS MARES, 201

DER TAG WIRD KOMMEN, 135
DEUX RIVES, 83
DE VENISE, 105
DIA BRANCO, 46
DIALOGUE D'OMBRES, 41
DISORIENT EXPRESS, 293
DO COURO, 52
DO SERCA TWEGO, 172

E

E, 50
EDIFÍCIO, 169
EL ASOMBRO, 199
EL MODELO, 198
EL PALACIO, 27
EL VALLE INTERIOR, 88
ENOBRECE O HOMEM, 63
ETERNITY STREET, 304
ET QUE ÇA SAUTE!, 126
É TUDO LÁGRIMA, 116
EX ANIMO, 173
EXCERPT FROM THE SKY
SOCIALIST STRATIFIED, 294

F

FLO ROUNDS A CORNER, 294

G

GERU, 48
GIFT OF FIRE: NINETEEN
(OBSCURE) FRAMES THAT
CHANGED THE WORLD, 295
GOT AWAY, 149
GRAVITY IS TOPS, 295
GUIDA, 171

H

HABEAS CORPUS, 113
HÁBITAT, 201

HACKED CIRCUIT, 38

I

IINCENDIARY CINEMA, 296

IN KODACHROME DAYS, 297

INSISTENT CLAMOR, 296

INTERNATIONAL COMPETITION, 333

IN THE, 101

INTUIÇÃO, 69

J

J'AI OUBLIÉ, 37

JARDIN DES, 83

JONAS MEKAS, 297

JOYS OF WAITING FOR THE
BROADWAY BUS 1, 297

JOYS OF WAITING FOR THE
BROADWAY BUS 2 (XXX), 298

JOYS OF WAITING FOR THE
BROADWAY BUS 3 (XXX), 298

JOYS OF WAITING FOR THE
BROADWAY BUS 4 (XXX), 299

JÚRI POPULAR, 332

JUST LIKE US, 85

K

KAMIENICA, 148

KOREA, 75

KRYPTON IS DOOMED, 299

KYOTO, 58

L

LA ESTANCIA, 28

LAKOMSTWA ENDEMITA, 167

LA LLAMADA, 54

LA REINA, 197

LES DÉMONS, 154

LES NAUFRAGEURS, 138

LET THERE BE
WHISTLEBLOWERS, 300

LET US PERSEVERE IN WHAT WE
HAVE RESOLVED BEFORE WE
FORGET, 26

LITTLE STABS AT HAPPINESS, 300

M

MALY COUSTEAU, 147

METÁFORA OU A TRISTEZA
VIRADA DO AVESSE, 40

MINAS COMPETITION, 333

MOSTRA COMPETITIVA
BRASILEIRA, 332

MOSTRA COMPETITIVA
INTERNACIONAL, 332

MOSTRA COMPETITIVA MINAS,
332

MULTIDÕES, 118

MUNDO INCRÍVEL REMIX, 51

N

NAGHSHE HAR PARDEH, 155

NA HORA DOS MORCEGOS..., 134

NEW YORK, 301

NEW YORK GHETTO FISHMARKET
1903, 301

NISSAN ARIANA WINDOW, 302

NO MAN'S LAND, 86

NO SÉ MARIA, 198

NOTÍCIAS DA RAINHA, 60

NUA POR DENTRO, 52

NYMPH, 302

O

O ARQUIPÉLAGO, 56

O BOM COMPORTAMENTO, 55

O CLUBE, 61

O DESEJO DO MORTO, 185

O DIA DO GALO, 71

OF THE CRIME, 305

ONDE NÃO POSSO IR, 70

OPENING THE NINETEENTH
CENTURY: 1896, 303

O PORTO, 74

ORCHARD STREET, 303

OS CEGOS, 127

O TRABALHO, 63

P

PANGLOSSIAN, 128

PARALLEL I - IV, 98

PARQUE SOVIÉTICO, 59

PLUTÃO E CARONTE, 132

POPULAR JURY, 333

POSTATI SIVA, 32

PREHISTORIC, 34

PRÊMIO CINECOLOR, 332

PRÊMIO CONTORNO ÁUDIO E
VÍDEO, 332

PRÊMIO REC STÚDIO, 332

PUSHCARTS OF, 304

Q

QUE CAIGO?, 200

QUERIDOS AMIGOS, 87

QUINTAL, 21

QUINZE, 47

R

RAINBOW'S GRAVITY, 97

RAPSÓDIA PARA O HOMEM
NEGRO, 20

RAZZLE DAZZLE: THE LOST
WORLD, 304

REC STUDIO AWARD, 333

RECUIEM, 35

REDEMPTION, 84

RETIRANTES, 165

RETRATO Nº 1 POVO ACORDADO E
SUAS 1000 BANDEIRAS, 45

RETURNING TO AELOUS STREET, 31
RETURN TO THE SCENE, 305
REVOLVING DOOR, 305
RON GONZALEZ, SCULPTOR, 306

S

SANDRA ESPERA, 73
SATURNO, 72
SEEKING THE MONKEY KING, 307
SEM CORAÇÃO, 64
SEMPRE PARTIR, 131
SIN TÍTULO, 199
"SLOW IS BEAUTY", RODIN, 306
SOCIALES, 197
SOFT RAIN, 307
STAR SPANGLED TO DEATH, 308,
310
STREET TROLLEYS 1900, 301
SUBSTANZ, 104

T

TANT QU'IL NOUS RESTE DES
FUSILS, 36
TATUAPÉ MAHAL, 169
TENHO UM DRAGÃO QUE MORA
COMIGO, 111
TEUFEL, 130
THE CAMEL, 187
THE CHICKEN, 30
THE DAY WAS A SCORCHER, 308
THE GEORGETOWN LOOP, 309
THE GREEN WAVE, 309
THE NEST, 184
THE ONE THAT, 149
THE PUSHCARTS LEAVE
ETERNITY STREET, 310
THE SCENIC ROUTE, 311

THE SURGING SEA OF HUMANITY, 311
THE WHIRLED, 312
TIGRE, 68
TLACUACHE DE MAGUEY, 152
TOM, TOM, THE PIPER'S SON, 312
TRANS*LÚCIDX, 112
TRAVELER'S HEART, 101
TWO WRENCHING DEPARTURES, 313

U

UN CONTE DE MICHEL DE
MONTAIGNE, 102
UN SEUL CORPS, 29

V

VAILAMIDEUS, 62
VELOMA, DE L'AUTRE CÔTÉ, 100
VIAGEM NA CHUVA, 162
VISÃO 2013 PARA ROBERTO PIVA, 136

W

WALKWAY, 313
WHAT HAPPENED ON 23RD
STREET IN 1901, 314

WIND, 150

WINDOW, 314

Z

ZIEGENORT, 170

ÍNDICE POR DIRETOR INDEX BY DIRECTOR

A

AGNIESZKA BURSZEWSKA, 148
ALEJANDRO TELÉMACOL TARRAF, 88
ALEXANDRE WAHRHAFTIG,
HELENA UNGARETTI , 50
ALI ZARE GHANATNOWI, 164
ALLAN RIBEIRO, 61
AMEL EL KAMEL, 83
ANA JOHANN, 60

B

BEN RUSSELL, 103
BERTRAND MANDICO, 34
BRUNO DECC, 114
BRUNO RISAS, 127

C

CAMILA BATTISTETTI, 53
CAMILA VIEIRA, 118
CAROLINA MARKOWICZ
CASTILLO E ARMADO, 166
CATARINA VASCONCELOS, 40
CELIO DUTRA, 69
CHRISTOPH GIRARDET
CLARISSA CAMPOLINA, , 74
CLARISSE HAHN, 87
CLECIUS RODRIGUES, 72
CRIS AZZI , 71

D

DANIEL CAETANO, 133
DANIÈLE HUILLET, 41
DAVID AYOUN, 89
DAVID CRONENBERG, 184
DEBORAH STRATMAN, 38

DEBORAH VIEGAS, 58
DÉBORA OLIVEIRA, 18
DUCHET MARINE, 151

E

EDUARDO WILLIAMS, 37, 200
EDU IOSCHPE, 45
ELTON DE ALMEIDA, 132
EVA RANDOLPH, 55
EWA BORYSEWICZ, 172

F

FÁBIO BALDO, 48
FÁBIO BALDO E TICO DIAS, 116
FERNANDA SALLOUM, 169
FILIPPO DEMARCHI, 129
FRANK TERNIER, 163

G

GABRIEL JACQUEL, 154
GABRIEL MARTINS, 51
GANÂNCIA ENDÊMICA, 167
GERMÁN SCELISO, 198
GUANG CHENG SHIE, 187
GUSTAVO BECK, 56
GUSTAVO VINAGRE, 54

H

HARUN FAROCKI, 98

I

IGNACIO MASLLORENS, 201
IVAN BAKRAC, 32, 46

J

JAKUB KOURIL, 147
JEAN-MARIE STRAUB, 102, 105, 41
JEANNE DELAFOSSE, 126
JENNI TANNAHILL, 145
JESSE MCLEAN, 85

JOÃO BORGES , 68
JONATHAN VINEL, 36
JULIA DE SIMONE, , 74

K

KAREN BLACK , 59
KEN JACOBS, 203 - 315
KERSTIN SCHROEDINGER, 97

L

LALEH BARZEGAR, 135
LEANDRO AFONSO, 113
LÉA ROGLIANO, 99
LEONARDO AMARAL, 73
LEONARDO MOURAMATEUS, 57
LEONARDO REMOR, 131
LINCOLN PÉRICLES, 63
LISA BIERWIRTH, 130
LISANDRO ALONSO, 199
LUCAS SÁ, 52
LUIS FELIPE FERNANDES, 71
LUIZ PRETTI, RICARDO PRETTI, 74
LYGIA SANTOS, 70

CV

MAIRA COELHO, 165
MARCELLVS L., 153
MARCELO GRABOWSKY, 117
MARCELO MATOS DE OLIVEIRA, 49
MAREIKE BERNIEN, 97
MARGARIDA RÊGO, 39
MARIA KOURKOUTA, 31
MARYAM FARAHZADI, 155
MAURILIO MARTINS, 47
MATTHIAS MÜLLER , 33
MICHAEL GRAVERSEN |
INGLATERRA, 2013, 20', 86

MIGUEL ANAYA, 152
MIGUEL ANTUNES RAMOS, 50, 57
MIGUEL GOMES, 84
MINA TRAPP, 168

N

NACHO RODRIGUEZ, 146
NARA NORMANDE, 64
NATALIA DZIEDZIC, 167
NEIL OSEMAN, 149

P

PABLO ACOSTA LARROCA,
NICOLÁS APONTE , 200
PANGLOSSIAN, 128
PAULA GRINZPAN, 198
PEDRO HARRES, 166
PHILIPP HARTMANN, 201
PLUTO & CHARON, 132
POGGI CAROLINE, 36
RAMON PORTO MOTA, 185
RASIKA RUWANPATHIRANA, 128
RENAN ROVIDA, 65
RICHARD TAVARES, 134
ROAMING DESIRE, 131
ROBERT LÖBEL, 150
RODRIGO ALMEIDA, 115
ROSANA URBES, 171
SANDRA AWAITS, 73
SANTIAGO LOZA,
LORENA MORICONI, 199
SATURN, 72
SÁVIO LEITE E, 72
SEBASTIAN MEZ, 104
SERGIO CABALLERO, 186
SOBRE VENEZA, 105

THIAGO RICARTE, 46
THIAGO TAVES SOBREIRO, 75
TIÃO, 64
ZTICIANA AUGUSTO LIMA, 62
TOMASZ POPAKUL, 170
VALENTINA CARNELUTTI, 35
WALLACE NOGUEIRA E, 49
WESLEY RODRIGUES, 162
WISLAN ESMERALDO DE
OLIVEIRA, 111
WOJCIECH WOJTKOWSKI, 173
WORK ENNOBLES MAN, 63

CRÉDITOS

CREDITS

16º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DE BH
BELO HORIZONTE INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL

COORDENADOR GERAL
GENERAL COORDINATOR
Rafael Ciccarini

ASSESSORA ADVISER
Alexandra Duarte

ASSISTENTE ASSISTANT
Clarissa Vieira

COORDENADORES DE PROGRAMAÇÃO
PROGRAMMING COORDINATORS
Ana Siqueira
Victor Guimarães

COORDENADORA DE PRODUÇÃO
PRODUCTION COORDINATOR
Cissa Carvalho

PRODUTOR DE PROGRAMAÇÃO
PROGRAMMING PRODUCER
Bruno Hilário

PRODUTORA EDITORIAL
EDITORIAL PRODUCER
Taísa Campos

PRODUTORA DE CONVIDADOS
GUEST PRODUCER
Luiza Almeida

PRODUTORAS
PRODUCERS
Helena Vannucci
Juliana Andrade

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO
ASSISTANT PRODUCER
Júlio Cruz

ESTAGIÁRIA TRAINEE
Mariah Soares

EQUIPE TÉCNICA
TECHNICIANS
Mercídio Alvinho Scarpelli
Milton Célio Rodrigues
Rufino Gomes Araújo

SUORTE ADMINISTRATIVO
ADMINISTRATIVE SUPPORT
Roseli Pessoa Miranda

IDENTIDADE VISUAL E DESIGN GRÁFICO
VISUAL IDENTITY AND GRAPHIC DESIGN
Ricardo Portilho
Graziani Riccio

REVISÃO DO CATÁLOGO
CATALOGUE'S REVISION
Textecer | Revisão e Tradução

TRADUÇÃO DO CATÁLOGO
CATALOGUE'S TRANSLATION
Gabriela Garcia Abreu
Isabel Corrêa
Stéphanie Bollmann

COMISSÃO DE SELEÇÃO
SELECTION COMMITTEE
Anna Flávia Dias Salles
Maria Inês Dieuzeide
João Toledo
José Ricardo da Costa Miranda Junior
Ursula Rösele
Hannah Serrat
Roberto Cotta
Tiago Mata Machado
Bernard Belisário
Ewerton Belico

Estas empresas acreditam na cultura e são patrocinadoras em 2014

Patrocínio Master



Patrocínio viabilizado pela
doação de pessoas físicas

Promoção



ESTADO DE MINAS



Patrocínio



PREFEITURA
BELO HORIZONTE

SESI FIEMG

Realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte

Parceria



Correalização e Patrocínio



Realização

FUNDAÇÃO
CLÓVIS SALGADO

Parceiros do 16º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte

Apoio



Parceria





NOS VEMOS NO ANO QUE VEM!
SEE YOU NEXT YEAR!





140
FESTCURTASBH

