



**11º FESTIVAL INTERNACIONAL DE
CURTAS DE BELO HORIZONTE**

11º BELO HORIZONTE INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL

11º

**FESTIVAL INTERNACIONAL DE
CURTAS DE BELO HORIZONTE**

11º BELO HORIZONTE INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL



ÍNDICE index

GRADE DE PROGRAMAÇÃO program 03

APRESENTAÇÃO presentation 04

MOSTRA NÚCLEO CURADOR council of curators exhibitions 11

MOSTRA VANGUARDAS E NEOVANGUARDAS
vanguards and neo-vanguards exhibition 12

MOSTRA CAMPO IMPERFEITO
imperfect field exhibition 36

SESSÃO DAS ONZE
11 pm exhibition 54

MOSTRA CURTAS BRASIL 2008
brasil short films 2008 exhibition 55

MOSTRAS FESTIVAIS INTERNACIONAIS
international film festivals exhibitions 66

MOSTRA BAFICI bafici exhibition 67

MOSTRA OBERHAUSEN oberhausen exhibition 80

MOSTRA LOCARNO locarno exhibition 89

MOSTRA VILA DO CONDE vila do conde exhibition 95

ENSAIOS essays

VANGUARDAS E NEOVANGUARDAS - ANTECIPAÇÃO E RECONSTRUÇÃO
vanguards and neovanguards - anticipation and reconstruction 110

NOTAS SOBRE UM CAMPO IMPERFEITO
notes on imperfect field 127

DEBATES debates 143

NÚCLEO CURADOR council of curators 151

PROGRAMAÇÕES PARALELAS parallel programs 155

ÍNDICE POR DIRETOR index by director 156

ÍNDICE POR FILME index by film 157

CRÉDITOS credits 159

AGRADECIMENTOS thanks 164

CINE HUMBERTO MAURO

136 LUGARES

07 / 11 SÁBADO	16H30	BRA 1	18H	CAI 1*	21H	VAN 1	23H	SSO
08 / 11 DOMINGO	16H30	BAF 1	18H	LOC 1	19H30	VDC 1	21H	VAN 2
09 / 11 SEGUNDA	15H30	VAN 1	17H	BAF 2	19H	VDC 2	20H45	OBE 1
10 / 11 TERÇA	15H30	VAN 2	17H	VDC 3	19H	BRA 2	20H45	VAN 3
11 / 11 QUARTA	15H30	VDC 1	17H	OBE 2	19H	CAI 2	20H45	VDC 4
12 / 11 QUINTA	15H30	VAN 3	17H	VDC 2	19H	VAN 4	20H45	BRA 3
13 / 11 SEXTA	15H30	VAN 4	17H	LOC 2	19H	BAF 3	20H45	CAI 3
							22H15	VDC 3

SALA JUVENAL DIAS

130 LUGARES

07 / 11 SÁBADO	18H15	CAI 3	19H45	BAF 2	21H15	OBE 1		
08 / 11 DOMINGO	18H15	BAF 3	19H45	VDC 4	21H15	BRA 1		
09 / 11 SEGUNDA	17H15	CAI 2	19H15	LOC 2	20H30	MESA	O Circuito Internacional dos Festivais de Cinema	
10 / 11 TERÇA	10H	ENCONTRO do Audiovisual Mineiro	17H15	BAF 1	19H15	BRA 2	21H	BAF 3
11 / 11 QUARTA	16H30	BRA 2**	19H15	LOC 1	20H30	MESA Nova Cinefilia	TEATRO JOÃO CESCHIATTI	100 LUGARES
12 / 11 QUINTA	17H15	BAF 2	19H15	CAI 1	21H	BRA 3		
13 / 11 SEXTA	16H30	BRA 3**	19H15	BAF 1	21H	OBE 2		

Classificação Etária Indicativa: 14 anos

CÓDIGOS DAS MOSTRAS

B A F BAFICI - FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA INDEPENDIENTE DE BUENOS AIRES bafici - buenos aires international independent film festival

B R A CURTAS BRASIL 2008 brazil short films 2008

C A I CAMPO IMPERFEITO imperfect field

L O C FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE LOCARNO locarno international film festival

O B E FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DE OBERHAUSEN international short film festival oberhausen

S S O SESSÃO DAS ONZE 11 pm exhibition

V A N VANGUARDAS E NEOVANGUARDAS vanguards and neo-vanguards

V D C CURTAS VILA DO CONDE vila do conde short films

*Sessões seguidas de debate com os curadores da mostra.

**Sessões seguidas de debate com os realizadores da mostra.

APRESENTAÇÃO

PRESENTATION

O Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte chega à sua 11^a edição. Realizado na capital mineira desde 1994, apesar de ter sido interrompido e se manter em constante mutação, mostrou-se, desde sempre, um verdadeiro celeiro da produção mineira neste formato audiovisual.

Entendemos o Festival, que este ano ocorre apesar da crise econômica que abateu o mundo e afugentou alguns patrocinadores, como um espaço não apenas do fazer audiovisual, mas, sobretudo, do repensar, do planejar, do desenhar novos conceitos, novos formatos, novos mercados e, por que não dizer, novos rumos.

Estamos em pleno momento de mudança, quando o Festival volta a ser produzido pela Fundação Clóvis Salgado (FCS), com a participação direta da Secretaria de Estado de Cultura, por meio de sua Diretoria de Audiovisual. Por isso, este também é o momento de agradecer ao CEC – Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais -, pelo tempo em que foi parceiro na realização do evento.

O Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte vem trilhando uma bela trajetória, que, queremos, seja pavimentada para ocupar um espaço de importância ainda de maior no cenário audiovisual mineiro. Trata-se do único festival do segmento realizado pelo Sistema Estadual de Cultura e que possui o objetivo claro de ser uma ação efetiva na área de difusão e de formação de público. Por isso a expectativa de que este papel seja ampliado, ao trazer novamente sua realização para a Fundação Clóvis Salgado com a participação também efetiva da Secretaria: a decisão permitirá um Festival ainda mais alinhavado às ações pensadas para o setor, além de consolidar o Cine Humberto Mauro como importante equipamento na difusão do cinema de arte.

Esta será, sem sombras de dúvida, uma edição especial, concebida com o intuito de repensar e dar novos rumos ao Festival.

Paulo Brant
Secretário de Estado de Cultura de Minas Gerais

The Belo Horizonte Short Film Festival is in its 11th edition. Held in the capital of Minas Gerais since 1994, despite being interrupted and in constant mutation, it's proven to be a true cellar of mineira production in the audiovisual format.

The Festival as we understand it, which happens this year despite the economic crisis that engulfed the world and scared some sponsors, is a space not only of the making of audiovisual, but, above all, of rethinking, planning, designing new concepts, new formats, new markets and, why not say, new paths.

We are in full moment of change, as the Festival is back to being produced by the Fundação Clóvis Salgado (Clóvis Salgado Foundation), with the active participation of the Secretaria de Estado de Cultura (State Secretary of Culture), by means of the Audiovisual Board of Directors. For that, this is also the time to thank the CEC – Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (Center of Cinematographic Studies of Minas Gerais) – for the time of their partnership in making the festival happen.

The Belo Horizonte Short Film Festival has been treading a beautiful trajectory which we want it to be paved to occupy an even bigger space in the mineiro audiovisual scenario. It's about the only festival of this segment realized by the Sistema Estadual de Cultura (State System of Culture) and it has a clear objective of being an effective activity in the area of diffusion and public formation. Therefore, with the expectation that this role be amplified, bringing the production to the Fundação Clóvis Salgado (Clóvis Salgado Foundation) again with the effective participation of the Secretary: this decision will allow a Festival much more prepared to the actions envisioned of this sector, not to mention consolidate the Cine Humberto Mauro as a important equipment in the diffusion of the art cinema.

This will be, without a shadow of a doubt, a special edition, conceived with the intention by rethinking and giving new paths for the Festival.

Paulo Brant

State Secreraty of Culture of Minas Gerais

**SECRETARIA DE ESTADO DE
CULTURA DE MINAS GERAIS**

EM TEMPO

Há momentos em que é preciso parar e pensar. Parar e avaliar, perguntar. Essa deve ser a orientação para a realização da edição de 2009 do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. O 11º Festival tem como ponto de partida muito mais perguntas do que respostas. Exatamente por isso, optamos por realizar essa edição refletindo, ouvindo sugestões, trazendo experiências. O objetivo é expor essas perguntas e tentar encontrar respostas ou novos rumos para o Festival.

No meio de tantos festivais que acontecem no país e no mundo, como inserir o Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte? Como o Festival poderá agir para ampliar plateias e espaço para o curta-metragem? Como poderá contribuir com uma melhor distribuição dos filmes, com a carreira de seus realizadores? O que podemos trazer de novo para o Festival de Belo Horizonte?

Consideramos fundamental colocar essas questões e discuti-las com todos os interessados, mobilizar pessoas e grupos a fim de encontrar um novo desenho para o Festival, mais alinhado com o contexto atual, em que o curta e o cinema em geral buscam vencer desafios do nosso tempo. No meio de uma produção cada vez mais intensa, provocada pela facilidade dos suportes, é preciso encontrar janelas e alternativas de exibição que fortaleçam a criação e a circulação das obras.

É tempo de perguntas, de visões e experiências diversas que possam contribuir para a invenção de um novo Festival. O 11º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte será uma edição especialmente dedicada a essa necessidade de transformação, invenção.

Convidamos todos os interessados e o público em geral para participar das mesas e outras atividades programadas, bem como acompanhar a programação especialmente criada para essa edição.

Fundação Clóvis Salgado

IN TIME

There are moments when we need to stop and think. Stop and reassess, raise questions. This is the goal for the 2009 edition of the Belo Horizonte International Short Film Festival. The 11th Festival has as a starting point a lot more questions than answers. For this reason, we chose to make this edition of the festival open to suggestions, reflecting and bringing in new experiences. Our intention is to expose these questions and try to find answers or new paths for the Festival to follow.

Amidst all the festivals in Brazil and in the world, how can the Belo Horizonte International Short Film Festival be incorporated? How can our Festival increase audiences and exhibition spaces for the short film? How can we best contribute with the short film distributions and with their filmmakers' career?

What can we add to the Belo Horizonte Festival?

We find essential to ask these questions and discuss them with all interested, excite people and groups with the will to find a new design for the Festival, with lines more suited with today's world where the short film and cinema in general struggle with the challenges of our time. Amidst this intense production of films brought on by the availability of technical and digital instruments for this, we need to find new windows and alternative ways of exhibition for better encouragement of creation and circulation of short films.

It's time for questions, fresh visions and experiences, which can allow the invention of a new festival. The 11th Belo Horizonte International Short Film Festival will be an edition specially dedicated to the need of transformation and reinvention.

We invite all interested and the general public to participate in the round tables and other activities, not to mention our program specially devised for this edition.

Fundação Clóvis Salgado (Clóvis Salgado Foundation)

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO

Depois de mais de uma década empenhada na difusão do curta-metragem, o Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, em sua décima primeira edição, repensa seu formato frente às crescentes transformações no cenário audiovisual. Em busca de amadurecimento conceitual e reflexivo, o evento inicia, neste ano, uma reformulação em seu modelo de inserção. A ambição é propor um festival que se constitua como um lugar de encontro, reflexão, troca e difusão daquilo que se produz de melhor e mais inovador no audiovisual contemporâneo.

A imbricação cinema e artes plásticas, as vanguardas, os neovanguardismos e a nova cinefilia são alguns dos temas suscitados pelas mostras e debates da edição deste ano. Um grupo de curadores foi convidado a participar desse processo, propondo programas e levantando questões referentes ao próprio perfil do festival. Programadores de festivais de cinema internacionais, reconhecidos pela coerência de seu perfil curatorial - Locarno, Vila do Conde, Oberhausen e Bafici - organizam pequenas mostras com títulos de destaque das últimas edições de seus eventos e marcam presença nas mesas de discussão. Juntas, as mostras e as atividades aqui propostas procuram ampliar o espectro de diálogo do festival, tendo sempre em mente a idéia de um cinema mais autoral e inquieto, que contribua para aprofundar a experiência da arte em nosso tempo.

O momento é propício à renovação do modelo do festival: depois de seis edições realizadas pelo Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC), o evento volta a ser produzido em seu lugar de origem, o Departamento de Cinema da Fundação Clóvis Salgado/ Palácio das Artes, também responsável pela programação do Cine Humberto Mauro, única sala de exibição não comercial de Belo Horizonte. A Diretoria de Audiovisual da Secretaria de Estado de Cultura foi incumbida da coordenação desta edição especial do festival, com a responsabilidade de reformular a sua estrutura e de apontar, com o auxílio dos curadores convidados, novos caminhos para o seu futuro.

O que se espera do público é que compartilhe com a proposta aqui realizada, assistindo aos filmes e participando das mesas de debates, contribuindo, assim, para o sucesso e continuidade deste festival.

Daniel Queiroz

Coordenador do 11º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte
Diretor de Audiovisual da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais

After more than a decade committed to the circulation of short films, the Belo Horizonte Short Film Festival, in its eleventh edition, rethinks its format facing the increasing transformations in the audiovisual scenario. Searching for conceptual and reflexive maturing, the event initiates, this year, a reformulation of its insertion model. Our ambition is to propose a festival seen as a place for meeting, reflection, exchange and diffusion of that which is the best and most innovative in the contemporary audiovisual.

The overlapping of cinema and plastic arts, the vanguards, the neovanguards and the new cinephilia are some of the topics raised by the exhibitions and debates in this year's edition. A group of curators was invited to participate in this process, proposing programs and raising questions regarding the festival's profile. Programmers from international film festivals, known by their coherent curatorial profile - Locarno, Vila do Conde, Oberhausen and Bafici - organized mini-exhibitions with films of prominence from the last editions of their festivals and will sit in on the round tables. Together, the exhibitions and the activities here proposed will try to amplify the range of dialogue of the festival, always having in mind the idea of a more authorial and disquiet cinema, which contributes to deepen the experience with the art in our time.

The moment is favorable for the renewal of the festival's model: after six editions produced by the Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC) - Center Of Cinematographic Studies of Minas Gerais - the event is now back to being produced by the Department of Cinema from Fundação Clóvis Salgado (Clóvis Salgado Foundation)/ Palacio das Artes, also responsible for the programming of Cine Humberto Mauro, the only non-commercial exhibition room of Belo Horizonte. The Diretoria de Audiovisual da Secretaria de Estado de Cultura (Audiovisual Board of Director from the State Secretary of Culture) was responsible for the coordination of this special edition of the festival, with the responsibility to reformulate its structure and point, with the help of the invited curators, new paths for its future.

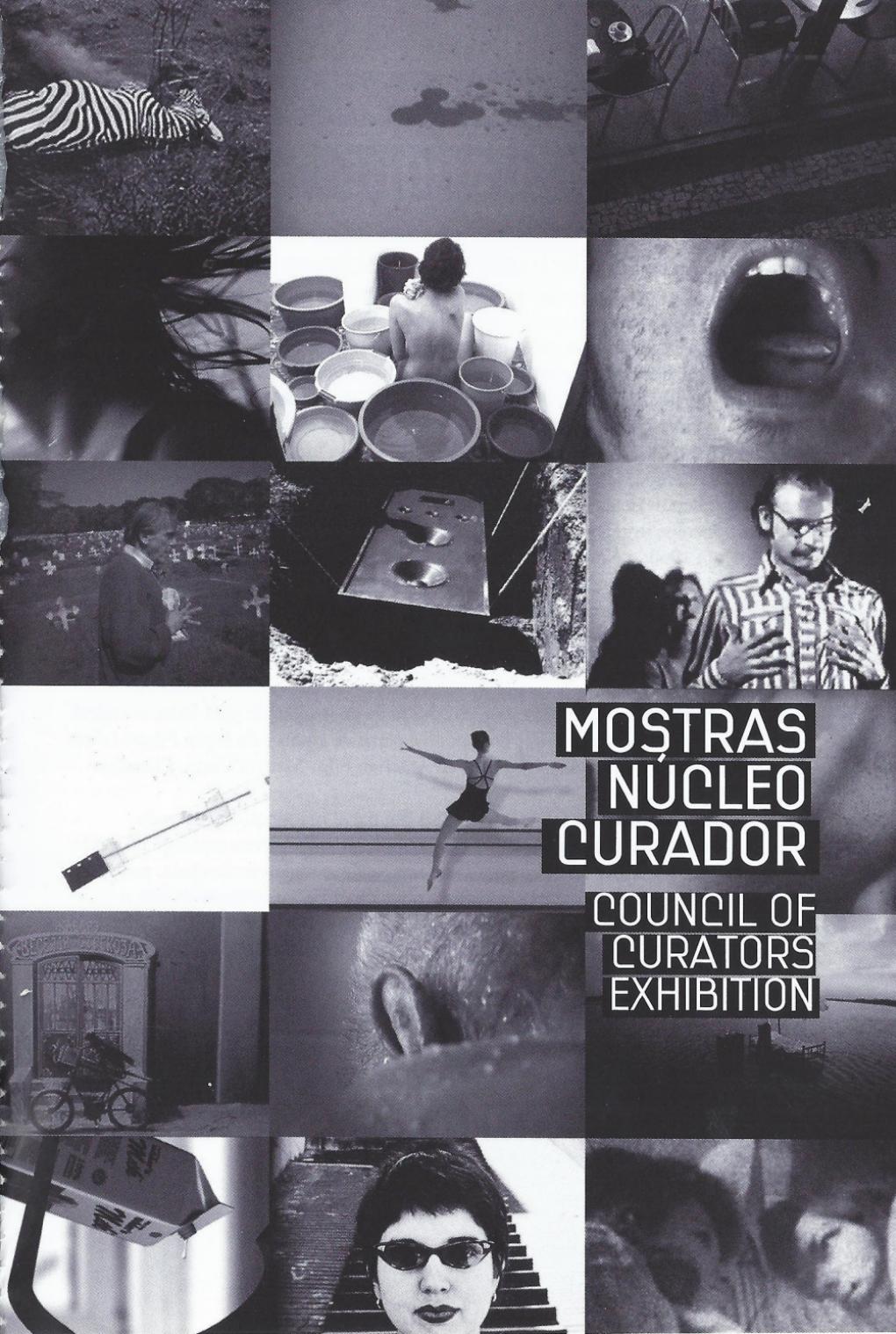
It's expected of the public that they share in our proposal, coming to the exhibitions and participating in the debates, contributing to the success and continuity of this festival.

Daniel Queiroz

*Coordinator of the 11th Belo Horizonte International Short Film Festival
Director of Audiovisual for the State Secretary of Culture*

FESTIVAL





MOSTRAS NÚCLEO CURADOR

COUNCIL OF
CURATORS
EXHIBITION

vanguardas e neovanguardas

VANGUARDAS / NEO VANGUARDAS REVOLUÇÃO SENSÍVEL

“O cinema nascerá no dia em que a indústria de cinema desaparecer”, dizia Jean-Marie Straub, em 1970. Ele ecoava assim o espírito da época, a ideia motriz dos coletivos cinematográficos que surgiam na esteira de maio de 1968, cuja síntese fora expressa no manifesto do “terceiro cinema” (Solanas e Getino, 1969), espécie de bíblia do cinema de guerrilha: contra a indústria de cinema burguesa dos especialistas, um cinema de coletivos revolucionários, realizado por células em que todos fariam de tudo no processo de criação filmica. De certa forma, essa utopia coletivista (em que até Godard embarcou) já ganhara contornos mais realistas e pragmáticos do outro lado do Atlântico: depois de anos se organizando em sociedades precárias, Jonas Mekas e cia. (Ken Jacobs, Ron Rice, Jack Smith, Robert Breer, Gregory Markopoulos...) fundavam, em 1960, o New American Cinema Group, e, dois anos depois, a New York Film-Makers Cooperative. As cooperativas tornaram-se, a partir de então, mais do que um meio de produção, distribuição e conservação do cinema de vanguarda, algo como um aparato de resistência cultural, verdadeiros enclaves como a Film-Makers Coop., erguida em um país onde o cinema foi, desde sempre, sinônimo de indústria cinematográfica. A NY Film-Makers'Coop. (em cujo acervo fomos buscar a maioria dos filmes que compõem esta mostra) serviu de inspiração para todas as outras cooperativas que surgiram ao redor do mundo a partir de então – da Japan Film-Makers Coop. ao Collectif Jeune Cinéma francês, da Austrian Film-Makers'Coop. à London Filmakers'Coop.

Força dissidente, por muitos anos condenado a um papel marginal, o cinema de vanguarda, tantas vezes chamado de cinema do underground, parece sair hoje do gueto a que havia sido confinado. É cedo para fazer uma análise mais aprofundada: por um lado, novos críticos e historiadores (toda uma nova cinefilia) se ocupam de tirar o cinema de vanguarda das notas de pé de página das histórias do cinema; por outro, os filmes de vanguarda ganham, na Internet, um público infinitamente maior do que jamais teve. Mais do que isso, é ao próprio espírito da época que o cinema de vanguarda parece se adequar: ao espírito “do it yourself” dos filminhos de You Tube e a uma era marcada pela imbricação crescente entre cinema e arte contemporânea (a anexação do cinema ao museu de arte contemporânea da qual nos dá conta Jacques Aumont) – a ponto de cineastas de vanguarda, como Peter Kubelka, poderem finalmente ver realizada, hoje em dia, a sua velha reivindicação de ter os seus filmes exibidos em museus, como obras de arte que sempre foram.

Peter Weibel talvez levasse essa análise um pouco mais longe: para ele, um novo (neuro)cinema da era digital anda se configurando sob um princípio original do cinema que a indústria cinematográfica renegou, mas a vanguarda sempre salvaguardou: a conceção do cinematógrafo como máquina de percepção capaz de reinventar o mundo.

À determinada altura, no final do século 19, a incipiente técnica do cinema, fruto de um conjunto de pesquisas e invenções da época, tornou-se refém dos interesses da indústria e dos ministérios da guerra (âmbito no qual se desenvolveram as pesquisas de Marey e Muybridge), passando a se inscrever no contexto da taylorização do trabalho, da racionalização do movimento e disciplinarização do corpo. O cinema se reduziria, assim, a uma máquina de simulação e percepção do movimento. “O modo como hoje conhecemos o cinema”, diz Weibel, “é na realidade uma redução do princípio vigente no século 19, que começou por investigar máquinas de visão, mas terminou reduzindo-as a máquinas de movimento – é o ponto em que entra a indústria da imagem em movimento com seus motion pictures. Só o cinema de vanguarda dos anos 20, 50 e 60 logrou manter a intenção original de se criar máquinas de visão”.

O cinema de vanguarda se define, portanto, por restituir uma técnica, ela própria corrompida em seu nascedouro pelos interesses da indústria, a seu princípio original. Parido como instrumento de domesticação, o cinema retoma, em sua vanguarda, o duplo potencial científico-artístico que estava em sua origem. “Toda técnica, toda lógica pode ser subvertida e voltada contra suas próprias determinações”, escreve Nicole Brenez em seu livreto sobre os cinemas avant-garde. “O cinema de vanguarda não se define por sua origem econômica, nem por sua plataforma doutrinária, nem por uma estética particular: ele subverte uma tecnologia nascida de necessidades militares e industriais para inscrevê-la em uma dinâmica de emancipação”.

A vanguarda não perderia no cinema, portanto, seu papel de autocrítica da arte, indo sempre na contramão do cinema como máquina de dominação/domesticação estético-ideológica. Foi talvez por não estarem ligados a nenhum poder, salvo aos poderes revolucionários, que os artistas de vanguarda puderam conceber desde sempre o cinema como instrumento de reinvenção do mundo, num movimento ao mesmo tempo estético e político. Eles teriam intuído, desde cedo, no cinematógrafo, a riqueza de possibilidades das suas relações simbólicas com o real. Nas potências do dispositivo cinematográfico, eles vislumbraram um outro mundo (“quase uma filosofia do universo”, diria Maïakovski), um mundo que só um cine-olho seria capaz de revelar – lembremos da euforia de Vertov em seu devir de homem-câmera: “Eu sou cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo. O meu caminho leva à criação de uma percepção nova do mundo. Eis por que decifro de modo diverso um mundo que vos é desconhecido”.

A revolução que o cinema de vanguarda promovia fora, desde sempre, uma revolução na ordem do sensível – das vanguardas históricas às novas vanguardas (a começar da vanguarda americana dos anos 1950), o que restou foi justamente essa constatação histórica: o cinema, máquina perceptiva, destinava-se à revolução sensível do mundo.

Tomemos o termo “revolução” no seu sentido literal, o primeiro sentido do dicionário: revolução como “ato ou efeito de revolver (o que estava sereno)”.

O filme de vanguarda, tal como esta mostra o comprehende, seria aquele capaz de revolver, a seu modo, a sensibilidade do espectador, aquele que produz uma revolução perceptiva, um revolver ótico-sonoro. Sem pretender-se uma mostra de perfil curatorial muito cerrado (para não atrapalhar a experiência perceptiva do público com hipóteses interpretativas fechadas), nem pretender-se um panorama exaustivo das relações entre as vanguardas de diversas épocas e vertentes (tais como as esboçadas no ensaio da página 110), a mostra se resume a quatro programas de filmes que mal disfarçam o gosto impuro de seu curador (melhor seria dizer: organizador), quatro ideias gerais.

O primeiro programa reduz a questão do dispositivo cinematográfico, de cujos mistérios e segredos a vanguarda foi desde sempre a que mais se ocupou, a um jogo de cena em que a própria câmera ocupa o centro, funcionando como um fórceps, um catalisador de situações ora excruciantes (*I, an Actress*, George Kuchar), ora burlescas (*Perils, Abigail Child*), ora voyeurísticas (*From my Window*, Josef Robakowski) ora puramente eróticas (*Spectator*, Frans Zwartjes). São filmes que, de certa forma, ritualizam e/ou teatralizam (como na tragicomédia orwelliana *The Secret Cinema*, de Paul Bartel) a relação invariavelmente obsessiva, maníaca e misteriosa que seus próprios realizadores mantêm com o dispositivo cinematográfico.

O segundo programa é composto por trabalhos que subvertem a técnica cinematográfica de sua determinação primeira, a de servir à indústria da domesticação e do controle do corpo humano (ao taylorismo e à guerra). São trabalhos que reinventam o corpo humano, filmes em que o laboratório dos sentidos do cinema avant-garde encontra o seu espelho no corpo – elegias (*Song of Godbody*, James Broughton, *Dirty*, Stephen Dwoskin),

dissecções (Love, Takahiko Iimura), cartografias (Geography of the Body, Williard Maas), pinturas vivas (9/64, O Tannenbaum, Kurt Kren), desenhos vivos (Stage transfer drawing, Dennis Oppenheim). Esse programa mistura filmes clássicos da vanguarda nova-iorquina (como os de Iimura, Maas e Broughton) com experimentos de body-art (registrados em vídeo) por realizadores mais ligados às artes plásticas como Paul McCarthy (The Black and White Tapes), Dennis Oppenheim e Vito Acconci (Three Frame Studies).

O terceiro programa “Enciclopédia de Mundo”, reatualiza um ideal perdido do primeiro cinema, ideal que moveu o dito cinema de exploração, o de descobrir e revelar, através da câmera, todos os cantos e mistérios deste mundo. Em sua atualização vanguardista, essa ideia se concretiza em experiências heterotópicas, filmes que reinventam o mundo. O programa começa com a densidade de *Unsere Afrikareise*, obra-prima em que Peter Kubelka submete, ironicamente, o registro da viagem africana de um grupo de caçadores neocolonialistas austríacos à lógica implacável de seu cinema métrico. Montado durante cinco anos, o filme é uma reconstrução musical do mundo em uma série de contrapontos óticos e sonoros, uma das montagens mais condensadas da história – um “objeto-filme que tem a complexidade e a polimorfia da natureza”, diria o crítico italiano Stefano Masi. Já em *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, o que começou como o simples registro de um trabalho de land-art resultou em um dos mais belos filmes de arte já feitos. A história da criação de uma imensa espiral de terra (inspirada em monumento indígena) sobre um ponto obscuro da costa oeste americana – um trabalho de “geologia abstrata” que parte do princípio smithsonian de que a Terra “não é natureza, mas um grande museu”. Esculpida em cima de um lago (Great Salt Lake), em 1970, a imensa espiral de Smithson passou trinta anos submersa nas águas até ressurgir inteira, em 2004, durante um período de seca – morto em 73, em um acidente aéreo, Smithson não testemunhou essa reaparição que, de certa forma, consumou todos os seus preceitos artísticos. Completam este programa os filmes *Valentin de las Sierras* (incursão mexicana de Bruce Baillie que é das obras mais líricas que a vanguarda americana já nos deu a ver) e o cômico e surpreendente *A portrait of the lady in the yellow hat* (de Stephen Lovi).

O último programa da mostra é dedicado aos filmes-poemas de nomes consagrados do cinema de vanguarda. Seu título, “Um mundo sem cabeça, uma cabeça sem mundo” é tirado dos capítulos de um livro de Elias Canetti (*Auto-de-Fé*). Melhor tentar não estabelecer uma unidade entre esses filmes. Vamos nos ater a vê-los como “percepções de mundo”: mundos sem cabeça – “danças de mundo” como *Song Delay* (vídeo-performance de Joan Jonas), *Desistfilm* (ciranda beatnik de Stan Brakhage) e *Ghost before Breakfast* (dadaísmo à la Hans Richter) – ou cabeças sem mundo – *Mesches of Afternoon* e a experiência interior de Maya Deren, *The End* e o humor negro-apocalíptico do poeta-cineasta americano Christopher MacLaine.

Tiago Mata Machado

vanguards and neovanguards

VANGUARDS / NEOVANGUARDS - SENSITIVE REVOLUTION

"Cinema will only be born when the film industry dies", Jean-Marie Straub would say, in 1970. He was echoing the time's spirit, the driving force of the cinematography collectives that appeared in May 1968, their idea expressed in the "Third Cinema" manifesto (Solanas and Getino, 1969), almost a bible for the guerrilla cinema: against the bourgeois film industry specialists, a cinema of revolutionary collectives, made by cells in which everyone is involved in the whole process of the filmic production. In a way, this collective utopia (that even Godard embraced) had already gained more realistic and pragmatic shape on the other side of the Atlantic: after years organizing precarious societies, Jonas Mekas and company (Ken Jacobs, Ron Rice, Jack Smith, Robert Breer, Gregory Markopoulos...) were founding, in the 1960s, the New American Cinema Group, and, two years later, the New York Film-Makers Cooperative. After this, the cooperatives became more than means of production, distribution and preservation of the vanguard cinema, they became an apparatus of cultural resistance, real enclaves like Film-Makers Coop., rising in a country where cinema has always been a synonym of film industry. The NY Film-Makers'Coop. (it's from their collection that most of the films in this exhibition came from) has been an inspiration for every other cooperative emerging all over the world since then - from the Japan Film-Makers Coop. to the french Collectif Jeune Cinéma, from the Austrian Film-Makers'Coop. to the London Filmmakers'Coop.

A dissident force, for many years condemned to the sidelines, the vanguard cinema, also called the underground cinema, seems to be stepping out of the ghetto it has been confined to. It's too soon to make a deeper analysis: on one hand, new critics and historians (a new cinephilia) have taken upon themselves to take the vanguard cinema off the footnotes on the history of cinema; on the other hand, the vanguard films are gaining, on the Internet, a public never before imagined. More than that, the vanguard cinema seems to be adapting to the spirit of our time: adapt to the "do it yourself" spirit of the YouTube videos and to a time marked by the growing overlapping between cinema and contemporary art (the attachment of cinema to the museum of contemporary art pointed by Jacques Aumont) – to the point where vanguard filmmakers, like Peter Kubelka, can witness their own films being exhibited in museums, as they wished for, for a long time, presenting them as art works. .

Peter Weibel would, perhaps, take this analysis a little bit further: for him the new (neuro) cinema of the digital era is being setup under one of the original principals of cinema that the film industry renounced, but the vanguard has always safeguarded: the conception of the cinematograph as a machine of perception capable of reinventing

the world. At some point, by the end of the 19th century, the inchoate filmmaking techniques, product of a number of research and inventions of the time, became hostage of the industry and ministries of war interests (scope in which Marey and Muybridge's research took place), and started to inscribe itself in the context of tayloristic work, to rationalize the movement and discipline the body. The cinema would thus be diminished to a machine of simulation and perception of movement. "What is called cinema today", Weibel says, "is in fact already a reduction of the principle of the 19th century, which began to investigate machines of vision, but finally reduced them into machines of motion - we have this industry named the moving image with their motion pictures. Only the avant-garde cinema of the 1920's, 50's and 60's has maintained the original intention of creating machines of vision."

The vanguard cinema is defined, therefore, by the restitution of a technique, corrupted from the start by the interest of the industry, to its original principle. Born as a domestication instrument, the cinema comes back, in its avant-guard, with the double scientific-artistic potential present in its origin. "Every technique, every logic can be subverted and used against its own determinations" Nicole Brenez writes in her booklet about the avant-garde cinema: "The avant-garde cinema isn't defined by its economic origin, nor by its doctrines, or set aesthetics: it subverts a technology born from military and industrial needs to inscribe it in an emancipation dynamic."

The vanguard won't miss its place in cinema as a self-criticizer of art, going always against the flow of filmmaking as a machine of aesthetic-ideological domination/domestication. Maybe it was their lack of affiliation to any power, not mentioning the revolutionary powers, which gave the vanguard artist the easiness to always regard the cinema as an instrument to reinvent the world, in a movement both aesthetic and political. They would have intuited since the beginning, in the cinematograph, the richness of possibilities in its symbolic relationship with reality. It was through the powers of the cinematographic apparatus that they were able to glimpse another world ("almost a philosophy of the universe" Maiakovski would say), a world made possible by the camera-eye - not forgetting Vertov's euphoria when he became the man with the camera: "I am the kino-eye. I am a mechanical eye. I, a machine, I am showing you a world, the likes of which only I can see. My road is towards the creation of a fresh perception of the world. Thus I decipher in a new way the world unknown to you." The change that the avant-garde cinema encouraged has always been a transformation in the realm of sensations - from the historical vanguards to the vanguard of today (beginning with the American vanguard of the 50s), what was left is this historic statement: the cinema, machine of perception, was destined to revolutionize our perception of the world.

Let's take the term "revolution" as it is defined in the dictionary, its first meaning: revolution as "the act of revolving (that which was peaceful)". The vanguard film, as this exhibition understands it, would be the film capable of revolving, in its way, the spectator's sensibility, the one that produces a change in perception, an optic and sound revolution. Without intending to be an exhibition with a curatorial outline too dense (to not get in the way of the public's perceptive experience with set interpretive hypothesis), nor intending an exhaustive overlook of the vanguard of different time and subsets (which will be sketched in the essay on page 110), the exhibition is divided in four programs that barely disguises the impure taste of its curator (more accurate would be to say: organizer), four general ideas.

*The first program brings the cinematographic apparatus, which none has shown more interest in its mysteries and secrets than the vanguard, to a scene play where the camera itself is at the center, working as a forceps, a catalyst of situations at times excruciating (*I, an Actress*, George Kuchar), some times burlesque (*Perils, Abigail Child*), others voyeuristic (*From my Window*, Josef Robakowski) or just plain erotic (*Spectator*, Frans Zwartjes). They are films that, in a way, ritualize and/or theatricalize (like the Orwellian tragic comedy *The Secret Cinema*, Paul Bartel) the invariably obsessive, manic and mysterious relationship that their own filmmakers maintain with the cinematographic apparatus.*

*The second program is composed by works that subvert the filmmaking technique from its first determination, the one to serve the industry that domesticates and controls the human body (from taylorism to the war). These are works that reinvent the human body, film where the laboratory of senses of the vanguard cinema finds its mirror in the body - elegies (*Song of Godbody*, James Broughton, *Dirty*, Stephen Dwoskin), dissections (*Love*, Takahiko Iimura), cartographies (*Geography of the Body*, Williard Maas), living painting (*9/64*, O Tannenbaum, Kurt Kren), living drawing (*Stage transfer drawing*, Dennis Oppenheim). This program mixes classic films from the New-Yorker vanguard (like Iimura's, Maas' and Broughton's) with body-art experimentation (registered in video) with filmmakers more in touch with plastic art like Paul McCarthy (*The Black and White Tapes*), Dennis Oppenheim and Vito Acconci (*Three Frame Studies*).*

*The third program “Encyclopedia of the World”, updates the ideal lost in the first cinema, the ideal that moves the so-called exploration cinema, the one to discover and reveal, through the camera, every cover and mysteries of this world. In this vanguardian update, this idea is made real in heterotopic experiences, films that reinvent the world. The program begins with the intensity of *Unsere Afrikareise*, Peter Kubelka masterpiece, film in which he submits, ironically, the record of an African trip of a group of Austrian neo-colonists hunters to the relentless logic of his metric cinema. Edited in five years, the film is a musical reconstruction of the world in a series of optic and sound counterpoints, one of the most condensed montage of the story – “a object-film with the complexity and polymorphism of nature”, the Italian critic Stefano Masi would say. Now, in Robert Smithson’s *Spiral Jetty*, what started as a simple land-art work record resulted in one of the most beautiful art films ever made. The story of the creation of an immense spiral made of earth (inspired by a native-american monument) on an obscure place of the American west coast - an “abstract geology” work based on the Smithsonian principle that the Earth “is not nature, but a great museum”. Sculpted on top of the Great Salt Lake, in 1970, the enormous Smithson’s spiral spent thirty years submersed under water until it appeared, in 2004, during a drought season - Smithson, who died in 73, in a plane accident, did not witness this resurrection that, in a way, summed up all his artistic precepts. Completing this program are the films *Valentin de las Sierras* (mexican incursion of Bruce Baillie, one of the most lyric works the American vanguard has given us) and the comic and surprising “A portrait of the lady in the yellow hat” (de Stephen Lovi).*

*The last program of this exhibition is dedicated to the film-poems from consecrated names of the vanguard cinema. Its title, “A Headless World, A Wordless Head” is taken from the chapters of Elias Canetti’s book *Auto-de-Fé*. It’s best not to try to establish a unity among these films. Let’s restrain ourselves to see them as “perceptions of the world”: worlds without a head - “dances of the world” like *Song Delay* (Joan Joans’ video-performance), *Desistfilm* (Stan Brakhage’s beatnik lullaby) and *Ghost before Breakfast* (Dadaism à la Hans Richter) - or heads without a world - *Mesches of Afternoon* and *Maya Deren* inside experience, *The End* and the apocalyptic dark humor of the American poet-filmmaker Christopher MacLaine.*

Tiago Mata Machado

VAN 1

o dispositivo / the apparatus

Cine Humberto Mauro
07 nov - 21h
09 nov - 15h30

Duração VAN 1: 69'
Formato de exibição: vídeo/16mm
Exhibition format: video/16mm
Legendas em português

I, AN ACTRESS

George Kuchar
EUA, 1977, 9', p&b, 16mm

Este filme foi filmado em dez minutos com quatro ou cinco estudantes meus no Instituto de Arte de São Francisco. Era para ser uma audição de uma das meninas do curso. Ela queria algo para mostrar aos produtores teatrais, já que ela estava interessada em uma carreira de atriz. Quando terminamos de montar os equipamentos pesados para a filmagem a aula estava quase terminando; tudo que tínhamos eram 10 minutos. Já que 400 pés de filme demoram 10 minutos para correr pela câmera... essa foi a nossa resposta: simplesmente começar e não parar até o filme acabar; eu tive que entrar na ação para acelerar as coisas então, de uma certa forma, este filme possibilita uma visão para as minhas técnicas de direção sob pressão.

This film was shot in ten minutes with four or five students of mine at the San Francisco Art Institute. It was to be a screen-test for a girl in the class. She wanted something to show producers of theatrical productions, as the girl was interested in an acting career. By the time all the heavy equipment was set up the class was just about over; all we had was ten minutes. Since 400 feet of film takes ten minutes to run through the camera ... that was the answer: Just start it and don't stop till it runs out. I had to get into the act to speed things up so, in a way, this film gives an insight into my directing techniques while under pressure.

THE SECRET CINEMA

Paul Bartel

EUA, 1966, 27'30'', p&b, 16mm

Na programação do Festival de Filmes de Londres de 1966, Richard Roud descreveu este como sendo um filme americano pop/camp terrivelmente engraçado sobre as desventuras de Jane entre os cineastas. É, na verdade, uma fantasia paranoica de uma garota que pensa que seus amigos a estão filmando com câmeras secretas para a exibição em um cinema secreto. (Eles estão, é claro.) A estrela do filme é Amy Vane, que da uma performance extraordinária como Jane. Também no elenco estão Gordon Felio de What's New, Pussycat? e o comediante sensacional da costa oeste dos EUA, Barry Dennen.

In the program of the 1966 London Film Festival, Richard Roud describes the film as ... a terribly funny pop/camp American film - about the misfortunes of Jane amongst the filmmakers. It's really a paranoid fantasy about a girl who thinks that all her friends are putting her on and filming her life with hidden cameras for exhibition of a secret theater. (They are, of course.) The star of the film is Amy Vane, who gives a really extraordinary performance as Jane. Also featured in the cast are Gordon Felio from What's New, Pussycat? and the sensational West Coast comedian Barry Dennen.

film6000@aol.com

Z MOJEGO OKNA / FROM MY WINDOW

Józef Robakowski

Polônia, 1978/1999, 20', p&b, 16mm

No filme "Da Minha Janela", Józef Robakowski mostra o dia a dia da praça central da cidade de Lodz, na Polônia, que, por um período de 20 anos, ele observou da janela do seu apartamento. O projeto foi completado em 1999 por causa da reconstrução de um hotel, que tampou a vista da praça para o artista. A série de vídeos é acompanhada por comentários do Robakowski sobre as pessoas que aparecem nas imagens, seus hábitos, a mudança em suas vidas e a mudança gradual na própria cidade.

In the film 'From my window', Józef Robakowski shows the everyday life of the central square of the city Lodz in Poland which, for a period of 20 years, he observed from the window of his flat. The project was completed in 1999 due to the rebuilding of the hotel which closed the view on to the square for the artist. The series of videos is accompanied by commentaries by Robakowski himself about the people appearing in the shots, their habits, the changes in their lives and the gradual changes of the city itself.

j_robak@poczta.onet.pl

SPECTATOR

Frans Zwartjes

Holanda, 1970, 10', p&b, 16mm

Manders e Toebosch brincam de artista e sua modelo. Escondido atrás de suas lentes, o fotógrafo não consegue se satisfazer com o que a sua glamourosa modelo de cílios longos tem para oferecer.

Manders and Toebosch play the artist and his model. Safely hidden behind his lenses, the photographer can't get enough of what the long lashed, glamourous model has to offer.

claartje@filmbank.nl

Com Diane Torr, Sally Silvers, Plauto, Elion Sacker. Improvisação de sons: Charles Noyes e Christian Marclay. Uma homenagem aos filmes mudos: o conflito ambíguo da inocência e da vilania pouco sofisticada. Sedução, vingança, ciúmes, luta. O isolamento e dramatização das emoções através do isolamento (câmera) e dramatização (edição) do gesto. Eu já tinha concebido a ideia de um filme composto apenas de cenas de reação em que toda causa fosse removida. O que sobrou seria uma sugestão ressonante e voluptuosa de história e rosto humano. PERIGOS é uma primeira tradução dessas ideias.

PERILS (IS THIS WHAT YOU WERE BORN FOR?)

Abigail Child

EUA, 1986, 3'50", p&b, 16mm

With Diane Torr, Sally Silvers, Plauto, Elion Sacker. Sound improvisations: Charles Noyes and Christian Marclay. An homage to silent films: the clash of ambiguous innocence and unsophisticated villainy. Seduction, revenge, jealousy, combat. The isolation and dramatization of emotions through the isolation (camera) and dramatization (editing) of gesture. I had long conceived of a film composed only of reaction shots in which all causality was erased. What would be left would be the resonant voluptuous suggestions of history and the human face. PERILS is a first translation of these ideas.

film6000@aol.com

VAN 2

os corpos / the bodies

Cine Humberto Mauro
08 nov - 21h
10 nov - 15h30

Duração VAN 2: 63'
Formato de exibição: vídeo/16mm
Exhibition format: video/16mm
Legendas em português

SONG OF THE GODBODY / James Broughton

EUA, 1977, 10'50", cor, 16mm

“O filme consiste predominantemente de close-ups extremos de partes do corpo do Broughton. A câmera lentamente se transforma na ferramenta que revela a erótica beleza da beleza do corpo e o prazer sensual no amor individual. O êxtase e o poder da gratificação sexual são celebrados pela câmera, que mantém uma função erótica, explorando, revelando e acariciando visualmente. A canção de Broughton é um elogio ao seu corpo como divina androgeneidade e uma aceitação do seu reverente poder sexual.”

De Richard Bartone, Millennium Film Journal

“Song Of the Godbody é a melhor coisa do seu tipo desde Song of Songs e o seu é melhor ilustrado.” De June Singer, autora de Androgyny (Androgyno)

“Um filme clássico de libertação!” de Larry Kardish, Curador do Museu de Arte Moderma

“The film consists predominately of extreme close-ups of parts of Broughton’s body. The camera slowly becomes the tool revealing the erotic beauty of the beauty of the body and the sensual pleasure in loving oneself. The ecstasy and power of sexual gratification are celebrated by the camera, as it maintains an erotic role, probing, revealing and visually caressing. Broughton’s song is a praise of his body as divine androgynie, and an acceptance of this higher godly sexual power.” by Richard Bartone, Millennium Film Journal

“Song Of The Godbody is the best thing of its kind since Song of Songs and yours is better illustrated.” by June Singer, Author of Androgyny

“A classic liberation film!” by Larry Kardish, Film Curator, Museum of Modern Art

AI / LOVE

Takahiko Iimura

EUA, 1962, 10', p&b, 16mm

Trilha sonora por Yoko Ono “eu já vi vários filmes avant-garde japoneses no Festival Internacional de Filmes Experimentais de Bruxelas, em Cannes e em outros lugares. Dentro todos aqueles filmes, “Amor”, de Iimura se destaca na sua beleza e originalidade, um filme poema, sem os pseudo-surrealismos imagéticos usuais. A comparação mais próxima seria LOVING de Brakhage ou FLAMING CREATURES, de Jack Smith... (Uma) exploração do corpo poética e sensual... fluida, direta e bela.” Por Jonas Mekas, Film Culture.

Sound track by Yoko Ono “I have seen a number of Japanese avant-garde films at Brussels International Experimental Film Festival, at Cannes and at other places. Of all those films, Iimura's LOVE stands out in its very beauty and originality, a film poem, with no usual pseudo-surrealist imagery. Closest comparison would be Brakhage's LOVING or Jack Smith's FLAMING CREATURES. ... [A] poetic and sensuous exploration of the body ... fluid, direct, beautiful.” By Jonas Mekas, Film Culture.

film6000@aol.com

9/64: O TANNENBAUM

Kurt Kren

Austria, 1964, 3', eor, 16mm

Em 9/64: O TANNENBAUM, Kren oferece um desenvolvimento mais visualmente descritivo da “ação” de Muehl. As imagens foram escolhidas para seguir uma sequência mais dramática, provavelmente porque a ação em si mesma contém uma ampla variedade de imagens e materiais...” por Stephen Dwoskin.

“In 9/64: O TANNENBAUM, Kren offers a more visually descriptive development of a Muehl ‘action.’ The images have been chosen to follow a more dramatic sequence, probably because the action itself contained a wide range of images and materials” by Stephen Dwoskin.

film6000@aol.com

THREE FRAME STUDIES

Vito Acconci

EUA, 1969/1970, 8", p&b e cor, vídeo

Em um de seus primeiros filmes, Acconci executa uma série de ações – corre em um círculo, pula, empurra um outro homem – nas quais o limite físico da ação se refere aos limites do frame do próprio filme.

In one of his earliest films, Acconci performs a series of actions — running in a circle, jumping, pushing another man — in which the physical limits of the action refer to the boundaries of the film frame itself.

nlesley@eai.org

DIRTY

Stephen Dwoskin

Reino Unido, 1967, 10', p&b, 16mm

“Dirty” é notável por sua sensualidade, criada parte pelo uso da refotografia, que permite o cineasta um segundo palco de reação das duas meninas que ele estava filmando, parte pelo estilo de movimento acariciante da câmera e parte pelo aumento gradual de poeira no próprio filme, aumentando as conotações tátteis gerada pela refotografia. A espontaneidade da reação do Dwoskin à brincadeira sensual das meninas é igualada à espontaneidade da sua reação ao filme da brincadeira entre elas” por John Du Cane.

“Dirty is remarkable for its sensuousness, created partly by the use of rephotography which enables the filmmaker a second stage of response to the two girls he was filming, partly by the caressing style of camera movement and partly by the gradual increase of dirt on the film itself, increasing the tactile connotations generated by rephotography. The spontaneity of Dwoskin’s response to the girls’ sensual play is matched by the spontaneity of his response to the film of their play”, by John Du Cane.

mike.sperlinger@lux.org.uk

BLACK AND WHITE TAPES

Paul McCarthy

EUA, 1970-1975 3', p&b

McCarthy usa seu próprio corpo como uma ferramenta para examinar os processos do fazer artístico.

McCarthy uses his own body as a tool to examine the process of making art.

nlesley@eai.org

GEOGRAPHY OF THE BODY

Willard Maas

EUA, 1943, 7', p&b, 16mm

Uma peregrinação analógica evoca os terrores e esplendores do corpo humano como um continente misterioso e não descoberto. A zoom extrem aumenta a ambiguidade do visual, comentários irônicos neutralizam ou reforçam as suas implicações sexuais. O método é o mesmo usado pelo poeta imagista-simbolista.

An analogical pilgrimage evokes the terrors and splendors of the human body as the undiscovered, mysterious continent. Extreme magnification increases the ambiguity of the visuals, tongue-in-cheek commentary counteracts or reinforces their sexual implications. The method is that used by the imagist-symbolist poet.

film6000@aol.com

2 STAGE TRANSFER DRAWING

Dennis Oppenheim

EUA, 1971, 10', p&b

Nesta série de obras performáticas, Oppenheim investiga a transferência e a comunicação através do corpo. Nas peças do Desenho de Transferência, Oppenheim desenha nas costas do seu filho; seu filho tenta, então, copiar esse desenho através de sensações tátteis para uma parede. Eles trocam de papéis. Oppenheim escreve, "Eu estou desenhando através dele."

In this series of performance works, Oppenheim investigates transference and communication through the body. In the Transfer Drawing pieces, Oppenheim makes a drawing on his son's back; his son tries to copy this drawing through tactile sensation onto the wall. They then reverse roles.
Writes Oppenheim, "I am drawing through him."

nlesley@eai.org

VAN 3

encyclopédia do mundo /
encyclopedia of the world

Cine Humberto Mauro

10 nov - 20h45

12 nov - 15h30

Duração VAN 3: 65'

Formato de exibição: vídeo/16mm

Exhibition format: video/16mm

Legendas em português

UNSERE AFRIKAREISE

Peter Kubelka

Austria, 1966, 12'50", cor, 16mm

Museu de Arte Moderna, 1967: "Cinema Novo – Uma Seleção Internacional"

"UNSERE AFRIKAREISE" é um dos filmes mais ricos, eloquentes e resumidos que eu já vi. Já o vi quatro vezes e eu ainda irei o ver muitas e muitas vezes mais; quanto mais eu o vejo, mais eu vejo nele. O filme de Kubelka é uma das raras obras de arte e um trabalho de tão grande perfeição que te força a reavaliar tudo o que você conhecia sobre cinema. A inacreditável habilidade artística desse homem e sua inacreditável paciência (ele trabalhou em UNSERE AFRIKAREISE por cinco anos; o filme tem 12 minutos e meio.) O seu método de trabalho (ele decorou 14 horas de fitas e três horas de filme, frame por frame), e a beleza da sua realização faz todos nós parecermos como amadores." Por Jonas Mekas

Museum of Modern Art, 1967: "New Cinema - An International Selection"

"UNSERE AFRIKAREISE" is about the richest, most articulate, and most compressed film I have ever seen. I have seen it four times and I am going to see it many, many times more, and the more I see it, the more I see in it. Kubelka's film is one of cinema's few masterpieces and a work of such great perfection that it forces one to re-evaluate everything that one knew about cinema. The incredible artistry of this man, his incredible patience. (He worked on UNSERE AFRIKAREISE for five years; the film is 12 and a half minutes long.) His methods of working (he learned by heart 14 hours of tapes and three hours of film, frame by frame), and the beauty of his accomplishment makes the rest of us look like amateurs." by- Jonas Mekas

film6000@aol.com

SPIRAL JETTY

Robert Smithson

EUA, 1970, 34'50", cor, 16mm

Este filme, feito pelo artista Robert Smithson, com a ajuda de Virginia Dwan, Dwan Gallery e Douglas Christmas e o diretor Ace Gallery, (Dwan e Christmas também ajudaram Smithson financeiramente na realização do Spiral Jetty), é um filme poético de digressão de pensamento desenhando um "retrato" do seu renomado trabalho com terra - o Spiral Jetty - se projetando nas águas rasas na margem do Great Salt Lake de Utah. A narração do Smithson mostra a evolução de Spiral Jetty. Sequências filmadas em um museu de história natural são integradas ao filme mostrando relíquias pré-históricas que ilustram os temas centrais do trabalho do Smithson. Um segmento de um minuto foi filmado por Nancy Holt para ser incluído no filme porque Smithson queria que Holt filmasse a "história da terra". Essa ideia surgiu de uma citação que Smithson achou... "a história da terra parece às vezes como uma história gravada em um livro cujas páginas foram rasgadas em pequenos pedaços. Muitas das páginas e alguns dos pedaços de cada página ainda estão faltando". Smithson e Holt dirigiram até Great Notch Quarry em Nova Jersey, onde ele encontrou uma escarpa de 6 metros de altura. Ele escalou até o topo e jogou mãos cheias de páginas rasgadas de livros e revistas do cume da escarpa enquanto Holt filmava.

This film, made by the artist Robert Smithson, with the assistance of Virgina Dwan, Dwan Gallery & Douglas Christmas, Director, Ace Gallery, (the aforementioned Dwan & Christmas also assisted Smithson financially with the making of the Spiral Jetty), is a poetic and process minded film depicting a "portrait" of his renowned earth work - The Spiral Jetty - as it juts into the shallows off the shore of Utah's Great Salt Lake. A voice-over by Smithson reveals the evolution of the Spiral Jetty. Sequences filmed in a natural history museum are integrated into the film featuring prehistoric relics that illustrate themes central to Smithson's work. A one minute section is filmed by Nancy Holt for inclusion in the film as Smithson wanted Holt to shoot the "earth's history". This idea came from a quote Smithson found ... "the earth's history seems at times like a story recorded in a book each page of which is torn into small pieces. Many of the pages and some of the pieces of each page are missing". Smithson and Holt drove to the Great Notch Quarry in New Jersey, where he found a facing about 20 feet high. He climbed to the top and through handfuls of ripped pages from books and magazines over the edge of the facing as Holt filmed it.

film6000@aol.com

VALENTIN DE LAS SIERRAS

Bruce Baillie

EUA, 1967, 10', cor, 16mm

Pele, olhos, joelhos, cavalos, cabelo, sol, terra.
Velha canção do herói mexicano Valentin,
cantada pelo cego Jose Santollo nascido em
Santa Cruz de la Soledad; Jalisco, Mexico.

Skin, eyes, knees, horses, hair, sun, earth. Old Song of Mexican hero Valentin, sung by blind Jose Santollo Nasido en Santa Cruz de la Soledad; Chapala, Jalisco, Mexico.

film6000@aol.com

A PORTRAIT OF THE LADY IN THE YELLOW HAT

Stephen Lovi

EUA, 1962, 8', cor, 16mm

“Uma garota, um chapéu, um pintor e o subsequente desenvolvimento são apresentados em um estilo cortado e rápido, que dá um ar de palhaçadas para o filme. Cada objeto ou situação é seguido por explorações das ramificações estéticas relevadas por cores brilhantes, cortes rápidos, e múltiplas sobreposições.” Por S.L.
“Uma das melhores comédias pastelão plásticas que eu já vi... o filme dele é um pouco como, se você conseguir imaginar tal coisa, uma mistura de Broughton, Breer, Vanderbeekm e Emshwiller.” Por Stan Brakhage.

‘A girl, a hat, a painter, and ensuing developments are presented in a choppy, fast-motion style which lends a clownish air to the film. Each object or situation is followed by explorations into its aesthetic ramifications, revealed with brilliant color, very fast cutting; and multiple superimpositions.’ by S. L.

“One of the finest visually-oriented slapstick comedies I’ve ever seen... his films is a little like, if you can imagine such a thing, a cross between Broughton, Breer, Vanderbeekm and Emshwiller.” By Stan Brakhage.

film6000@aol.com

VAN 4

um mundo sem cabeça, uma
cabeça sem mundo / a headless
world, a worldless head

Cine Humberto Mauro
12 nov - 19h
13 nov - 15h30

Duração VAN 4: 79'
Formato de exibição: vídeo/16mm
Exhibition format: video/16mm
Legendas em português

SONGDELAY

Joan Jonas

EUA, 1973, 18'35", p&b, 16mm

Este filme preto e branco de 1973 é um clássico redescoberto. Atuando com um "elenco" que inclui Gordon Matta-Clark, Jonas coreografa um teatro de espaço, movimento e som, com o cenário urbano de Nova York em um papel de destaque. Jonas cria uma linguagem teatral de gestos e som altamente original, senão enigmática, enquanto ela e seus atores brincam com objetos de cena emblemáticos, ritmos de espaço e escala, referências a pinturas, e dessincronia de áudio. É ao mesmo tempo deliciosamente improvisado e precisamente coreografado. Song Delay ressona temas e estratégias que se repetem em toda obra de performance de Jonas.

This 1973 black-and-white film is a rediscovered classic. Performing with a "cast" that includes Gordon Matta-Clark, Jonas choreographs a theater of space, movement, and sound, with the urban landscape of New York in a featured role. Jonas creates a highly original if enigmatic theatrical language of gesture and sound, as she and her performers play with emblematic props, unexpected rhythms of space and scale, references to painting, and audio delays. At once delightfully improvisational and precisely choreographed, Song Delay resonates with themes and strategies that recur throughout Jonas' performance work.

nlesley@eai.org

DESISTFILM

Stan Brakhage

EUA, 1954, 7', p&b, 16mm

Aclamado internacionalmente como um clássico do seu gênero. A câmera acompanha uma festa de adolescentes bêbados e participa na expressão de desejo e frustração.

"O melhor filme dos anos 50; trabalho de câmera de tirar o fôlego; toda a concepção cinematográfica e execução são brilhantes." Por Willard Maas.

Internationally acclaimed as the classic of its genre. The camera joins a drunken adolescent party and participates in the expression of desire and frustration.

"The best film in the 1950s; breathtaking camera work; entire cinematic conception and execution is brilliant." By Willard Maas.

film6000@aol.com

VORMITTAGSSPUK / GHOSTS BEFORE BREAKFAST

Hans Richter

EUA, 1928, 7', p&b, 16mm

Puro vintage dadá. Um bem humorado, delicioso e grotesco filme, em que objetos normais se rebelam contra sua rotina diária e, por um breve período de liberação, seguem suas próprias leis. Uma gravata borboleta se desfaz, um chapéu-coco voa graciosamente pelo ar, xícaras de café pulam da bandeja e se jogam no chão, e por aí vai. Ao bater do meio dia, eles retornam ao seus estados funcionais normais.

Pure vintage dada. A humorous, delightful, grotesque film in which ordinary objects rebel against their daily routine and, for a brief period of liberation, follow their own laws. A bow-tie undoes itself, bowler hats float gracefully through the air, coffee cups leap from a tray to smash themselves on the ground, and so forth. At the stroke of noon, they return to their normal functional state.

eleni.gioti@lightcone.org

MESHES OF THE AFTERNOON

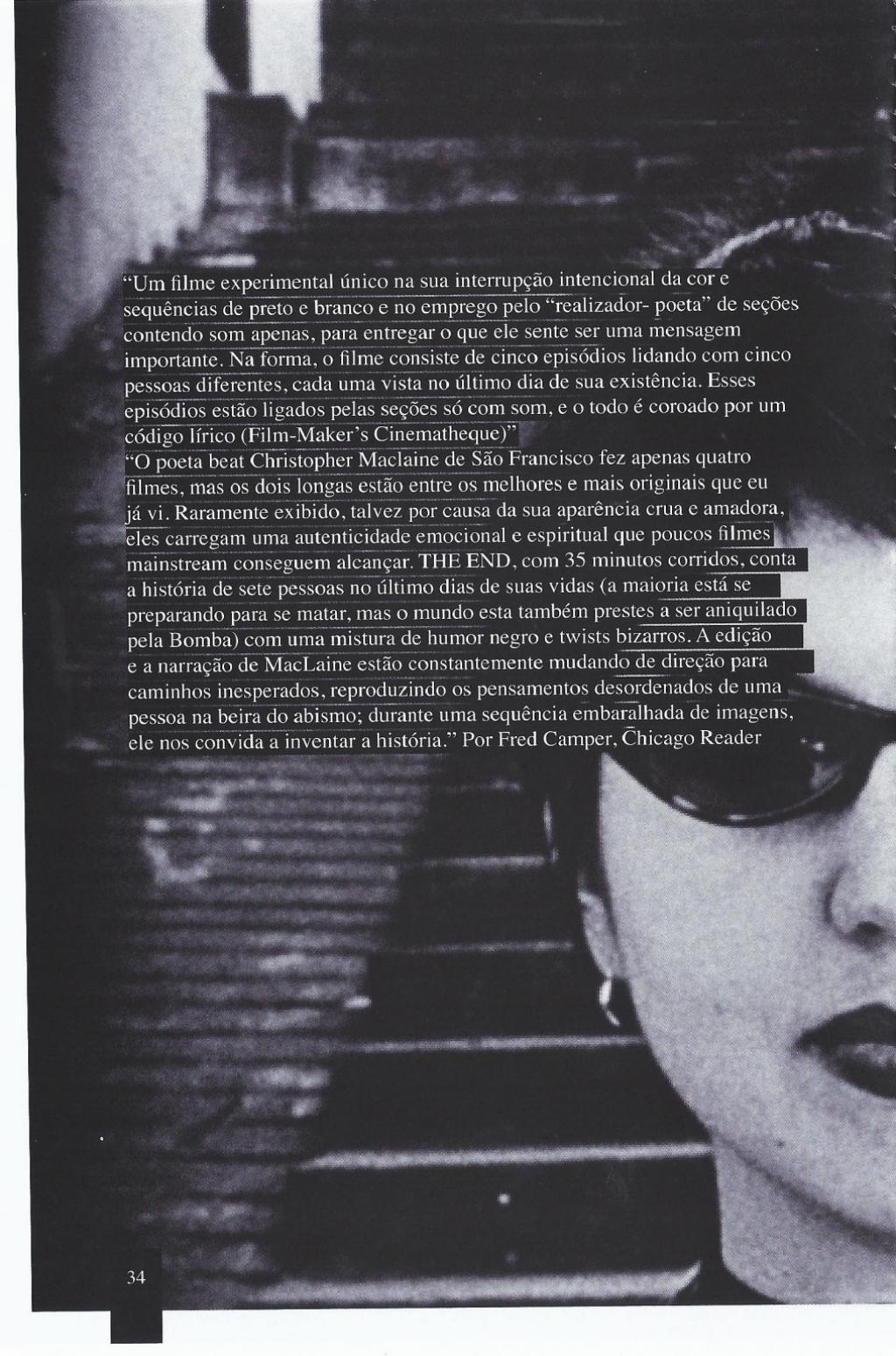
Maya Deren

USA, 1943, 14', p&b, 16mm

Uma flor grande, a silhueta de uma pessoa andando apressadamente na distância, uma chave de casa, uma faca de pão, um telefone fora do gancho e uma vitrola definem a troca funcional dos elementos em *Mechas da Tarde*, cuja construção envolvente e maleável do filme – a mecha frágil e tênue da realidade percebida – é intrigantemente (e engenhosamente) mapeada. Uma mulher (Maya Deren) caminhando em uma calçada perto de sua casa percebe de relance uma figura virando a esquina, abrindo a porta da frente e depois de uma inspeção apressada da casa vazia, segue para o andar de cima e descansa em uma poltrona com vista para a frente da casa. Dessa pretensamente simples premissa introdutória, Maya Deren modula uma *mise-en-scène* de objetos aparentemente mundanos para criar planos de realidade existencial sobrepostos, mas que não se cruzam, usando permutações de imagens recorrentes – superfícies espelhadas (o rosto da aparição, esferas de metal polidas e um espelho de mão), vidro, dualidade e doppelgangers – para representar vários fragmentos narrativos interligados de observação, inferência, dedução e memória. Desdobrando com a narrativa descontínua característica da literatura *nouvelle* italiana (criando uma linguagem filmica dissociativa idiossincrática que também caracteriza os filmes de Alain Resnais como “*Ano Passado em Marienbad*” e *Je t'aime, je t'aime*), o filme propõe uma série de sutis mutações estruturais, temporais e lógicas, criando uma meditação sublimemente repetitiva sobre a interação entre a experiência e a memória, banalidade doméstica e violência, imaginação e acontecimento.

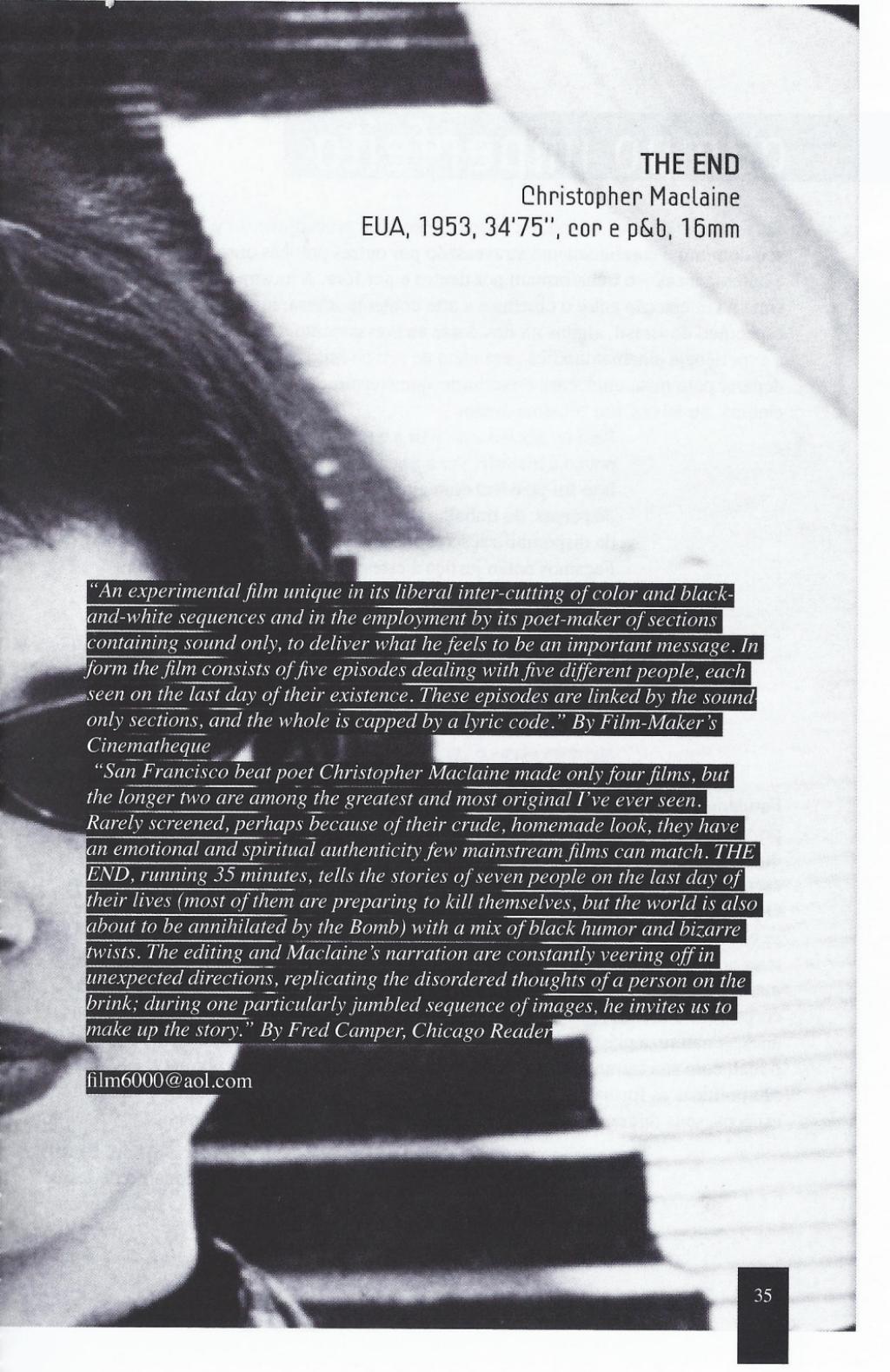
*A large flower, the silhouette of a figure briskly walking away, a house key, a bread knife, a telephone receiver resting off the hook, and a spinning phonographic turntable define the shifting functional elements in *Meches of the Afternoon* from which the film's evolving, malleable construct - the fragile and tenuously interconnected mesh of actual and perceived reality - is intriguingly (and ingenuously) mapped. A woman (Maya Deren) walking along the sidewalk near her home catches a momentary glimpse of a figure turning the corner, unlatches the front door and, after a cursory inspection of the empty household, proceeds upstairs to rest on an armchair situated by a front-view window. From this deceptively simple introductory premise, Maya Deren modulates the *mise-en-scène* of seemingly mundane objects to create overlapping, yet non-intersecting planes of existential reality, using permutations of recurring images - mirrored surfaces (the apparition's face, polished metal spheres, a hand mirror), glass, duality and doppelgangers - to represent variably interlocking narrative fragments of observation, inference, deduction, and memory. Unfolding with the narrative discontinuity characteristic of *nouvelle roman* literature (creating an idiosyncratically dissociative filmic language that also characterizes Alain Resnais' subsequent feature films, particularly *Last Year at Marienbad* and *Je t'aime, je t'aime*), the film posits a series of subtle structural, temporal, and logical mutations, creating a sublime recursive, mind-bending meditation on the interaction between experience and memory, domestic banality and violence, imagination and causation.*

film6000@aol.com



“Um filme experimental único na sua interrupção intencional da cor e sequências de preto e branco e no emprego pelo “realizador-poeta” de seções contendo som apenas, para entregar o que ele sente ser uma mensagem importante. Na forma, o filme consiste de cinco episódios lidando com cinco pessoas diferentes, cada uma vista no último dia de sua existência. Esses episódios estão ligados pelas seções só com som, e o todo é coroado por um código lírico (Film-Maker’s Cinematheque)”

“O poeta beat Christopher MacLaine de São Francisco fez apenas quatro filmes, mas os dois longas estão entre os melhores e mais originais que eu já vi. Raramente exibido, talvez por causa da sua aparência crua e amadora, eles carregam uma autenticidade emocional e espiritual que poucos filmes mainstream conseguem alcançar. THE END, com 35 minutos corridos, conta a história de sete pessoas no último dia de suas vidas (a maioria está se preparando para se matar, mas o mundo está também prestes a ser aniquilado pela Bomba) com uma mistura de humor negro e twists bizarros. A edição e a narração de MacLaine estão constantemente mudando de direção para caminhos inesperados, reproduzindo os pensamentos desordenados de uma pessoa na beira do abismo; durante uma sequência embaralhada de imagens, ele nos convida a inventar a história.” Por Fred Camper, *Chicago Reader*



THE END

Christopher Maclaine

EUA, 1953, 34'75", cor e p&b, 16mm

"An experimental film unique in its liberal inter-cutting of color and black-and-white sequences and in the employment by its poet-maker of sections containing sound only, to deliver what he feels to be an important message. Inform the film consists of five episodes dealing with five different people, each seen on the last day of their existence. These episodes are linked by the sound only sections, and the whole is capped by a lyric code." By Film-Maker's Cinematheque

"San Francisco beat poet Christopher Maclaine made only four films, but the longer two are among the greatest and most original I've ever seen. Rarely screened, perhaps because of their crude, homemade look, they have an emotional and spiritual authenticity few mainstream films can match. THE END, running 35 minutes, tells the stories of seven people on the last day of their lives (most of them are preparing to kill themselves, but the world is also about to be annihilated by the Bomb) with a mix of black humor and bizarre twists. The editing and Maclaine's narration are constantly veering off in unexpected directions, replicating the disordered thoughts of a person on the brink; during one particularly jumbled sequence of images, he invites us to make up the story." By Fred Camper, Chicago Reader

film6000@aol.com

campo imperfeito

Se, ao longo de sua história, o cinema consolidou procedimentos e formas narrativas, seu domínio é continuamente atravessado por outras práticas que – menores, difusas e heterogêneas – o transformam por dentro e por fora. A mostra Campo Imperfeito se situa na interseção entre o cinema e a arte contemporânea, investigando, no contexto específico do Brasil, alguns modos desse atravessamento. De fato, se ampliarmos a experiência cinematográfica para além de seu circuito mais habitual, vamos nos deparar com *mise-en-scènes* e escrituras que constituem uma espécie de outro cinema, ou talvez, um “cinema menor”.

Para ter acesso e assistir a essas obras, é preciso revolver um pouco a história, ver a poeira que sobe debaixo dos cânones. Isso foi possível com ajuda de acervos tão importantes quanto dispersos, do trabalho de outros pesquisadores e curadores, e da disponibilização espontânea de algumas obras na internet. Façamos então justiça a estes novos circuitos da cinefilia! Olhar o conjunto dos trabalhos que vem à tona após este “revolver” nos levou a uma relação inesperada: aquela que se percebe, ainda intuitivamente, entre proposições artísticas da década de 70 e as experiências atuais. Não queremos aqui propor nenhuma generalização, assim como não foi nossa pretensão realizar uma pesquisa exaustiva. Trata-se apenas de aproximar algumas obras e ver como se reverberam práticas e resultados formais, mesmo que em contextos bem diferentes.

Fundamentalmente, nossa pesquisa nos fez encontrar procedimentos que, provenientes da arte, fazem da imagem em movimento o lugar de uma relação, digamos, plástica com o mundo. Assim, as narrativas se tornam micronarrativas, escritas por objetos e corpos que experimentam o movimento no interior do quadro. O plano, explorado em sua dimensão física e sensível, torna-se uma superfície que se estria, se dobra e na qual se inscreve um outro tipo de materialidade. Não se trata aqui, no entanto, de uma auto-referencialidade que encerraria a imagem em si mesma, em sua autonomia formal: há sempre, em maior ou menor grau, o corpo-a-corpo com o mundo, este que foi tão caro à história da arte e do cinema nos últimos anos. A natureza plástica e performática dos trabalhos surge de um embate com o real, com sua estranheza. Contudo, se este embate é político, é porque também são políticas as formas do mundo em sua historicidade: corpos, objetos, tempos e espaços, seus diferentes modos de duração, circulação e visibilidade.

André Brasil
Eduardo de Jesus
João Dumans

Imperfect Field

If, in the course of its history, the cinema consolidated processes and narrative forms, its domain is continuously crossed by other practices – subtler, more diffused and of different natures - that transform it from the inside and from the outside. The Imperfect Field Exhibition sits in the intersection between the cinema and contemporary art, investigating, in Brazil's specific context, some of these crossroads. In fact, if we amplify the cinematographic experience beyond its habitual circuit, we'll come across mise-en-scènes and scriptures that constitute the other cinema, or maybe a "minor cinema".

To have access and watch this works, we need to revolve a little this history, watch the dust rise from under the canons. This was possible with the help of collections as important as they were disperses, from works of researchers and curators, and the spontaneous availability of some of them on the internet. Let us do justice, then, to these new circuits of cinephilia!

To watch this group of work that stirs after this "revolve" lead us to an unexpected connection: the kind that you notice, even if instinctively, between the artistic propositions of the 70s and experiences today. We don't mean to propose any generalizations, just as it wasn't our intention to do an exhaustive study. It's only about bringing together some works and see how they resonate executions and formal results, even in such different contexts.

Fundamentally, our research made us find procedures that, originating from art, make the moving image the place for a connection, let us say, plastic with the world. This way, the narratives become micronarratives, written by objects and bodies that experiment movement inside the picture. The plane, explored in its physical and sensitive dimension, becomes a surface area that ridges itself, folds itself and in which it's inscribed on a different kind of materiality. It's not about, however, a self-referentiality that closes the image in itself, in its formal autonomy: there's always, in varying degrees, the hand-to-hand with the world, which has been so dear to the art and cinema history in the last years. The plastic and performing nature of these works arises from a clash with reality, with its estrangement. However, if this clash is political, it's because historical approach of the world is also political: bodies, objects, time and space, their different ways of duration, circulation and visibility.

*André Brasil
Eduardo de Jesus
João Dumans*

Cine Humberto Mauro

07 nov - 18h

Sala Juvenal Dias

12 nov - 19h15

Duração CAI 1: 75'

Formato de Exibição: vídeo

Exhibition format: video

FOME / HUNGER

Carlos Vergara,

Brasil/RJ, 1972, 9'33", p&b, super-8

Crônica plástica e alegórica sobre a fome.

A plastic and allegoric chronicle about hunger.

carlosvergara@gmail.com

CONFRONTO [SÉRIE UNUS MUNDUS]/ CONFRONTATION [SERIES UNUS MUNDUS]

Cinthia Marcelle

Brasil/MG, 2005, 7'50", cor, vídeo

Oito malabaristas ocupam simultaneamente uma faixa de pedestres provocando um ruído entre carros afoitos em cruzar o farol. Os acrobatas que aos poucos tomam a rua, entram e saem, dois a dois no circuito, até formarem uma barreira frente ao sinal verde. O poder do fogo e a habilidade dos acrobatas desafiam a buzina estridente dos motoristas. Quantos acrobatas estão em frente ao sinal nesse exato instante?

Eight jugglers occupy simultaneously a crosswalk causing uproar among the cars desperate to go through the traffic light. The jugglers, little by little, take charge of the street, in pairs they walk in and out of the circuit, until they form a barrier in front of the Green traffic line. The Power off fire and the acrobats ability challenge the drivers screeching horns. How many acrobats are in from of the traffic light right now?

cimarcelle@yahoo.com

A SITUAÇÃO / THE SITUATION

Geraldo Anhaia Mello,
Brasil, 1978, 9', p&b

A situação cultural, política e econômica brasileira.

To the Brazilian cultural, political and economic situation.

geraldoanhaiamello@gmail.com

Novo fragmento da série em progressão VídeoRizoma iniciada em Janeiro de 2002.

Esse trabalho foi realizado como resultado do Prêmio Videobrasil/WBK Vrije Academie com apoio da WBK Vrije Academie/World Wide Visual Factory (Programa para Artistas em Residência).

*New fragment of the progressing series VideoRhyzome initiated in January 2002.
This work was made as a result of the Videobrasil/WBK Vrije Academie Award
and supported by WBK Vrije Academie/World Wide Visual Factory (Artist in
Residence Program).*

l.marcellvs@gmail.com

1716

**Marcellvs L.
Holanda, 2008, 7'12", cor, vídeo**

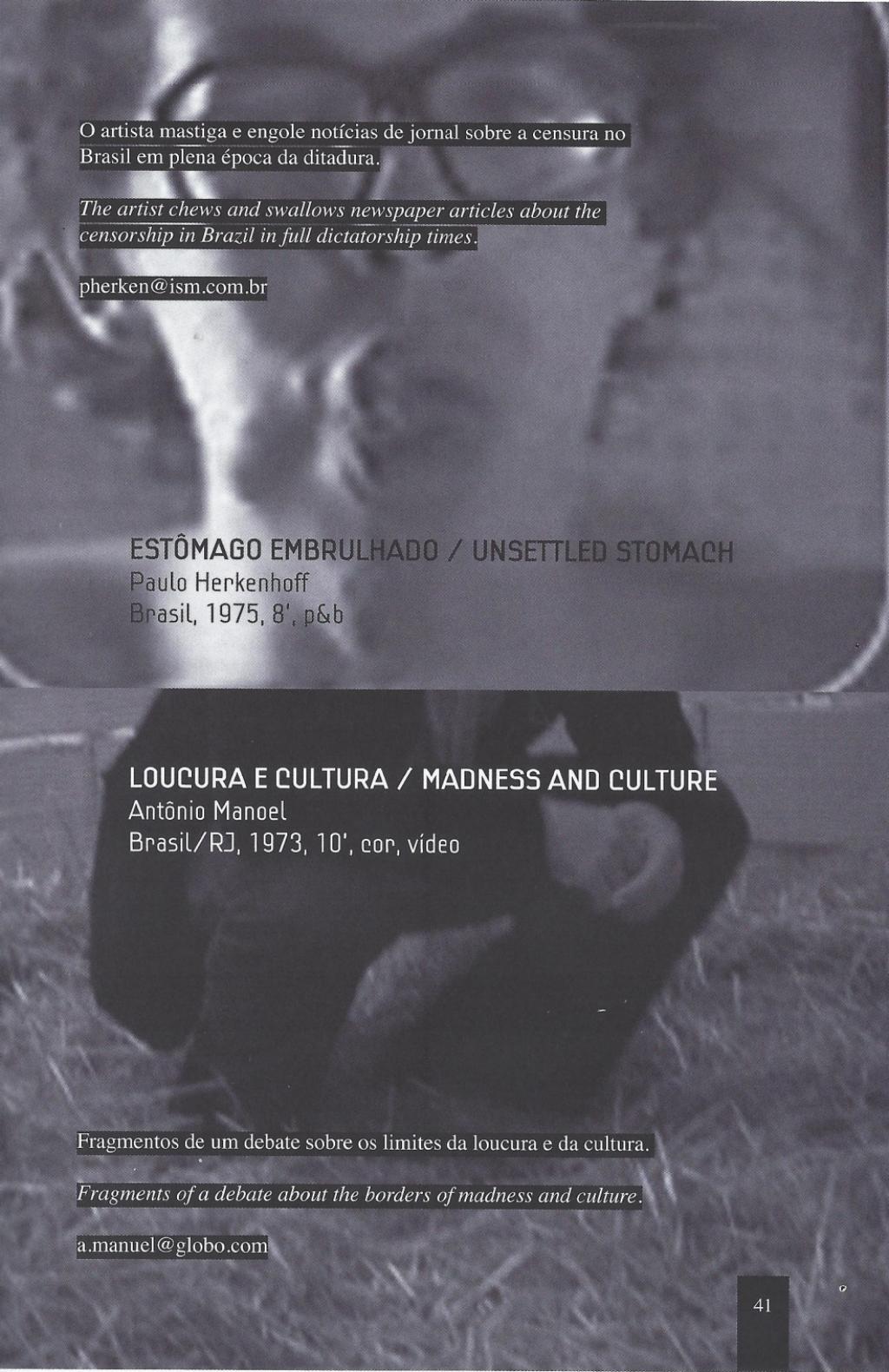
A artista regurgita imagens de prédios.

The artist regurgitates images of buildings.

liachaia@hotmail.com

MINHOCÃO / THE WORM

**Lia Chaia,
Brasil/SP, 2006, 5', cor, vídeo**



O artista mastiga e engole notícias de jornal sobre a censura no Brasil em plena época da ditadura.

The artist chews and swallows newspaper articles about the censorship in Brazil in full dictatorship times.

pherken@ism.com.br

ESTÔMAGO EMBRULHADO / UNSETLED STOMACH

Paulo Herkenhoff

Brasil, 1975, 8', p&b

LOUCURA E CULTURA / MADNESS AND CULTURE

Antônio Manoel

Brasil/RJ, 1973, 10', cor, vídeo

Fragmentos de um debate sobre os limites da loucura e da cultura.

Fragments of a debate about the borders of madness and culture.

a.manuel@globo.com



COSTURA DA MÃO / HAND SEWING

Marcello Nitsche,
Brasil/SP, 1975, 2', cor, super-8

A própria costura da mão.

The actual sewing of the hand.

marcellonitsche@terra.com.br

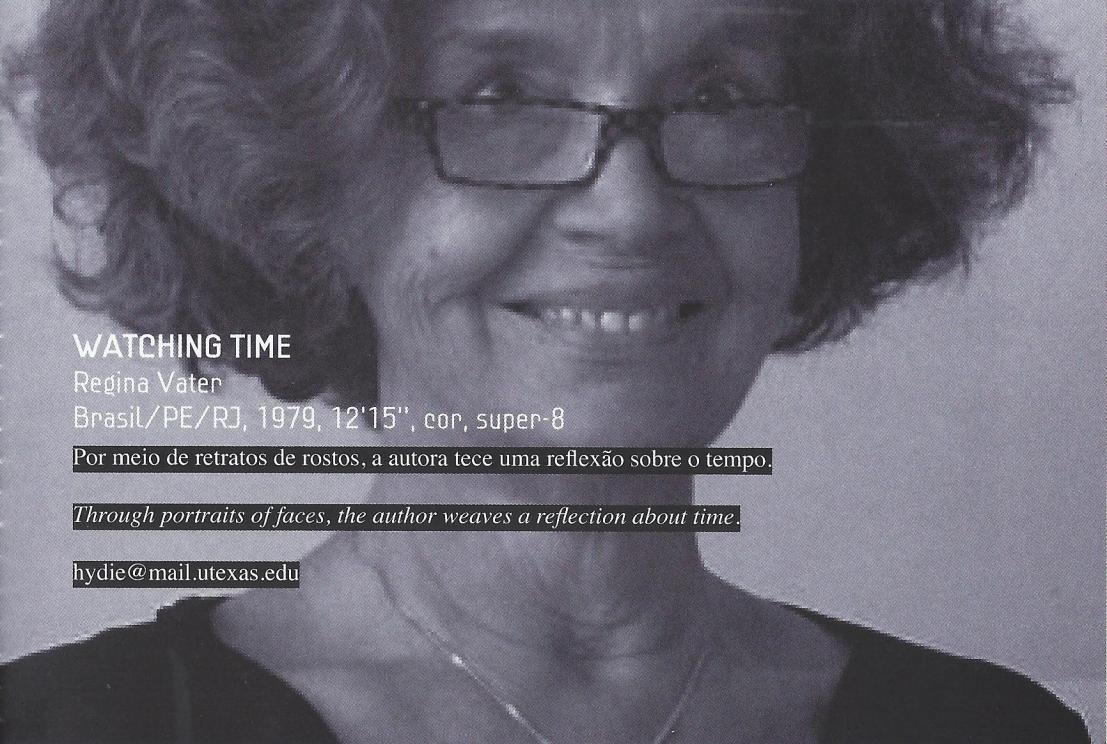
OCEANO POSSÍVEL / POSSIBLE OCEAN

Sara Ramo
Brasil/MG, 2002, 3'54", cor, vídeo

“Uma mulher rodeada de bacias de diferentes tamanhos tenta vivenciar o oceano no interior de um banheiro. Duas colheres de pau lhe permitem navegar ao tempo em que permanece ancorada à paisagem que a contém; paisagem que se torna fissura no contraponto entre o ruído e a gaita. Um pano e uma caneca fazem seu corpo participar do fluxo da água, que é a mediadora entre o espaço oco das bacias e a imensidão do oceano.” (Ana Maria Ramo)

“A woman surrounded by bowls of different sizes tries to recreate the ocean inside her bathroom. Two wooden spoons allow her to sail while she stays anchored to her surroundings. Surroundings that become a fissure in the contrast of noise and the harmonica. A cloth and a mug help her body to participate in the water flow, that is the mediator of the hollow spaces of the bowls and the immensity of the ocean.” (Ana Maria Ramo)

sara.ramo@uol.com.br



WATCHING TIME

Regina Vater

Brasil/PE/RJ, 1979, 12'15", cor, super-8

Por meio de retratos de rostos, a autora tece uma reflexão sobre o tempo.

Through portraits of faces, the author weaves a reflection about time.

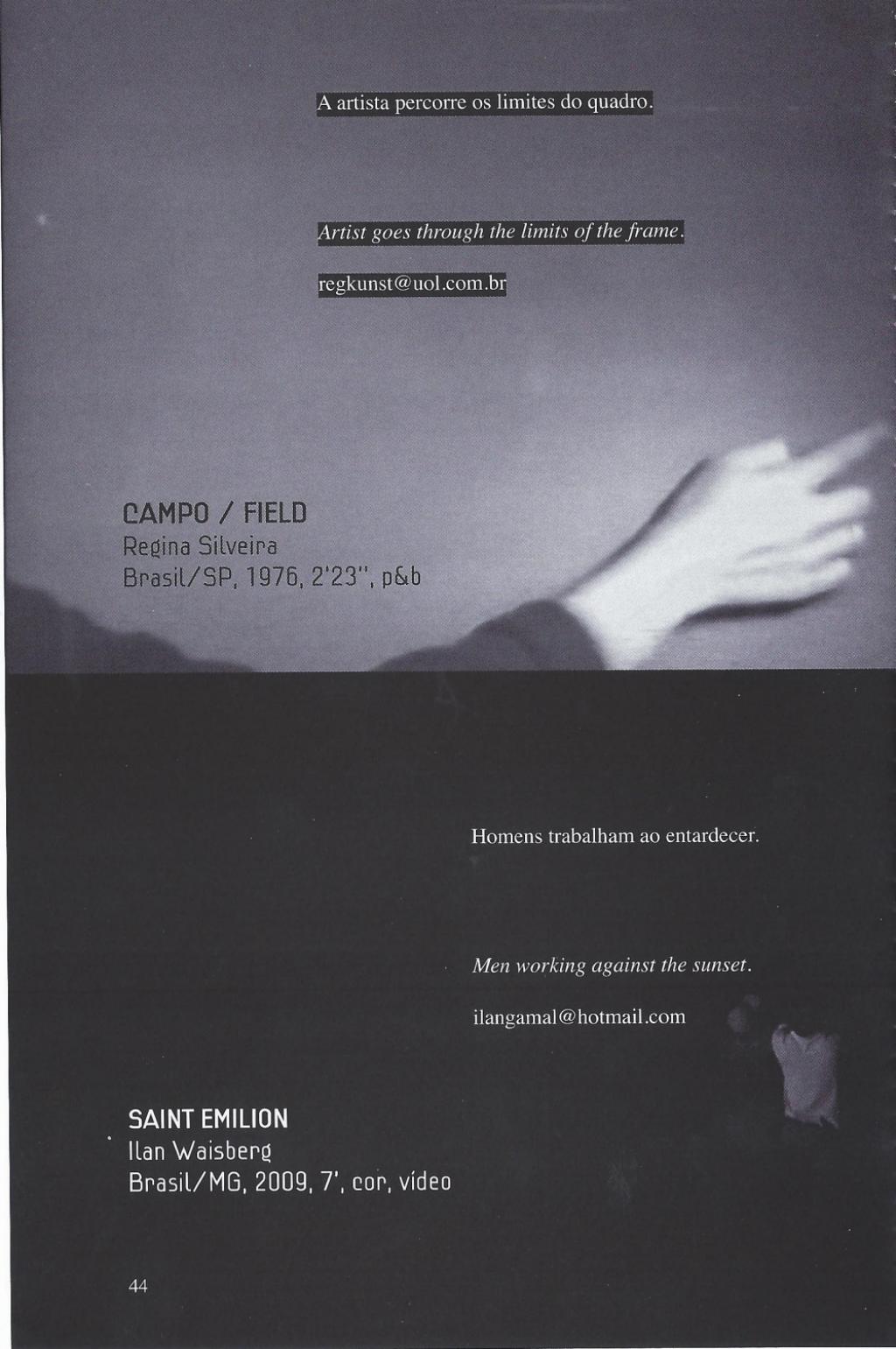
hydie@mail.utexas.edu

CAI 2

superfícies / surfaces

Cine Humberto Mauro
11 nov - 19h
Sala Juvenal Dias
09 nov - 17h15

Duração CAI 2: 77'
Formato de Exibição: vídeo
Exhibition format: video



A artista percorre os limites do quadro.

Artist goes through the limits of the frame.

regkunst@uol.com.br

CAMPO / FIELD

Regina Silveira

Brasil/SP, 1976, 2'23", p&b

Homens trabalham ao entardecer.

Men working against the sunset.

ilangamal@hotmail.com

SAINT EMILION

Ilan Waisberg

Brasil/MG, 2009, 7', cor, vídeo

A artista explora os artifícios da imagem.

The artist explores the artfulness of image.

regkunst@uol.com.br

ARTIFÍCIO / ARTFUL

ARTIFÍCIO / ARTFUL

Regina Silveira

Brasil/SP, 1976, 1'22", p&b, vídeo

Sabrina

Imagens de pequenas lojas comerciais de São Paulo foram introduzidas à paisagem urbana de Helsinque, Finlândia, explorando relações de deslocamento e estabelecendo uma relação indireta entre duas cidades.



BURACO / HOLE

Gisela Motta e Leandro Lima

Brasil(SP) / Finlândia(Helsinki),

2007, 11', cor, vídeo

Images of small commercial stores from São Paulo were introduced to the urban landscape of Helsinki, Finland, exploring displacement relations and setting a indirect correspondence between both cities.

giselamotta@aagua.net

ILUSTRATION OF ART I

Antônio Dias

Brasil/RJ, 1971, 3'55", cor, super-8

Visão formal da cura de um machucado. Por trás de um Xis geométrico, pulsa o vermelho da ferida, que mostra formas diferentes na gaze até a sua cicatrização.

Formal visions of the healing of a wound. Behind a geometric X, the red of the cut pulses, showing the different forms marked in the gauze until it's healed.

antonio@antoniodias.com

HOW THINGS WORK

Roberto Bellini

Brasil/MG, 2002, 5'36", cor, vídeo

O vídeo explora as tensões visuais e sonoras presentes no encontro de universos alheios. Borracha, metal e carne se encontram em um atrito ao mesmo tempo atraente e repulsivo, provocando sonoridades e texturas que falam de uma cultura tecnológica, envolta por materiais e objetos estranhos.

The video explores the visual and sound tensions present in the meeting of unfamiliar universes. Rubber, metal and flesh find themselves involved in friction both luring and repulsive, provoking sounds and textures that speak of a technologic culture, embraced by weird objects and materials.

info@robertobellini.com

LUZ NEGRA / BLACK LIGHT

Eduardo Climachauska e Nuno Ramos
Brasil/ SP, 2001, 11'45", cor, vídeo

Num campo aberto, grandes caixas acústicas são enterradas em valas profundas ao som de canções de Nelson Cavaquinho.

In an open field, big acoustics boxes are buried in deep ditches to the sound of Nelson Cavaquinho songs.

nunoramos@uol.com.br
bolide@uol.com.br

POEMA / POEM

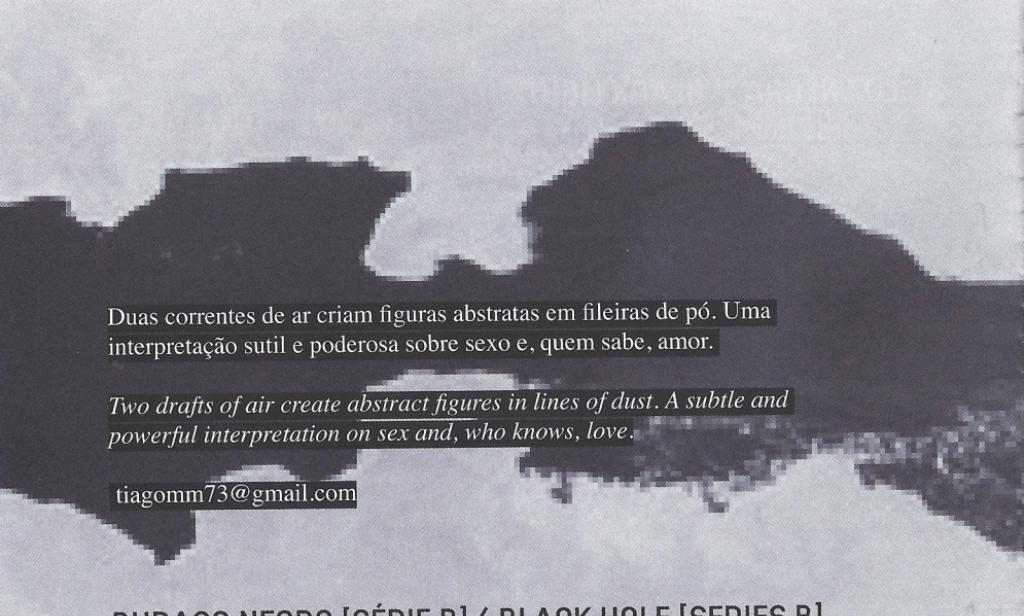
Paulo Bruscky
Brasil/PE, 1979, 4', cor, super-8

Um filme onde a ponta é o filme/poema.

A film where the tip is the film/poem.

pbruscky@terra.com.br

PROCESSED BY
PRINTERS



Duas correntes de ar criam figuras abstratas em fileiras de pó. Uma interpretação sutil e poderosa sobre sexo e, quem sabe, amor.

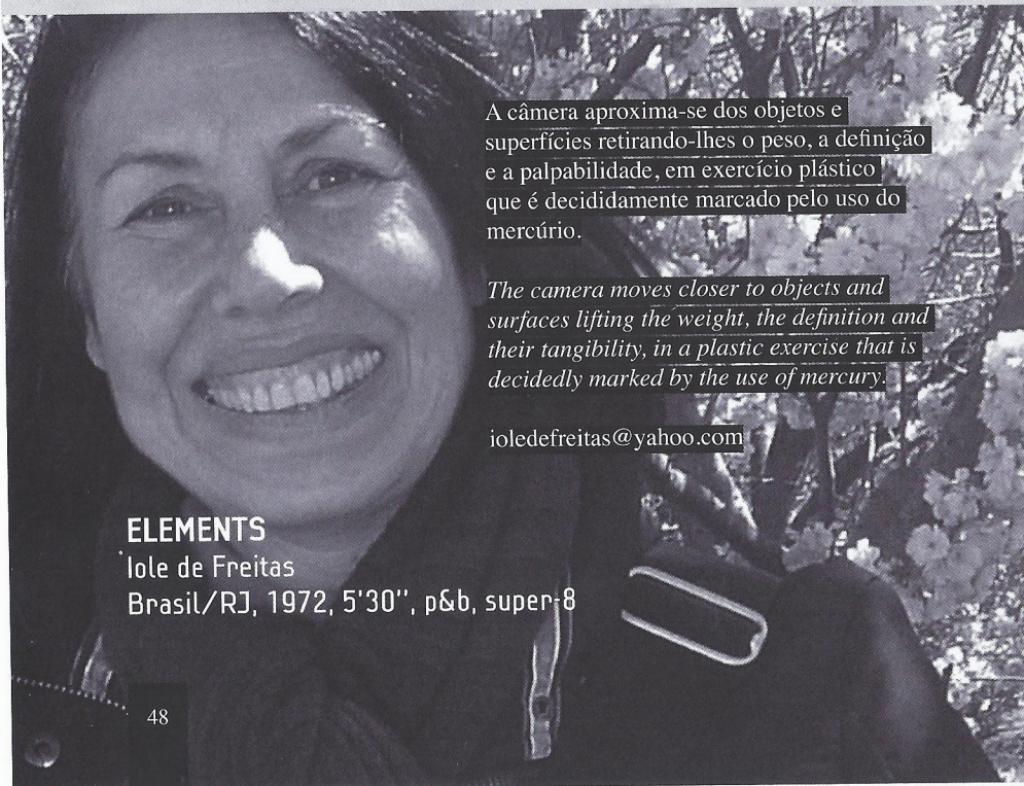
Two drafts of air create abstract figures in lines of dust. A subtle and powerful interpretation on sex and, who knows, love.

tiagomm73@gmail.com

BURACO NEGRO [SÉRIE B]/ BLACK HOLE [SERIES B]

Cinthia Marcelle e Tiago Mata Machado (Cinemata)

Brasil/MG, 2008, 4'41", p&b, vídeo



A câmera aproxima-se dos objetos e superfícies retirando-lhes o peso, a definição e a palpabilidade, em exercício plástico que é decididamente marcado pelo uso do mercúrio.

The camera moves closer to objects and surfaces lifting the weight, the definition and their tangibility, in a plastic exercise that is decidedly marked by the use of mercury.

ioledefreitas@yahoo.com

ELEMENTS

Iole de Freitas

Brasil/RJ, 1972, 5'30", p&b, super-8



Brasa em maré baixa.
Embers in low tides.

abismum@gmail.com

PROTO-TIDE

Thiago Rocha Pitta
Brasil / RJ, 2008, 18', cor, vídeo

CAI 3

o corpo e a cena / the body
and the scene

Cine Humberto Mauro
13 nov - 20h45
Sala Juvenal Dias
07 nov - 18h15

Duração CAI 3: 63'
Formato de Exibição: vídeo/35mm
Exhibition format: video/35mm

X

Ana Maria Maiolino

Brasil/SP, 1976, 3', cor, super-8

A Câmera focaliza um olho. Este ocupa toda a tela. A Câmera parada constitui o que está fora da cena. Esta é o Outro olho que observa desde de fora. Há um terceiro e outro elemento: o perigo – a tesoura cortante.

The Camera focus on an eye. This eye occupies the whole screen. The fixed Camera represents what's outside the scene. This is the Other eye that observes from outside. There's a third and different element: the danger – the cutting scissors.

aline@galeriamillan.com.br

DRIVE THRU # 1

Matheus Rocha Pitta

EUA · Brasil/RJ, 2007, 9'50", cor, vídeo

O video descreve uma “apreensão de terra”, que é empacotada como drogas. Inspirado em procedimentos da polícia carioca e realizado no Texas, EUA, o vídeo descreve um carro que “apreende” a paisagem. Ao inves de percorrer a paisagem, o carro imóvel é percorrido pela mesma. Realizado graças à Bolsa Iberê Camargo 2007.

The video describes a “land apprehension”, put into parcels like drugs. Inspired in the Rio de Janeiro’s Police and filmed in Texas, USA, to video describes a car the “apprehends” the landscape. It’s that of running through the landscape, it’s the landscape that runs through the static car. Produced thanks to the Bolsa Iberê Camargo 2007 (Iberê Camargo Scholarship 2007).

camofo@uol.com.br

VOCÊS / ALL OF YOU

Arthur Omar

Brasil/RJ, 1979, 6', cor, 35mm

* esse filme será exibido apenas no Cine Humberto Mauro

Um filme de guerra com efeitos luminosos. Em Vocês, a luz é utilizada como arma. Os olhos do espectador são o alvo por excelência.

A war film with light effects. In All of You, light is used as a weapon. The eyes of the spectator are the eminent target.

arthuromar@gmail.com

*Filme cedido pelo acervo da Cinemateca Brasileira (www.cinemateca.gov.br)

Filme exhibited through the Cinemateca Brasileira archive (www.cinemateca.gov.br)

FILME DE FODA / FUCK FILM

Wagner Morales

Brasil/SP, 2006, 9'21", cor, vídeo

Invertendo a estrutura dramática dos filmes pornográficos, a obra é constituída por muitos diálogos e quase nenhuma ação de contato corporal. Um casal fala detalhadamente sobre o que farão durante o ato sexual. A conversa, porém, pode se mostrar mais obscena do que seriam suas respectivas imagens.

Inverting the dramatic structure of the pornographic films, this work is made by extensive dialogues and very few actions and bodily contacts. A couple talks in details about what they'll make during sexual intercourse. This conversation, however, shows itself more obscene than their respective images would be.

wagnermorales@hotmail.com

HOMENAGEM A STEINBERG: VARIAÇÕES SOBRE UM TEMA DE STEINBERG: AS MÁSCARAS N° 1 / HOMAGE TO STEINBERG: VARIATIONS ON A THEME OF STEINBERG: THE MASKS #1

Nelson Leirner

Brasil/SP, 1975, 7', cor, super-8

Pessoas em atividades comezinhas com máscaras pintadas sobre sacos pardos de supermercado, inspiradas em Steinberg.

People in everyday activities wearing painted masks over supermarkets' brown bags, inspired by Steinberg.

leirner.rlk@terra.com.br

OS PEIXES TAMBÉM MORREM SEM ANZOL / THE FISHES ALSO DIE WITHOUT A HOOK

Ivan Morales Jr.

Brasil/Cuba, 2004, 3'53"

cor, vídeo

Um casal que carrega peixes na boca.

A couple that carries fishes in their mouths.

ivanjr18@yahoo.com

DEUS NÃO ESTÁ MORTO / GOD ISN'T DEAD

Chico Liberato

Brasil/BA, 1974, 12', cor, super-8

Caranguejos se aglomeram no mangue. Obscuro folclore de homens que dançam um teatro-ritual de máscaras populares com uma estranha e remota religiosidade. Ritmo, cores, animação lúgubre.

Crabs thronged in the swamp. Obscure folklore of men dancing a ritual-theater with popular masks of a strange and remote religiosity. Rhythm, colors, and morose excitement.

candidaluzliberato@gmail.com

O MUNDO BATE DO OUTRO LADO DA MINHA PORTA / THE WORLD KNOCKS OUTSIDE MY DOOR

Ticiano Monteiro

Brasil/ CE, 2006, 11', cor, vídeo

Uma situação absurda e onírica de um homem habitando um quarto situado no meio das águas de um rio.

An absurd and dream-like situation of a man inhabiting a room situated under the waters of a river.

ticiano.monteiro@gmail.com

SSO

Cine Humberto Mauro
07 nov - 23h

Duração SSO: 64'
Formato de Exibição: vídeo
Exhibition format: video

Um montador de pornochanchadas recebe mensagens de outro planeta ao misturar cenas de alguns clássicos do cinema com um filme que está sendo feito nas madrugadas de São Paulo.

O VAMPIRO DA CINEMATECA / CINEMATHEQUE VAMPIRE

Jairo Ferreira
Brasil/ SP, 1975 - 1977, 64', cor

A pornochancada assembler receives a message from another planet as he mixes the scenes from film classics to those of a film being shot in the early hours of São Paulo.

olhosdecao@olhosdecao.com.br

curtas brasil 2008

A maior virtude do processo de seleção de uma mostra competitiva reside, sem dúvida, no desafio de enfrentar o conjunto sempre amplo e imprevisível de filmes que resulta das inscrições de um festival. É por meio desse conjunto que um momento da produção de um país (ou de vários) se dá a ver, ou pelo menos se insinua. É por meio dele, também, que o cinema recomeça a cada ano para os festivais: dentro de um mar de trabalhos desconhecidos, que guardam tanto desilusões quanto surpresas, eles buscam uma forma de se afirmar, de justificar sua existência, de dar suas razões. Mas não é só por meio dos filmes selecionados que um festival define sua identidade. Tudo aquilo que chega até ele é, da mesma forma, importante - os filmes que se inscrevem para uma seleção constituem, juntos, o principal universo de diálogo de um festival.

A inexistência de mostras competitivas nesse ano ilustra muito bem, portanto, a disposição deste festival de se reformular e se repensar.

Digamos que, sem isso, essa "pausa" não seria suficientemente legítima.

Por outro lado, achamos que tampouco seria justo ignorar a produção brasileira de curtas-metragens como se nada tivesse acontecido, ou como se nada tivesse sido produzido nos últimos anos. Pelo contrário, muita coisa foi produzida e há filmes que deixaram marcas significativas em seu percurso pelas salas de exibição e pelos festivais de cinema, encontrando forte repercussão entre espectadores, críticos e realizadores. Alguns deles fazem parte desse panorama que achamos por bem constituir, incluindo apenas trabalhos realizados em 2008 e não inscritos no festival passado (já que os de 2009 poderão se inscrever no ano que vem, com a volta da mostra competitiva).

Outros, talvez menos vistos e menos falados, vêm reiterar ao lado desses primeiros a opção pelo risco e pela autoralidade que este festival jamais deixou de fazer. Esse panorama que propomos expressa, antes de qualquer coisa, o desejo de reter algo do nosso tempo, de reter algo da experiência desses filmes. De prorrogar, talvez, a dificuldade ou o prazer de tê-los visto em algum momento.

Daniel Queiroz
Helvécio Marins
João Dumans
Maria Chiaretti

The biggest virtue in the process of selection for a competitive exhibition resides, without a doubt, in the challenge of facing an always ample and unpredictable group of films submitted to a festival. It's through these groups of films that a moment of the production of a country (or more) can be seen, or at least can insinuate itself. It's also through this group that the cinema restarts each year for the festivals: inside a sea of unknown works, capable of surprises and disillusionments, trying to assert themselves, justify their existence, to give their reasons. However, a festival doesn't define its identity just by the films selected. Everything sent to the festival is of equal importance - the films submitted for the selection constitute, together, the primary dialogue of a festival. The absence of competitive exhibitions this year illustrates the willingness of this festival to be redesigned and rethought. We can say that, without this, this "pause" wouldn't be as legitimate.

On the other hand, we felt unfair to ignore the Brazilian production of short films as if nothing had happened, or as if nothing had been produced this last couple of years. It's just the opposite, a lot has been produced and there are films that have made significant impact on its circuit through the screening rooms and film festivals, finding a strong repercussion among spectator, film critics and filmmakers alike. Some of these films are a part of this appraisal we put together, which includes only works done in 2008 that were not submitted to last year's festival (since the films of 2009 will be able to submit to next year, when the competitive exhibition comes back). Other films, perhaps unknown or less talked about, will reiterate the festival's choice for risk and authorialism. This proposed appraisal expresses, more than anything, the longing to retain something of our time, to retain the experience of these films. To prolong, if possible, the difficulty or the pleasure of having seen these films.

Daniel Queiroz
Helvécio Marins
João Dumans
Maria Chiaretti

BRA 1

Cine Humberto Mauro

07 nov - 16h30

Sala Juvenal Dias

08 nov - 21h15

Duração BRA 1: 67'

Formato de Exibição: vídeo/35mm

Exhibition format: video/35mm

Sonho velado, véu sonhado. O que existe em comum entre um casamento e um canteiro de obras?

O SONHO DA CASA PRÓPRIA/ THE DREAM OF OWNING A HOUSE

Cao Guimarães
Brasil/MG, 2008, 15', cor, vídeo

Veiled dream, veil dreamt. What is in common in a marriage and a construction site?

studio@caoguimaraes.com



Coisas ordinárias acontecem
com pessoas extraordinárias.

*Ordinary things happen with
extraordinary people.*

leitefilmes@gmail.com

TERRA / EARTH

Sávio Leite

Brasil / MG, 2008, 5', cor, vídeo

A chegada de um produto revolucionário estremece a monotonia da cidade de Amsterdã. Usando como ponto de partida imagens ilustrativas do cotidiano holandês que captou durante seis meses, o diretor e designer Amir Admoni cria uma deliciosa ficção animada que, por trás do humor sarcástico, levanta questões corrosivas extremamente atuais, como o vazio da sociedade de consumo e a paranoia da política anti-imigração europeia.

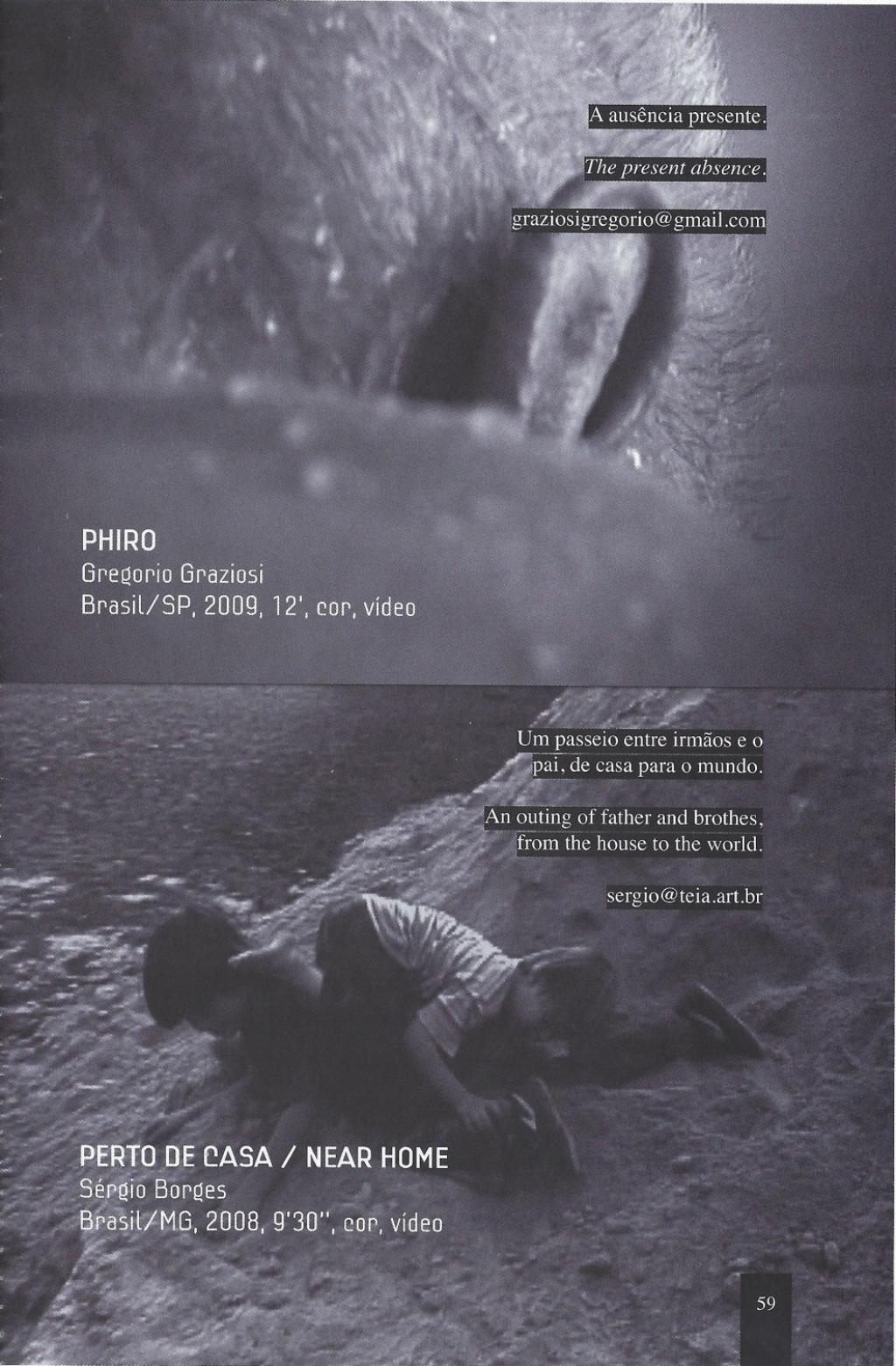
The arrival of the revolutionary product stirs the monotony of Amsterdam city. Using as a parting point images of the dutch day-to-day that He captured during six months, the director and designer Amir Admoni creates a entertaining animated fiction that, under the sarcastic humor, raises corrosive questions of today, like the emptiness of the consumer society and the paranoia of the European anti-immigration politics.

MONKEY JOY

Amir Admoni

Brasil / SP, 2008, 8'15", p&b, vídeo

amiradmoni@yahoo.com.br



A ausência presente.

The present absence.

graziosigregorio@gmail.com

PHIRO

Gregorio Graziosi

Brasil/SP, 2009, 12', cor, vídeo



Um passeio entre irmãos e o
pai, de casa para o mundo.

An outing of father and brothers,
from the house to the world.

sergio@teia.art.br

PERTO DE CASA / NEAR HOME

Sérgio Borges

Brasil/MG, 2008, 9'30", cor, vídeo



MURO/ WALL

Tião

Brasil/PE, 2008, 18', cor e p&b, 35mm

Alma no vácuo, deserto em expansão.

Soul in vacuum, expanding desert.

perdendofoco@gmail.com

BRA 2

Cine Humberto Mauro

10 nov - 19h

Sala Juvenal Dias

10 nov - 19h15

Teatro João Ceschiatti

11 nov - 16h30

Duração BRA 2: 75'

Formato de Exibição: vídeo/35mm

Exhibition format: video/35mm

A ARQUITETURA DO CORPO / BODY ARCHITECTURE

Marcos Pimentel

Brasil/MG, 2008, 21', cor, 35mm

Os bailarinos e suas formas.

Suas dores.

Seus sonhos...

The ballerinas and their shapes.

Their pain.

Their dreams...

marcospimentel77@yahoo.com.br



MINAMI EM CLOSE-UP, A BOCA EM REVISTA / MINAMI IN CLOSE-UP, THE "BOCA" IN REVIEW

Thiago Mendonça

Brasil/SP, 2008, 18'15", cor, 35mm

A trajetória da revista Cinema em Close-up, que nos anos 70 tornou-se um sucesso de vendas publicando fotos de atrizes em poses sensuais e de seu editor Minami Keizi, é o ponto de partida para contarmos a história dos filmes da Boca do Lixo e seus personagens.

The trajectory of the magazine Cinema em Close-up (Cinema in Close-up), that became a selling success in the 70s publishing pictures of actresses in sensual poses, and its editor Minami Keizi, it's the starting point to tell the story of the films Boca do Lixo (Trash Mouth) and its characters.

politheama@politheama.com.br

Uma professora de alemão obstinada na tradução de um poema de Goethe.

A teacher of German obstinated in the translation of a poem of Goethe.

gutoparente@hotmail.com

PASSOS NO SILENCIO / STEPS IN SILENCE

Guto Parente

Brasil/PE, 2008, 17', p&b, 35mm

- O banheiro tá na limpeza. - Luiz responde, segurando a maçaneta com toda força.
- Limpeza? Deixa de conversa porra, abre a porta!
- O banheiro tá na limpeza, procura outro, por favor.
- Que limpeza... abre logo a porta eu quero mijar, velho!
- Meu irmão, você pode chamar o coordenador, por favor...

- The restroom is being cleaned. – Luiz answers, holding the doorknob strongly.*
- Cleaned? Stop screwing around, open the door!*
- The restroom is being cleaned, look for another one, please.*
- Come on, cleaning... open the damn door, I want to piss, old man!*
- Buddy, could you call the coordinator, please...*

mlordello@gmail.com

Nº 27 / #27

Marcelo Lordello

Brasil/PE, 2009, 19', cor, 35mm

BRA 3

Cine Humberto Mauro

12 nov - 20h45

Sala Juvenal Dias

12 nov - 21h

Duração BRA 3: 78'

Formato de Exibição: vídeo/35mm

Exhibition format: video/35mm

A ornamentação na ruína, o escuro no
claro, o silencio na voz, o imóvel na ação.

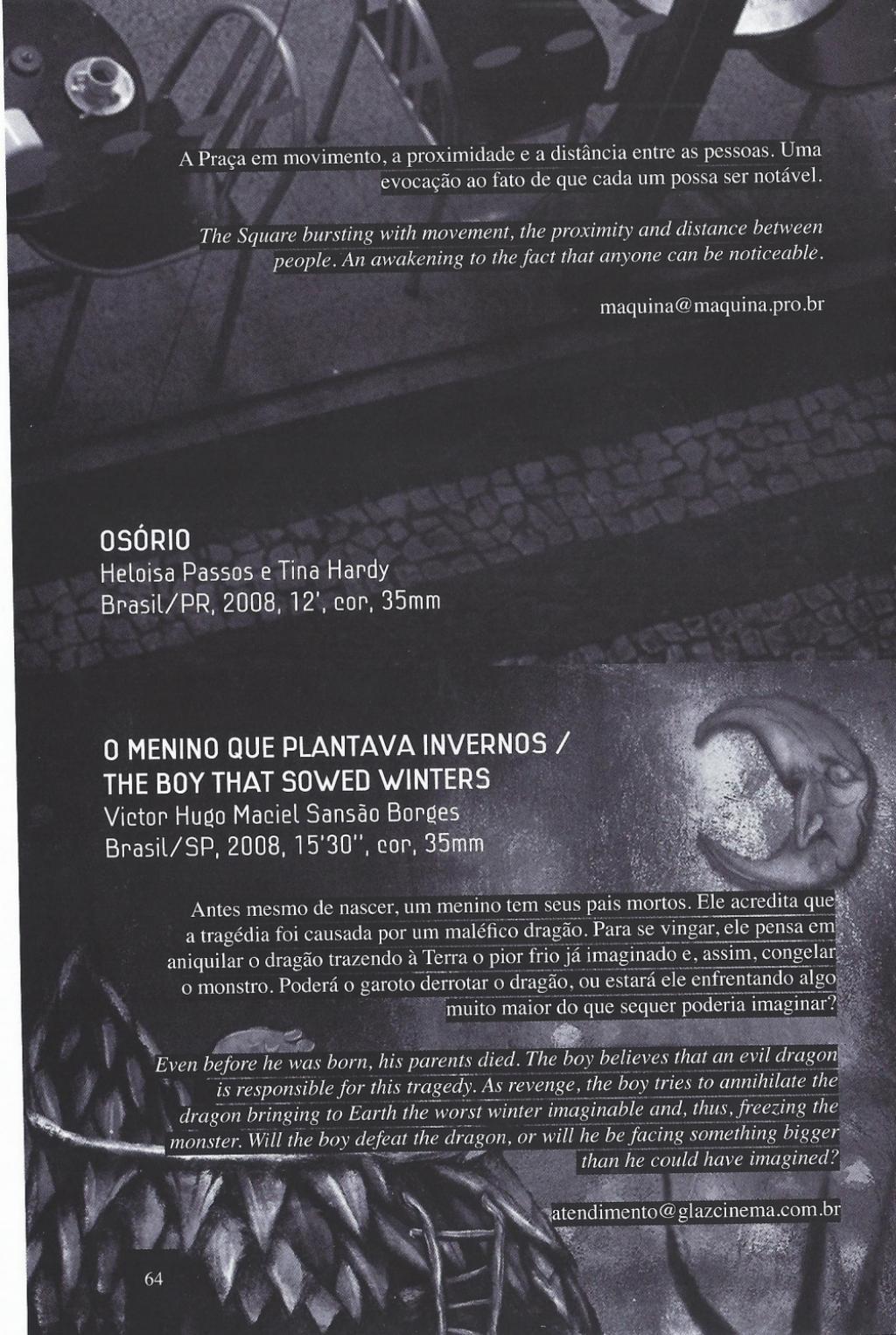
*The embellishment in ruins, the dark in
light, the silence in the voice, the static in
action.*

aromafilmes@ig.com.br

SUPERBARROCO / SUPER BAROQUE

Renata Pinheiro

Brasil/PE, 2008, 17', cor, 35mm



A Praça em movimento, a proximidade e a distância entre as pessoas. Uma evocação ao fato de que cada um possa ser notável.

The Square bursting with movement, the proximity and distance between people. An awakening to the fact that anyone can be noticeable.

maquina@maquina.pro.br

OSÓRIO

Heloisa Passos e Tina Hardy
Brasil/PR, 2008, 12', cor, 35mm

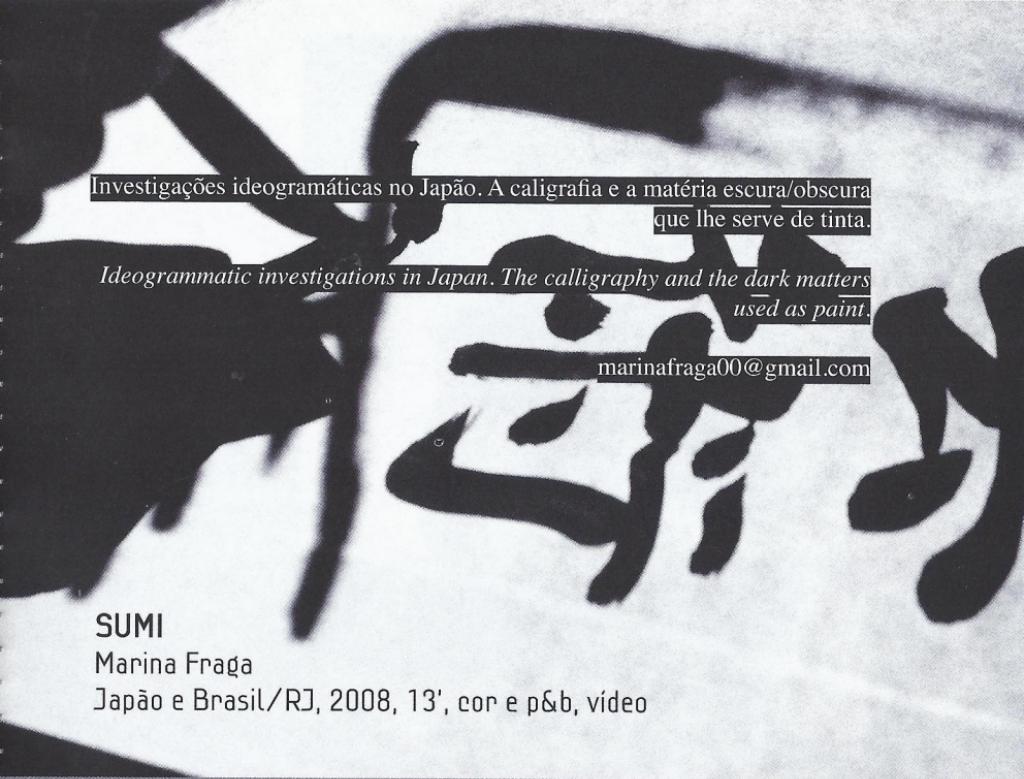
O MENINO QUE PLANTAVA INVERNOS / THE BOY THAT SOWED WINTERS

Victor Hugo Maciel Sansão Borges
Brasil/SP, 2008, 15'30", cor, 35mm

Antes mesmo de nascer, um menino tem seus pais mortos. Ele acredita que a tragédia foi causada por um maléfico dragão. Para se vingar, ele pensa em aniquilar o dragão trazendo à Terra o pior frio já imaginado e, assim, congelar o monstro. Poderá o garoto derrotar o dragão, ou estará ele enfrentando algo muito maior do que sequer poderia imaginar?

Even before he was born, his parents died. The boy believes that an evil dragon is responsible for this tragedy. As revenge, the boy tries to annihilate the dragon bringing to Earth the worst winter imaginable and, thus, freezing the monster. Will the boy defeat the dragon, or will he be facing something bigger than he could have imagined?

atendimento@glazcinema.com.br



Investigações ideogramáticas no Japão. A caligrafia e a matéria escura/obscura
que lhe serve de tinta.

*Ideogrammatic investigations in Japan. The calligraphy and the dark matters
used as paint.*

marinafraga00@gmail.com

SUMI

Marina Fraga

Japão e Brasil/RJ, 2008, 13', cor e p&b, vídeo

TRIANGULUM

Melissa Dullius e Gustavo Jahn

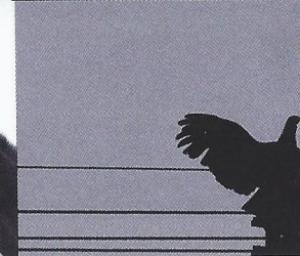
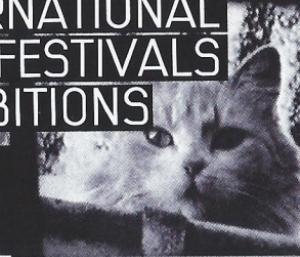
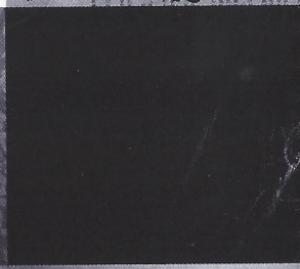
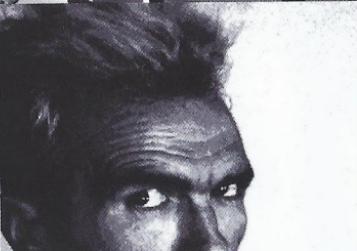
Alemanha/Egito/Brasil, 2008, 22', cor e p&b, vídeo



Um trio à beira do abismo encontra o destino, personificado numa jovem
mulher. São transportados para uma metrópole longínqua onde o acaso irá
conduzir cada um deles em uma jornada pessoal. Em movimento perpétuo,
paranoicos, eles avançam em busca do equilíbrio.

*Three people facing an abyss find destiny, personified as a young woman. They
are transported to a faraway metropolis where fate will each one of them on a
personal journey. In perpetual movement, paranoid, they wander, searching for
balance.*

dullius.jahn@googlemail.com



Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente

Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires

Distinguido pelo esforço de providenciar para a audiência argentina e realizadores um espaço cinematográfico de primeira classe, o Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) foca seu esforço em criar um encontro de cinema de significância cultural, com o objetivo de aproximar o contato de realizadores, novos e de renome, locais e internacionais. BAFICI nasceu em 1999 e tem desde então se tornado um dos mais proeminentes festivais de filme do mundo, com um lugar privilegiado no calendário internacional de filmes. O festival é reconhecido como um meio essencial de promoção para o formato de filme independente, no qual são exibidos os filmes mais inovadores, ousados e engajados.

Em sua programação compreensiva, o festival engloba várias expressões culturais e reúne consagrados diretores e novos talentos em uma atmosfera dinâmica. Com a sua extensão abrangente de filmes que inclui filmes argentinos, latino-americanos e estreias mundiais, assim como bem merecidas retrospectivas, BAFICI é o maior e mais prestigioso evento de cinema independente na América Latina.

O número de visitantes cresce a cada ano: 184,5 mil pessoas frequentaram o festival em 2005, e durante a edição de 2009, com doze dias de múltiplas mostras, atividades especiais e o zelo dos cinéfilos, um extraordinário total de 245 mil pessoas esteve presente na décima primeira edição do BAFICI.

Durante a última edição, o número total de filmes, curtas-metragens demais mostras ao ar livre foi de 417 filmes em 1069 exibições, incluindo as 14 ao ar livre. 45 países foram representados sendo que 297 figuras internacionais participaram como convidados (diretores, produtores, jurados, participantes BAL, músicos e atores) além dos 34 jurados. 65 filmes argentinos foram exibidos (longa e curta-metragem), destes 39 tiveram sua estreia mundial. Além disso, 5 outros filmes estrangeiros tiveram a sua estreia mundial e 46 atividades especiais, como exemplo, os 11 seminários, 14 encontros, 5 mesas-redondas, 2 cursos especializantes, 4 apresentações de livros, 2 exibições com música ao vivo e 8 WIP (Work in Progress - Trabalho em Andamento).

A identidade distinta da programação de BAFICI tem no seu critério abrangente uma mistura de ficção, experimental e documentário nas suas três mostras competitivas (A Competitiva Internacional de primeiro e segundo cinema, a Competitiva Argentina e a Competitiva Cinema do Futuro).

Por outro lado, as Retrospectivas e Focos são ecléticos e sempre colocam juntos mestres modernos com novos talentos e movimentos emergentes do cinema internacional. A Seção Panorama tem proposto diferentes estruturas ano após ano, procurando por um olhar diverso e claro do mapa de transformação do cinema independente de hoje. Dentro da estrutura do BAFICI está o Buenos Aires Lab (BAL), um evento cujo objetivo é apoiar o desenvolvimento e produção do cinema independente na América Latina. BAL é uma mistura de atividades que focam a reunião de profissionais e a procura de financiamento e pretende ajudar cineastas e produtores da região. Essas atividades incluem a participação de profissionais da indústria mundial (produtores, distribuidores, vendedores e estações de TV) que têm interesse na cinematografia latina-americana e são o alvo de contato e troca entre as suas áreas.

TODOS MIENTEN

Matías Piñeiro

Um grupo de meninas e meninos de vinte anos se acomodam em uma casa de campo que parece completamente isolada da civilização. Um deles escreve um romance enquanto uns outros tentando se tornar uma gangue e preparam um roubo; uns se apaixonam, ou parecem, ou acreditam (ou dizem) estar apaixonados. Mas essas duas, três, dez linhas de história se desdobram a partir do que os personagens escondem ou não sabem, ligando a escrita do romance e a formação da gangue, o passado de dois dos personagens com o passado da casa, e aqueles que talvez tenham sido os mais amargos inimigos da história da Argentina do século XIX... com um senso de humor e brincadeira que marca personagens e o filme, Todos Mienten, sobrepõe as histórias como se fosse uma tapeçaria, em que uma parte esta sempre escondida, para ser revelada mais tarde e mudar de sentido, por meio de um complô de pretensos especialistas que chamam a audiência a serem cúmplices. Brilhante, vital, com uma depuração e economia extraordinárias dos recursos fílmicos que faz longas cenas não parecerem como prisões, mas como o resultado da necessidade, Todos Mienten é a alegria do cinema na sua mais pura forma.

Prêmios de Todos Mienten (*They All Lie*) em BAFICI 2009. Seleção Oficial Internacional: Menção Especial do Júri para Matías Piñeiro, Distinção no Melhor Filme Argentino (patrocinado pela FUJI).

CASTRO

Alejo Moguillansky

Por que todos procuram por Castro? Nós não sabemos, mas atrás dele vão Samual, Willie, Rebeca Thompson, e com certa distancia, Acufia. A certeza é que Castro deixou a capital com Célia; ele foge, e acha que se ele arrumasse um emprego, estragaria o amor. Castro (o personagem) tem algo de Arlt, mesmo sendo mais rápido com fugas do que com invenções, e só pensa em como sobreviver sem se afogar. Castro (o filme) é um filme sobre a velocidade do cinema, é por isso que ele traz perseguições e aprisionamentos em duas divertidas constantes, e deixa pistas (é a mesma coisa se elas forem falsas ou verdadeiras) que forçam a audiência a adotar a velocidade sob risco de serem deixados para trás; como se aquela perseguição de carro ou a hilária perseguição a pé aonde os perseguidores se sinalizam abrindo seus guarda-chuvas, em uma brilhante,

extraordinária coreografia, duas cenas que já seriam o suficiente para mostrar o talento do cineasta. Com um timing de comédia pastelão perfeitamente sincronizado, com o uso de linguagem e segredo narrativo típico de filmes noir ou melodrama criminal, em sua primeira tentativa solo, Alejo Moguillansky oferece um filme completamente novo.

Prêmios de Castro em BAFICI 2009: Seleção Argentina Oficial: Melhor Longa-Metragem, Melhor Fotografia (patrocinado pela Kodak) para Gustavo Biazzi, e Melhor Longa-Metragem (patrocinado por Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias e Hoyts General Cinema).

MARTÍN MAINOLI: UMA RETROSPECTIVA

Como um assistente de diretor em curtas para Lucrecia Martel e Rodrigo Moscoso, Martín Mainoli pode facilmente ser dito como um membro da irmandade de Salta, sua cidade natal, com um jeito refrescante de fazer filmes. Como editor de filmes para Martín Rejtman, Juan Villegas, Celina Murga, Lisandro Alonso, Federico León, entre outros, Mainoli alcançou uma esmagadora ubiquidade e uma certa versatilidade de manter diálogos com diversas correntes do novo cinema argentino. Essas ligações não são acidentais: Mainoli partilha com seus colegas uma sensibilidade pela procura da voz individual fora das tradições preguiçosas e atrofiadas que também é confrontada por eles em seus filmes que Mainoli participa. Seus curtas (1998-2008), portanto, viajam em um caminho novo, em um tempo pessoal e geracional. Com uma acuidade focada com que é próximo, a expansão de escrutinizar o que é unicamente biográfico, sempre experienciando com uma fluidez excepcional ou uma comédia íntima. Com o piscar da Super 8, com a ávida atenção do vídeo, com o quadro preciso do 16mm, Mainoli sempre escolhe filmar o que é necessário para a tensão narrativa e estética (se tiver uma) continuar incandescente. Os dele não são curtas-metragens; eles são exatos.

Diego Trerotola

bafici _ Buenos Aires International Independent Film Festival

Distinguished by the effort of providing Argentinean audience and filmmakers a first-class cinematographic space, Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) focuses its effort in creating a film encounter of cultural significance, with the objective of tightening the relationship between local and international new and renowned filmmakers.

BAFICI was born in 1999 and has ever since grown to become one of the most prominent film festivals in the world, placed as it is in a privileged position on the international film agenda. The festival is renowned as an essential means of promotion for the independent film output, where the most innovative, daring and committed films can be shown.

In the span of its comprehensive programming the festival comprises several cultural expressions and gathers acclaimed directors and new talents within a dynamic atmosphere. With its wide range of films including Argentinian, Latin American and worldwide premieres as well as well-deserved retros, BAFICI is the greatest, most prestigious event for the independent cinema in Latin America.

The number of visitors increases year after year: 184.5 thousand people attended the festival in 2005, and during 2009 edition, with a twelve days of multiple screenings, special activities and filmgoers zeal went by for the delight of a total 245 thousand people who attended this eleventh edition of BAFICI.

During last edition, the total number of features, shorts and open air screenings adds up to 417 films in 1069 screenings including the 14 open air ones. 45 countries were represented, of which 297 international figures participated as guests (directors, producers, jurors, BAL participants, musicians and actors.) and there were 34 jurors. 65 Argentinean films were screened (features and shorts) of which 59 made their world premieres. Moreover, there were 5 other world premieres of overseas films and 46 special activities, i.e. 11 seminars, 14 dialogues, 5 round tables, 2 Master Classes, 4 book presentations, 2 live-music-screenings and 8 WIP (Work in Progress) screenings.

The distinctive identity of the BAFICI's program is its wide angle programming criteria, mixing fiction, experimental and documentary in all his three competitive sections (The International Competition of first and second films, Argentinean Competition and Cinema of the Future Competition). On the other hand, the Retrospectives and Focus are eclectics and always put together modern masters with new talents and emerging movements of the international cinema. The Panorama section had proposed different structures year after year looking for a diverse and clear glimpse of the changing map of today's independent cinema. Within the framework of the BAFICI takes place the Buenos Aires Lab (BAL), an event that aims to support the development and production of independent cinema in Latin America. BAL is a mix of activities focused on the gathering of professionals and the search for financing and it is intended for filmmakers and producers of the region. These activities include the participation of professionals of the worldwide industry (producers, sellers, distributors, TV networks) who have an interest in the Latin American cinematography and are aimed at the contact and exchange between both spheres.

TODOS MIENTEN

Matías Piñeiro

A group of girls and boys in their twenties settle in a country house that seems completely isolated from civilization. One of them writes a novel while the others try to become a gang and prepare a robbery; some fall in love, or seem to be, or believe (or say) they are in love. But these two, three, ten plot lines unfold from what the characters hide or just don't know, connecting the writing of the novel and the forming of the gang, and the past of two of the characters with that of the house, and of those who perhaps were the two most bitter enemies of nineteenth century Argentine history... with a sense of humor and play that is both the character's and the film's, Todos Mienten superimposes plot lines as if it were a tapestry from which a part is

constantly hidden, revealing it later and changing its meaning, by means of a complot of specialists in pretense that asks the audience to become an accomplice. Brilliant, vital, with an extraordinary depuration and economy of film resources that makes systematic long takes not seem like a prison, but the result of a necessity, Todos Mienten is the joy of cinema in its purest form.

Awards of Todos Mienten (They All Lie) in Bafici 2009. International Official Selection: Special Jury Mention to Matías Piñeiro, Distinction to Best Argentine Film (sponsored by FUJI).

CASTRO

Alejo Moguillansky

Why do they all look for Castro? We don't know, but after him go Samuel, Willie, Rebeca Thompson, and at a certain distance, Acuña. What's certain is that Castro left the Capital with Celia, and just flees, and thinks that if he can get a job, that would damage love. Castro (the character) has something Arlt-like, even if he's faster with getaways than with inventions, and only thinks of how to survive without being drowned. Castro (the film) is a film about the speed of cinema, and that's why it turns chases and lockups into two of its joyful constants, and keeps leaving clues (it's the same thing whether they're false or true) that force the audience to adopt that speed taking the risk of being left way behind; as though that four-car chase or the hilarious street following where the pursuers signal each other opening their umbrellas, in a brilliant, over the top choreography, two scenes that would be enough to show a filmmaker's talent. With perfectly synchronized slapstick comedy timing, with a use of language and narrative secret typical of film noir or crime melodrama, in his first solo outing, Alejo Moguillansky offers a completely new film.

Castro's Awards in BAFICI 2009. Argentine Official Selection: Best Feature Film, Best Photography (sponsored by Kodak) to Gustavo Biazzi, and Best Feature Film (sponsored by Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias and Hoyts General Cinema).

MARTÍN MAINOLI: A RETROSPECTIVE

As an assistant director in shorts by Lucrecia Martel and Rodrigo Moscoso, Martín Mainoli can be easily type-casted as a member of that sort of refreshing filmmaking brotherhood from Salta, his native province. As an editor of features by Martín Rejtman, Juan Villegas, Celina Murga, Lisandro Alonso, Federico León, among others, Mainoli achieved an overwhelming ubiquity and a certain versatility to hold a dialogue with various streams of the new Argentine cinema. Those links are no accident: Mainoli shares with his colleagues a sensitivity for the search of a personal voice outside the atrophied, lazy traditions which are also opposed by them in the films in which Mainoli takes part. His shorts (1998 – 2008), therefore, travel along a new road, at a time personal and generational. With a sharpness set on what is close, sometimes to the extent of scrutinizing what is uniquely biographical, always experienced as an exceptional flow or as an intimate comedy. In the blinking of Super 8, in the avid wakefulness of video, in the precise framing of 16 mm, Mainoli always chooses to film what is necessary for aesthetic and narrative tension (if there's any) to remain incandescent. His are not short films; they are exact.

BAF 1

Cine Humberto Mauro

08 nov - 16h30

Sala Juvenal Dias

10 nov - 17h15

13 nov - 19h15

Duração BAF 1: 75'

Formato de Exibição: vídeo

Exhibition format: video

Légena em Português

TODOS MIENTEN/THEY ALL LIE

Matías Piñeiro

Argentina, 2009, 75', cor, vídeo

Um grupo de jovens se encontra em uma casa de campo longe de Buenos Aires para organizar os últimos passos da dissolução de sua organização clandestina que mistura falsificação com amor, roubos com beijos e arte plástica contemporânea com a história argentina do século XIX. Helena Pickford impõe, sem dizer uma palavra, as regras desse ambiente de conspirações travessas, onde o melhor conselho para cada participante é não acreditar em uma palavra. A juntar na música: "As damas trabalham: elas cavam, gravam, desenham e cantam.

A dama em branco desenha a farsa marcando com traços falsos.

A dama silenciosa trabalha na casa, faz a ligação, cava o chão e acha a trama.

A dama macabra grava o plano, cria confrontos e ganha de todos.

E a dama boneca canta uma canção que traz todos a lama ao amanhecer.

Como fins têm que chegar, as palavras seriam: não haverá nada aqui pela manhã."

A group of young people get together in a country house far away from Buenos Aires in order to organize the ultimate step towards the dissolution of their clandestine organization which mixes forgery with love, robbery with kisses and contemporary plastic art with Argentinean 19th Century History.

Helena Pickford silently settles the rules in this ambience of mischievous conspiracy where best advice for each player is not to believe a single word. And to join the song:

"The ladies work: they dig, record, draw and sing.

The white lady draws the farce by tracing fake marks.

The silent lady works the house, sets up the call, digs the grounds and finds the plot.

The macabre lady records the plan, kicks up a row and wins them all.

And the lady doll sings a song that brings the whole muddle at dawn.

As endings must come, the words could be: there shall be nothing left here tomorrow."

matiaspineiro@hotmail.com

BAF 2

Cine Humberto Mauro

09 nov - 17h

Sala Juvenal Dias

07 nov - 19h45

12 nov - 17h15

Duração BAF 2: 85'

Formato de Exibição: vídeo

Exhibition format: video

Legenda em Português

CASTRO

Alejo Moguillansky

Argentina, 2009, 85', cor, vídeo

Castro foge, o resto lhe persegue.

Castro runs. The rest is pursuing him.

amoguillansky@gmail.com

BAF 3

retrospectiva Martín Mainoli /
Martin Mainoli retrospective

Cine Humberto Mauro

13 nov - 19h

Sala Juvenal Dias

08 nov - 18h15

10 nov - 21h

Duração BAF 3: 85'

Formato de Exibição: vídeo

Exhibition format: video

Legenda em Português

martinmainoli@hotmail.com

VAMOS LLEGANDO / WE'RE ARRIVING

Martín Mainoli

Argentina, 1999, 4', cor, vídeo



Acho que neste curta não acontece nada.

"I think that nothing happens in this short film."

18 CAMBIOS / 18 SPEED

Martín Mainoli

Argentina, 2006, 12', cor, vídeo

Federico ganhou um relógio de presente e sua irmã ganhou uma bicicleta. Federico saiu com o presente de sua irmã, conheceu uma linda garota e perdeu a bicicleta.

Federico got a watch as a gift and his sister got a bicycle. Federico went out with his sister's gift, met a beautiful girl and lost the bike.

LA GRAN COCINERA/ THE GREAT COOK

Martín Mainoli

Argentina, 2006, 7', cor, vídeo

Vicky prepara uma deliciosa comida para agradar seus convidados.

Vicky prepares a delicious meal to please her guests.



Vídeo musical sobre um garoto que sente saudades da sua namorada.

A musical video about a boy who misses his girlfriend.

LA VUELTA DEL PERRO / THE TURN OF THE DOG

Martín Mainoli

Argentina, 2003, 8', cor, vídeo

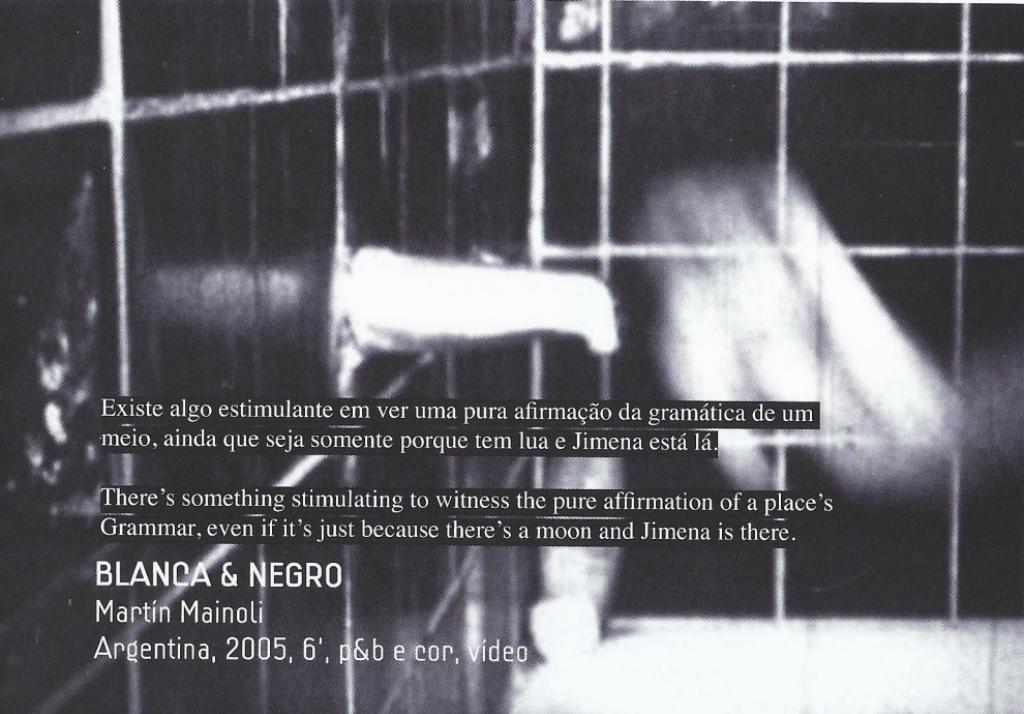
ABASTO / CANES

Martín Mainoli

Argentina, 2004, 10', p&b, vídeo

Primeiro, fui ao shopping e filmei os operários trabalhando. Depois as pessoas fazendo compras, os cachorros brincando e outras que faziam tai chi chuan.

First, I went to the mall and filmed workers working. Then people shopping, dogs playing and others who did tai chi chuan.



Existe algo estimulante em ver uma pura afirmação da gramática de um meio, ainda que seja somente porque tem lua e Jimena está lá.

There's something stimulating to witness the pure affirmation of a place's Grammar, even if it's just because there's a moon and Jimena is there.

BLANCA & NEGRO

Martín Mainoli

Argentina, 2005, 6', p&b e cor, vídeo

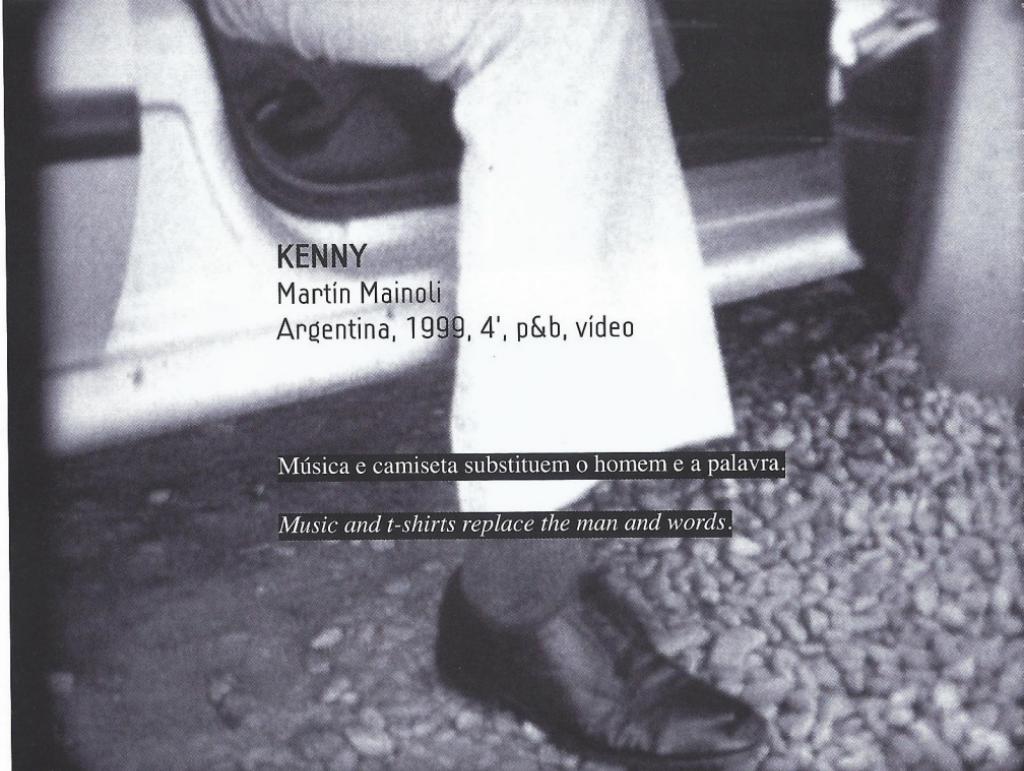
JUNIOR

Martín Mainoli

Argentina, 1998, 4', p&b, vídeo

Diário filmado. Sons e imagens resgatados do esquecimento.

Video diary. Sounds and images brought back from forgetfulness.



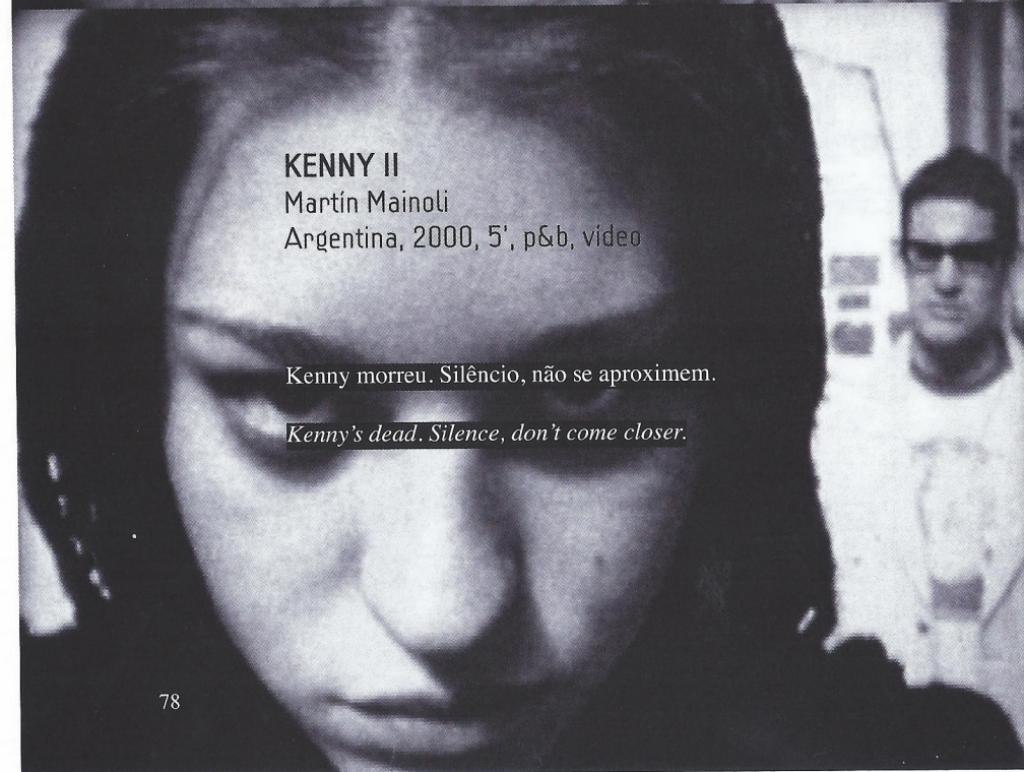
KENNY

Martín Mainoli

Argentina, 1999, 4', p&b, vídeo

Música e camiseta substituem o homem e a palavra.

Music and t-shirts replace the man and words.



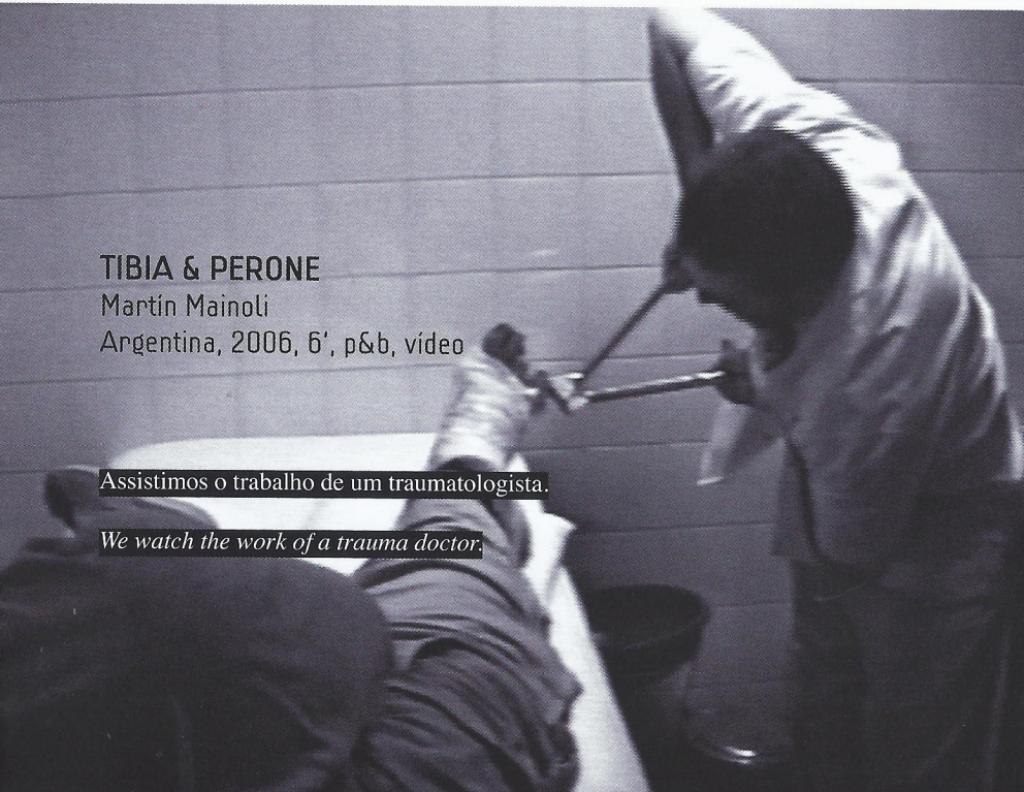
KENNY II

Martín Mainoli

Argentina, 2000, 5', p&b, video

Kenny morreu. Silêncio, não se aproximem.

Kenny's dead. Silence, don't come closer.



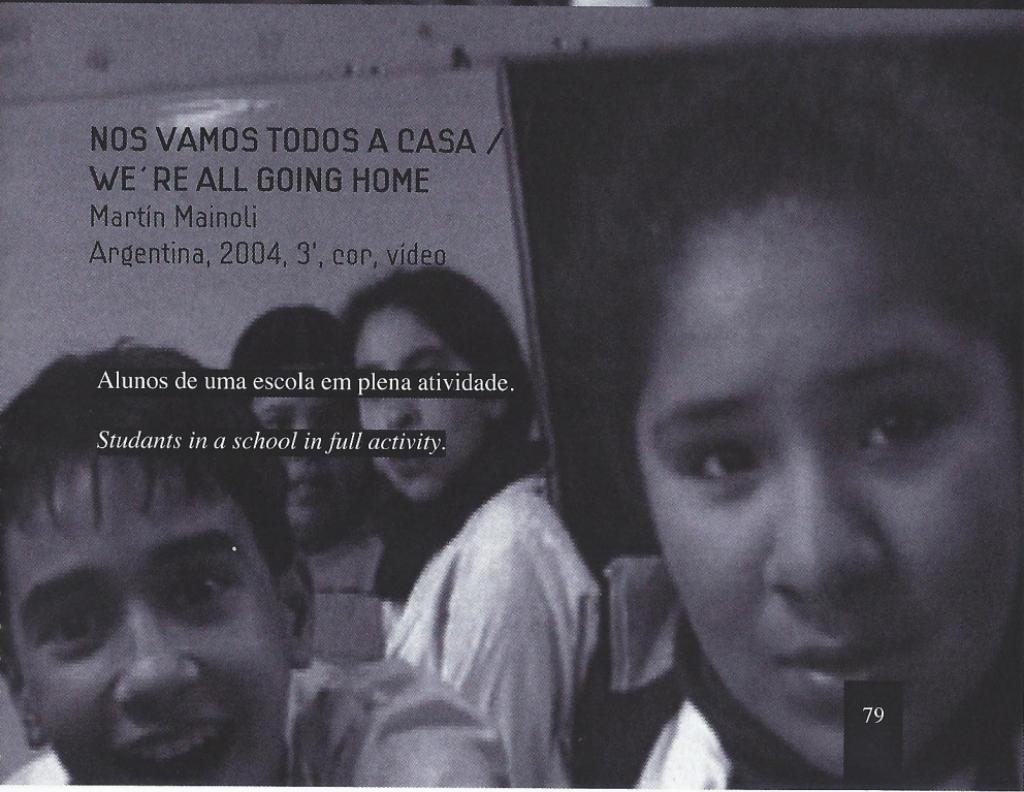
TIBIA & PERONE

Martín Mainoli

Argentina, 2006, 6', p&b, video

Assistimos o trabalho de um traumatologista.

We watch the work of a trauma doctor.



NOS VAMOS TODOS A CASA / WE'RE ALL GOING HOME

Martín Mainoli

Argentina, 2004, 3', cor, video

Alunos de uma escola em plena atividade.

Students in a school in full activity.

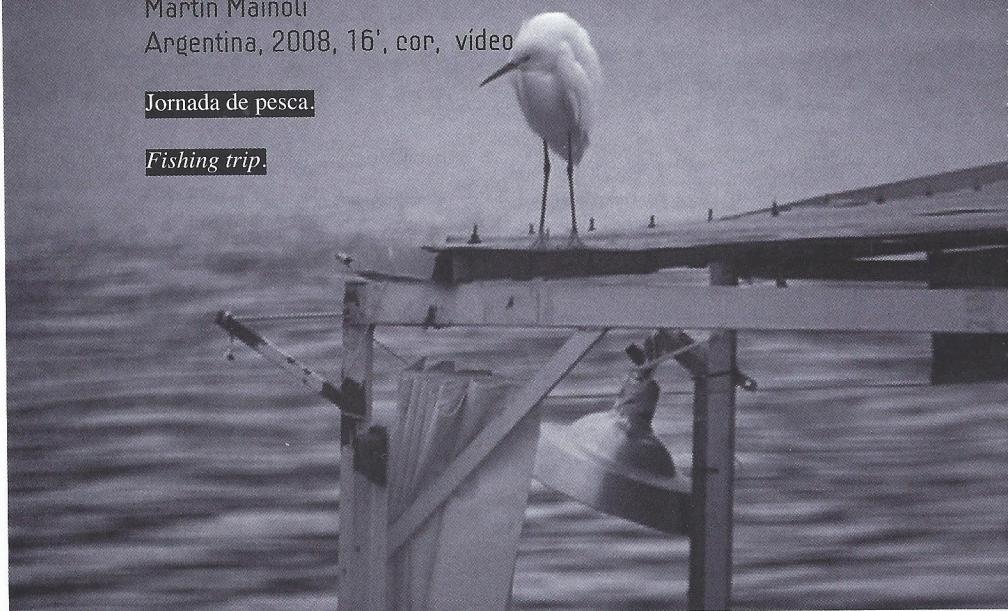
LOS PESCADORES / THE FISHERMEN

Martin Mainoli

Argentina, 2008, 16', cor, vídeo

Jornada de pesca.

Fishing trip.



oberhausen

Internationale Kurzfilmtage Oberhausen

Festival Internacional de Curtas de Oberhausen

Em Oberhausen, a chamada “Berço da Região Ruhr” (o centro alemão de minério de carvão e siderurgia), o West German Short Film Days (Dias de Curta-Metragem da Alemanha Ocidental) foi fundado em 1954. Nessa época, as chaminés ainda soltavam fumaça, os trabalhadores ainda estavam empregados e a maioria deles votavam nos partidos de esquerda. O “West German Short Film Festival” (Festival de Curtas da Alemanha Ocidental) tinha uma clara missão educacional: informar, educar e prevenir um novo fascismo. O festival conseguiu manter esse espírito crítico e informado vivo ao longo desses anos. Cada filme recebe o respeito devido e o festival se considera como um meio e uma ferramenta para analisar o desenvolvimento e as mudanças dentro da sociedade assim como na própria mídia.

Em 1962, Oberhausen é a origem da revolta contra o “Papas Kino” (Cinema de Papai) a insurreição dos jovens cineastas da Alemanha Ocidental contra o cinema do pós-guerra, que ainda era fortemente influenciado pelos ex-nazistas. O debate das condições dos países

da antiga União Soviética tem sido o foco principal do festival por quase três décadas. Naquela época o Festival de Oberhausen exibiu vários filmes que tinham sido banidos nos seus países de origem. O festival vira um lugar de encontros para delegações oficiais e artistas dissidentes. Desde a queda do Império Soviético, é a observação do cenário sempre em mudança da mídia que fornece várias ocasiões para debates e inovações. O International Short Film Festival Oberhausen (Festival de Curta Internacional de Oberhausen) está, não só entre os primeiros festivais a convidarem vídeos para mostras competitivas, mas foi também o primeiro a exibir “pop promos” no cinema. Desde 1998 tem uma mostra competitiva alemã para “pop promos” .

O curta-metragem é ainda a matéria-prima para a inovação na arte de fazer filmes - o campo experimental no qual o vocabulário cinematográfico que está por vir se cristaliza. Atualmente, a sua diversidade de formas, temas e visões através do mundo é maior do que nunca - vídeo ou filme, curta-metragem de ficção ou ensaio, instalação, filme de graduação ou filme artístico, animação, documentário, e todas as formas de híbridos imaginados a partir disso.

No curta-metragem tudo é possível: formalmente, a respeito do conteúdo, ou esteticamente. Difícil de definir, e extremamente aberto - e por isso mesmo infinitamente fascinante - o curta-metragem continua uma reserva sem fundos no qual o cinema, televisão, Internet e até mesmo museus colhem novas linguagens visuais. As competições de Oberhausen estão igualmente abertas para tendências artísticas e cinematográficas, pois há exibições especiais assim como mostras de filmes. O festival esta sempre procurando por obras que desafiam a tradição, que tem coragem de tentar coisas novas.

As programações a seguir tentam refletir nesta aglomeração. Todos estes filmes participaram da competitiva, na qual mais diversos formatos e gêneros são exibidos lado a lado. Não importa quão contrário os filmes possam parecer, eles são unidos por um aspecto da curadoria: eles debatem com imagem mais ou menos explícitas, que existiam bem antes deles. Este é o status quo de fazer imagens, com mais de cem anos após a invenção do cinema: “Mas o filme não é menos importante, porque as pessoas são expostas a TV antes de tudo. É exatamente o oposto. Isso dá ao filme uma posição que ele não tinha antigamente: Ele não é mais testemunha do mundo, mas sim das imagens do mundo.” Serge Daney

Herbert Schwarze

OBERHAUSEN_ International Short Film Festival Oberhausen

In Oberhausen, the so-called „Cradle of the Ruhr Region“ (the coal mining and steel melting centre of Germany) the West German Short Film Days were founded in 1954. At these days, chimneys were still smoking, workers were still working and most of them voted Labour. The „West German Short Film Festival“ had a clear-cut educational mission: inform, educate and prevent a new fascism. The festival managed to keep that critical informed spirit alive all throughout these years. Every single film receives the respect it deserves and the festival considers itself a medium and tool to analyse developments and changes within society as well as the media.

1962 Oberhausen is the origin of the revolt against “Papas Kino” (Pa’s Cinema) the uprising of young West German filmmakers against the post war cinema that was still strongly influenced by former Nazis. The debate with the conditions in the countries of the former Soviet Union is the main focus of the festival for nearly three decades. In those days Oberhausen screens many films, which are banned in their countries of origin. The festival becomes a place of encounter for official delegations and dissident artists. Since the end of the Soviet Empire it is the observation of the ever-changing landscape of the media, which provides plenty of occasion for debate and innovation. The International Short Film Festival Oberhausen is not only among the first festivals inviting video into the competition but also the first to screen pop promos in the cinema. Since 1998 there is even a German competition for pop promos.

Short film is still the prime source of innovation for the art of film - the experimental field in which future cinematic vocabularies first crystallize. Today its diversity of forms, themes and approaches across the globe is greater than ever - video or film, short fiction film or essay, installation, graduation film or artist’s video, animation, documentary, and all imaginable hybrids thereof.

In short film, anything is possible: formally, content-wise, or aesthetically. Hard to pin down, extremely open – and for that reason endlessly fascinating – short film remains an inexhaustible reservoir from which cinema, television, Internet and even the museum cull new visual languages. Oberhausen’s competitions are equally open to artistic and cinematic trends, they are exhibitions as well as film programmes. The festival is always looking for works that defy tradition, that have the courage to try out something new.

The following programmes attempt to reflect on this multitude. All films have participated in the competition, where the most diverse formats and genres are screened among each other. No matter how contrary the films appear, they are united by one curatorial aspect: they debate more or less explicitly images, which existed long before them. This is the status quo of the making of images, over a hundred years after the invention of cinema: “But film isn’t less important, because people are exposed to TV first and foremost. Quite the opposite. This is what gives film the position it formerly never had: It is not longer witness to the world, but to the images of the world.” Serge Daney

Herbert Schwarze

OBE 1

Cine Humberto Mauro

09 nov - 20h45

Sala Juvenal Dias

07 nov - 21h15

Duração OBE 1: 69'

Formato de Exibição: vídeo

Exhibition format: video

Legenda em Português

WILD BOY

Guy Ben-Ner

Israel, 2004, 17', vídeo

O diretor e seu filho de 4 anos encenam a
história de uma criança feroz e sua educação na
cozinha da família.

*The director and his 4-year-old son enact a
story of a feral child and its education in the
family's kitchen.*

herbert.schwarze@gmx.de



I AM A BOYBAND

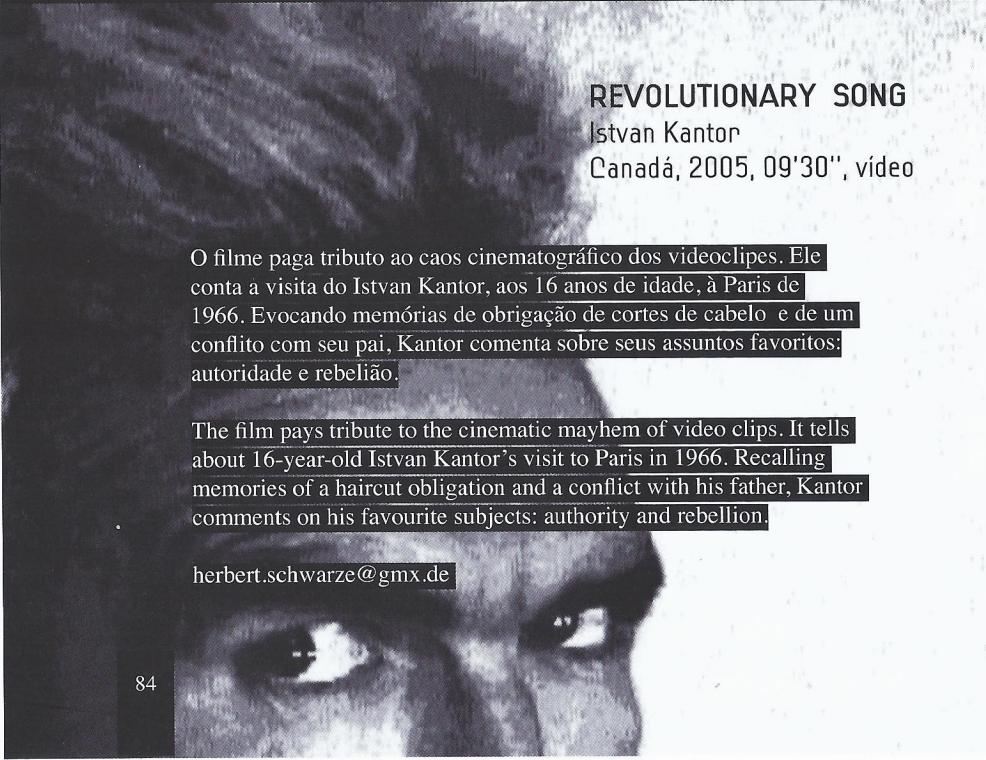
Benny Nemerofsky Ramsay
Canadá, 2002, 5'30", vídeo

Quais são os ingredientes para uma “boyband” – uma melodia fofa, passos de dança e, claro, quatro meninos bonitos, cada um com personalidades diferentes. Uma boyband copiada apresenta um madrigal elisabetano para expressar sua agonia de amor perdido.

What are the ingredients for a boyband – a cute tune, dance moves and of course four handsome hunks, each with their own look ... a cloned boyband co-opts an Elizabethan madrigal to express its heartbreak over lost love.

joke@montevideo.nl
www.montevideo.nl
herbert.schwarze@gmx.de

to die



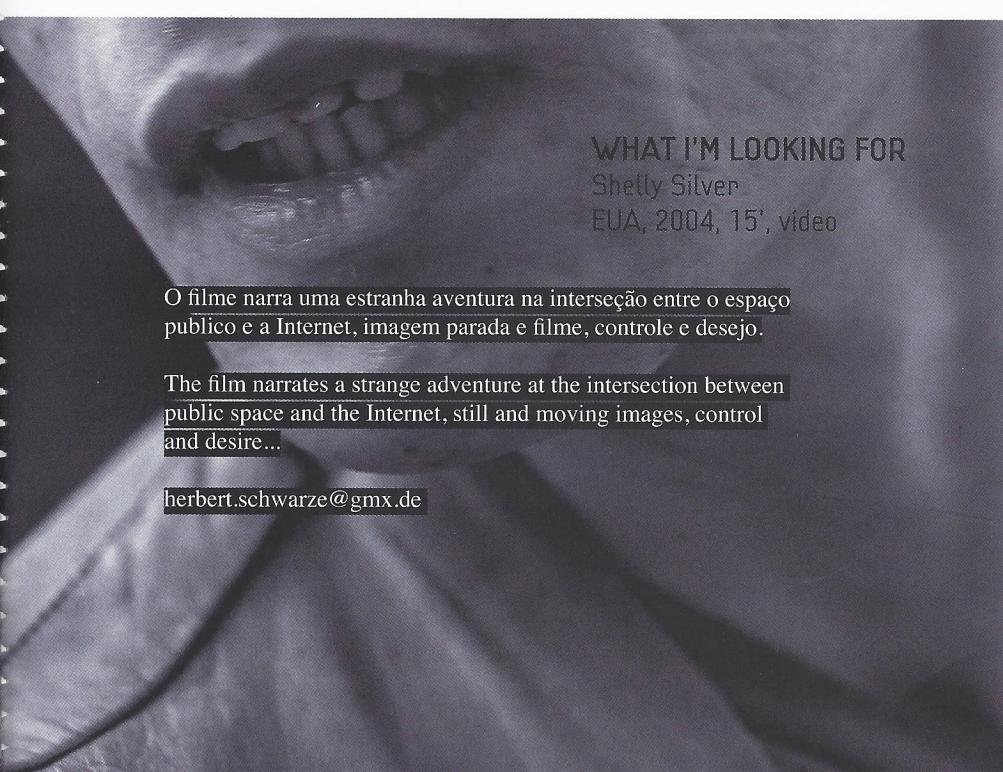
REVOLUTIONARY SONG

Istvan Kantor
Canadá, 2005, 09'30", vídeo

O filme paga tributo ao caos cinematográfico dos videoclipes. Ele conta a visita do Istvan Kantor, aos 16 anos de idade, à Paris de 1966. Evocando memórias de obrigação de cortes de cabelo e de um conflito com seu pai, Kantor comenta sobre seus assuntos favoritos: autoridade e rebelião.

The film pays tribute to the cinematic mayhem of video clips. It tells about 16-year-old Istvan Kantor's visit to Paris in 1966. Recalling memories of a haircut obligation and a conflict with his father, Kantor comments on his favourite subjects: authority and rebellion.

herbert.schwarze@gmx.de



WHAT I'M LOOKING FOR

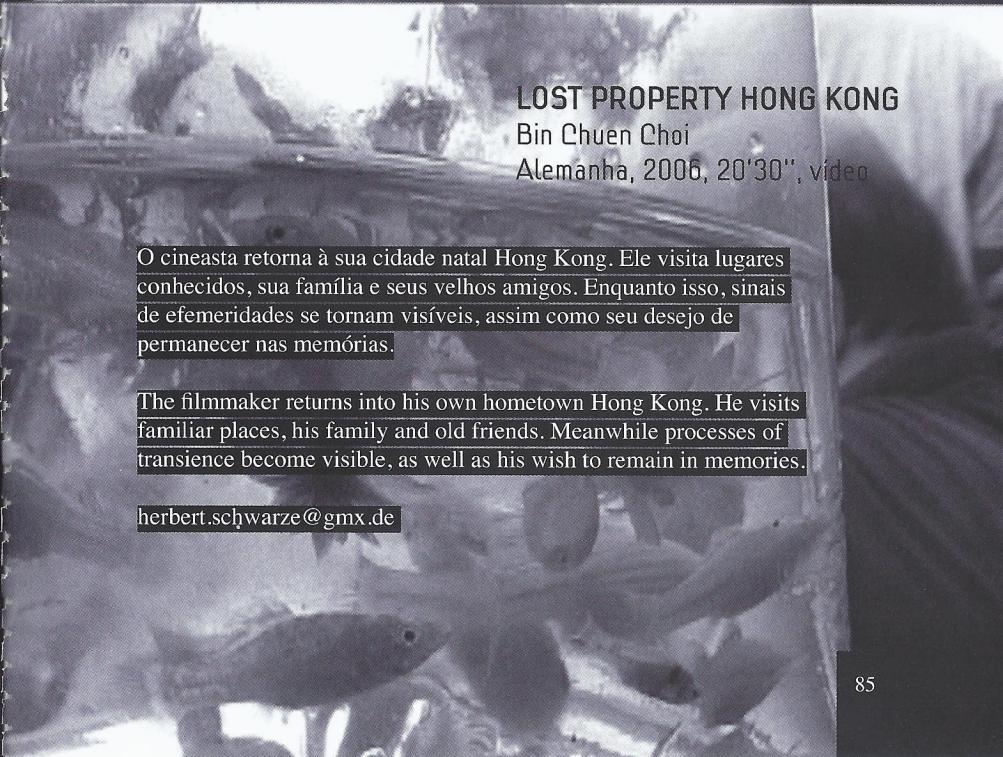
Shelly Silver

EUA, 2004, 15', vídeo

O filme narra uma estranha aventura na interseção entre o espaço público e a Internet, imagem parada e filme, controle e desejo.

The film narrates a strange adventure at the intersection between public space and the Internet, still and moving images, control and desire...

herbert.schwarze@gmx.de



LOST PROPERTY HONG KONG

Bin Chuen Choi

Alemanha, 2006, 20'30'', vídeo

O cineasta retorna à sua cidade natal Hong Kong. Ele visita lugares conhecidos, sua família e seus velhos amigos. Enquanto isso, sinais de efemeridades se tornam visíveis, assim como seu desejo de permanecer nas memórias.

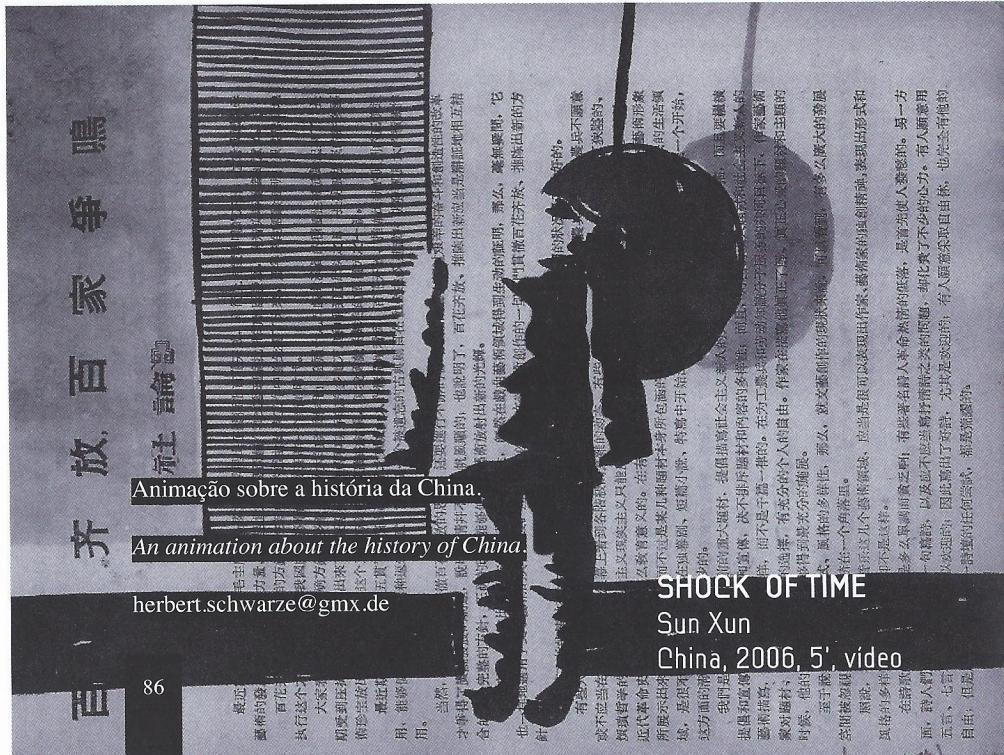
The filmmaker returns into his own hometown Hong Kong. He visits familiar places, his family and old friends. Meanwhile processes of transience become visible, as well as his wish to remain in memories.

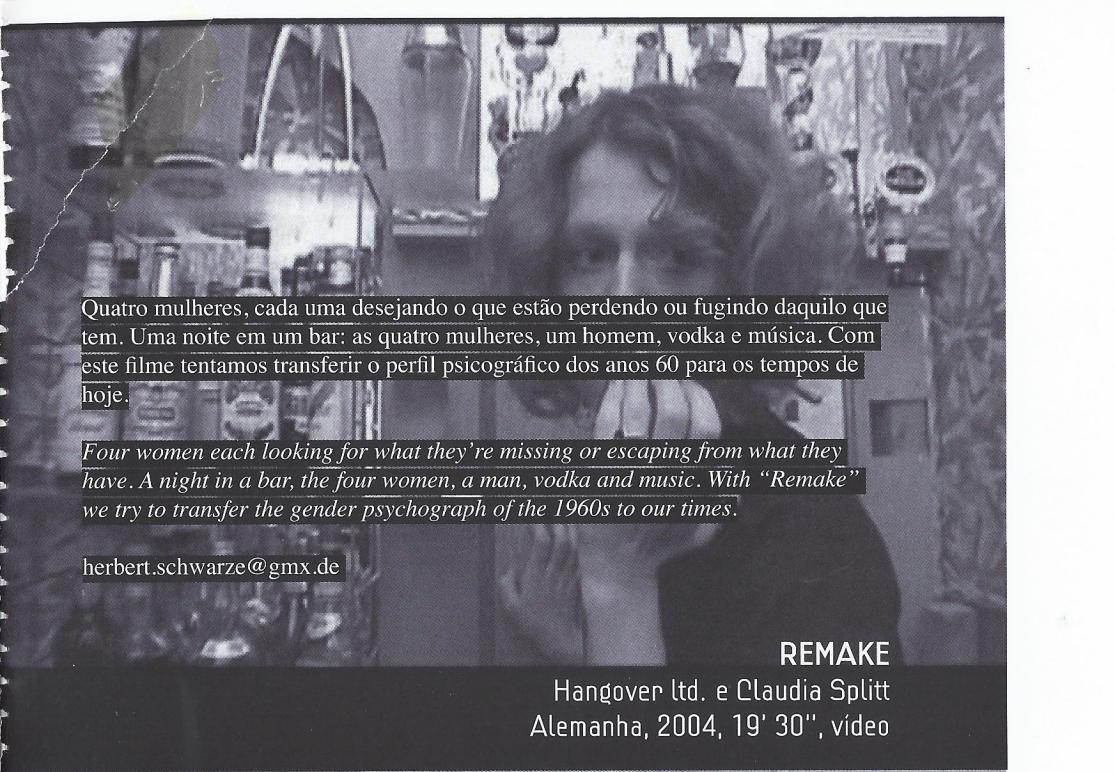
herbert.schwarze@gmx.de

OBE 2

Cine Humberto Mauro
11 nov - 17h
Sala Juvenal Dias
13 nov - 21h

Duração OBE 2: 62'
Formato de Exibição: vídeo
Exhibition format: video
Legenda em Português





Quatro mulheres, cada uma desejando o que estão perdendo ou fugindo daquilo que tem. Uma noite em um bar: as quatro mulheres, um homem, vodka e música. Com este filme tentamos transferir o perfil psicográfico dos anos 60 para os tempos de hoje.

Four women each looking for what they're missing or escaping from what they have. A night in a bar, the four women, a man, vodka and music. With "Remake" we try to transfer the gender psychograph of the 1960s to our times.

herbert.schwarze@gmx.de

REMAKE

Hangover ltd. e Claudia Splitt
Alemanha, 2004, 19' 30", vídeo

SCARLET SAILS

Olga Egorova e Natalia Pershina
Rússia, 2005, 12', video

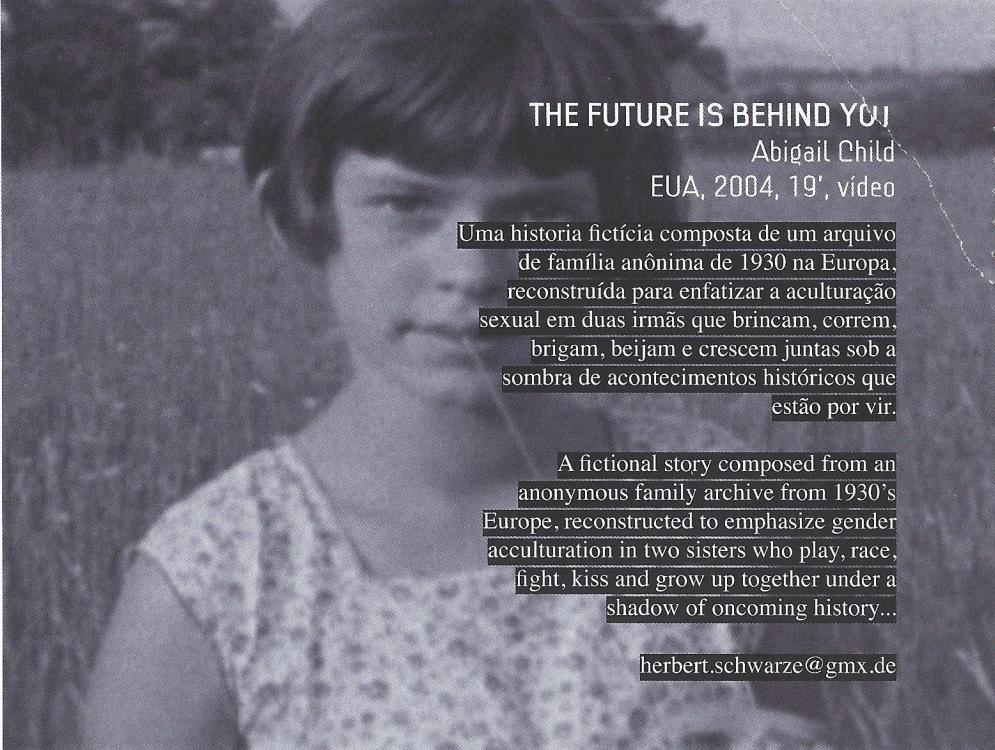


O filme foi feito em Kronstadt em uma antiga fábrica de veleiros. Kronstadt foi o cenário para a rebelião de marinheiros em 1921 que foi cruelmente derrotada pelos Bolcheviques.

The film was made in Kronstadt in a former sail factory. Kronstadt was the location of the sailors' rebellion in 1921 which was cruelly suppressed by the Bolsheviks.

herbert.schwarze@gmx.de

Boys, we must believe in miracles,



THE FUTURE IS BEHIND YOU

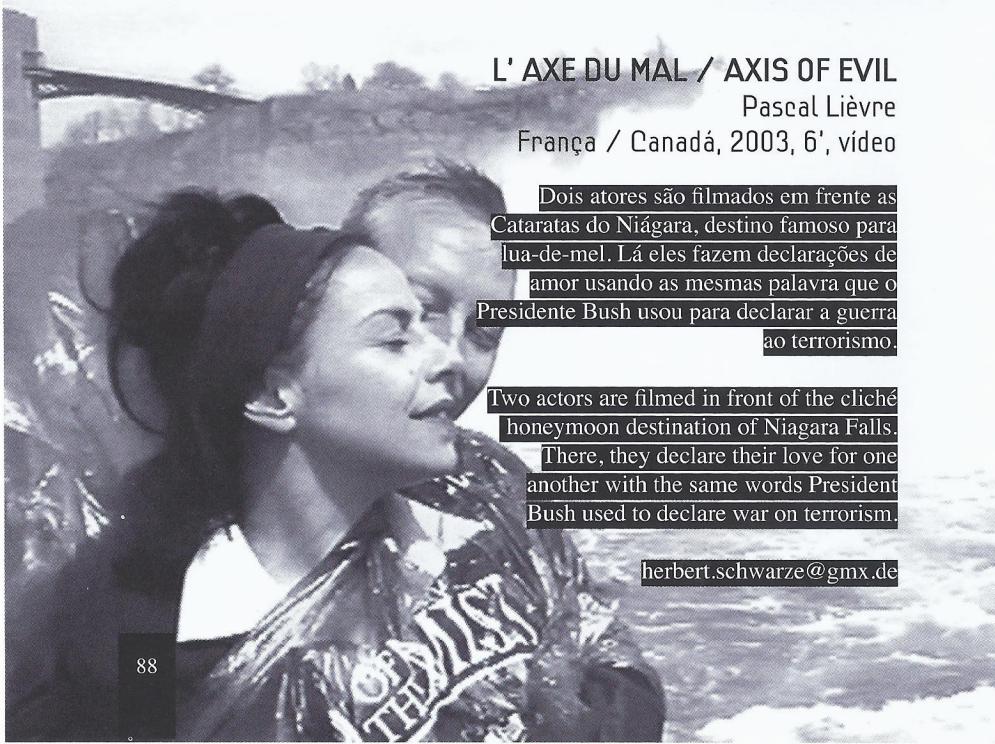
Abigail Child

EUA, 2004, 19', vídeo

Uma história fictícia composta de um arquivo de família anônima de 1930 na Europa, reconstruída para enfatizar a aculturação sexual em duas irmãs que brincam, correm, brigam, beijam e crescem juntas sob a sombra de acontecimentos históricos que estão por vir.

A fictional story composed from an anonymous family archive from 1930's Europe, reconstructed to emphasize gender acculturation in two sisters who play, race, fight, kiss and grow up together under a shadow of oncoming history...

herbert.schwarze@gmx.de



L' AXE DU MAL / AXIS OF EVIL

Pascal Lièvre

França / Canadá, 2003, 6', vídeo

Dois atores são filmados em frente as Cataratas do Niágara, destino famoso para lua-de-mel. Lá eles fazem declarações de amor usando as mesmas palavras que o Presidente Bush usou para declarar a guerra ao terrorismo.

Two actors are filmed in front of the cliché honeymoon destination of Niagara Falls.

There, they declare their love for one another with the same words President Bush used to declare war on terrorism.

herbert.schwarze@gmx.de

locarno_

Festival Del Film Locarno

Festival Internacional de Cinema de Locarno

Estes dois programas trazidos de Locarno para Belo Horizonte, seguramente estão longe de ser uma retrospectiva do que de melhor o festival exibiu em seus 62 anos. São filmes mais recentes, de 2007 a 2009, todos de curta e média metragem, exibidos em mostras como a competição internacional de curtas e a Play Foward, esta dedicada a “novas linguagens”. O primeiro programa é totalmente dedicado aos curtas brasileiros que foram selecionados por Locarno nos últimos anos, entre eles, “Dez Elefantes”, vencedor do Leopardino de Ouro em 2008. No segundo, três filmes imperdíveis: O suíço “Twist”, o romeno “Ciobanul Zburator”, e o belíssimo e impressionante ZOO, do fotógrafo e artista inglês Richard Billingham. É um gostinho de como Locarno têm pensado o cinema de curta-metragem nos últimos 2 anos, período que coincide com meu trabalho de correspondente do festival na América Latina.

Helvécio Marins

LOCARNO_ Locarno International Film Festival

These two programs brought from Locarno to Belo Horizonte are, we can assure, far from being a retrospective of the best that the festival has exhibited in its 62 years. These are more recent films, from 2007 to 2009, all short and medium films, exhibited in showings like the international short-film competition and Play Forward, which is dedicated to “new languages”. The first program is completely dedicated to the Brazilian short films selected by Locarno in the last years, among them, “Dez Elefantes”, winner of the Golden Leopard in 2008. In the second one, three must-see films: The Swiss “Twist”, the Romanian “Ciobanul Zburator”, and the beautiful and impressive ZOO, from the english photographer and artist Richard Billingham. It’s a taste of how Locarno has been visualizing the short film cinema in the last two years, period that coincides with my work as a correspondent of the festival in Latin America.

Helvécio Marins

LOC 1

curtas internacionais /
international short films

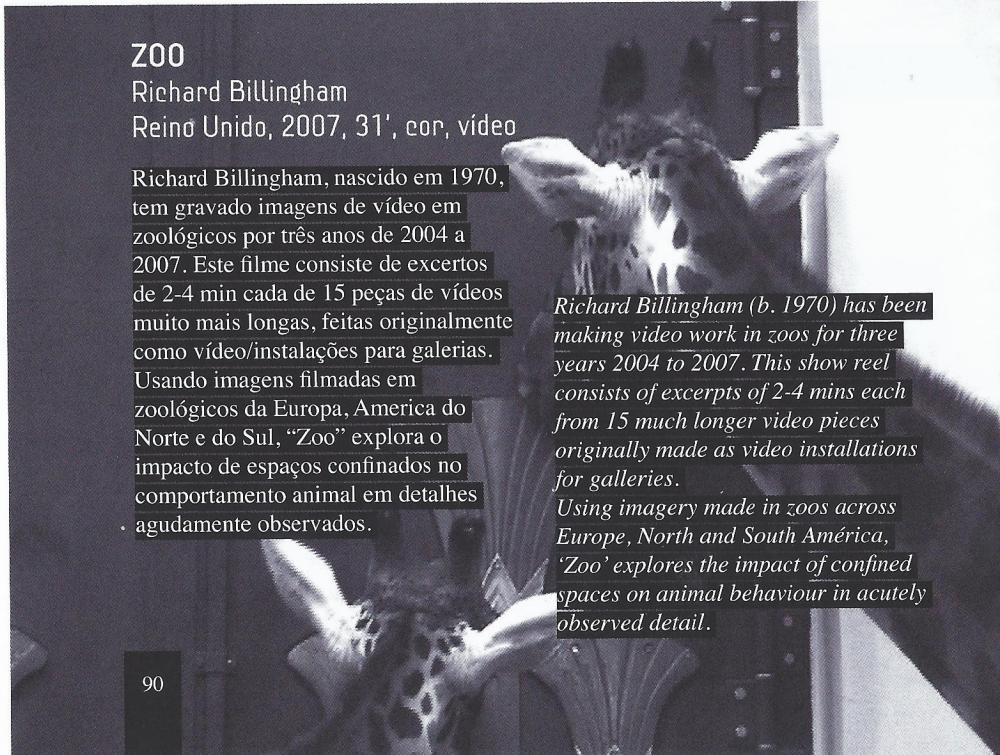
Cine Humberto Mauro
08 nov - 18h
Teatro João Ceschiatti
11 nov - 19h15

Duração LOC 1: 68'
Formato de Exibição: vídeo
Exhibition format: video
Legenda em Português

ZOO

Richard Billingham
Reino Unido, 2007, 31', cor, vídeo

Richard Billingham, nascido em 1970, tem gravado imagens de vídeo em zoológicos por três anos de 2004 a 2007. Este filme consiste de excertos de 2-4 min cada de 15 peças de vídeos muito mais longas, feitas originalmente como vídeo/installações para galerias. Usando imagens filmadas em zoológicos da Europa, América do Norte e do Sul, "Zoo" explora o impacto de espaços confinados no comportamento animal em detalhes agudamente observados.



Richard Billingham (b. 1970) has been making video work in zoos for three years 2004 to 2007. This show reel consists of excerpts of 2-4 mins each from 15 much longer video pieces originally made as video installations for galleries.

Using imagery made in zoos across Europe, North and South America, 'Zoo' explores the impact of confined spaces on animal behaviour in acutely observed detail.

TWIST

Alexia Walther

Suíça/França, 2006, 11', cor, vídeo

Quatro homens dançando em um bar de praia fora de temporada. Um deles, antes, relembrou as circunstâncias de uma perda militar. Este filme coloca em paralelo um episódio das Guerras da Gália de Júlio César e um sumário coreografado da história do Twist.

Four men dance in the set of a beach bar off season. One of them, before, recalled the circumstances of a military defeat. This film puts in parallel an episode of Julius Caesar's Gallic Wars and a choreographed digest of the history of the Twist.

alexiawalther@gmx.net

CIOBANUL ZBURATOR / THE FLYING SHEPHERD

Catalin Musat

Romênia, 2008, 26', cor, vídeo

A entediante e ordinária vida de cinco pastores vira extraordinária quando estranhos homens voadores aparecem do nada.

The ordinary, boring life of five shepherds become extraordinary when strange flyingmen appear out of nowhere.

catalininbox@yahoo.com

LOC 2

curtas brasileiros / brazilian
short films

Cine Humberto Mauro
13 nov - 17h
Sala Juvenal Dias
09 nov - 19h15

Duração LOC 2: 61'

Formato de Exibição: vídeo/35mm

Exhibition format: video/35mm

DAS RUÍNAS A REXISTÊNCIA/ FROM THE RUINS TO THE RESISTANCE

Carlos Adriano

Brasil/SP, 2004-2007, 13', p&b e cor, 35mm

* esse filme será exibido apenas
no Cine Humberto Mauro

Entre 1961 e 1962, o poeta e pensador Décio Pignatari (1927) rodou uma série de filmes que ficaram inacabados. A montagem e a reinvenção deste raro material de arquivo virou, segundo o poeta, “um filme cubista-caleidoscópico”.

Between 1961 and 1962, the poet and thinker Décio Pignatari (1927) exhibit a series of unfinished films. The montage and reinvention of this rare archived material has become, according to the poet, “a cubist-kaleidoscopic film.”

carlos.adriano@ig.com.br

DEZ ELEFANTES/ TEN ELEPHANTS

Eva Randolph

Brasil/RJ, 2008, 14', cor, 35mm

Clara tem oito anos e mora com mãe e irmão em sua casa no campo.

Outro dia as crianças brincavam de pique-esconde.

Pequenos incidentes.

Clara is eight years old and lives with her mother and brother in their house in the country.

The other day kids were playing hide' n' seek.

Small incidents.

eva.randolph@gmail.com

angelo@sobretudo.art.br

JARDIM INVISÍVEL/ INVISIBLE GARDEN

Roberto Bellini

EUA - Brasil/MG, 2008, 15', cor, vídeo

Jardim Invisível toma como ponto de partida a paisagem noturna de um bairro suburbano americano. Trata-se de uma organização espacial que exclui o uso público, criando um universo artificial e vazio. O vídeo faz uma releitura deste espaço criando para ele uma nova narrativa, na qual uma figura solitária executa sua tarefa de cuidar deste árido jardim.

Invisible Garden takes as a starting point the nocturnal landscape of an American suburban neighborhood. It's about a special organization that excludes the public use, creating an artificial and empty universe. The video does a re-interpretation of this space creating for it a new narrative, in which a lonely figure does his job of caring for this arid garden.

info@robertobellini.com



SALTOS / LEAPS

Gregorio Graziosi

Brasil/SP, 2008, 8', cor, vídeo

Atleta gradualmente perde audição.

Diving athlete gradually loses his hearing.

graziosigregorio@gmail.com

SEBASTIÃO, O HOMEM QUE BEBIA QUEROSENE / SEBASTIÃO, THE MAN WHO DRANK KEROSENE

Carlos Magno Rodrigues

Brasil/MG, 2007, 11', cor, vídeo

Filme sobre vida e morte, justaposição de textos niílistas e imagens iconoclastas.

Film about life and death, the juxtaposition of nihilist texts and iconographic images

carlosmagno.doriangreen@gmail.com

vila do conde

Curtas Vila do Conde - Festival internacional de Cinema

O Curtas Vila do Conde foi criado em 1993 e, desde então, tem procurado manter aquela que é a sua característica mais vincada: a evolução. Ao invés de se acomodar em uma fórmula, o Festival escolheu, desde o início, focar a sua atenção na transformação e na mudança, mantendo-se atento a inúmeras manifestações que têm lugar no campo do cinema. É por isso que não só a filosofia de programação do festival tem sido regularmente modificada (para poder acompanhar os fenômenos emergentes no campo das artes e da evolução da linguagem cinematográfica), como houve também uma aproximação (e contaminação) às artes plásticas, de onde têm surgido, cada vez mais, autores com um novo olhar sobre o cinema e a sua linguagem.

O Curtas desenvolveu-se ao longo de 17 anos, em torno das secções de Competição Nacional e Internacional de curtas-metragens. Estes dois espaços têm vindo a afirmar no plano nacional e internacional, um festival que funciona como rampa de lançamento para muitos jovens cineastas, especialmente realizadores que são hoje referências do cinema Português.

Além da sua vocação para dar a conhecer o formato curta, Vila do Conde tem procurado, através de novas secções, como o In Progress ou o Remixed, criar áreas de programação que se estendem a espaços expositivos, a apresentações sobre a forma de performance (cinema expandido) ou a propostas arrojadas que promovem interações entre a criação visual e a musical.

Agência da Curtas-Metragens

A Agência da Curta-Metragem foi criada em Janeiro de 1999 pela cooperativa Curtas-Metragens. Com sede em Vila do Conde, a Agência tem vindo a desenvolver um trabalho de promoção e divulgação da curta-metragem portuguesa em todo o mundo.

Entre as obras promovidas, encontram-se diferentes gêneros como a animação, o documentário, a ficção, o filme experimental e a vídeo instalação.

A sua criação foi potenciada pela experiência acumulada na realização do Curtas Vila do Conde – Festival Internacional de Cinema, e pela evolução (qualitativa e quantitativa) da produção nacional que acompanhou o desenvolvimento do próprio festival desde a sua criação. O aparecimento da Agência fomentou uma maior divulgação do cinema português em todo o mundo.

O formato curta-metragem que era praticamente desconhecido em Portugal até a criação do Festival de Vila do Conde adquiriu respeito no meio cinematográfico português, tendo a Agência contribuído para aproximar os cineastas e produtores portugueses dos festivais internacionais de cinema, das televisões e dos programas de Curtas estrangeiros.

Festival e Agência têm assim contribuído de forma determinante para dar a conhecer jovens cineastas no plano nacional e internacional, bem como para potenciar o aparecimento de jovens cineastas no plano nacional.

Curtas Vila do Conde em Belo Horizonte

A curta-metragem portuguesa continua a ser confrontada com o mesmos tipo de dificuldades que o formato evidencia noutras cinematografias, nomeadamente no plano financeiro e da visibilidade junto do grande público. No entanto, apesar destes obstáculos, têm vindo a aparecer alguns cineastas e produtores que contribuíram para a criação de uma imagem forte e contemporânea do cinema

Português através da Curta-Metragem.

O conjunto de filmes que integram este programa (a apresentar em Belo Horizonte) refletem alguns dos fenômenos da evolução da Curta-Metragem Portuguesa.

Por um lado, o programa “dez anos da AGÊNCIA” integra quatro curtas (dois de animação, um de ficção e um filme experimental) que traduzem casos de sucesso no panorama internacional.

A suspeita de José Miguel Ribeiro e História Trágica com Final Feliz de Regina Pessoa, catapultaram os respectivos autores para o reconhecimento internacional numa área com pouca escola em Portugal, como o cinema de animação. Estes dois filmes, com técnicas distintas de animação, revelam uma enorme qualidade e maturidade na utilização das respectivas técnicas e na abordagem aos temas e histórias desenvolvidas. Hoje, graças a estes dois filmes, e também à evolução da obra dos dois cineastas, a animação portuguesa tem outra visibilidade a nível mundial e, por mais do que uma vez, foram apresentados filmes de animação portuguesa no Cartoon d’or.

O filme China China foi também um caso de sucesso em festivais internacionais e mostra o aparecimento, no formato Curta-Metragem, de um cineasta português cuja obra se tem evidenciado na longa metragem João Pedro Rodrigues. O aparecimento de cineastas e produtores mais consagrados (com um interesse cada vez maior em realizar ou produzir curtas em Portugal), mostra que esta tendência pode também contribuir para a afirmação de um cinema com um percurso mais marginal relativamente aos circuitos dominantes do cinema comercial.

Finalmente, o filme Beacon de Matthias Mueller e Cristoph Girardet, comissariado e produzido pelo festival de Vila do Conde, representa um aspecto distinto da Curtas enquanto Festival e Agência. Trata-se de um filme de caráter experimental, realizado por duas figuras importantíssimas do cinema experimental mundial, cuja obra se tem afirmado através de uma apurada forma de apropriação e manipulação de found footage. Este filme contém material filmado em diferentes cidades do mundo à beira-mar, entre as quais Vila do Conde, numa montagem quase imperceptível com excertos de longas-metragens e imagens de viagens de férias, que acaba por criar um lugar único e imaginário. A AGÊNCIA promoveu com enorme sucesso, junto de festivais e galerias, este filme que, embora realizado por dois artistas alemães, foi produzido pelo próprio projecto Curtas e contribuiu para o seu prestígio além fronteiras.

O conjunto de filmes da produtora O Som e a Fúria dão a conhecer aqueles que têm sido provavelmente as três figuras mais destacadas da Curta-Metragem Portuguesa: Miguel Gomes, Sandro Aguilar e João Nicolau. Estes três realizadores venceram, por mais do que uma vez, o grande prêmio da competição do Curtas Vilas do Conde e consolidaram, através dos seus filmes, a criação de uma imagem de um cinema de autor verdadeiramente novo e distante de algumas fórmulas que vingaram no formato curta ao longo dos últimos anos. Esta fenômeno tem se consolidado numa pequena estrutura de produção (o som e a fúria) que fomenta um cinema de forte personalidade, no qual são exclusivamente produzidos autores e filmes que se enquadrem na sua filosofia. A orientação deste importante projeto tem se solidificado através do trabalho do produtor Luís Urbano e na sua interação com o cineasta e produtor Sandro Aguilar. Por se tratar de uma produtora com estas características, os seus cineastas têm uma enorme liberdade criativa e por vezes uma cumplicidade que proporciona a sua participação nos projetos dos outros (colaborando como atores, montadores, músicos ou argumentistas). Sandro Aguilar e Miguel Gomes foram figuras centrais de um fenômeno que teve lugar no cinema português e que ficou conhecido como o “Geração Curtas”. Este último caracterizou-se pelo aparecimento de um conjunto de filmes e autores que perspectivaram o aparecimento de um novo cinema português, com origem nas Curtas-Metragens.

João Nicolau é o mais recente talento desta importante referência do cinema português contemporâneo, que é o Som e a Fúria. Os seus filmes caracterizam-se por uma genial e inovadora forma de reinventar o cinema através da reutilização de códigos do cinema clássico ou musical. A montagem, o rigor dos textos e a forma divertida como dirige os atores fazem-nos pensar que o futuro do cinema é algo em que podemos, e devemos, acreditar.

Finalmente, o programa Curtas Vila do Conde integra um conjunto de filmes recentes (2008/2009) alguns dos quais foram premiados no festival de Vila do Conde.

Cláudia Varejão, Rodrigo Areias e João Salaviza representam uma nova vaga do cinema português e são provavelmente dos mais promissores cineastas da atualidade. Tal como o pode comprovar, por exemplo, a apresentação de um dia frio, de Cláudia Varejão, (em competição no último festival de Locarno) ou, de uma forma ainda mais visível, Arena, de João Salaviza (que foi Palma de Ouro em Cannes), e que veio a tornar ainda mais forte a imagem e o respeito pela Curta-Metragem em Portugal.

Estes autores parecem potenciar uma nova geração, diferente na forma e nos conteúdos, daqueles que formaram a referenciada Geração Curtas, que foi determinante na afirmação deste formato quase inexistente no início da década de 90, e que acabou por fazer escola no cinema Português a partir do final dos anos noventa. E, pelas primeiras provas dadas, estes novos realizadores parecem estar a contribuir para um reconhecimento internacional do cinema português que, até agora, era pouco usual no formato Curta.

O último filme do programa, Ruínas de Manuel Mozos, é provavelmente o elemento mais estranho desta programação e, pode mesmo dizer-se, o de mais difícil integração no fenômeno Curtas em Portugal. Trata-se de um filme de um cineasta com uma obra vasta em longa metragem, (iniciada em 1989) e que tem vagueado entre a ficção e o documentário.

Manuel Mozos, pelo caráter da sua obra e pelo seu papel na montagem de inúmeros filmes portugueses, é uma figura extremamente respeitada no meio cinematográfico português, e goza mesmo de algum reconhecimento internacional junto da crítica e de alguns festivais que privilegiam o cinema de autor. Por outro lado tem sido um elemento inspirador para as gerações mais novas do cinema nacional, pela sua participação em filmes e curtas, como argumentista, montador ou até ator.

Ruínas é um documentário muito pouco convencional, filmado em alguns lugares e espaços arquitetônicos abandonados, (entre os quais o Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde que é, provavelmente o edifício mais emblemático da cidade). Trata-se de um filme que rejeita a nostalgia habitual na abordagem à arquitetura ou aos lugares da memória, antes nos transportando para um lugar de fantasias e deliciosas ficções.

Trata-se de um filme de 60 minutos, duração pouco usual na maioria dos festivais de cinema. Esta tem sido uma das apostas do festival de Vila do Conde o de programar filmes cuja duração não tem qualquer afinidade e dependência em relação aos formatos televisivos, mas antes o de dar a conhecer obras cuja duração resulta de uma necessidade de linguagem que extravasa as limitações impostas (ora pelos formatos televisivos, ora pela pequena duração privilegiada nos espaços de exibição web ou até nos festivais de cinema de curta-metragem).

Esta mostra não pretende ser uma demonstração exaustiva do que é a curta-metragem portuguesa, nem sequer identificar quem são os seus principais realizadores ou produtores. Pretende antes, através dos filmes, dar a conhecer alguns realizadores e qual o papel de curadoria do festival de Vila do Conde na construção de uma imagem para o cinema Português (dentro e fora do País) e no seu papel de divulgação em conjugação com o projecto da AGÊNCIA.

Nuno Rodrigues

Diretor

Curtas Vila do Conde Festival Internacional de Cinema

VILA DO CONDE _ Curtas Vila do Conde - International Film Festival

The Curtas Vila de Conde was created in 1993 and, since then, it has been trying to keep that which is its trademark: evolution. Instead of settling for one formula, the Festival has chosen, since the beginning, to focus its attention on transformation and change, paying attention to the countless manifestation that happen in the field of cinema. This is why not only the programming philosophy of the festival has changed regularly (to keep up with the emerging phenomena in the art field and de evolution of the cinematographic language), but an approach (and contamination) by the plastic arts has happened as well, in which, increasingly more authors with a new look on cinema and its language has appeared.

The Curtas has evolved in these 17 years, centered by the Portuguese and International Short Films competitive sections. These two spaces has asserts in the Portuguese and international plane, a festival that serves as a shooting ramp to premier many young filmmakers, specially filmmakers which are today references in the Portuguese cinema.

Beyond its vocation to make the shot film known, Vila do Conde has been trying, through new sections, like those of “In Progress” or “Remixed”, to create areas of programming that extend to exhibition spaces, presentation on performances forms (expanded cinema) or daring proposals that promotes interaction on musical and visual creations.

Short Film Agency

The Short Films Agency was founded in January 2000 by the Short Films Cooperative. With its headquarters at Vila do Conde, the Agency has been working on promoting and disseminating the Portuguese short film throughout the world.

Among the works promoted, are different genres like animation, documentary, fiction, experimental film and video installations.

Its creation was boosted by the experience accumulated by the realization of Curtas Vila do Conde - International Film Festival, and by the (qualitative and quantitative) evolution of the national film production that accompanied the development of the festival since its creation. The start of the Agency has fostered a bigger dissemination of the Portuguese cinema in the world.

The short film format, which was basically unknown in Portugal until the creation of the Vila do Conde Festival, gained respect in the Portuguese cinematographic field, having the Agency contributing to bring together Portuguese filmmakers and producers from international film festivals, television and programs of worldwide short films.

The Festival and Agency has contributed in a determinative way to make known young filmmakers in the national and international plane, as well as increase the showing of young filmmakers in the national plane.

Curtas Vila do Conde in Belo Horizonte

The Portuguese short film is still being confronted by the same difficulties that the format substantiates in other cinematographies, naming the financial aspect and the visibility for a large audience. However, despite these obstacles, filmmakers and producers have emerged to contribute to the creation of a strong and contemporary image of the Portuguese cinema through the short film.

The group of film in this program (to be presented in Belo Horizonte) reflects some of the phenomenon of evolution of the Portuguese short film.

On one side, the program “Ten Years Of Agency” has four short-films (two animation, one fiction and a experimental film) that translate cases of success in the international scene.

José Miguel Ribeiro’s “A Suspeita” (The Suspicion) and Regina Pessoa’s “Historia Tragica com Final Feliz” (Tragic Story with a Happy End), catapulted the respected authors to international renown in a area of few schools in Portugal, like the animation cinema. These two films, with distinct animation techniques, reveal enormous quality and maturity in the usage of the respective techniques and in the approach of themes and stories developed. Today, thanks to these two films, and also to the evolution of these two filmmakers, the Portuguese animation has a worldwide visibility and, for more than once, Portuguese animation films were presented at Cartoon d’or.

The film “China China” was also a success case in international festivals and it shows the appearance, in the short film format, of a Portuguese filmmaker whose work has been marked in the long duration films - João Pedro Rodrigues. The appearance of filmmakers and producers more consecrated (with an increasing interest in realizing or producing short films in Portugal), shows that this tendency can also contribute to the affirmation of a relatively marginal cinema when compared to the dominant circuit of the commercial cinema.

Finally, the film “Beacon” of Matthias Mueller and Cristoph Girardet, commissioned and produced by the Vila do Conde Festival, represents a distinct aspect of the Curtas as Festival and Agency. It's a film with an experimental nature, made by two very important figures in the international experimental film, whose work has been asserted through a keen from of appropriation and manipulation of the found footage. This film contains material shot in different seaside cities of the world, Vila do Conde among them, in a montage almost imperceptible with exerts from feature films and images from vacation trips, creating a unique and imaginary place. The AGENCY promoted with a huge success, with festivals and galleries, this film that, even though made by two German artists, was produced by the Curtas project and contributed to its regard beyond the borders.

The group of film from the production agency “O Som e a Fúria” (The Sound and The Fury), make known those who have probably been the three most distinguished figures in the Portuguese short-film: Miguel Gomes, Sandro Aguilar and João Nicolau. These three filmmakers won, more than once, the top prize in the Curtas Vila do Conde competition and have consolidated through their films, the creation of a truly new image of the author cinema distant from the formulas that has worked in the short film format of the last few years.

This event has been consolidated in a small structure of production (O Som e a Furia) that develops a cinema with strong personality, in which are exclusively produced authors and films that fit in their philosophy. The guidance of this important project has solidified through the work of the producer Luís Urbano and in his interaction with the filmmaker and producer Sandro Aguilar. Because it's a production with these characteristics, its filmmakers have an enormous creative freedom and at times a complicity which allows the participation in each other's works (collaborating as actors, editors, musicians or writers). Sandro Aguilar and Miguel Gomes were key figures of a event that took place in the Portuguese cinema and which became known as “Curtas Generation”. This last one is characterized by the appearance of a group of films and authors that perceived the appearance of a new Portuguese cinema, originating from the short films.

João Nicolau is the newest talent of this important reference on the contemporary Portuguese cinema, which O Som e a Fúria (The Sound and The Fury). His films are characterized by a genius and innovative form of reinventing the cinema through the reuse of codes from the classics and musical cinema. The montage, the rigor of the text and the fun way he directs his actors make us think that the future of cinema is something in which we can, and should, believe.

Finally, the program *Curtas Vila do Conde* has a group of current films (2008/2009) some of which has been awarded at *Vila do Conde Festival*.

Cláudia Varejão, Rodrigo Areias and João Salaviza represent a new slot in the Portuguese cinema and are, probably, some of the most promising filmmakers of today. As can be proved, for example, by the presentation of "Um Dia Frio" (A Cold Day) by *Cláudia Varejão* (competing in the last Locarno Festival) or, in an even more visible way, by "Arena" by *João Salavista* (who won the Golden Palm in Cannes), and helped the image and respect of the short film in Portugal become even stronger.

These authors seem to give power to a new generation, different in form and content, from the ones that formed the referred "Curtas Generation", which was an determining force in asserting this almost nonexistent format in the early 90s, which ended up creating school in the Portuguese cinema starting in the late 90s. And by these first evidence given, these new filmmakers seem to contribute to an international renown of the Portuguese cinema that, until now, was unusual for the short film format.

*The last film of the program, "Ruínas" (Ruins) by *Manual Mozos*, is probably the strangest element of this program and, it can be said, of difficult integration in the short film phenomenon in Portugal. It's film from a filmmaker with a vast work in feature films, (initiated in 1989) has wandered between fiction and documentary.*

Manual Mozos, by the character of his work and by his role in the montage of countless Portuguese films, is a figure extremely respected in the Portuguese cinematographic area, and cherishes of some international renown of critics and some festivals that favors the authorial cinema. He has been an inspiring element to the younger generations of the national cinema by his participation in films and short films, as and writer, editor or even actor.

"Ruínas" (Ruins) is a very unconventional documentary, filmed abandoned architectonic places and spaces (the Santa Clara de Vila do Conde Monastery among them, probably the most emblematic building in the city). It's a film that rejects the usual nostalgia in the approach to architecture or places of memory, but transports us to a place of fantasy and delightful fictions.

It's a 60 minute film, unusual duration for most film festivals. This has been one of the bets of the *Vila do Conde Festival*, programming films whose durations have no affinity or dependence relating to the television formats, making known the works which duration results from a necessity of language and surpasses the limitations imposed (either by television formats or by the small duration preferred by the web exhibitions or even short film festivals).

This exhibition doesn't intend to be an exhaustive demonstration of what the Portuguese short film is, or even identify who is the key filmmakers or producers. It intends, through the films, to make known some filmmakers and the curatorial role of the *Vila do Conde Festival* in the construction of an image to the Portuguese cinema (inside and outside the country) and its role in the divulgence along the AGENCY project.

Nuno Rodrigues
Director

<http://www.curtas.pt/agencia/>

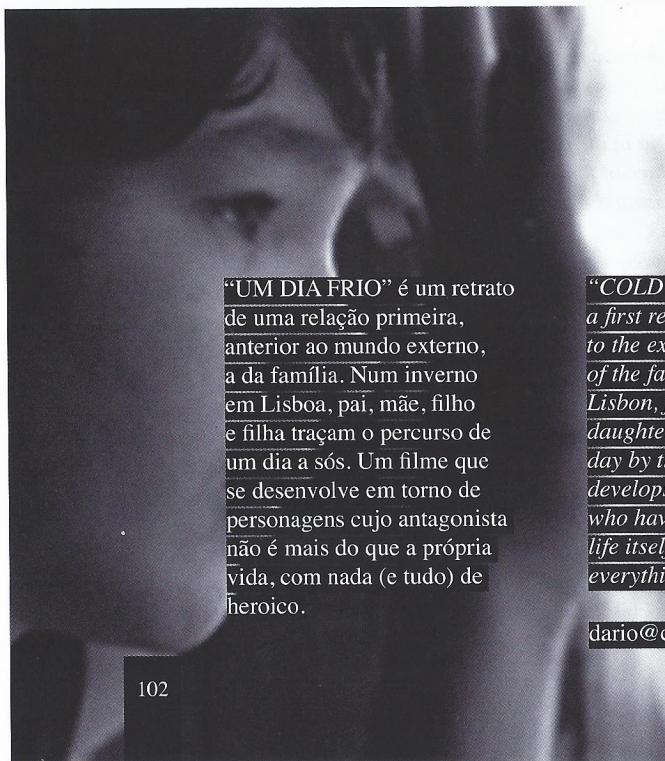
Curtas Vila do Conde - International Film Festival

VDC 1

destaques do festival vila do conde | / highlight of vila do conde festival |

Cine Humberto Mauro
08 nov - 16:30h
Teatro João Ceschiatti
11 nov - 15h30

Duração VDC 1: 73'
Formato de Exibição: vídeo/35mm
Exhibition format: video/35mm

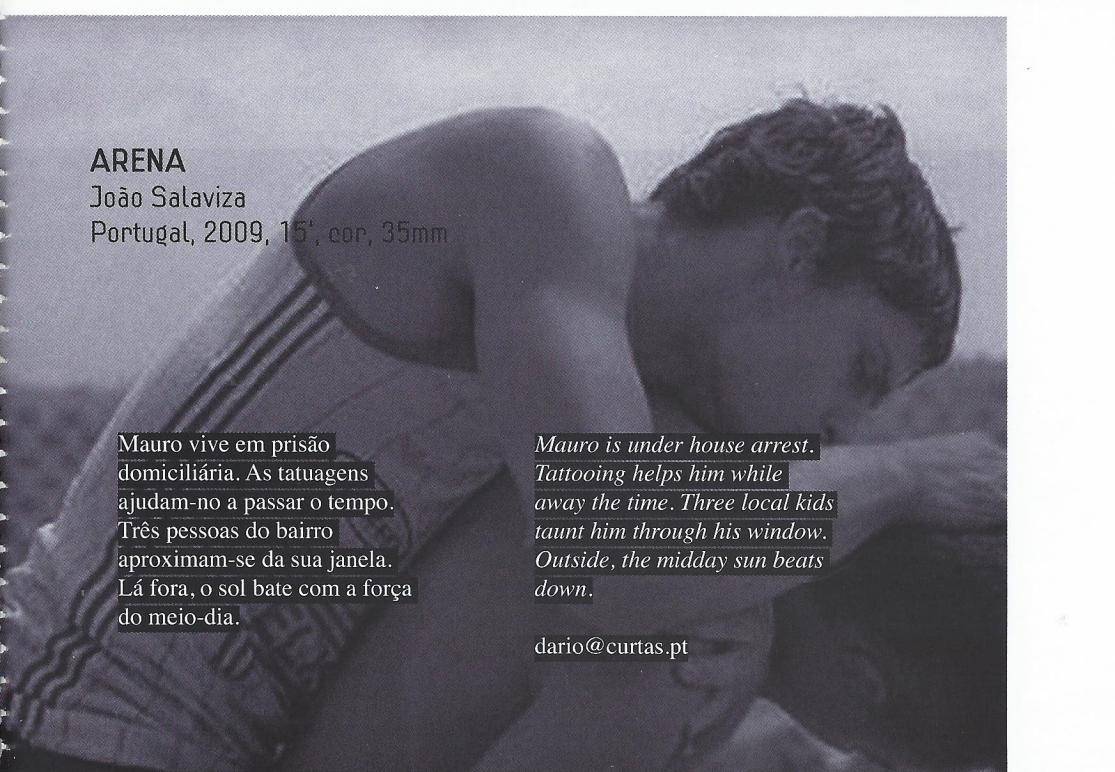


“UM DIA FRIO” é um retrato de uma relação primeira, anterior ao mundo externo, a da família. Num inverno em Lisboa, pai, mãe, filho e filha traçam o percurso de um dia a sós. Um filme que se desenvolve em torno de personagens cujo antagonista não é mais do que a própria vida, com nada (e tudo) de heroico.

**UM DIA FRIO /
COLD DAY**
Cláudia Varejão
Portugal, 2009, 27',
cor, vídeo

“*COLD DAY*” is a portrait of a first relationship, previous to the external world, the one of the family. In a winter in Lisbon, father, mother, son and daughter trace the path of a day by themselves. A film that develops through characters who have for their antagonist life itself, with nothing (and everything) heroic about it.

dario@curtas.pt



ARENA

João Salaviza

Portugal, 2009, 15', cor, 35mm

Mauro vive em prisão domiciliária. As tatuagens ajudam-no a passar o tempo. Três pessoas do bairro aproximam-se da sua janela. Lá fora, o sol bate com a força do meio-dia.

Mauro is under house arrest. Tattooing helps him while away the time. Three local kids taunt him through his window. Outside, the midday sun beats down.

dario@curtas.pt

CANÇÃO DE AMOR E SAÚDE / SONG OF LOVE AND HEALTH

João Nicolau

Portugal / França, 2009, 30', cor, 35mm

João é o único empregado visível no estabelecimento comercial Chaves Morais. É também o filho do proprietário e não hesita em se ausentar do serviço para gastar moeda atrás de moeda na Máquina do Amor. Marta do Monte é uma estudante de Belas Artes portadora de uma inusitada encomenda. A chave que para ela João copia abre mais que uma porta.

João is the only employee that we can see in Moraes Key Cutting shop. He is also the son of the owner and he doesn't hesitate about leaving the shop and following his heart's whispers to spend coin after coin in the slot of a Love Machine. Marta of the Hills is a Fine Art Student who brings an unusual request. The key that João duplicates for her opens more than a single door.

dario@curtas.pt

VDC 2

10 anos de agência / 10
years of agency

Cine Humberto Mauro
09 nov - 19h
12 nov - 17h

Duração VDC 2: 74'
Formato de Exibição: vídeo/35mm
Exhibition format: video/35mm
Legendas em Português

HISTÓRIA TRÁGICA COM FINAL FELIZ / TRAGIC STORY WITH HAPPY ENDING

Regina Pessoa

Portugal / Canadá / França, 2005, 7'46", p&b, 35mm

Há pessoas que, contra a sua vontade, são diferentes.

Tudo o que desejam é serem iguais aos outros, misturarem-se deliciosamente na multidão.

Há quem passe o resto da sua vida lutando para conseguir isso, negando ou tentando abafar essa diferença.

Outros assumem-na e dessa forma elevam-se, conseguindo assim um lugar junto dos outros... no coração.

Some people are different, against their will.

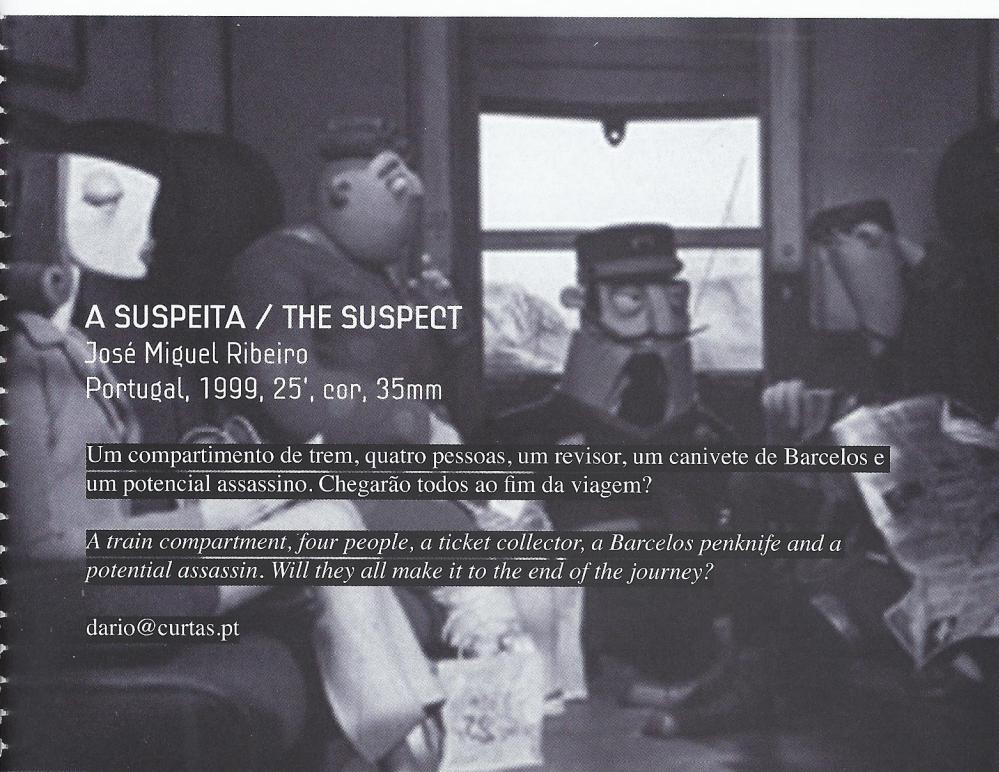
All what they wish is to be equal to the others, deliciously mixing among the crowd.

There are people spending the rest of their lives fighting to achieve this, denying or hiding their differences.

Some other assume it and raise up themselves, getting their place close to the others... in their hearts...

www.historiatragicacomfinalfeliz.com

dario@curtas.pt



A SUSPEITA / THE SUSPECT

José Miguel Ribeiro

Portugal, 1999, 25', cor, 35mm

Um compartimento de trem, quatro pessoas, um revisor, um canivete de Barcelos e um potencial assassino. Chegarão todos ao fim da viagem?

A train compartment, four people, a ticket collector, a Barcelos penknife and a potential assassin. Will they all make it to the end of the journey?

dario@curtas.pt

CHINA, CHINA

João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata

Portugal, 2007, 19', cor, 35mm

China desce as escadas em direção ao distrito de Martim Moniz, em Lisboa.

“China, China!”, gritam as crianças quando ela passa.

China vai voar. Fugir para longe ao amanhecer. Ela só quer ser feliz. Mas China bebe o seu próprio veneno. Bebe-o até ao fim. Por vezes o ar parece carregado de mal e o purgatório um jardim infantil.

China walks towards the Martim Moniz district, in Lisbon.

When she passes the children scream: “China, China!”.

China is going to fly. To escape far away at dawn. She just wants to be happy. But China drinks her own poison. She drinks it all. Sometimes the air seems loaded with evil and the purgatory is a kindergarden.

dario@curtas.pt

Beacon é uma montagem de “location shots” filmadas em dez lugares diferentes do mundo. Estes lugares estão ligados pelo fato de cada um estar situado à beira-mar.

Seamlessly combining travel footage and appropriate clips from feature films, “Beacon” produces a single, imaginary locale. Distant echoes of stories of the sea mingle with the banality of today's touristy beachlife. In its collage of places and expectation and with its seductive prospects of the sea, “Beacon” sets off on a journey with no distinct destination.

dario@curtas.pt

BEACON

Christoph Girardet e Matthias Müller
Portugal / Alemanha, 2002, 15', cor, vídeo

VDC 3

som e fúria / sound and fury

Cine Humberto Mauro
10 nov - 17h
13 nov - 22h15

Duração VDC 3: 73'
Formato de Exibição: vídeo/35mm
Exhibition format: video/35mm

Um trovador percorre as ruas da cidade natal de S. Francisco cantando e tocando o Cântico do Irmão Sol ou Cântico das Criaturas, texto que S. Francisco redigiu no Inverno de 1224.

Bosques de Umbria, ano de Mil Duzentos e Doze: Durante uma pregação aos pássaros, S. Francisco desfalece subitamente. Reanimado por St. Clara, o santo parece estranhamente ausente e sem memória. Quando a noite cai, os animais da floresta cantam em glória a Francisco. Mas esse amor cantado começa a gerar um sentimento de posse, um desejo de exclusividade, ao qual habitualmente chamamos de ciúme.

A troubadour walks the streets of St. Francis of Assisi hometown, singing and playing the Song of Brother Sun or Song of the Creatures, written by St. Francis back in the winter of 1224. Woods of Umbria, 1212: during one preaching to the birds, St. Francis suddenly faints. Reanimated by St. Clare, the saint looks strange and absent and he doesn't remember anything. When the night falls, the animals in the forest sing and praise Francis. But this love sung by the animals leads to a feeling of possession, a desire of exclusivity usually known as jealousy.

www.canticodascrituras.blogspot.com
dario@curtas.pt

CÂNTICO DAS CRIATURAS / CANTICLE OF ALL CREATURES

Miguel Gomes

Portugal, 2006, 24', cor, 35mm

Por instinto cobre a chama instável à sua frente, o fogo consome aos poucos as lágrimas e a febre. Só depois começa o lamento. O vento frio varre a cinza no chão e gela a sala.

By instinct, he covers the flame before him. The fire consumes tears and fever, little by little. Only then the sorrow begins. A cold wind sweeps the ashes from the floor and freezes the room.

dario@curtas.pt

CORPO E MEIO / IN BETWEEN

Sandro Aguilar

Portugal, 2001, 25', cor, 35mm

Cumpridas as obrigações acadêmicas, Hugo passa os dias em casa descansando a cabeça de intermináveis leituras de autores pouco conhecidos. A sua única companhia doméstica é Luisa, a empregada, cúmplice dos jogos de gato e rato. Para afugentar o sono da razão Hugo exercita a veia lírica escrevendo, com o amigo Manuel, canções sobre o bairro onde ambos habitam.

O plácido dilettantismo do protagonista é abalado por Catarina, uma jovem bonita que é tradutora e dá os primeiros passos na vida profissional em regime freelancer. Hugo está pelo bêicho, fraqueja. Lá em cima, um falcão paira. Não é a única ave capaz de fazê-lo.

After finishing his MA in Anthropology, Hugo spends his days giving his brain a rest from the endless reading of texts by unknown authors. His only company is Luisa, the cleaning lady, with whom he plays cat and mouse. To escape the sleep of reason – which creates monsters -, Hugo exercises his lyrical vein by writing, with his friend Manuel, songs about their neighbourhood. The quiet dilettantism of our protagonist is shaken by Catarina, a young and beautiful translator who's starting her professional life as a freelancer. Hugo is hooked and wavers. High above, a kestrel falcon hovers. It's not the only bird of prey that can do it.

RAPACE / BIRD OF PREY

João Nicolau

Portugal, 2006, 25', cor, 35mm

www.rapace-birdofprey.blogspot.com

dario@curtas.pt

VDC 4

destaques do festival vila do conde II / highlight of vila do conde festival II

Cine Humberto Mauro

11 nov - 20h45

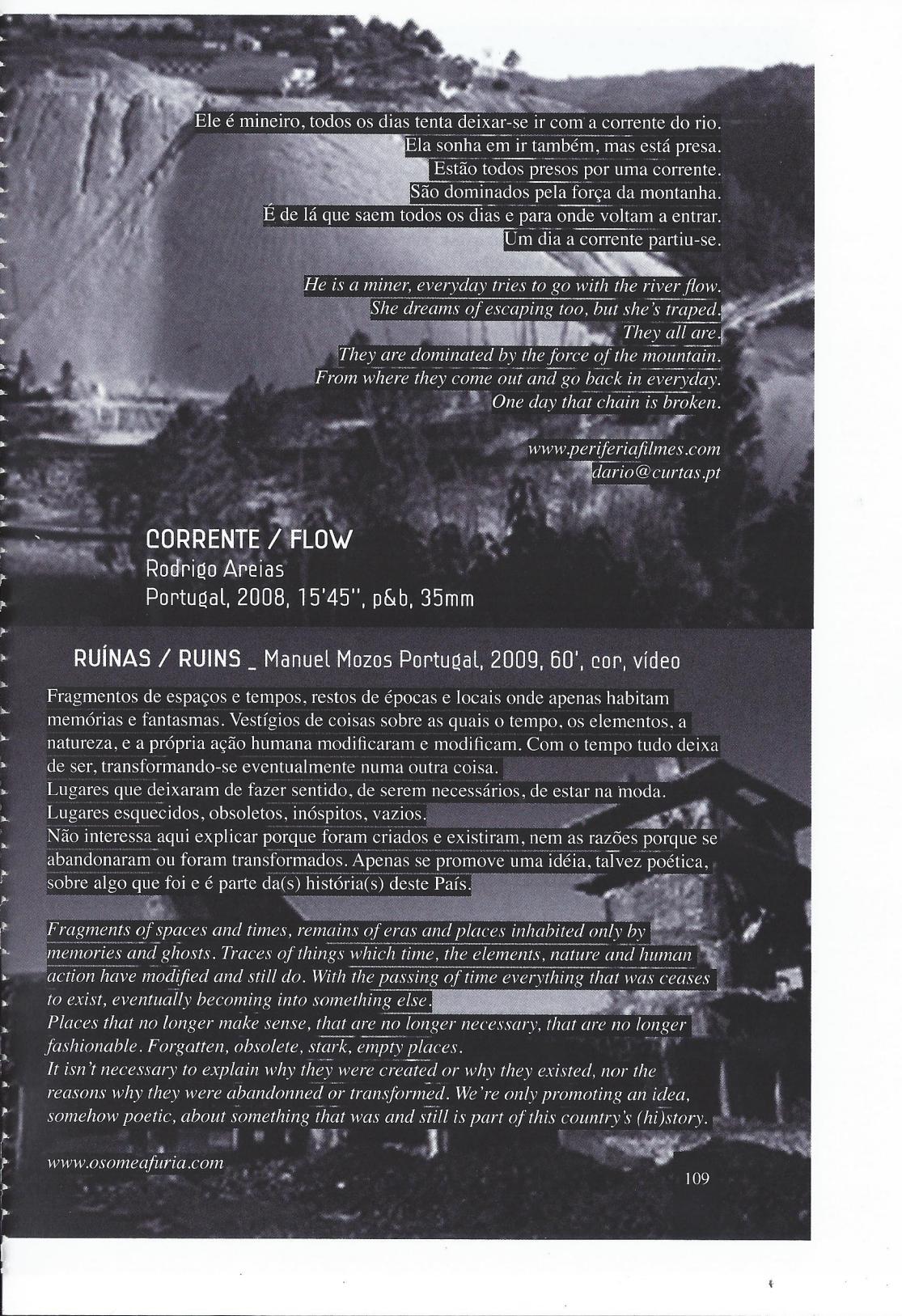
Sala Juvenal Dias

08 nov - 19h45

Duração VDC 4: 76'

Formato de Exibição: video/35mm

Exhibition format: video/35mm



Ele é mineiro, todos os dias tenta deixar-se ir com a corrente do rio.
Ela sonha em ir também, mas está presa.
Estão todos presos por uma corrente.
São dominados pela força da montanha.
É de lá que saem todos os dias e para onde voltam a entrar.
Um dia a corrente partiu-se.

*He is a miner, everyday tries to go with the river flow.
She dreams of escaping too, but she's traped.
They all are.
They are dominated by the force of the mountain.
From where they come out and go back in everyday.
One day that chain is broken.*

www.periferiafilmes.com
dario@curtas.pt

CORRENTE / FLOW

Rodrigo Areias

Portugal, 2008, 15'45", p&b, 35mm

RUÍNAS / RUINS _ Manuel Mozos Portugal, 2009, 60', cor, vídeo

Fragmentos de espaços e tempos, restos de épocas e locais onde apenas habitam memórias e fantasmas. Vestígios de coisas sobre as quais o tempo, os elementos, a natureza, e a própria ação humana modificaram e modificam. Com o tempo tudo deixa de ser, transformando-se eventualmente numa outra coisa.

Lugares que deixaram de fazer sentido, de serem necessários, de estar na moda.

Lugares esquecidos, obsoletos, inóspitos, vazios.

Não interessa aqui explicar porque foram criados e existiram, nem as razões porque se abandonaram ou foram transformados. Apenas se promove uma idéia, talvez poética, sobre algo que foi e é parte da(s) história(s) deste País.

Fragments of spaces and times, remains of eras and places inhabited only by memories and ghosts. Traces of things which time, the elements, nature and human action have modified and still do. With the passing of time everything that was ceases to exist, eventually becoming into something else.

Places that no longer make sense, that are no longer necessary, that are no longer fashionable. Forgotten, obsolete, stark, empty places.

It isn't necessary to explain why they were created or why they existed, nor the reasons why they were abandoned or transformed. We're only promoting an idea, somehow poetic, about something that was and still is part of this country's (hi)story.

Vanguardas e Neovanguardas – Antecipação e Reconstrução

Vanguarda, de acordo com a origem militar do termo, é a linha de frente do exército encarregada, em uma guerra, de forçar uma situação ou destinada a antever algo. Sua missão seria, antes de tudo, a de criar uma visão antecipatória, uma percepção. A sua finalidade: a confrontação com o desconhecido. As vanguardas artísticas tiveram, por muitos anos, para a intelligentsia, uma função paramilitar: como a sua história se confundiu, desde sempre, com o modernismo, as vanguardas eram, para os movimentos revolucionários modernos, uma das vertentes do processo revolucionário, apenas uma das vias de um mecanismo social-revolucionário muito maior (sugeria Lênin). Essa seria uma das explicações para o fato de que, em 1989, com a queda do muro de Berlim, junto às ruínas do socialismo real, tenha se pretendido também decretar-se a “morte das vanguardas” – um pouco como Francis Fukuyama, no mesmo ano, pondo-se a decretar o “fim da história”. Essa não teria sido certamente a primeira vez em que se pretendeu enterrar as vanguardas em nome da história. Esse é o sentido oculto, por exemplo, por trás do termo “vanguardas históricas”, empregado para designar os primeiros movimentos vanguardistas do século 20: a ideia, muito difundida, de que esses seriam os únicos movimentos modernistas com legitimidade histórica suficiente para serem chamados de vanguardas.

É o erro em que incorre, por exemplo, Peter Bürger em sua “Teoria da Vanguarda”, ao considerar as novas vanguardas dos anos 1950/60 meras repetições pós-históricas das vanguardas originais, simulações acríticas, aburguesadas e vazias. Uma traição, sugere Bürger: se as primeiras vanguardas teriam, em seu papel histórico, efetuado uma espécie de autocrítica da arte, as neovanguardas fariam apenas retomar a função original da arte na sociedade burguesa, neutralizando a crítica e todo e qualquer impulso à ação transformadora da sociedade. Quando escreve o seu livro (hoje algo canônico), no início dos anos 1970, Bürger reencontra, no seio da própria escola de Frankfurt a que se filia, aquele velho embate entre as duas grandes tradições da modernidade estética: a que tenta reconduzir a arte à práxis da vida, reencarnada pelo projeto vanguardista benjaminiano de uma arte pós-aurática, e a que concede à arte o seu status de autonomia, retomado pelo ceticismo adorniano frente à estetização universal do cotidiano na sociedade burguesa tardia. Afinal, teria a arte alguma função social ou estaria ela desligada de toda espécie de fim prático, afirmando-se com um fim em si mesma? Seria ela uma força transformadora ou uma força autônoma, puramente dissidente e sem finalidade? Mais do que uma contradição irresoluta, de que nos dão prova, por exemplo, as declarações invariavelmente desencontradas do papa do surrealismo, André Breton, essa é uma dialética que as vanguardas herdaram da própria modernidade, uma dialética entre uma concepção kantiana da modernidade artística, centrada na autonomia absoluta da arte, e outra hegeliana, voltada para a dissolução da arte na vida e na práxis. Uma contradição que o século 20 e suas vanguardas não fizeram senão acentuar. Como notaria o crítico de arte Michael Fried, o modernismo, sua dialética, fizeram a verdadeira história da arte no século 20.

Ainda que penda para o projeto benjaminiano, repercutindo o discurso até certo ponto romântico de ruptura e revolução das vanguardas históricas, Bürger não deixa de tentar conciliar as duas tendências frankfurtianas ao se debruçar sobre a inevitabilidade do fracasso dos projetos vanguardistas. Há em sua “Teoria da Vanguarda” um certo idealismo do fracasso que leva um pouco a sério demais (um pouco ao pé da letra) os lemas e manifestos das vanguardas modernas: os surrealistas teriam fracassado em conciliar transgressão subjetiva com revolução social, os dadaístas em destruir as categorias tradicionais de arte e os construtivistas em dar significado cultural à produção coletiva, mas seu fracasso não teria sido apenas heroico, mas consciente, uma tragédia que se repetiria como farsa com as novas vanguardas. Contra essa visão um tanto romântica, Jürgen Habermas, outro frankfurtiano, objetaria sem dificuldades: não é que as vanguardas tenham fracassado, é que elas eram falsas desde o começo, um “experimento nonsense”, e nada se mantém solidamente sobre uma forma desestruturada, “nenhum efeito emancipatório pode surgir daí” – ainda uma vez, a velha melancolia frankfurtiana. Nos anos 1990, o crítico de arte americano Hal Foster irá argumentar que, para os artistas de vanguarda mais aguçados, como Duchamp, o objetivo nunca teria sido nem a negação abstrata da arte, nem a reconciliação com a vida, mas a perpétua experimentação e contestação das convenções de ambas. “Mais do que falsa, portanto, a prática vanguardista é contraditória, móvel e diabólica (...). O trabalho de arte deve sustentar uma tensão entre arte e vida, não tentar reconectá-las”, dirá Foster em sua já célebre resposta a Bürger, “Quem tem medo das neovanguardas?”.

Para Foster, as novas vanguardas (minimalismo, arte conceitual, pop-art, situacionismo, land-art... – e por que não acrescentar os neoconcretistas brasileiros?) não apenas não traíram as vanguardas históricas como consumaram e estenderam seu projeto original, como que o compreendendo pela primeira vez. Bürger não estava de todo enganado: boa parte da arte que se produziu a partir do pós-guerra, da pop-art à arte contemporânea, pode ser vista sim, em boa medida, como simulações vazias, repetições acríticas e aburguesadas dos vanguardismos históricos – até mesmo Ives Klein, em seus happenings, não deixava de transformar as provocações dadaísticas em espetáculos burgueses, “uma vanguarda de escândalos dissipados” (como notara Robert Smithson). Mas a arte realmente inovadora, a arte relevante de seu tempo (como a land-art do próprio Smithson, por exemplo), esta nunca deixaria de repotencializar a vanguarda e até mesmo reposicioná-la – Foster compara o processo à releitura crítica que os intelectuais pós-estruturalistas franceses fizeram das obras de Marx e Freud, nos anos 1960, recuperando a radicalidade e potência originais de seu pensamento para contrapô-las à forma (institucionalizada) como eles eram lidos à época. Bürger simplesmente não estava atento o suficiente para perceber o que de inovador se produzia à sua época (com exceção de Joseph Beuys, a quem dedicou um ensaio).

O que de mais instigante tem o ensaio de Foster é o modelo de retroação que propõe para a análise das vanguardas – modelo possivelmente inspirado nas teorias hermenêuticas do velho historiador de arte suíço Heinrich Wolfflin, para quem as artes visuais seguiam, em seu desenvolvimento, um movimento em espiral, cuja compreensão só podia se dar de maneira circular, em um processo dialético fundado na interação entre pontos de vista do passado e do presente. As obras de vanguarda agiriam através de uma estranha e paradoxal temporalidade, uma complexa relação de antecipação e reconstrução: ao mesmo tempo em que retrocederia ao passado, a vanguarda também retornaria do futuro. Foster parte de um conceito freudiano, “Nachträglichkeit” (cuja tradução inglesa usada por ele, “deferred action”, costuma desagradar a muitos freudianos¹) para aplicá-lo à ação das práticas vanguardistas no tempo. Em Freud, um evento traumático só é registrado como tal quando evocado por um outro evento, retroativamente, por “deferred action”. Daí a subjetividade não se afirmar nunca de uma vez e para sempre, mas ser estruturada por ondas de antecipações e reconstruções, por remanências. Para Foster, os movimentos de vanguarda se constituem do mesmo modo, por uma complexa interação de futuros antecipados e passados reconstruídos: o trauma (o choque, a ruptura) provocado por um gesto vanguardista só poderia ser inteiramente compreendido mais tarde, retroativamente, através de outro evento traumático-vanguardista. “Nessa análise”, dirá Foster, “a vanguarda nunca pode ser historicamente efetiva ou plena de significação em seu momento inicial. Não pode ser porque é traumática – um buraco na ordem do simbólico de seu tempo, que não está preparado para isso, que não pôde recebê-lo, ao menos não imediatamente, ao menos não sem uma mudança estrutural. Esse trauma ganha uma outra função na repetição dos eventos vanguardistas”.

Tudo se passa como se o projeto vanguardista agisse sempre por efeito retardado. Restou das vanguardas históricas aquilo que delas já deveria mesmo, desde o princípio, atrasar, não aquilo que foi de imediato apreendido – não o futurismo convertido em estética da guerra pelo fascismo nem o surrealismo como freudismo ligeiro, não o construtivismo tornado propaganda comunista (mas a ideia dos monocromos), não os ready-made dadaístas tornados objetos de fetiche, mas repotencializados politicamente – como diria Joseph Kosuth, arte só sobrevive influenciando arte:

1 “Para Laplanche e Pontalis (1967), ‘deferred action’ não é uma boa tradução para *Nachträglichkeit*, porque sugere que o evento passado exerce seu efeito causal a partir de um adiamento temporal, interpretação da qual discordam. Consideram que o que se dá é uma determinação retroativa, do presente sobre o passado. A ideia de temporalidade introduzida com esse conceito, sem dúvida, representa uma concepção de causalidade diversa da concepção tradicional: de uma ação linear do passado sobre o presente. Entretanto não há que atribuir qualquer direção a esse movimento causal, seja ele progressivo ou retroativo. A temporalidade em questão, no Brasil traduzida como ‘só depois’ ou ‘a posteriori’, situa os sintomas e outras formações do inconsciente como produções que se dão na interseção entre presente e passado, como cristalizações em que as experiências recentes e infantis se encontram a partir de alguma analogia ou ponte” (RUDGE, Ana Maria, “Trauma e Temporalidade”).

“A única razão pela qual diferentes artistas do passado são trazidos à vida novamente é que algum aspecto de sua obra se torna ‘utilizável’ por artistas vivos”. O artista de vanguarda, nesse sentido, é um artista do tempo. Daí talvez a obra de Duchamp (“o engenheiro do tempo perdido”) ter crescido tanto em importância ao longo do século 20, ultrapassando a de Picasso como referência central do vanguardismo. Mais do que nenhum outro, Duchamp foi o artista que melhor projetou o efeito de sua obra no tempo. Era o que dizia Jasper Johns sobre Duchamp, após a morte deste: “Ele parecia imaginar a obra de arte como envolvida em uma reação em cadeia até que fosse, de algum modo, capturada, fixada pelo veredicto final da posteridade”. Algumas das criações duchampianas precisaram de anos para serem devidamente descobertas e apreciadas (como sua protoinstalação “*Étant donné*”), outras viram suas proposições se bifurcarem e se repotencializarem através dos anos pelas novas vanguardas: como os ready-made, objetos que se tornaram propositivos na arte conceitual, fizeram-se serializados na pop-art e no minimalismo (uma crítica ao capitalismo avançado) e se viram repensados e redimensionados por todo e qualquer movimento artístico relevante desde os anos 1950.

Mais do que isso, com o ready-made duchampiano, a arte teria começado a mudar o seu foco da forma para a enunciação. Depois de Duchamp, diria Kosuth, toda arte é conceitual, porque só pode existir conceitualmente. A ideia se torna uma máquina que faz a arte (Sol LeWitt): a identidade da obra de arte faz-se cada vez mais correlata ao seu sentido e às hipóteses interpretativas que ela corporifica. Donald Judd falaria em tábua rasa. Wittgenstein se tornaria o filósofo da moda na crítica de arte. Arthur Danto (um filósofo tornado crítico de arte) proclamaría o “fim da arte”, a morte da história da arte como história das formas e o nascimento de uma era pós-histórica – Kosuth preferiria o termo “arte-depois-da-filosofia”. Os ready-made de Duchamp tal como consumados nas obras de Andy Warhol (“Brillo Boxes”), sugeria Danto, “não poderiam ter sido obras de arte em nenhum outro momento anterior, são obras realizadas para o fim da arte”. Ad Reinhardt, artista minimalista, argumentaria que, de certa forma, toda arte é o fim da arte – uma tautologia, diria Kosuth, uma vez que todo trabalho de arte é uma apresentação da intenção do artista, da sua afirmação de que seu trabalho de arte é arte, todo trabalho de arte poderia ser visto como uma (re)definição da arte. Isso é particularmente válido para as vanguardas. A superação da arte e da figura do artista foi sempre o gesto artístico mais genuíno da vanguarda. E o fim da arte – essa teria sido uma consciência adquirida – devia começar pelo fim das próprias vanguardas: de certa forma, desde os anos 1960, nenhuma nova vanguarda podia se afirmar enquanto tal se não pretendesse ela mesma encarnar (e encenar) o fim das vanguardas. Já não bastava inventar a morte da arte, sua diluição lúdica na vida cotidiana – como os letristas e suas deambulações abandonadas, os situacionistas e a invenção daquele que seria “historicamente o último dos ofícios”.

Uma vez que a anti-arte tornava-se sempre arte institucionalizada, era preciso parar toda a escala de produção que servia aos sentidos: lembremos dos manifestos neoístas a favor da “greve de arte”, a vanguarda resumida a um discurso vazio (um beco sem saída retórico), a manifestos de desespero ou à farsa pura e simples (se a história se repete como farsa, façamos da farsa uma obra de arte, a última delas – eis o velho desespero vanguardista). Sonhar o próprio fim da vanguarda como um gesto vanguardista supremo, desesperado, mas sem perder a ironia jamais – história de comprovação duvidosa ou pura farsa conceitual, a “greve de arte” levava a um limite diabólico a sentença condenatória de Bürger, segundo a qual os gestos artísticos das novas vanguardas careceriam de autenticidade. “Hoje não há uma única expressão de desafio a ser feita”, diziam os neoístas. “Tudo já foi feito, a única coisa possível é adicionar ironia a um discurso decadente através da repetição de atos individuais isolados da tradição de vanguarda. Nada pode ser levado a sério – e isso é particularmente verdadeiro em relação a afirmações que dizem que não é mais possível ser sério”. Como não lembrar dos dadaístas, de Duchamp e sua declaração de guerra contra a seriedade? Se lidar com a imagem do artista-herói já era um problema para Duchamp nos anos vinte, como fazê-lo nos tempos de estetização universal e de capitalismo avançado, quando o livre experimentalismo de inspiração duchampiana tornou-se uma atividade cada vez mais profissionalizada e o trabalho criativo do artista passou a ocupar o topo de uma cadeia de produção onde a imagem (como já prenunciara Debord) encarna o excedente do capital? O mercado de arte (a demanda por arte) ameaça se tornar, em seu crescimento excessivo, um câncer da arte. E Arthur Danto, com sua teoria do fim da história, até poderia ser visto como uma espécie de Fukuyama da crítica de arte, o que seria tremendoamente injusto para com suas ideias, que não parecem afetadas por nenhuma espécie de cinismo pós-moderno. A arte contemporânea, diz Danto, é aquela que dispõe de toda a arte do passado para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar, ainda que lhe falte o espírito em que essa arte do passado foi realizada, o sentido de uma narrativa histórica. Mas a partir do momento em que não existe uma única maneira de se fazer arte e que esta se encontra liberada de sua história, a arte poderia seguir seu infundável laboratório dos sentidos, mais livre enfim para se repensar: daí a visão dantoniana de uma arte contemporânea marcada por um “pluralismo radical”. Liberdade formal que implicaria liberdade e experimentação conceitual: o fim-da-história-da-arte-como-história-das-formas seria marcado sobretudo, para Danto, pelo deslocamento de uma “estética da forma” para uma “estética do sentido”.

Danto sempre viu nessa mutação uma oportunidade de ouro para a crítica, mas o fato de os avanços formais na arte terem sido, de certa forma, ultrapassados pelos avanços conceituais não implicou, na verdade, o aumento do poder de influência e de reflexão da crítica de arte. Esta foi, de certa forma, obliterada pela ascensão dos curadores, mediador cuja força crescente no sistema da arte é uma das evidências de que o grande avanço da arte, nos últimos tempos, deu-se sobretudo no nível institucional – no pluralismo radical da arte contemporânea, a vitória do curador no embate pelo domínio do simbólico (na luta pelo sentido da obra) representa, inevitavelmente, a vitória da instituição de arte, a domesticação do artista e a falência da crítica.

De certa forma, cem anos de modernismo, em que a arte foi antes de tudo a autoconsciência da arte, resultaram em uma arte contemporânea autocentrada e autossuficiente (“autista”, dizem seus detratores apressados), constituindo, mais do que nunca, uma esfera à parte da sociedade, com as pessoas que a produzem, as instituições que a fazem circular, seus críticos, colecionadores e curadores, um métier altamente especializado, um meio fechado em que o espectador comum só poderá entrar municiado por bulas – como notaria Jacques Aumont, a arte contemporânea é algo do qual não se pode falar impunemente sem conhecimento de causa. Apartada do social, mas não do capital: mais do que nunca é o dinheiro parasitário, excedente, dinheiro de sonegação e de lavagem, que sustenta a arte, sua liberdade. Essa associação entre dinheiro sujo e boa arte (inclusive a de vanguarda) também não é nada nova – a pretensa autonomia da arte, aliás, nunca teria sido possível sem ela. De certa forma, como dizia Baudelaire sem moralismo, arte sempre foi prostituição. O que não impede a constatação de que a globalização incrementou essa relação a um ponto nunca antes visto: a liberdade da arte, hoje, é a liberdade de circulação do capital (liberdade do mercado), a sua fluidez, a fluidez do capitalismo avançado, as suas bolhas também. O que foi feito da vanguarda nessa história? Se velhos vanguardistas boêmios do modernismo voltaram sua iconoclastia sobretudo contra as convenções do meio artístico de sua época, as neovanguardas dos anos 1950/60 centraram fogo na instituição de arte, trabalhando menos com a ideia de oposição e choque e mais com os deslocamentos – tratava-se, quase sempre, para elas, de tentar deslocar a arte para fora das instituições de arte, em direção à vida cotidiana. Mas tal qual o sistema capitalista, que canibalizou a crítica sessenta-oitista contra o capitalismo utilitário, acabando por levar, por conta própria, “a imaginação ao poder”, o sistema de arte só fez fagocitar as críticas vanguardistas, processo que culmina hoje, nas artes contemporâneas, nessa espécie de capitulacionismo crítico que é o sistema de curadoria e em um contexto em que a crítica à instituição e ao mercado de arte surge, ela mesma, completamente banalizada – o próprio conceito de vanguarda aparece hoje algo desgastado, sua morte tendo sido decretada junto ao fim do modernismo por aqueles que se apegaram à ideia, ela própria já desgastada, do pós-moderno. Hoje, o clichê do vanguardismo pode ser identificado na figura de artistas que desenvolvem, em seu trabalho, uma relação parasitária-portanto-crítica com as instituições de arte – uma velha e banalizada atitude de enfant terrible, que carece até mesmo do sentido de inautenticidade e impostura dos lemas neoístas. Voltemos, portanto, às proposições de Danto: o que seria o fim da arte hoje, a arte como superação da arte? Ainda é possível fazer boa arte no pluralismo radical de hoje, uma vez que a arte se encontra mais liberada do que nunca para se reinventar, uma vez que os artistas, aparentemente, tem mais poder do que nunca nas mãos. A questão então seria: como operar aqueles “buracos no simbólico” de que nos falava Foster, em um contexto em que o simbólico, justamente, encontra-se eficazmente instrumentalizado pela instituição de arte? Responsáveis pela organização simbólica das manifestações artísticas, os curadores, tidos quase sempre como aliados, poderiam, nesse aspecto,

serem vistos, no fundo, como verdadeiros inimigos íntimos dos artistas – sua relação com o artista, seja ela dialógica ou parasitária, define a arte contemporânea. Espécie de “artista interpretativo” ou mero agenciador, quase sempre um acompanhador/intercessor, o curador é o responsável pela regulamentação e institucionalização do simbólico na arte hoje – esse seria claramente um limite para a arte contemporânea: o tamanho que a instituição de arte adquiriu através da figura do curador, que negocia ou toma de imediato do artista a supremacia sobre o simbólico de sua obra. Logo, só restaria ao artista hoje, como diria Nuno Ramos em entrevista recente, ser uma espécie de tatu convicto e obsessivo, a “cavar o buraco da própria visão de mundo”, fixando e enraizando, por força da insistência, a sua poética, a sua “estrangeirice”. Caberia ao artista agir com teimosia e não se acomodar a um contexto que é desfavorável ao livre exercício de sua arte, da verdade de sua arte, expropriada pela interpretação (invariavelmente comodista e apressada) e o fim que lhe querem dar os curadores que arregimentam a sua carreira. Do contrário, o artista não passaria de um trabalhador privilegiado, é certo, por viver de sua criação, mas desapropriado do essencial de seu trabalho, seu significado, circunscrito e manipulado pelo curador e, em última instância, pela instituição de arte. Um ser intuitivo. Valeria mais do que nunca, portanto, uma atitude historicamente associada à vanguarda: ao artista de hoje cabe ter a consciência do alcance e do sentido de sua obra – e não deixar que estes lhe sejam impostos de fora ou simplesmente mudem ao sabor das demandas e pressões do mercado e das instituições. Alcance que, como sugeria Foster, seria antes de tudo um alcance no tempo, uma consciência do tempo: entre o artista e o sistema da arte (mercado + instituições), hoje, há inevitavelmente um conflito de tempo. Caberia ao artista também, portanto, começar por obter um melhor controle de seu tempo, por preservar o seu tempo criativo próprio frente ao ritmo de produção que o sistema lhe impinge – essa seria a verdadeira lição deixada por Duchamp. “A existência do artista no tempo”, dizia Robert Smithson, “vale tanto quanto o produto final. Qualquer crítico que desvaloriza o tempo do artista é inimigo da arte e do artista. Quanto mais forte e clara é a visão do tempo própria do artista, mais ele vai se ressentir de qualquer injúria nesse domínio. Artistas com uma visão fraca do tempo são facilmente enganados por esse tipo de crítica e seduzidos para alguma história trivial. Um artista só é escravizado pelo tempo se o tempo for controlado por alguém ou por alguma coisa que não ele próprio”.

Os bons artistas hoje seriam aqueles que melhor controlam o tempo e o sentido de sua obra em meio ao ritmo desenfreado do sistema (capitalista-globalizado) da arte contemporânea. Mas, para nos aproximarmos mais da noção de vanguarda aqui proposta, seria preciso acrescentar a essa boa arte de hoje uma noção de “politicidade”, um sentido que já não se daria na ordem do político, mas na dimensão do sensível. Uma “politicidade do sensível”: eis uma potência que a arte nunca vai deixar de ter. “‘Guernica’, de Picasso, não evitou os bombardeios da Segunda Guerra, mas alterou a sensibilidade com relação a essa questão”, nos lembra Richard Serra, ele próprio um perfeito revolucionário do sensível. “Guernica” era uma bomba

estética, uma dessas obras prodigiosas que, como dizia Hegel, só podem ser comparadas a “uma bomba caindo sobre uma cidade preguiçosa, onde cada um está sentado diante do seu copo de cerveja, pleno de sabedoria, e não sente que foi justamente seu tedioso bem-estar que provocou o terrível estrondo”. O que teria um tal efeito hoje em dia? Quando Stockhausen declarou, inadvertidamente, que o atentado das torres gêmeas, em Nova York, fora “a maior obra de arte já feita no cosmos”, sua sentença infeliz (que o condenou ao ostracismo nos últimos anos de vida) nos fez lembrar que todo o revolver do sensível, no século 20, todo o frisson do modernismo, também gerara o embotamento e a guerra. O espetáculo do 11 de setembro, nesse sentido, era também o espetáculo de nossas sensibilidades mortas.

A declaração de Stockhausen levaria Arthur Danto a reivindicar, nas páginas do “The Nation”, um sentido moral para a beleza. Ele nos faria lembrar da politização da beleza que as vanguardas históricas teriam promovido para criticar a sociedade deflagradora da guerra – voltemos, pois, a “Guernica”, ou a um poema de Rimbaud (“Um dia eu sentei a beleza no colo, achei-a amarga e abusei dela”). Já não se falava do Belo como categoria ideal, mas, de certa forma, tratava-se, para as vanguardas, de tomar a beleza em seu sentido schilleriano, como aquilo que recusa toda subordinação à ordem exterior e ao mesmo tempo atualiza todas as virtualidades. A beleza como sinônimo de insubordinação e recusa, a que crava uma fissura no simbólico. Embora estivesse preso ainda à ideia de autonomia da arte, Schiller não deixou de ensaiar o casamento entre ética e estética (uma palavra comportando a outra) em sua visão da arte como emancipadora moral – o que vivemos hoje, nas artes, lembra o que Schiller, em sua antecipação estética do futuro, prenunciou um dia como “o reinado da liberdade estética e do jogo”. Uma visão ampla do estético, como modo de percepção e de sensibilidade, que Jacques Rancière retoma, à sua maneira, em “A Partilha do Sensível”. Como dissociar, afinal, arte e política se elas fazem parte de uma mesma “partilha do sensível”, se são ambas “maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver”? O estético seria dotado assim de um duplo potencial de emancipação: “Por um lado, esse potencial reside na ociosidade, na recusa a qualquer forma de subordinação ou de funcionalidade, na resistência ao controle. Por outro lado, o regime estético advoga a autossupressão da arte em favor de sua integração plena na construção da vida comum renovada e que torna indistintas arte e política”. Rancière dá cabo assim do velho embate entre as duas grandes correntes da modernidade estética: a dos advogados da autonomia da arte (da “arte pela arte”) e a dos partidários da sua missão social-revolucionária, a vanguarda na visão benjaminiana tradicional. “Essa dicotomia acirrada”, dirá Rancière, “é fruto de uma incompreensão do fundamento do regime estético, que toma por mutuamente exclusivas duas premissas que se interpenetram, apesar de se afirmarem em sentidos opostos”.

A potencialidade política da arte independeria, afinal, da própria vontade do artista, o que não nos impediria, no entanto, de reafirmar a vanguarda como aquela que opera, conscientemente, a “politicidade do sensível”. Mais do que nunca, a vanguarda se definiria pela forma consciente com que recusa e pulveriza os limites do simbólico (limites

hoje não apenas estabelecidos, mas instrumentalizados pelo sistema da arte), a linha de frente que explora as novas fronteiras do país do imaginário – que esse território se confunda hoje cada vez mais com um grande mercado não impediu um artista como Cildo Meireles de encontrar, com suas garrafas de Coca-Cola (a série “Inserções em Circuitos Ideológicos”), uma forma de insubordinação e recusa. Fissuras atadas, reatadas e aprofundadas em novas bifurcações ao longo do tempo, sugeria Foster: as estratégias das velhas vanguardas, a remanência de seus efeitos retardados, ainda podem ser reatualizadas e reposicionadas na arte contemporânea – é o caso, por exemplo, da repotencialização política que o artista chinês Ai Weiwei faz da arte conceitual, em seu ativismo contra os abusos do governo chinês. É preciso afirmar a um só tempo a autonomia da arte e sua identificação com o processo de criação da própria vida, já não partindo de uma polarização negativa entre arte e mundo, como na era moderna, mas refazendo o caminho em sentido inverso – talvez por isso seja mais fácil identificar um vanguardismo hoje em nações periféricas, fora do eixo ocidental, em que um resíduo de modernidade (seu efeito retardado) convive sempre com a sua própria impossibilidade. No fundo, a vanguarda passaria hoje por aqueles poucos que, como Weiwei, conseguem promover, na vida de um povo, uma revolução na experiência sensível, propor novas formas de relação com a vida e com a sensibilidade, uma nova percepção de mundo. “Todo artista é um ativista e um bom ativista pode ser um artista”, costuma dizer Weiwei – como negar o (duplo) potencial emancipatório de sua arte, seu papel de reconfiguração sensível do mundo, se o próprio governo chinês é o primeiro a lhe dedicar seus préstimos persecutórios? Um grande artista-ativista ou um belo ativista-artista: o termo “vanguarda”, sua origem, reencontra todos os seus sentidos aqui.

Tiago Mata Machado

Vanguards and Neovanguards - Anticipation and Reconstruction

Vanguard, according to the military origin of the term, is the leading division of the army encharged, in war, to push forward or assigned to anticipate something. Their mission would be, first and foremost, to create an anticipating vision, a perception. Its purpose: to confront the unknown. For many years, the vanguard arts were, to the intelligentsia, a militia role: since its history has always been confused with modernism, the vanguards were, for the modern revolutionary movements, one of the branches in the revolutionary processes, just one of the sections of a much bigger social-revolutionary mechanism (Lenin suggested). This would be one of the explanations for the fact that, in 1989, with the fall of the Berlin Wall, along wit the ruins of the real socialism, it was also intended to decree the “death of the vanguards” - a little like Francis Fukuyama, in the same year, when he pronounced the “end of the history”. This definitely was not the first time that the vanguards were intended to be buried in the name of history. This is the hidden meaning, for example, behind the term “historic vanguard”, used to name the first vanguard movements of the 20th century: the idea, fairly disseminated, that these would be the only modern movements with enough historic legitimacy to be called vanguards.

It's the blunder that incurs, for example, Peter Bürger in his "Theory of the Avant-garde", when he considered the new vanguard of the 50s and 60s as mere post-historic repetitions of the original vanguards, acritical simulations, bourgeois and empty. A betrayal, Bürger suggests: if the first vanguards had, in their historical place, done some form of self-criticism of the art, the neovanguards would simply have to resume the original function of art in the bourgeois society, neutralizing the critic and any impulses of society's transforming action. When he wrote his book (today something canonical), in the early 1970, Bürger rediscovers in the bosom of the school of Frankfurt, which he joined, that same discussion between two great traditions of the modern aesthetics: the one that tries to lead art back to the praxis of life, reincarnated by Benjamin's vanguard project of an post-auratic art, and the other one that gives art its "status" of autonomy, retaken by the Adornian skepticism facing the universal astheticization of the every day in the late bourgeois society. After all, would art have any social responsibility or would it be disconnected from all kind of practical purposes, asserting in itself its own purpose? Would it be a transforming force or a self-determining strength, purely dissident and without an objective? More than this irresolute contradiction, proven to us by the invariably incongruous declarations, for example, of the pope of surrealism, André Breton, this is one of the dialects inherited by the vanguards from modernity, a dialect between a Kantian conception of artistic modernity, centered in the absolute autonomy of art, and another Hegelian, focused in the dissolution of art in life and in praxis. A contradiction that the 20th century and its vanguards have done nothing but to accentuate. Like the art critic Michael Fried would point, the modernism, its dialect, have written the true history of art in the 20th century.

Even if he tends towards the Benjaminian project, reverberating the, up to a point, romantic discourse of rupture and revolution of the historic vanguards, Bürger doesn't stop trying to reconcile the two Frankfurterian tendencies when he leans over the inevitability of failure of the vanguardians' projects. There's in his "Theory of Avant-gard" a certain idealism of failure which takes a bit too serious (a bit too literal) the modern vanguards' mottos and manifests: the surrealists would have failed in reconciling the subjective transgression with the social revolution, the Dadaists in destroying the traditional categories of art and the constructivists in giving cultural meaning to the collective production, but his failure wouldn't have been just heroic, but conscientious, a tragedy that would repeat itself as farce with the new vanguard. Against this somewhat romantic vision, Jürgen Habermas, another Frankfurterian, would easily object: it's not that the vanguards have failed, it's that they were false from the beginning, a "nonsense experiment", and nothing can stand solid over a unstructured foundation, "no emancipator effect can come from there" - yet again, the old Frankfurterian melancholy. In the 1990s, the American art critic Hal Foster will argues that, for the keener vanguard artist, like Duchamp, the objective would never have been the abstract denial of art, nor the reconciliation with life, but the perpetual experimentation and contesting of both of their conventions. "More than

false, thus, the vanguardist practice is contradictory, movable and diabolical (...). The work of art has to support a tension between art and life, instead of trying to reconnect them", Foster says in his illustrious answer to Bürger, "Who's afraid of the neovanguards?"

For Foster, the new vanguards (minimalism, conceptual art, pop-art, situationism, land-art... - and why not add the Brazilian neoconcretists?) not only didn't betray the historical vanguards, but they consummated and extended their original project, almost like they understood it for the first time. Bürger wasn't all wrong: a good part of the art produced since the after war, from pop-art to contemporary art, can be seen, in good measure, as empty simulations, acritical bourgeois repetitions of the historical vanguards - even Ives Klein, in his happening, transformed the dadaists provocations in bourgeois spectacles, "a vanguard of dissipated scandals" (Robert Smithson points). But the truly innovative art, the art relevant to its time (like the land-art of Smithson himself, for instance), this art would never fail to recharge the vanguard or even reposition it - Foster compares this process to the critic re-reading that the French post-structuralists did with the works of Marx and Freud, in the 1960, recuperating the original radicalness and potency of his thoughts to oppose them to the (institutionalized) way they were read at the time. Bürger simply wasn't paying enough attention to notice what was been produced of innovative in his time (with the exception of Joseph Beuys, to whom he dedicated an essay).

²What's more riveting in Foster's essay is the retroaction model that he proposed for the analysis of the vanguards - model possibly inspired in the hermeneutics theories of the old Swiss art historian Heinrich Wolfflin, to whom the visual arts followed, in their development, a spiral movement, their understanding could only be achieved in a circular manner, in a dialectic process founded in the interaction between the points of view of the past and of the present. The vanguard's works would act in a strange and paradox temporality, a complex relationship of anticipation and reconstruction: at the same time that they would reverse to the past, the vanguard would also come back from the future. Foster sets forth from a Freudian concept, "Nachträglichkeit" (it's english translation "deferred 3 action", usually unsettles many Freudians) to apply it to the effects of the vanguardists practices in time. In Freud, a traumatic event is only registered as such when evoked by another event, retroactively, by deferred action. From this the subjectivity never asserts itself once and for all, but is structured by waves of anticipation and reconstructions, by reminders. For Foster, the vanguard movements are constituted in the same way, by a complex interaction of anticipated future and reconstructed past: the trauma (the shock, the rupture) provoked by a

2 " For Laplanche and Pontalis (1967), 'deferred action' isn't a good translation for "Nachträglichkeit" , because it suggests that the past event exerts its causal effect from a temporal advancement, interpretation they don't agree with. They consider that what happens is a retroactive determination, from the present over the past. The idea of temporality introduced with this concept represents, without a doubt, a conception of causation differing from the traditional conception: that of a linear action of the past over the present. Meanwhile there's no need to attribute any direction to this causal movement, be it progressive or retroactive. The temporality in question, translated in Brazil as "só depois" or "a posteriori", places the symptoms and other unconscious formations as productions that happen in the intersection between present and past, like crystallizations in which recent and childhood experiences meet by means of some analogies or bridge" (RUDGE, Ana Maria, "Trauma e Temporalidade").

vanguardist gesture could only be completely understood after, retroactively, through another traumatic-vanguardist event. "In this analysis", Foster will say, "the vanguard could never be historically effective or its full meaning in its initial moment. It can't be effective, because its traumatic - a hole in the symbolic order of its time, which is not prepared for this, which cannot receive it, at least not immediately, at least not without a structural change. This trauma gains a different function in the repetition of the vanguardist events."

Everything happens as if the vanguardist project acted only by delayed effect. What's left of the historical vanguards is what's supposed to be late, from the beginning, what hasn't been immediately apprehended - not the futurism converted to aesthetic in the war on fascism nor the surrealism as a Freudian quickie, not the constructivism becoming communist propaganda (but the idea of monochrome), nor the "ready-made" dadaist becoming fetish objects, even if politically recharged - as Joseph Kosuth would say, art can only survive influencing art: "The only reason artist of the past are brought back to life again is when some aspect of his work becomes "usable" to living artists". The vanguard artist is, in a sense, an artist of time. From this, maybe, why Duchamp's work ("Engineer of Lost Time") has been growing so much in importance through the 20th century, surpassing Picasso as the main reference of vanguardism. More than any other, Duchamp was the artist that better projected the effect of his work in time. It's what Jasper Johns said about Duchamp, after his death: "He seemed to imagine the work of art as if involved by a chain reaction until it was, somehow, captured, fixated by the final verdict of posterity". Some of Duchamp's creations would take years to be properly discovered and appreciated (like his proto-installation "Étant donné"), others saw their proposals branch off and recharge through the years by new vanguards: like the "ready-made", objects that became propositions in conceptual art, were serialized in pop-art and in minimalism (a critic to the advanced capitalism) and were rethought and redimensioned by any and all relevant artistic movement since the 1950.

More than that, with the Duchampian "ready-made", art would have started to shift its focus from form to enunciation. After Duchamp, Kosuth would say, every art is conceptual, because it can only exist conceptually. The idea becomes the machine that makes art (Sol LeWitt): the identity of the work of art is increasingly correlative to its meaning and to the interpretive hypothesis it embodies. Donald Judd would declare the tabula rasa of art. Wittgenstein would become the trend philosopher in art critic. Arthur Danto (a philosopher that became an art critic) would announce the "end of the art", the death of the history of art as the history of forms and the birth of a post-historical era - Kosuth would prefer the term "art-after-philosophy". Duchamp's "ready-made" as they were consumed in Andy Warhol works ("Brillo Boxes"), Danto suggested, "wouldn't have been works of art in any other time, they are works accomplished for the end of art". And Reinhardt, minimalist artist, would argue that, in a way, every art is the end of art - a tautology, Kosuth would say, once all work of art is a presentation of the artist's intention, a affirmation that his work of art is art, every work of art could

be seem as a (re) definition of art. This is particularly valid for the vanguards. The overcoming of art and the figure of the artist has always been the most genuine artistic gesture of the vanguard. And the end of art - this would have been an acquired conscience - should begin by the end of the vanguard themselves: in a way, since the 1960s, no new vanguard could assert itself as such as long as it didn't pretend to embody (and perform) the end of the vanguards. It wasn't enough to imagine the death of art, its playful dissolution in the everyday life - like the lyricist and their abandoned wanderings, the situacionists and the invention of what would be "historically the last of the crafts". Once the anti-art has always become the institutionalized art, all scale of production tending to the senses had to be stopped: let's remember the neoist manifestos in favor of a "art strike", the vanguard resumed to an empty discourse (a one way street rhetoric), to manifestos of desperation or to the pure and simple farce (if history repeats itself as a farce, let's make the farce a work of art, the last of them - here the old vanguardist despair). To dream the end of vanguard as a supreme vanguardian gesture, desperate, but without ever loosing the irony - history of doubtful proof or pure conceptual farce -, the "art strike" took Bürger condemning sentence to a diabolical limit, according it the artistic gestures of the new vanguards lacked authenticity. "Today there isn't a simple expression of challenge to be made", the neoist would say. "Everything has been done, the only thing possible is to add irony to a decadent discourse through the repetition of individual acts isolated from the vanguard tradition. Nothing can be taken serious - and this is particularly true regarding the affirmation that they say it's no longer possible to be serious". How can we not remember the dadaists, Duchamps and his war declaration against seriousness? If dealing with the image of the artist-hero was already a problem for Duchamp in the 20s, how to deal with it in the era of universal anesthetization and advanced capitalism, when free Duchampian inspired experimentalism has become an activity increasingly more professionalized and the artist's creative work started to occupy the top of a production chain where the image (as Debord foresaw) embodies the exceeding capital? The art market (the art demand) is threatening to become, in its excessive growth, a cancer of art. And Arthur Danto, with his theory of the end of history, could even be seen as a sort of Fukuyama of art critic, which would be incredibly unfair with his ideas, which seem unaffected by any kind of pos-modern cynicism. Contemporary art, Danto says, has available all previous art to be used however the artists see fit, even though it lacks the spirit in which that previous art was made, the sense of a historical narrative. But from the moment there's no longer just one way to make art and that art is freed from its history, art could follow its unending laboratory of the senses, free at last to rethink itself: hence the Dantonian vision of a contemporary art marked by a "radical pluralism". Formal freedom that would imply conceptual liberty and experimentation: the end-of-art-history-as-history-of-forms would be marked above all, for Danto, by the displacement of an

“aesthetic of forms” to an “aesthetic of senses”.

Danto has always seen in the mutation the golden opportunity for the critic, but the fact that the formal advances in art have been, in a way, surpassed by the conceptual advances doesn’t imply, actually, the increase of influential and reflective power of art criticism. This has been, in a way, obliterated by the rising of curators, mediators whose growing force in the art system is proof that the great advance in art, in the last few years, happened in the institutional level - in the radical pluralism of contemporary art, the curator’s victory in the fight for the symbolic domination (in the fight for the work’s meaning) represents, inevitably, the victory of the art institution, the domestication of the artist and the bankruptcy of the critic.

In a way, a hundred years of modernism, in which art has been first of all the self-consciousness of art, have resulted in a contemporary art self-focused and self-sufficient (“autistic”, the hasty deprecators say), constituting, more than ever, a sphere set apart from society, with the people who produce it, the institutions that disseminate it, its critics, collector and curators, a highly specialized craft, a closed environment where the common spectator can only enter provided with directions - as Jacques Aumont would notice, contemporary art is something which you can’t talk with impunity without the knowledge of cause. Separated from the social, but not the capital: more than ever it’s the parasite, exceeding money, laundry and evasion money, which supports art and its freedom. This association between dirty money and good art (including the vanguard) is nothing new - the pretended autonomy of art, as a matter of fact, would never have been possible without it. In a way, as Baudelaire would say without judging, art has always been a prostitution. That doesn’t stop the statement that the globalization heightened this relationship to a point never before seen: freedom of art, today, is the freedom of circulation of capital (freedom of market), its fluidity, the fluidity of the advanced capitalism, its bubbles too. What happened to the vanguards in all this? The old bohemian vanguards of modernism used their iconoclasm most of all against the conventions of the artistic environment of their time, the neovanguards of the 50s and 60s attacked the art institution, employing less opposition and shock ideals and more estrangements - for them it was about, almost always, trying to reposition art outside the art institutions, towards everyday life. But just like the capitalist system, that cannibalized the 1968 critic against the utilitarian capitalism, took, by its own accord, “the imagination to power”, the art system has only engulfed the vanguardist critics, process that culminates today, in the contemporary arts, in this kind of critic capitalism which is the curatorship system and in a context that the critic towards the art institution and market appears, in itself, completely banalized - even the concept of vanguard seems today frayed, its death having been decreeted along with the end of modernism by those attached to the ideal, in itself frayed, of post-modern. Today, the vanguard cliché can be identified in the artist figures that develop, in their work, a parasitic-therefore-critic relationship with the art institution - an old and banal attitude of “enfant terrible”, that lacks even the unauthentic and uncomposed sense from the

neoist mottos. Let's get back, therefore, to Danto's propositions: what would be the end of the art today, the art as the overcoming of art? It's still possible to make good art in today's radical pluralism, once art finds itself more free than ever to reinvent itself, once the artists, apparently, have more power than ever in their hands. The point would, thus, be: how to operate those "symbolic holes" that Foster had said, in a context in which the symbolic finds itself an efficient instrument of the art institute? Responsible by the symbolic organization of the artistic manifestation, the curators, seen almost always as allies, could, in this aspect, be seen as the true intimate enemies of the artist - its relationship with the artist, be it conversational or parasitic, defines the contemporary art. A kind of "interpreting artist" or a mere agent, almost always a follower/intermediator, the curator is responsible for the regulamentation and institutionalization of the symbolic in today's art - this would clearly be a limit of contemporary art: the size that the art institution acquired through the figure of the curator, that negotiates or takes from the artist the supremacy over the symbolic of his work. Soon, there would only be left for today's artist, Nuno Ramos said in a recent interview, to be a sort of convicted and obsessive armadillo, "to dig his own world view", fixating and growing roots, by insistence, his own poetics, his own "foreignity". It would befit the artist to act stubbornly and not settle to a context not favorable to the free exercise of his art, the truth in his art, seized by the interpretation (invariably complacent and hasty) and the use the curators that regiment his career wish to give him. Otherwise, the artist would be nothing more than a glorified worker, for sure, living of his creation, but robbed of what's essential to his work, its meaning, circumscribed and manipulated by the curator and, as a last instance, by the art institution. An intuitive being. It would be worth, more than ever, therefore, a historically associated attitude to the vanguard: to the artist today befits having the conscience of the outreach and meaning of his work - and not let this be imposed from outside or simply change the flavor of demand and pressure of the market and institutions. Outreach that, as Foster would suggest, would first of all be an outreach in time, a conscience in time: between the artist and the art system (market + institutions), currently, there's inevitably a conflict of time. It would also befit the artist, therefore, to start obtaining a better grip on his time, by preserving his own creative time before the production rhythm the system foists on him - that would be the true lesson left by Duchamp. "The existence of the artist in time", Robert Smithson said, "is worth as much as the final product. Any critic that undervalues the artist's time is an enemy of art and the artist. The stronger and cleared is his vision of time, the more resentful he'll be of any offence in this area. Artists with a weak vision of time are easily deceived by this type of critic and are seduced by some trivial story. An artist is only enslaved by time if the time is controlled by someone or something other than himself".

The good artists today would be those with a better control of the time and the meaning of his work in the midst of the unrestrained rhythm of the contemporary art (capitalist-globalized) system. But, to get closer to the notion of vanguard proposed in here, it would be necessary to add to this good art of today a notion of "politicality", a meaning that would no longer

be in the order of the political, but in the dimension of the sensitive. A “politicality of the sensitive”: here is a potency that art will never be without. Picasso’s “Guernica” didn’t prevent the bombardment of World War II, but it altered the sensibility towards it”, Richard Serra reminds us, he himself a perfect revolutionist of the sensitive.

“Guernica” was an aesthetic bomb, one of these prodigious works that, like Hegel said, can only be compared to “a bomb falling on a lazy town, where everyone sits in front of his cup of beer, full of wisdom, and doesn’t realize that it was his tedious well-being that caused such terrible noise.”. What would have this effect today? When Stockhausen unwittingly declared that the terrorist attempt of the twin towers, in New York, was “the greatest work of art imaginable for the whole cosmos”, his unfortunate sentence (which ostracized him for the last years of his life) reminds us that the revolve of the sensitive, in the 20th century, all the “frisson” of modernism, also generated dullness and war.

The September 11 spectacle, in this sense, was also the spectacle of our numbed sensibilities.

Stockhausen’s declaration would make Arthur Danto reclaim, in the pages of “The Nation”, the moral meaning of beauty. He reminds us of the politicization of beauty that the historic vanguard had promoted to criticize the war seeking society - let’s return, then, to “Guernica”, or to a Rimbaud poem (“One evening, I sat Beauty in my lap. / And I found her bitter. / And I cursed her.”). Beauty wasn’t referred as an ideal category anymore, for the vanguards it was about taking beauty in its Schillerian sense, as something that refuses all subordination to the outside order and at the same time updates all its virtualities. Beauty as a synonym for insubordination and refusal, that causes a rupture in the symbolic. Even though he was still stuck to the idea of an autonomy of art, Schiller didn’t give up on engaging ethics and aesthetic (one word bearing the other) in his vision of art as a moral emancipator - what we live today in art, reminds what Schiller, in his aesthetic anticipation of the future, foresaw one day as “the reign of aesthetic freedom and play”. An ample vision of aesthetic, as a kind of perception and sensibility, that Jacques Rancière resumes, in his way, in “The Politics Of Aesthetics: The Distribution of the Sensible”. How to separate, after all, art and politics if they are a part of the same “distribution of the sensible”, if both are “ways to organize the sensible: to understand, to see”? The aesthetic would thus be gifted of a double potential of emancipation: “On one hand, this potential resides in idleness, in the refusal of any form of subordination or functionality, in the resistance of control. On the other hand, the aesthetic regime advocates the self-suppression of art in favor of its full integration in the construction of the improved common life in which art and politics become indistinctable”. With this Rancière ends the old fight between the two great lines of thought of aesthetic

modernism: the advocates of the autonomy of art (from “art for art’s sake”) and of the champions of its social-revolutionary mission, the vanguard in the traditional Benjaminian view. “This strained dichotomy”, Rancière says, “is the fruit of a misunderstanding of the foundation of the aesthetic regime, which takes as mutually exclusive both premises that are intertwined, despite asserting themselves in opposite directions”.

The political potency of art would not depend, after all, on the artist own will, this wouldn’t stop us, however, of reaffirming the vanguard as the one that operates, consciously, the “policy of the sensible”. More than ever, the vanguard would define itself by the conscious form it refuses and pulverizes the limits of the symbolic (limits today not only established, but made instruments by the art system), the leading division that explores the new frontiers of the imaginary country - that this territory is increasingly more confused today with a great market hasn’t stopped an artist like Cildo Meireles to find, with his Coca-Cola bottles (the series “Insertions into Ideological Circuits”), a form of insubordination and refusal. Ruptures mended, re-mended and deepened by new branches over time, Foster suggests: the old vanguards strategies, the endurance of their delayed effects, can still be reupdated and repositioned in the contemporary art - it’s the case, for instance, of the Chinese artist Ai Weiwei reclaiming political potency to conceptual art in his activism against the Chinese government abuses. It’s necessary to declare at the same time the autonomy of art and the identification with the creation process of life itself, not taking the negative polarity of world and art of the modern age, but remaking the path in the opposite direction - maybe, because of this, it’s easier to identify today’s vanguard in peripheral nations, outside the occident axis, in which a residue of modernity (its delayed effect) is always living with its own impossibility. Deep down, the vanguard would, today, go through those few that, like Weiwei, can promote, in the lives of the population, a revolution in the sensible experience, proposing new forms of relationship with life and with sensibility, a new world perception. “Every artist is an activist and a good activist can be an artist”, Weiwei used to say - how to deny the (double) emancipation potential of his art, his role in the reconfiguration of the sensible world, if the Chinese government itself is the first to dedicate its helpful persecutions? A great artist-activist or a beautiful activist-artist: the term “vanguard”, its origins, finds all its meanings here.

Tiago Mata Machado

Notas sobre um Campo Imperfeito

O fora e o dentro de campo (do cinema)

1.

O que significa propor um recorte de filmes buscando uma aproximação com o contexto das artes plásticas? Significa, antes de qualquer coisa, correr o risco de querer dar a ver, por meio desse recorte, uma especificidade do contexto em questão. E haveria alguma? Talvez. Nessas notas, flertamos com ela a toda momento, muito embora nosso maior esforço tenha sido sempre evitá-la – evitar o consenso, por assim dizer, que circunscreve o lugar cômodo onde esses trabalhos se encontram. Dessa estranha expressão cunhada para falar do cinema no contexto das artes plásticas - “filmes de artista” – gostaríamos de reter sobretudo o primeiro termo: filmes.

2.

Diante de alguns desses trabalhos, alguém poderia dizer: “minha impressão, aovê-los, é de que se trata de um plano de um filme ainda por se fazer”. Aceitemos então a provocação: as obras se criam segundo uma outra economia de meios, muitas vezes a partir de elementos mínimos. Elas se constituem como uma pequena totalidade, aberta e instável, mas por meio da qual uma questão se coloca, uma ação se desenvolve, uma experiência é levada a cabo. Sim, estamos diante de um plano. Com a ressalva de que o filme - tal qual o concebe o cinema em seu formato mais estável - não deve ser a medida nem a finalidade destes trabalhos. Só o será se eles forem pensados como uma constelação breve que constituiria algo como um cinema menor (Deleuze e Guattari): filmes estrangeiros à linguagem dos filmes, um cinema estrangeiro ao próprio cinema.

3.

Se a velha sala de cinema – onde afinal estamos - não nos permite avançar sobre a discussão das diferentes formas de exibição instalativa (tão caras, diga-se de passagem, ao universo das artes plásticas), o que nos resta pensar a partir desses filmes? Resta-nos pensar, talvez, como eles se relacionam com o espaço físico – não tanto do museu ou da galeria – mas do próprio quadro.

O campo e suas superfícies

4.

Campo: “pedaço de espaço imaginário com três dimensões”, numa definição de Jacques Aumont. A beleza dessa fórmula reside na contradição que reúne as qualidades dos dois termos (pedaço e imaginário): a materialidade do primeiro - afinal um “pedaço” de alguma coisa é sempre algo que se pode pegar, tocar – e a

imprevisibilidade do segundo. Entre os dois, o espaço do filme. Aumont continua para dizer logo em seguida: “essa noção, de origem empírica, está ligada à impressão muito forte de realidade produzida pela imagem de filme, que leva a acreditar sem dificuldade na ideia do campo como espaço profundo”. Com frequência o cinema recorrerá à ideia de um campo profundo (em Bazin, mais propriamente, sob a forma da “profundidade de campo”) para reforçar o vínculo que o liga ao mundo real. Uma das ilusões que alimenta essa mostra (em filmes como Campo, Saint Emilion, Illustration of Art I, How Thinks Work, Você, Buraco, Poema, Buraco Negro) é a possibilidade de se passar do mais profundo (o real) à superfície (da tela). Tratá-la, no mais, como matéria plástica, onde as marcas, os riscos e os vestígios das ações se inscrevem. Como “pedaço de espaço imaginário” passível de ser ferido, manipulado, cortado, dividido.

5.

Em Campo, com a ponta dos dedos, Regina Silveira define os limites do quadro. Neste gesto simples – gesto cinematográfico – ela abre um espaço plástico, onde devem intervir linhas, superfícies, luminâncias, volumes e texturas. Este é, contudo, um espaço habitável, habitado: ali, os corpos se confrontarão com os objetos, com outros corpos. O cinema nos faz passar, constantemente, de um ao outro, do espaço plástico ao espaço, digamos, prático, do espaço experimental ao espaço experiencial, das superfícies aos corpos.

Em Saint Emilion, uma linha atravessa o quadro. Por um tempo, ela permanece na tela, abrindo, de início, um espaço plástico: o traço minimalista que corta a imagem. Aos poucos, no entanto, a linha ganha o aspecto de uma corda que, logo depois, nos liga ao gesto repetitivo dos trabalhadores. Da linha à corda, passamos do plástico ao prático, da superfície à cena. Os trabalhadores repetem o gesto de puxar a corda, sob uma luz que incide gradativamente sobre os corpos. Essa repetição, que vai se tornando sem fim, nos faz passar novamente do prático ao plástico, da espessura da cena à superfície da aparição: pura gestualidade, pura “maneira” desvinculada de toda finalidade.

6.

Uma outra possibilidade: fazer tocarem-se as superfícies das coisas para ver como elas reagem, como elas se combinam ou se transformam (algo como uma química dos espaços e dos objetos). Fazer coincidir, por exemplo, a brasa e a maré, como em Proto-tide. Ou mesmo São Paulo com Helsinque (Buraco), o corpo com o mercúrio (Elements), a terra com o som (Luz Negra). Como experiências de uma ciência pouco pragmática, mais afeita aos testes que aos resultados, esses materiais se juntam em diferentes proposições para os sentidos. Aqui, as combinações que afetam as propriedades das coisas transformam, também, a natureza da imagem, a maneira como a sentimos e a percebemos.

Em Proto-tide, por exemplo, o mar que avança lentamente sobre o braseiro nos convida a experimentar uma outra dinâmica do tempo, regida apenas pelo movimento natural da água, por seu esforço parcimonioso de apagar as chamas, como um trabalho que se cumpre com prazer e sem pressa. A cada vez que, no contato com a brasa, a água

evapora, um pouco da imagem também se rarefaz. Em Buraco, quando as lojas de São Paulo se insinuam entre as fachadas da capital finlandesa, toda a profundidade do entorno é roubada por esse novo desenho das formas que se combinam. Nesse trabalhos, olhar significa, antes de tudo, reconhecer diferentes densidades e volumes, formas, pesos, contornos. No atrito entre uma superfície e outra, a ameaça permanente de que a matéria evapore ou se desfaça (e leve com ela a própria imagem).

7.

Neste outro filme - How Things Work - a imagem é o lugar de uma intervenção, literalmente, de uma operação cirúrgica. Há, aqui também, uma alquimia: um objeto - um corpo? - constituído de materiais diferentes, algo disforme e indefinido. Amplificado, o som do atrito entre esses materiais torna a operação ainda mais estranha e misteriosa. Um corte com o bisturi e, do interior da imagem, de sua carne gosmenta, começam a ser retirados objetos metálicos que, percebemos logo, são moedas. O corte na imagem-corpo vai nos revelando, então, um ser híbrido: não apenas porque, nele, o sintético se confunde com o orgânico, mas também porque, em sua metamorfose, a dimensão plástica do objeto ganha, sensivelmente, um viés discursivo: como se a imagem estivesse, ironicamente, amalgamada ao dinheiro.

Confrontos no tempo

8.

O confronto é um dos procedimentos que nos permitiria fazer encontrar experiências da década de setenta com filmes mais recentes. Em A Situação ou em Estômago Embrulhado, inicialmente o artista confronta a câmera. Diante dela, repete, à exaustão, uma performance. Em Você, o confronto é sensorial e provoca um desconforto físico no espectador. Em todos estes filmes, o embate do corpo do artista diante da câmera e do espectador diante da imagem nos liga a um confronto político mais amplo, na medida em que, direta ou indiretamente, os trabalhos se referem criticamente ao contexto sociopolítico do país.

Em Confronto, de Cinthia Marcelle, a artista não está diante da câmera e o contexto não é mais aquele da ditadura militar. Se este é um filme político não o é no sentido de um engajamento – irônico ou não – no domínio do discurso, mas de uma intervenção no domínio do sensível (algo que, bem à sua maneira, Você antecipa). A câmera fixa, do alto de um prédio, nos mostra uma espécie de geometria: o traçado das ruas, as linhas da arquitetura, a serialidade e a trajetória ritmada dos carros. Essa ordem geométrica que regula nossa circulação na cidade será desregulada pela performance dos malabaristas. As linhas de fogo que vão se formando e se ampliando diante dos carros desorganizam o espaço, o percurso rotineiro que nos leva de casa ao trabalho e do trabalho à casa. Diante dessa reconfiguração – algo inaceitável para uma vida encapsulada dentro dos carros – as máquinas avançam, aceleram, buzinam. Interrompida a imagem, ficamos, então, com os restos sonoros de um confronto. A dimensão política deste Confronto não se encontra em algum discurso articulado acerca do mundo, mas na própria desarticulação da cena onde os discursos (e os percursos) acontecem.

9.

Aproximar as práticas dos anos 70 àquelas de nossa década só tem interesse se recusamos a ordem cronológica, que nos impõe a falsa ideia de uma retomada (ou, em uma expressão ainda pior, de uma releitura). A aproximação aqui ganha novo sentido se pensada a partir de um movimento de repetições e diferenças, em um jogo que funciona menos pelo espelhamento do que pela refração (e, em alguns casos, pela inversão).

Digerir textos e imagens é o que aproxima *Estômago Embrulhado de Minhoca*. Mas, se, em um, a boca come até o corpo enfatizar-se, em outro, enfatizado o corpo, a boca devolve o que engoliu, imagem a imagem. O que faz diferir os dois trabalhos é o tempo, como se o segundo filme fosse o reverso temporal do primeiro. A semelhança entre os dois é justamente o que nos permite perceber um como o reverso do outro. Mas, se ambos são filmes políticos (pensemos sempre em um sentido amplo - e mesmo irônico! - para a política) é porque olham para o contexto histórico com a boca: fazem com a imagem o que os nenéns costumam fazer com os objetos do mundo. Experimentam, digerem, regurgitam...

10.

É possível voltar a esse filme, *Oceano Possível*, como se volta a uma foto antiga. Uma foto que não envelhece, digamos assim, porque já nasce velha, porque recobre o tempo em toda sua extensão. Ela vem do passado mas guarda uma relação estreita com o futuro, com o momento de ser revista, com uma certa nostalgia, por assim dizer, antecipada. Poderíamos dizer o mesmo de *Watching Time*, *Estômago Embrulhado*, *A Situação*, *Minhocão*, *Costura da Mão*. Há neles uma urgência de se confrontar com a situação presente, com o mundo presente. Mas há também uma provocação que se lança ao futuro, como se reiterassem permanentemente a necessidade de uma política ainda por se fazer.

Poderíamos, tomando um outro atalho, procurar na economia de meios de alguns desses filmes o caminho que nos conduziria novamente à fotografia – grau zero (por que não?) da escritura cinematográfica, afinal, o mais importante já está ali: um corpo e uma câmera, juntos, num lugar. Faltaria, sem dúvida, aquilo que o cinema aporta de mais significativo a esse encontro: a duração. E é exatamente na duração da imagem que o corpo no cinema pode se afirmar, persistir em si mesmo, por algum tempo (ou então, ao contrário, se transformar, virar outro corpo, regido por outras leis, outros desejos). Na fotografia, tudo isso diz respeito a uma outra ordem de coisas – o corpo persiste (ou se transforma) no tempo do mundo, e não da duração da imagem. Em *Watching Time* esses dois tempos correm juntos, se misturam, de um olhar a outro, de um rosto ao outro, entre nós e eles.

11.

Uma pequena digressão: como temporalidade intensiva, aberta à multiplicidade, a duração impõe problemas ao lugar do espectador, tal como convencionalmente o cinema o concebe. Não que estes trabalhos inaugurem algo absolutamente novo. Alguns deles apenas incorporam, radicalizam, condensam em um plano, estratégias já praticadas por outros autores, do cinema moderno às neovanguardas. Fazer durar a imagem em um único e longo plano exige do espectador outra relação com o filme, cria para ele outro lugar, outra espectatorialidade. Obras como *Minhocão*, *Proto-tide*, *1716* e *Watching Time* demandam um olhar, entre atento e desatento, que percorre os pequenos acontecimentos ópticos, sonoros, táteis, que acompanha movimentos lentos, distendidos.

Em certo sentido, a sala de cinema ganha algo de instalativo, não porque exige o deslocamento físico do espectador pelo espaço, mas porque demanda o percurso da percepção entre os acontecimentos sutis que vão se multiplicando e se distendendo no plano que dura. Trata-se, assim, de um olhar aberto às pequenas percepções (José Gil), à forma como elas povoam a duração, entre a pura intensidade (o desconhecimento) e o reconhecimento de algo.

12.

Encontrar um videorrízoma de Marcellvs L. nos provoca a impressão de que nos deparamos, fortuitamente, com um pedaço de mundo (essa impressão é apenas inicial, já que, sabemos, os vídeos são extremamente elaborados, mediados). Cada vídeo aparece como um fragmento, um segmento – distinto, heterogêneo, descontínuo – arrancado de uma multiplicidade. Mas, o que faz do segmento uma pequena totalidade – uma totalidade aberta, vale dizer – é a duração. Algo dura, algo se defasa. Algo muda na duração, algo dura na mudança.

Em *1716*, novamente. Como um segmento arrancado ao mundo, o vídeo nos faz ver um acontecimento no momento em que acontece, no momento de sua emergência. Daí, talvez, certa semelhança com as imagens em direto das catástrofes – as tempestades, os furacões, as enchentes – que a TV não cansa de nos mostrar. O mesmo distanciamento, a mesma emergência, a mesma instabilidade da imagem. Essa semelhança logo se desfaz quando, imersos na duração, nos vemos em um espaço sensível, um espaço que vai deixando de ser representativo para se tornar intensivo: em seu interior, forças se modulam, se afetam, travessam umas às outras: as ondas contra as pedras, o vento contra a câmera, alguém que caminha em direção à câmera, alguém que caminha em direção ao mar. Longínqua, a figura contempla a natureza, confronta sua virulência. A imagem se faz desse confronto. Transtornada pelas intensidades do que acontece, ela é interrompida, como se a câmera não mais suportasse – fisicamente – a força desse transtorno.

O corpo, os objetos e as formas de narrar

13.

Seria possível opor dois modos centrais de aparecimento do corpo a partir desses trabalhos. Esta oposição implicaria, pelo menos provisoriamente, numa distinção arriscada e um tanto artificial entre os domínios das artes plásticas e do cinema, entre o corpo que performa e o corpo que atua. Inúmeras questões decorrem daí, porque o “estatuto” do corpo, a forma como ele se inscreve no filme, como ele procura ocupá-lo, encontra correlato imediato na definição do próprio estatuto da imagem. Se ora ela funciona como “documento” – como registro de uma ação que visa o real e daí extrai suas potências – ora ela também agencia lugares, movimentos, discursos, situações. De um lado, portanto, a performance, a intervenção, o enfrentamento, que tem lugar no mundo e que a câmera vem registrar e preservar. De outro, os lugares inventados pela imagem, o mundo da ficção dos corpos e das ações. Em boa parte dos filmes da mostra, em menor ou maior medida, essas duas dimensões se misturam e se confundem a todo momento.

Em filmes como *A Situação*, *Minhocão* e *Estômago Embrulhado* presenciamos uma performance que se dá no mundo mas, deliberadamente, “para” a câmera. Ela não só registra o esforço e o cansaço do corpo como faz, na duração da imagem, que a performance seja possível. O corpo que está ali representa, em última instância, a si mesmo. É a partir dele, mas também contra ele, que o filme produz seus efeitos. Em outros trabalhos, como *O Mundo Bate do Outro Lado da Minha Porta*, essa dimensão performática mistura-se aos poucos a uma outra coisa. Ao insinuar o esboço de uma construção narrativa, o filme acena também para possibilidade de construção de um personagem. Com ele, quem sabe, uma origem, um percurso, uma estória. No duplo movimento do corpo (que se afirma, mas que também desliza para fora de si) e da imagem (que registra, mas que também recria) somos convidados a pensar as diferentes formas de compor e de inventar o espaço da cena a partir dessas pequenas narrativas. Em *Os Peixes Também Morrem sem Anzol*, *Homenagem a Steinberg*, *Filme de Foda* e *Drive Thru #1*, da mesma forma, estamos diante de um gesto ou de uma postura performática que se liga a uma tênue estrutura narrativa, a uma dinâmica interna de causas e consequências que não chega a revelar claramente uma finalidade.

É nesse interstício, aliás, entre a performance e a atuação, que muitas vezes a dimensão plástica da imagem se afirma: ela pode ser dada de saída, como nas máscaras dos personagens em *Homenagem a Steinberg*, ou aparecer onde o sentido das ações se rarefazem, como em *Drive Thru #1*. Num filme como *Buraco Negro*, por exemplo, essa ideia é levada às últimas consequências. A performance deixa o quadro para que o vestígio de suas ações se inscrevam na imagem. A cena, aqui, nada mais é do que o jogo entre as formas resultantes dessa outra maneira de narrar.

14.

Em Deus Não Está Morto, o transe que domina os corpos dos personagens – e com eles a própria cena - não nos permite reconstituir nenhuma narrativa prévia, nenhuma origem. Talvez porque os personagens sejam, em si mesmos, essa origem – nascimento da natureza, da crença, do tempo, da vida. Reconstitui-la ou fabricá-la implica, necessariamente, encarnar as identidades absolutas que se chocam no princípio das coisas: o anjo, o índio, o diabo, o caçador. Mas é na impureza desse mito cosmogônico, contaminado de antemão pela doença e pela loucura do homem (como em Glauber ou Rouch), que o nosso mundo se funda. Por isso, talvez, as máscaras sirvam sempre tão bem àqueles que o encenam (fabulação de um outro, afinal, no meu corpo, mas em detrimento do meu próprio rosto). No lugar da performance ou da encenação, portanto, a essas figuras míticas de Deus não está morto só resta a dança - essa forma imprevisível e espontânea de estar e não estar fora de si, de inventar os movimentos e deixar que eles inventem a si mesmos.

15.

Se a definição corrente de narrativa nos faria submeter a aparição sensível dos objetos, dos corpos e das paisagens à estória, aqui, a narrativa existe, mas somente se aceitarmos uma inversão: são os objetos, os corpos e as paisagens que primeiro aparecem, produzem o acontecimento a partir do qual derivam, de forma esboçada, micronarrativas. Narrar se torna, assim, algo como cintilar.

Em O Mundo Bate do Outro Lado da Minha Porta, o rio. Depois, ao longe, alguém que se aproxima de um conjunto de objetos mergulhados na água. Um lençol ao vento (a vela de um barco?). Uma cama, a escrivaninha, alguns livros. Há, então, um quarto mergulhado no rio. Sobre a cama, alguém lê, descansa, pensa na vida. Há uma estranha contaminação entre a abertura e a amplitude do espaço natural do rio e a sensação de intimidade do quarto. Primeiro, os objetos e o corpo, o deslocamento de sua paisagem habitual. Em torno deles, as narrativas apenas cintilam, como possibilidades, como histórias que se descolam dos objetos, sem deles se desprender totalmente (a poeira que sobe quando retiramos um objeto do lugar ou quando passamos a mão sobre sua superfície).

Povoar a vida, povoar a imagem

16.

Pouco a pouco, na economia de seus elementos, a imagem vai sendo povoada. Não apenas como duplo do mundo mas como espaço intensivo - em seu interior, os objetos, os corpos, os tempos e os lugares se recombinam, sugerindo novos arranjos, novas alquimias. Universos de proporções e escalas desreguladas, de

difícil mensuração: nenhum grande abalo, portanto, mas deslocamentos mínimos, pequenas percepções. Do espaço rarefeito ao seu povoamento. E deste, mais uma vez, à rarefação: voltamos assim ao campo aberto, à sua potência. Ao campo aberto, ao mar, ao deserto... ao quadro negro, à casa, ao quarto, onde o espaço pode novamente ser povoados.

André Brasil
Eduardo de Jesus
João Dumans

Notes on Imperfect Field

Inside and Outside the field (of cinema)

1.

What does it mean to propose an approximation between an excerpt of films and the context of the plastic arts? It means, first and foremost, to run the risk of giving specificity to the context at hand by means of this excerpt. And would there be any specificity? Maybe. In these notes, we flirt if this at all times, even though most of our efforts has been to always avoid it - avoid the common sense, in a way, that circumscribe the comfortable place where these works are found. Out of this strange expression coined to talk about the cinema in the plastic arts context - "artist films" - we would like to retain especially the term "films."

2.

Before some of these works, someone could say: "When I see them, I have the impression that it's about a shot of a movie still to the filmed." Let's accept this provocation: works are created under an economy of means, frequently based on minute elements. They are constituted as a small totality, open and unstable, but through this a point is made, an action unravels, an experience is fulfilled. Yes, we are standing before a shot. With the exception that the film - conceived by the cinema in its most stable format - shouldn't be the measure nor the purpose of these works. That will happen only if they are thought as a brief constellation that would constitute something like a "minor cinema" (Deleuze and Guattari): films unfamiliar with film language, a cinema foreign to the cinema itself.

3.

If the old movie theater - place we in fact are - stops us from advancing in the discussion on the various forms of installation exhibitions (so adored in the universe of the plastic arts), what is there left to think from these films? We could think, maybe, how they relate to the physical space - not as much in a museums or galleries - but with the frame itself.

The field and its surfaces

4.

Field: “it’s a piece of an imaginary space with three dimensions”, Jacques Aumont definition. The beauty of this formula resides in its contradiction, it puts together qualities from both terms (piece and imaginary): the concreteness of the first - after all a piece of something is always something you can touch - e the unpredictability of the second. Between these two, the space of the film. Aumont carries on to say that: this notion, from technical origin, is bound together with a strong impression of reality that the image of the film brings, that makes us easily believe in the idea of the field as a space with depth”. Frequently the cinema resorts to the idea of a field depth (Bazin will more appropriately say a “depth of field”) to reinforce this bond that ties it together with the real world. One of the illusions that strengthen this exhibition (in films like *Campo*, *Saint Emilion*, *Illustration of Art I*, *How Thinks Work*, *Você*, *Buraco*, *Poema*, *Buraco Negro*) is the possibility of passing from depth (reality) to the surface (of the screen). Treat it as a plastic matter, in which the marks, signs and traces of action are inscribed. Like “piece of imaginary space” susceptible to being hurt, manipulated, cut, divided.

5.

In “*Campo*”, Regina Silveira defines the limit of the frame with the tip of her fingers. In this simple gesture - a cinematographic gesture - she opens a plastic space where lines, surfaces, luminance, volumes and textures can intervene. This is, nevertheless, a habitable space, occupied: in it, body will meet up with objects, and with other bodies. The cinema throws us, constantly, from one to the other, from the “plastic space” to the “space” let us say “practical”, from the experimental space to the experiencing space, from the surfaces to the body.

In *Saint Emilion* a line crosses the frame. For so time, it stays onscreen, introducing a plastic space: a minimalistic line that cuts the image. Little by little, however, the line gains the aspect of a rope that, soon after that, ties us to the repetitive gesture of the workers. From line to rope, we go from the plastic to the practical, from surface to the scene. The workers repeat the gesture of pulling the rope, which falls gradually over the bodies. This endless repetition throws us back from the practical to the plastic, from the thickness of the scene to the surface of the shade: pure gesture, pure “manner” disconnected from all purpose.

6.

Another possibility: to make the surfaces of the objects touch and see how they react, how they bind or transform themselves (similar to a chemistry of spaces and objects). To coincide, for example, ember and tide, like in Proto-tide. Or even São Paulo with Helsinki (Buraco), the body with mercury (Elements), earth with sound (Luz Negra). Like experiences of a non-pragmatic science, keener to the tests than their results, this material comes together under different propositions to the senses.

In here, the combinations that affects the property of the objects also transform the nature of the image, the way we feel and perceive it.

In Proto-tide, for instance, the sea slowly rises over a brazier inviting us to experiment a different dynamic of time, ruled only by the natural movement of the water, by its parsimonious effort to put out the flames, like a job carried out slowly and with pleasure. Each time, when in contact with the embers, the water evaporates, and the image rarefies. In Buraco, when stores from São Paulo insinuate themselves among the storefront of the finish capital, the depth of the setting around it is stolen by this new drawing resulted by the combined forms. In these works, to see means recognizing different densities and volumes, forms, weights and shapes. In the friction of a surface with another, the threat remains that the matter might evaporate or come apart (taking with it the image itself).

7.

In the film "How Things Work" - the image is a place for the intervention, quite literally, of a surgical operation. We also have here alchemy: an object - a body? - constituted of different materials, something undefined and without shape. With the sound amplified, the friction noise of these materials turns this operation even more strange and mysterious. From the incision of the scalpel, from the insides of the image, from its viscous flesh, metallic objects are removed, and we soon realize they are coins. The incision on the image-body reveals us a hybrid being: not only because, in it, the synthetic merges with the organic, but also because, in its metamorphosis, the plastic dimension of the objects gets, sensitively, a bias for discourse: as if the image is, ironically, amalgamated to the money.

Confrontations in time

8.

Confrontation would be one of the methods that would allow us to find the experience of the 70s with the films of today. In A Situação or in Estômago Embrulhado, initially, the artist confronts the camera. Before it, he repeats, to exhaustion, a performance. In "Você", it's a confrontation of the senses and it causes a physical discomfort in the spectator. In every one of these films, the clash between the artist's

body before the camera and spectator before the image connects us to a more ample politic confrontation, since this works, directly or indirectly, criticize the socio-political context of their country.

In Cinthia Marcelle's "Confronto", the artist is no longer before the camera and the context is no longer the military dictatorship. If this is a political film, it's not in an engaged sense - ironic or not - in the area of the discourse, but as an intervention in the area of the senses (something that, in its own way, "Você" anticipates). The still camera, on top of a building, shows us some form of geometry: the sketch of the streets, the outlines of architecture, the intermittence and trajectory of the cars. This geometric order that regulates the circulation of the city will be disrupted by a juggling performance.

The increasing line of fire being formed in front of the cars disorganize the space, the usual route that takes us from home to work and from work to home. Facing this reconfiguration - which is unacceptable for an enclosed life inside cars - the machines advance, accelerate and honk. With the image interrupted, we are left with the sound residue of the conflict. The political dimension of this film won't be found in any articulate discourse relating to the world, it's the unarticulation of the scene that this discussion happens.

9.

To bring the techniques of the 70s close to those of our decade is only interesting if we disregard the chronologic order of time, that restrains us to a false idea of a "comeback" (or, an even worst expression, of a "reinterpretation"). This approximation gains new meaning if thought from a view of repetition and differences, in a game played not by the mirroring but by the refracting (and, in some cases, by inverting).

The digestion of text and image is what brings together "Estômago Embrulhado" and "Minhocão". But, if in one film the mouth eats until the body is full, in the other, once the body is full, the mouth gives back everything it swallowed, image by image. What differs in these works is the time, almost as if the second film is the temporal opposite of the first. The likeness of both films is what allows us to notice one as the opposite of the other. However, if both are political films (always thinking this in an ample, and even ironic, sense!) it's because they see the political context with the mouth: they do with the mouth what babies usually do with objects. They taste it, digest it and regurgitate it...

10.

It's possible to revisit this film, "Oceano Possível", like you revisit an antique picture. A picture that doesn't grow old, we could say, because it was born old, it relives time in all its extent. It is set in the past, but it keeps a straight relationship with the future, with the moment it will be revisited, with a certain nostalgia of anticipation. We could say the same for Watching Time, Estômago Embrulhado, A Situação, Minhocão, Costura da Mão. They have an urgency to confront the present state, the world of the present. There

is also a teasing of the future, as if they permanently reintegrated the need of a politic still to be made.

Taking another path, we could also take a look at the economy of means in some of these films, that would lead us back to the photography - a cinematographic writing degree zero (why not?) after all, what's important is already there: a body and a camera, together, in the same place. Without a doubt, that which the cinema holds more meaningful would be missing from this encounter: the duration. And it's exactly in the duration of the image that a body in the cinema can assert itself, endure in itself, for some time (it can also, on the other way, transform itself, become another body, ruled by different rules, different desires). In photography, this happens in a different set of orders - the body endures (or transforms) in the time of the world, and not in the duration of the image. In Watching Time, these different times run together, they mix, from one look to the other, from a face to another, between us and them.

II.

A little digression: as intensive temporality, open to multifariousness, the duration imposes problems to the place of the spectator, such as the conventional cinema conceives itself. Not that these works present something new. Some of them only incorporate, radicalize, condense in one shot, strategies already used by other authors, from the modern cinema to the vanguards. To make the image persist in one long shot demands of the spectator a different relationship with the film, it creates for him another place, another spectatoriality. Works like Minhocaõ, Proto-tide, 1716 and Watching Time demand a look, both attentive and unattentive, that notices the subtle optic, sound and tactile incidents that accompanies the slow extensive movements. In a sense, the movie theater gains something of an installation, not because it requires the physical displacement of the spectator through the space, but because it demands the trajectory of perception between the subtle incidents that keep multiplying and extending on a scene that lasts. It's about a look open to the "little perceptions" (José Gil), to the way they populate the duration, between pure intensity (the unawareness) and the recognition of something.

12.

To find a Marcellvs L.'s “videorhizome” incites the impression that we unexpectedly stumbled upon a piece of the world (this is just the first impression since we known that the videos are extremely worked on, mediated). Each video appears like a fragment, a segment - distinct, heterogeneous, disconnected - pulled out of a multifariousness. But, what gives this segment a small totality - an open totality, it's worth saying - is the duration. Something lasts, something defaces. Something changes in the duration, something endures.

In “1716”, again. Like a segment pulled out of the world, the video shows us an incident the moment it occurs, in the moment of its emergency. There's, maybe, a similarity with the live images of catastrophes - the storms, hurricanes, floods - that TV is always showing us. The same strangement, the same emergency, the same unstable image. This similarity soon vanishes when, immerse in the duration, we find ourselves in a space of senses, a space that gradually stops being “representative” to become “intensive”: in its insides, forces modulate, affect themselves, go through each other: the waves against the rocks, the wind against the camera, someone walks toward the camera, someone walks toward the sea. Far away, the figure contemplates nature, confronts its hostility. The image is created from this confrontation. Overwrought by the intensity of what's happening, it is interrupted, as if the camera could not take - physically - any more distress.

The body, the objects and the narrative formats

13.

It would be possible to contrast the two different ways of presenting the body from these works. This contrast would imply, at least for the time being, a risky distinction and a bit artificial between the cinema and the plastic arts domains, between the body that performs and the body that acts. Countless

questions arise from this, for the “statute” of the body, the form its inserted in the film, the way it pretends to occupy it, it immediately correlates with the definition of the statute of the image itself. If at one time it works as a “document” - as a record of an action that attempts the real and from there feeds its power - at others it also promotes places, movements, discourses, situations. So, on one hand, there’s the performance, the intervention, the encounter, each with a place in the world that the camera records and preserves. On the other hand, the places created by the image, the world of fiction of bodies and actions. In most of the films in this exhibition, in varying degrees, these two dimensions get mixed and confused all the time.

In films such as A Situação, Minhoca and Estômago Embrulhado we are witnesses to a performance that happens in the world, but it is given deliberately “for” the camera. The camera not only registers the effort of the body and its fatigue, in the duration of the image, but it also makes the performance possible. The body standing there represents, in last instance, itself. It’s from the body, but also against it, that the film produces its impact. In other works, such as “O Mundo bate do outro lado da minha porta”, this performance aspect combines itself, little by little, with something else. When it insinuates a sketch of a narrative construction, the film also points to the possibility of the construction of a character. And with him, maybe, a beginning, a path, a story. In the double movement of the body (which asserts itself, but also slides out of itself) and the image (that registers, but also recreates) we are invited to think of the different ways to compose and invent the space of the scene starting with these little narratives. In “Os peixes também morrem sem anzol, Homenagem a Steinberg, Filme de Foda and “Drive Thru #1”, in the same form, we’re before a performance gesture or posture that combines itself with a delicate narrative structure, an internal dynamic of causes and consequences that doesn’t really reveals a purpose.

It’s in this intermission, in passing, between the performance and the acting, that sometimes the plastic aspect of the image assert themselves: it can be from the start as in Homenagem a Steinberg, or they can appear when the meaning of the action is at an end, as in

Drive Thru #1.

In a film like “Buraco Negro”, for instance, this idea is taken to the last consequences. The performance leaves the frame so that the trace of its action can be inscribed in the image. The scene, here, is nothing more than a game between the resulting forms of this other narrative formats.

14.

In Deus Não Está Morto", the trance that controls the characters bodies - and with them the scene itself - doesn't allow the reconstruction of any former narrative, of any origin. Maybe because the character have, in themselves, this origin - the birth of nature, belief, time and life. To reconstruct it or fabricate it implies, necessarily, to give bodies to absolute identities that clashed with the beginning of times: the angel, the native, the devil, the hunter. But it's in the impurity of this cosmogonist myth, contaminated before hand by decease and man's madness (like in Glauber or Rouch), that our world is founded. Because of that, maybe, the masks are always fitting to those who act it (fabulation of another in my body, after all, but in detriment of my own face). So instead of the performance or the acting, to these mythic figures from "Deus não está morto" all that is left is dance - this unpredictable and spontaneous form of being and not being outside oneself, to create movements and let them create themselves.

15.

If the accepted definition of "narrative" is submitted to the sensitive appearance of objects, bodies and landscape in the story, here, the narrative exists, but only if we accept an inversion: it's the objects, bodies and landscapes that appear first, produce situations from which derives, in a sketched way, micronarratives. To narrate becomes, this way, something like to glimmer.

In O Mundo Bate do Outro Lado da Minha Porta, the river. After that, on the background, someone approaches a group of objects in the water. A sheet in the wind (the sail from a boat?). A bed, a study desk, some books. There's a room immersed in the river. Over the bed someone reads, rests, thinks about life. There's a strange contamination between the openness and amplitude of the natural space of the river and the intimate feeling of a bedroom. First, the objects and the bodies, the displacement of their usual setting. Around them, the narratives just glimmer, like possibilities, like stories that peels off the objects, without actually extricating themselves completely (the fine dust that rises when we take an object off its place or when we run our fingers over its surface).

To inhabit life, to inhabit the image

16.

Little by little, in the economy of its elements, the image is being inhabited. Not only as a double of the world, but as an intensive space - inside it, the objects, bodies, times and places are recombined, suggesting new arrangements, new alchemies. Universes of unchecked proportions and scales, hard to measure: no great changes, but minimum displacements, small perceptions. From the ethereal space to its inhabitance. From this, once more, back to ethereal: we go back to the open fields, to its potential. To the open field, sea, desert... to the black board, house, room, where the space can once more be populated.

André Brasil
Eduardo de Jesus
João Dumans



07 de novembro Sessão comentada pelos curadores – CAI 1

november 7th Screening commented by the curators – CAI 1

Cine Humberto Mauro - 18h

09 de novembro Mesa de debate – O Circuito Internacional dos Festivais de Cinema

november 9th Round Table – The Film Festival's International Circuit

Sala Juvenal Dias - 20h30

Curadores de Bafici, Locarno e Vila do Conde apresentarão seus festivais, falarão sobre as mostras que trouxeram para Belo Horizonte e conversarão com o público sobre o circuito internacional dos festivais de cinema. Serão abordados os perfis dos festivais, o trabalho de curadoria e seleção e fornecidas algumas orientações gerais para os realizadores de curtas poderem trabalhar melhor a circulação de seus filmes no exterior.

Curator from Bafici, Locarno and Vila do Conde will present their festivals, they'll talk about the exhibitions they've brought to Belo Horizonte and speak with the public about the film festival's international circuit. They'll be approaching the subjects of the festival's profile, the curatorship and film selections and offer some guidelines for filmmakers on how to increase their films circulation abroad.

Convidados / Guests:

Diego Trerotola (Buenos Aires Festival de Cine Independiente)

Helvécio Marins Jr. (Locarno)

Nuno Rodrigues (Curtas Vila do Conde)

10 de novembro Encontro do Audiovisual Mineiro

november 10th Meeting of Mineiro Audiovisual

Debate “O lugar dos festivais” - Sala Juvenal Dias - 10h às 13h

Como está estruturado, no Brasil, o sistema de difusão da produção audiovisual independente? Como os curtas-metragens podem chegar a um público maior? Qual é a importância dos festivais para os produtores e realizadores? De que forma eles afetam o circuito comercial de exibição? O que os realizadores esperam de um festival de cinema? E o que eles esperam do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, em particular?

Na mesa “O lugar dos festivais” coordenadores de festivais e de outros projetos de difusão conversarão sobre estas e outras questões com os produtores e realizadores de Minas. Em debate a circulação de filmes, os festivais de cinema e o Festival Internacional de Curtas de BH.

Evento aberto ao público.

DEBATES

Debate “The festivals’ Place” - Sala Juvenal Dias - 10 a.m. to 13 p.m.

How is the diffusion system of independent audiovisual production structured, in Brazil? How can the short-film reach a larger audience? What is the festival's importance to producers and filmmakers? How are they affecting the commercial circuit of exhibition? What do filmmakers expect of a film festival? And, what do they expect of Belo Horizonte's International Film Festival, in particular?

On this round table festival's coordinators and coordinators other form of distribution will talk about this and other issues with producers and filmmakers of Minas Gerais. Debating the film circulation, the film festivals and the Belo Horizonte International Short Film Festival.

Event open to the public.

Convidados / Guests:

Ailton Franco Júnior (Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro - Curta Cinema)
Daniel Queiroz (Secretaria de Estado de Cultura de MG)
Daniela Fernandes (Associação Curta Minas/ Cineclube Curta Circuito)
Eduardo Garreto Cerqueira (Distribuidora Usina Digital e Indie)
Francisco César Filho (Fórum dos Festivais)
Júnia Torres (forum.doc)
Márcio Miranda Perez (Festival Internacional de Curtas de São Paulo)
Raquel Hallak (Mostra de Cinema de Tiradentes, Cine OP e Cine BH)

Encontro Fórum Mineiro do Audiovisual - Sala Juvenal Dias - 14h às 17h
Mineiro Fórum of Audiovisual Meeting - Sala Juvenal Dias - 2 p.m. to 5 p.m.

11 de novembro
november 11th

Sessão comentada pelos realizadores - BRA2
16.30 p.m. - Screening commented by the filmmakers

Teatro João Ceschiatti - 16h30

Mesa de debate - Nova Cinefilia
Round Table - New Cinephilia

João Ceschiatti - 20h30

Uma religião (Bernard Dort) ou uma doença (Serge Daney)? Uma história de amor (Susan Sontag) ou de medo (Jean-Louis Scheffer)? Ao menos, diria Peter Wollen, uma forma de preservar o espírito da infância, de manter os sentidos alertas. Parafraseando um velho filme de Lang: essas seriam algumas das mil faces da cinefilia. Já houve quem a julgasse morta, mas, tal qual o Mabuse languiano, ela volta e meia ressurge das sombras, sob nova identidade e com novas armas, sempre enigmática, hipnótica e hipnotizada. Este seria um debate, portanto, sobre as mutações da cultura filmica: o cineclubismo dos anos 50/60, a cultura do home vídeo dos anos 80, o compartilhamento de filmes na Internet hoje. A proposta inicial seria pensar a relação entre essas mutações do meio de difusão cinematográfico e as mudanças de paradigmas e de estratégias na cultura cinefílica. Pensar, portanto, a nova cinefilia a partir da velha, isto é, pensa-la historicamente.

A religion (Bernard Dort) or a disease (Serge Dany)? A love story (Susan Sontag) or a scary story (Jean-Louis Scheffer)? At least, Peter Wollen would say, it's a way to preserve the childhood spirit, to keep our senses alert. Paraphrasing an old Lang film: these would be but a few of the thousand faces of cinephilia. There were those who judged it dead, but, just like Lang's Mabuse, it's back, and half emerged from the shadows, under a new identity and with new weapons, always enigmatic, mesmerizing and mesmerized. This would be a debate, therefore, about the mutations of the filmic culture: the film clubs of the 50s and 60s, the home video culture of the 80s, and the Internet film sharing of today. The initial proposal would be to think about the connection among the mutations in the means of cinematographic diffusion and the changes in the paradigms and strategies in the cinephilia culture. To think the new cinephilia starting with the old one, that is, to think it historically.

Convidados / Guests:

Cássio Starling

Kleber Mendonça Filho

Mônica Cerqueira

Tiago Mata Machado

13 de novembro | Sessão comentada pelos realizadores - BRA 3
november 13th | Screening commented by the filmmakers - BRA 3

Sala Juvenal Dias - 16h30

CURRÍCULOS CONVIDADOS DAS MESAS DE DEBATE

CURRICULUM ROUND-TABLE GUESTS

Helvécio Marins

Ver Curadores Convidados

See guest curators

FESTIVAIS INTERNACIONAIS

Nuno Rodrigues

Nasceu no Porto em 1965.

Licenciatura em Artes Plásticas – Pintura, na Escola Superior de Belas Artes do Porto em 1989. Professor efetivo do Ensino Secundário na Escola Secundária José Régio de Vila do Conde desde 1990.

Fundador do Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde em 1993, do qual é codiretor e membro da Comissão de Seleção das Competitivas Internacionais e Nacionais de 1993 a 2009.

Programador de diversas sessões retrospectivas e extra-concurso no Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde e em diversas mostras e ciclos em outros locais em Portugal e no exterior.

Fundador e Membro da Direção da Agência da Curta-Metragem, criada em 1999. Cofundador do projeto Animar em 2006.

Diretor artístico e Coordenador das atividades Solar-Galeria de Arte Cinemática desde a sua criação, em Março de 2005.

Desde de 2004 tem comissariado várias exposições na Solar. Pontualmente tem participado como curador em programações de outras instituições tais como o Museu Soares dos Reis, a Fundação de Serralves, o Teatro Rivoli no porto e o Centro de Memória em Vila do Conde.

Born at Porto in 1965.

Graduated in Plastic Arts – Painting, at Escola Superior de Belas Artes do Porto in 1989. Acting teacher in High School at Escola Secundária José Régio de Vila do Conde José Régio de Vila do Conde High School) since 1990.

Founder of Vila do Conde International Short Film Festival in 1993, which he co-directs and is a member of the selection committee of the National and International Competitives from 1993 to 2009. Programmer of various retrospectives and special contests at the of Vila do Conde International Short

Film Festival, and of different showings and circuits in several locations in Portugal and abroad. Founder and directing member of the Short Film Agency, created in 1999. Co-founder of the Animar Project in 2006. Artistic director and Coordinator of activities at Solar – Cinematic Art Gallery since its creation, in March 2005. Since 2004, he has commissioned several exhibitions at Solar. On occasion he participates as curator in the programming of other institutions such as Museu Soares Reis (Soares dos Reis Museum), Fundação de Serralves (Serralves Foundation), the Teatro Rivoli (Rivoli Theater) and the Centro de Memória em Vila do Conde (Memory Center in Vila do Conde).

Diego Terotola

Nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1974, Diego Tretola é um crítico de cinema, professor de teoria do cinema e programador. Já escreveu em vários jornais e revistas especializadas de cinema, e seus ensaios foram publicados em livros na Argentina, Espanha, Polônia e Coreia. Ele foi curador de diversas exibições, vídeos internacionais e festivais de filmes. Atualmente, ele é o programador do Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independente (BAFICI).

Born in 1974 in Buenos Aires, Argentina, Diego Trerotola is film critic, professor of film theory and programmer. He has written in different specialized film journals and newspapers, and his essays have been published in books in Argentina, Spain, Poland and Korea. He has been a curator of many exhibits, international video and film festivals. Currently, he is a programmer of the Buenos Aires International Independent Film Festival (BAFICI).

Nacido en 1974 en Buenos Aires, Argentina, Diego Trerotola es crítico de cine, profesor de teoría del cine y programador. Escribió en distintas revistas de cine y en diarios, y sus ensayos han sido incluidos en libros de Argentina, España, Polonia y Corea. Fue curador de muchos ciclos y festivales internacionales de cine y video. Actualmente es programador del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI).

NOVA CINEFILIA

Cássio Starling

É crítico de cinema da Folha e consultor da Coleção Folha Clássicos do Cinema. Autor do livro “Em Tempo Real”, sobre narrativas de seriados de TV. É bacharel em filosofia e atua como jornalista desde 1994, tendo desempenhado funções de edição nos cadernos “Ilustrada”, “Mais!”, “Cotidiano” e “Folhateen”, além de projetos especiais, todos na “Folha de S. Paulo”.

He is a film critic at Folha and consultant for the Coleção Folha Clássicos do Cinema. Author of the book “Em Tempo Real”, about TV shows narrative. Graduated in Philosophy and acts as journalist since 1994, performing editorial functions in the newspaper sections “Ilustrada”, “Mais!”, “Cotidiano” and “Folhateen”, besides speacial projects, all at “Folha de S. Paulo”.

Kleber Mendonça Filho

Nasceu no Recife, Brasil. Formado em jornalismo, tem um trabalho abrangente como crítico de cinema e também como coprogramador da principal sala de perfil alternativo do Recife, o Cinema da Fundação Joaquim Nabuco.

Nos anos 90, ele fez documentários, obras de caráter experimental, e ficção como videomaker. Como cineasta, ele tem utilizado técnicas diferentes atualmente disponíveis (digital, 35 mm, fotografias still, animação). O foco do seu cinema está nas pessoas, no amor e no medo.

Os curtas metragens de Kleber Mendonça Filho, *Enjaulado* (1997), *A Menina do Algodão* (2003), *Vinil Verde* (2004), *Eletrodoméstica* (2005) e *Noite de Sexta Manhã de Sábado* (2006) ganharam mais de 70 prêmios nacionais e internacionais, com passagens por festivais como Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, Roterdã (Holanda), Clermont-Ferrand (França), Hamburgo (Alemanha), Cork (Irlanda), Upsala (Suécia), Huesca (Espanha) e a Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes. Sua primeira experiência no longa-metragem é o documentário *Crítico*, realizado ao longo de nove anos e selecionado para festivais no Brasil e exterior. Prepara atualmente seu primeiro longa-metragem de ficção, *O Som ao Redor*.

Born in Recife, Brazil. Graduated in Journalism, hás a substantial work as a film critic and also as co-programmer of the main exhibition room of alternative profile in Recife, the Cinema da Fundação Joaquim Nabuco (Joaquim Nabuco Foundation Cinema).

In the 90s, he made documentaries, experimental works, and fiction as a videomaker. As filmmaker, he's been using different techniques available today (digital, 35mm, still photography, animation). The focus of his films is in people, love and fear.

*Kleber Mendonça's short films, *Enjaulado* (1997), *A Menina do Algodão* (2003), *Vinil Verde* (2004), *Eletrodoméstica* (2005) and *Noite de Sexta Manhã de Sábado* (2006) has won over 70 awards both national and international, passing through festivals like Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo and Belo Horizonte, Roterdan (Holland), Clermont-Ferrand (France), Hamburg (Germany), Cork (Ireland), Upsala (Sweden) Huesca (spain) and the Cannes' Directors Fortnight. His first experience in feature films was in the documentary *Critic* (Critic), shot over nine years and selected for festivals in Brazil and abroad. Currently he's working in his first fiction feature film, *O Som ao Redor* (Sound Around).*

Mônica Cerqueira

Comunicadora social, especialista na gestão de espaços e projetos culturais, atualmente é Diretora de Marketing e Projetos Especiais da Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes.

Como empresária fundou e dirigiu em Belo Horizonte o circuito Unibanco de Cinema, de 1988 a 1995. Foi curadora do vídeo “Glauber Rocha: Quando o Cinema Virou Samba”, de José Roberto Torero e consultora do filme “A Alma do Osso”, de Cao Guimarães.

Na Universidade Federal de Minas Gerais, de 1998 a 2000, participou da criação da TV UFMG/Canal Universitário. Programou o Cine Humberto Mauro/Palácio das Artes de 1980 a 1988.

Recebeu o Prêmio Jovem Empresária pela Gazeta Mercantil (1995/96) pelo desempenho como empresária do setor cultural.

Como consultora participou de projetos como o FID - Fórum Internacional de Dança de Belo Horizonte - 1^a Mostra de Cinema de Tiradentes/MG e o Festival de Inverno da UFMG.

Em 2006 recebeu a Medalha Santos Dumont/Cultura, do Governo do Estado de Minas Gerais.

Social communicator, specialized in managing spaces and cultural projects, currently is the Director of Marketing and Special Projects at Fundação Clovis Salgado/

Palácio das Artes. As entrepreneur founded and directed in Belo Horizonte the circuit Unibanco de Cinema, from 1988 to 1995. She was the curator of the video “Glauber Rocha: Quando o Cinema Virou Samba”, by José Roberto Torero and the consultant on the film “A Alma do Osso” by Cao Guimarães.

At the Universidade Federal de Minas Gerais, from 1998 to 2000, she participated in creating the TV UFMG/Canal Universitário. She programmed the Cine Humberto Mauro/Palácio das Artes from 1980 to 1988.

Received the Prêmio Jovem Empresária (Young Entrepreneur Award) by Gazeta Mercantil (1995/1996) for her performance as entrepreneur in the cultural area. As consultant, she participated in projects such as FID - Fórum Internacional de Dança de Belo Horizonte (Belo Horizonte International Dance Forum), 1^a Mostra de Cinema de Tiradentes/MG (1º Tiradentes Cinema Exhibition) and the UFMG's Festival de Inverno (Winter Festival)

In 2006 she received the Medalha Santos Dumont/Cultura, from the Government of the State of Minas Gerais.

Tiago Mata Machado

Ver Curadores Convidados

See guest curators

NÚCLEO CURADOR

COUNCIL OF CURATORS

André Brasil

Mostra Campo Imperfeito

Sessão das onze

Imperfect Field Exhibition

11p.m. exhibition

Com doutorado em Comunicação pela UFRJ, André Brasil é Professor da PUC Minas, onde integra a equipe do Centro de Experimentação em Imagem e Som (Ceis) e do Programa de Mestrado. Participou da comissão de seleção e do júri de festivais e editais públicos, entre eles, Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, Forum Doc, Videobrasil e DOC TV. Em 2006, fez a curadoria da MostraVídeo do Itaú Cultural. Recebeu, com André Amparo, a Bolsa Vitae de Artes, através da qual desenvolveu o documentário “Tempos Suspensos” (2001). Atualmente, desenvolve o projeto audiovisual “Ensaio sobre o inacabado”, com incentivo do Filme em Minas. É colaborador da Revista Cinética.

PhD in Communication at UFRJ, André Brasil is Professor at PUC Minas, where he is a part of the Centro de Experimentação em Imagem e Som (Ceis) - Center for Image and Sound Experimentation - and the Masters Program. He participated in the selection committee and in the jury of festivals and public edictal, among them, the Belo Horizonte Short Film Festival, Forum DOC, Videobrasil and DOC TV. In 2006, he was the curator for MostraVídeo do Itaú Cultural. Was granted, along with André Amparo, the Vitae Artes Scholarship, where he developed the documentary “Tempos Suspensos” (2001) Currently, he is developing the audiovisual project “Ensaio sobre o Inacabado”, with the incentive of Filme em Minas. He contributes for Revista Cinética.

Daniel Queiroz

Mostra Curtas Brasil 2008

Brazil Short Films 2008 Exhibition

Formado em administração, Daniel Queiroz estudou cinema em cursos livres e disciplinas isoladas, na UFMG. Na década de 1990, participou ativamente do CEC - Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais - onde ocupou os cargos de Presidente, Secretário e Diretor de Programação. Em 2005 e 2006 chefiou o Departamento de Cinema da Fundação Clóvis Salgado, onde gerenciou e programou o Cine Humberto Mauro. Em 2007, passou a integrar a equipe da área de audiovisual da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais ocupando, atualmente, o cargo de Diretor de Fomento à Produção Audiovisual.

Graduated in Business, Daniel Queiroz studied cinema in free courses and isolated disciplines in UFMG. In the 1990's he was an active participant of CEC - Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (Center of Cinematographic Studies of Minas Gerais) - where he occupied the chairs of President, Secretary and Program Director. In 2005 and 2006 he headed the Department of Cinema of Fundação Clóvis Salgado (Clóvis Salgado Foundation) here he managed and programmed the Cine Humberto Mauro. In 2007, he was appointed to the audiovisual staff of the Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais (State Secretary of Culture of Minas Gerais) where he currently occupies the chair of Diretor de Fomento à Produção Audiovisual (Director of Development of Audiovisual Production).

Eduardo de Jesus

Mostra Campo Imperfeito
Sessão das onze
Imperfect Field Exhibition
11p.m. exhibition

Eduardo de Jesus é professor da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas. Faz parte da Associação Cultural Videobrasil. É coordenador do projeto Imagem-pensamento (www.imagempensamento.art.br) e curador convidado do Festival Internacional de Artes Electrónicas y Video Transitio_Mx, no México (2009).

Eduardo Jesus is a Professor in the Communication and Arts College at PUC Minas. He participates in Associação Cultural Videobrasil. He coordinates the project Imagem-pensamento (www.imagempensamento.art.br) and is an invited curator for the Festival Internacional de Artes Electrónicas y Video Transitio_MX, in Mexico (2009).

Helvécio Marins

Mostra Curtas Brasil 2008
(Brazil short films 2008)

Pós graduado em cinema pela PUC-MG e um dos fundadores da TEIA. Dirigiu os curtas-metragens: “2 Homens”, 2001, “Nascente”, 2005, e “Trecho,” 2006, este último em parceria com Clarissa Campolina, foi vencedor do prêmio de melhor curta 35mm no 39º Festival de Brasília, dentre outros. Seus filmes e vídeos receberam mais de 30 prêmios em festivais brasileiros e internacionais e foram selecionados nos principais eventos de cinema no mundo como Locarno, Roterdã, Sundance, Vila do Conde, Karlovy Vary, Melbourne, entre outros. Além disso foram comercializados para TVs de diversos países. Trabalhou como curador dos Festivais Internacionais de Curtas de SP e BH. Há 2 anos é correspondente do Festival de Locarno na América Latina. Atualmente, está em pré-produção de seu primeiro longa-metragem, “Girimunho”, contemplado pelo edital Filme em Minas e pelo fundo holandês “Hubert Bals”.

Postgraduate in Cinema by PUC-MG and one of the founders of TEIA. Directed the short-films: "2 Homens", 2001, "Nascente", 2005, and "Trecho," 2006, the last one in partnership with Clarissa Campolina, won the best short film in 35mm award at the 39th Brasilia Festival, among others. His films and videos won over 30 awards in brazilian and international festivals and were selected to participate in main cinema events of the world: Locarno, Rotterdam, Sundance, Vila do Conde, Karlovy Vary, Melbourne, among others. In addition to that they were commercialized for TV in various countries. He worked as curator for the International Short Film Festival of Belo Horizonte and São Paulo. For 2 years he is the correspondent for Locarno Internacional Film Festival in Latin America. Currently, his first movie, "Girimunho", is in pre-production, being contemplated by Edital Filme in Minas and by the dutch found "Hubert Bals".

João Dumans

Mostra Campo Imperfeito
Mostra Curtas Brasil 2008
Sessão das onze
Imperfect Field Exhibithion
Brasil Short-Films 2008 Exhibition
11p.m. exhibition

João Dumans é pesquisador de cinema. Foi programador do Cine Humberto Mauro, no Palácio das Artes, curador do Cineclube Curta Circuito e curador assistente da Mostravídeo Itaú Cultural. Participou de comissões de seleção e programação de festivais como o forum.doc.br e o Festival Internacional de Curtas-TMetragens de BH. Foi assistente de direção do filme "Os Residentes", de Tiago Mata Machado. Atualmente trabalha na pesquisa e desenvolvimento de roteiro do diretor Marcelo Gomes.

João Paulo Dumans is a cinema researcher. He was the programmer for Cine Humberto Mauro, at Palácio das Artes, curator for the Cineclube Curta Circuito and assistant curator for Mostravídeo Cultural. He participated in selection committees and programming for festivals like forum.doc.br and the Belo Horizonte Short Film Festival. He was the assistant director of the Tiago Mata Machado's film "Os Residentes". Currently he works in research and development of screenplay for the director Marcelo Gomes.

Maria Chiaretti

Mostra Curtas Brasil 2008
Brazil Short Films 2008 Exhibition

Pós-graduada em Imagens e Culturas Midiáticas pela Universidade Federal de Minas Gerais, está à frente da programação do Cine Humberto Mauro e do Departamento de Cinema do Palácio das Artes desde março de 2009. Ao longo de 2008 foi assistente da ex-programadora Ana Siqueira e em 2007 trabalhou na Departamento de Fomento à Produção Audiovisual da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais.

Postgraduate in Midiatic Images and Cultures by the Universidade Federal de Minas Gerais, is the lead programmer at Cine Humberto Mauro and the Department of Cinema at Palácio das Artes since March 2009. During 2008, she was the assistant to the former programmer Ana Siqueira and in 2007 she worked at the Departamento de Fomento à Produção Audiovisual da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais.

Tiago Mata Machado
Mostra Vanguardas e Neovanguardas
Vanguards And Neo-Vanguards Exhibition

Mestre em MULTIMEIOS pela UNICAMP, São Paulo (1998-2001). Crítico de cinema nos jornais: “Hoje em Dia”. 1995, “Magazine” do jornal “O Tempo”, 1996/2000, “Folha de S. Paulo”, 2000/2006. Obras cinematográficas: Auto da Ilusão (16mm, cor, 10’), 1993; Curra Urbana (16mm, p&b, 38’), 1998; O Quadrado de Joana (35mm, cor, 90’), 2006; Os Residentes (em finalização). Prêmios: “Filme em Minas/2006”, Secretaria Estadual de Cultura de Minas Gerais, finalização do filme “O Quadrado de Joana”; “Filme em Minas/2007” produção do filme “Os Residentes”. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

Master in MULTIMEIOS at UNICAMP, São Paulo (1998-2001). Film critic in these newspapers: “Hoje em Dia”. 1995, “Magazine” of the newspaper “O Tempo”, 1996/2000, “Folha de São Paulo, 2000/2006. Cinematographic works: Auto da Ilusão (16mm, cor, 10’), 1993; Curra Urbana (16mm, p&b, 38’), 1998; O Quadrado de Joana (35mm, cor, 90’), 2006; Os Residentes (in production). Awards: “Filme em Minas/2006”, Secretaria Estadual de Cultura de Minas Gerais, finalização do filme “O Quadrado de Joana”; “Filme em Minas/2007” produção do filme “Os Residentes”. Lives and works in Belo Horizonte.

FESTA OFICIAL

07 DE NOVEMBRO | 19 H

R\$8,00 entrada

Uzina Restaurante & Lounge

R. Grão Mogol, 908, Sion.

Info: 3221 2601

FESTA DE ENCERRAMENTO

13 DE NOVEMBRO | 22 H

SamBaCana Groove

dj anônimo e dj rafael soares

info: 3236 7367

PROGRAMAÇÕES PARALELAS parallel programs

ÍNDICE POR DIRETOR index by director

- 22, 88 Abigail Child
73 Alejo Moguillansky
91 Alexia Walther
58 Amir Admoni
50 Ana Maria Maiolino
46 Antônio Dias
41 Antônio Manoel
51 Arthur Omar
84 Benny Nemerofsky Ramsay
85 Bin Chuen Choi
29 Bruce Baillie
57 Cao Guimarães
92 Carlos Adriano
94 Carlos Magno Rodrigues
38 Carlos Vergara
91 Catalin Musat
53 Chico Liberato
106 Christoph Girardet
34 Christopher Maclaine
39, 48 Cinthia Marcelle
87 Claudia Splitt
102 Cláudia Varejão
27 Dennis Oppenheim
47 Eduardo Climachauska
93 Eva Randolph
22 Frans Zwartjes
20 George Kuchar
39 Geraldo Anhai Mello
45 Gisela Motta
59, 94 Gregorio Graziosi
65 Gustavo Jahn
62 Guto Parente
83 Guy Ben-Ner
87 Hangover ltd.
32 Hans Richter
64 Heloisa Passos
44 Ilan Waisberg
48 Iole de Freitas
84 Istvan Kantor
52 Ivan Morales Jr.
54 Jairo Ferreira
23 James Broughton
31 Joan Jonas
103, 108 João Nicolau
105 João Pedro Rodrigues
105 João Rui Guerra da Mata
103 João Salaviza
105 José Miguel Ribeiro
21 Józef Robakowski
24 Kurt Kren
40 Lia Chaia
45 Leandro Lima
109 Manuel Mozos
42 Marcello Nitsche
40 Marcellvs L.
62 Marcelo Lordello
65 Marina Fraga
61 Marcos Pimentel
50 Matheus Rocha Pitta
72 Matías Piñeiro
74 a 80 Martín Mainoli
106 Matthias Müller
32 Maya Deren
65 Melissa Dullius
107 Miguel Gomes
87 Natalia Pershina
52 Nelson Leirner
47 Nuno Ramos
87 Olga Egorova
88 Pascal Lièvre
21 Paul Bartel
26 Paul McCarthy
47 Paulo Bruscky
41 Paulo Herkenhoff
28 Peter Kubelka
104 Regina Pessoa
44, 45 Regina Silveira
43 Regina Vater
63 Renata Pinheiro
90 Richard Billingham
109 Rodrigo Areias
46, 93 Roberto Bellini
28 Robert Smithson
107 Sandro Aguilar
42 Sara Ramo
58 Sávio Leite
59 Sérgio Borges
85 Shelly Silver
31 Stan Brakhage
25 Stephen Dwoskin
30 Stephen Lovi
86 Sun Xun
24 Takahiko Limura
60 Tião
48 Tiago Mata Machado
61 Thiago Mendonça
49 Thiago Rocha Pitta
53 Ticiano Monteiro
64 Tina Hardy
64 Victor Hugo M. S. Borges
25 Vito Acconci
51 Wagner Morales
26 Willard Maas

ÍNDICE POR FILME index by film

- 9/64: O TANNENBAUM | 24
1716 | 40
18 CAMBIOS | 75
2 STAGE TRANSFER DRAWING | 27
- A ARQUITETURA DO CORPO | 61
A PORTRAIT OF THE LADY
IN THE YELLOW HAT | 30
A SITUAÇÃO | 39
A SUSPEITA | 105
ABASTO/CANES | 76
ARENA | 103
ARTIFÍCIO | 45
AXIS OF EVIL (L' AXE DU MAL) | 88
- BEACON | 106
BLANCA & NEGRO | 77
BLACK AND WHITE TAPES | 26
BURACO | 45
BURACO NEGRO [SÉRIE B] | 48
- CAMPO | 44
CASTRO | 73
CANÇÃO DE AMOR E SAÚDE | 103
CÂNTICO DAS CRIATURAS | 107
CHINA, CHINA | 105
CONFRONTO
[SÉRIE UNUS MUNDUS] | 39
- CORPO E MEIO | 107
CORRENTE | 109
COSTURA DA MÃO | 42
- DAS RUÍNAS A REXISTÊNCIA | 92
DESISTFILM | 31
DEUS NÃO ESTÁ MORTO | 53
DEZ ELEFANTES | 93
DIRTY | 25
DRIVE THRU # 1 | 50
- ELEMENTS | 48
ESTÔMAGO EMBRULHADO | 41
- FILME DE FODA | 51
FOME | 38
FROM MY WINDOW
(Z MOJEGO OKNA) | 21
- GEOGRAPHY OF THE BODY | 26
GHOSTS BEFORE BREAKFAST
(VORMITPAGSSPUK) | 32
- HISTÓRIA TRÁGICA COM FINAL FELIZ | 104
HOMENAGEM A STEINBERG:
VARIAÇÕES SOBRE UM TEMA DE
STEINBERG: AS MÁSCARAS Nº 1 | 52
HOW THINGS WORK | 46
- I, AN ACTRESS | 20
I AM A BOYBAND | 84
ILLUSTRATION OF ART | 46
- JARDIM INVISÍVEL | 93
JUNIOR | 77
- KENNY | 78
KENNY II | 78
- LA GRAN COCINERA
(THE GREAT COOK) | 75
LA VUELTA DEL PERRO
(THE TURN OF THE DOG) | 76
- LOS PESCADORES (THE FISHERMAN) | 80
LOST PROPERTY HONG KONG | 85
LOUCURA E CULTURA | 41
LOVE (AI) | 24
LUZ NEGRA | 47

ÍNDICE POR FILME index by film

- MINAMI EM CLOSE-UP,
A BOCA EM REVISTA | 61
- MINHOCÃO | 40
- MESHES OF THE AFTERNOON | 32
- MONKEY JOY | 58
- MURO | 60
- Nº 27 | 62
- NOS VAMOS TODOS A CASA
(WE ARE ALL GOING HOME) | 79
- O MENINO QUE PLANTAVA
INVERNOS | 64
- O MUNDO BATE DO OUTRO
LADO DA MINHA PORTA | 53
- O SONHO DA CASA PRÓPRIA | 57
- O VAMPIRO DA CINEMATECA | 54
- OS PEIXES TAMBÉM MORREM
SEM ANZOL | 52
- OCEANO POSSÍVEL | 42
- OSÓRIO | 64
- PASSOS NO SILENCIO | 62
- PERILS (IS THIS WHAT YOU
WERE BORN FOR?)/ 22
- PERTO DE CASA | 59
- PHIRO | 59
- POEMA | 47
- PROTO-TIDE | 49
- RAPACE | 108
- REMAKE | 87
- REVOLUTIONARY SONG | 84
- RUÍNAS | 109
- SAINTE MILION | 44
- SALTOS | 64
- SEBASTIÃO, O HOMEM QUE
BEBIA QUEROSENE | 94
- SCARLET SAILS | 87
- SHOCK OF TIME | 86
- SONGDELAY | 31
- SONG OF THE GODBODY | 23
- SPECTATOR/ 22
- SPIRAL JETTY | 28
- SUPERBARROCO | 63
- SUMI | 65
- TERRA | 58
- TIBIA & PERONÉ | 79
- THREE FRAME STUDIES | 25
- THE END | 34
- THE FLYING SHEPHERD
(CIOBANUL ZBURATOR) | 91
- THE FUTURE IS BEHIND YOU | 88
- THE SECRET CINEMA | 21
- TODOS MIENTEN (THEY ALL LIE) | 72
- TRIANGULUM | 65
- TWIST | 91
- UM DIA FRIO | 102
- UNSERE AFRIKAREISE | 28
- VAMOS LLEGANDO (WE'RE ARRIVING) | 74
- VALENTIN DE LAS SIERRAS | 29
- VOCÊS | 51
- X | 50
- WILD BOY | 83
- WHAT I'M LOOKING FOR | 85
- WATCHING TIME | 43
- ZOO | 60

CRÉDITOS CREDITS

GOVERNADOR DO ESTADO DE MINAS GERAIS
GOVERNOR OF MINAS GERAIS STATE
Aécio Neves

VICE-GOVERNADOR DO ESTADO DE MINAS GERAIS
VICE-GOVERNOR OF MINAS GERAIS STATE
Antônio Augusto Junho Anastasia

SECRETÁRIO DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS
STATE SECRETARY OF CULTURE OF MINAS GERAIS
Paulo Eduardo Rocha Brant

SECRETÁRIO-ADJUNTO DE ESTADO DE CULTURA
ASSISTANT STATE SECRETARY OF CULTURE OF MINAS GERAIS
Estevão Rocha Fiuza

PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO
PRESIDENT OF FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO
Lúcia Camargo

VICE-PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO
VICE-PRESIDENT OF FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO
Nestor de Oliveira

CHEFE DE GABINETE DA FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO
CABINET'S CHIEF OF FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO
Kiko Vieira

DIRETORA DE PLANEJAMENTO, GESTÃO E FINANÇAS
DIRECTOR OF PLANNING, MANAGEMENT AND FINANCES
Tânia Mara Borges Boaventura

DIRETORA ARTÍSTICA
ARTISTIC DIRECTOR
Sandra Costa Almeida de Lino Faria

DIRETORA DE MARKETING, INTERCÂMBIO E PROJETOS ESPECIAIS
DIRECTOR OF MARKETING, INTERCHANGE AND SPECIAL PROJECTS
Mônica Cerqueira

DIRETORA DE ENSINO E EXTENSÃO
DIRECTOR OF EDUCATION AND EXTENSION
Patrícia Avellar Zol

DIRETORA DE PROGRAMAÇÃO
DIRECTOR OF PROGRAMMING
Cláudia Garcia Elias

GERENTE DE ARTES VISUAIS
MANAGER OF VISUAL ARTS
Ângela Santos de Andrade

PROGRAMADORA DO CINE HUMBERTO MAURO
PROGRAMMER OF HUMBERTO MAURO MOVIE THEATER
Maria Chiaretti

ESTAGIÁRIO
INTERN
João Marcelo Emediato

SECRETÁRIA
SECRETARY
Maria do Carmo Rodrigues

PROJEÇÃOISTAS
PROJECTION
**Alípio José Ferreira
Mercídio Alvinho Scarpeli
Rufino Gomes de Araújo**

PORTEIROS
ENTRANCE
**José Horta de Oliveira
Delso José Calixto**

BILHETEIRA
BOX OFFICE
Dercy Rosa

COORDENAÇÃO DO TEATRO JOÃO CESCHIATTI E SALA
JUVENAL DIAS
JOÃO CESCHIATTI E SALA JUVENAL DIAS'S COORDENATION
Vera Tolentino

TÉCNICOS TEATRO JOÃO CESCHIATTI
JOÃO CESCHIATTI'S TECHNICIAN
Adélio Andrade
Reminson Rinaldo
Sérgio Marques

TÉCNICOS SALA JUVENAL DIAS
JUVENAL DIAS'S TECHNICIAN
Helio Oliveira
Sérgio Ricardo

INTSTITUTO CULTURAL SÉRGIO MAGNANI
DIRETOR-PRESIDENTE
CULTURAL INSTITUTE SÉRGIO MAGNANI
CHAIRMAN OF THE BOARD
Bruno Volpini

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DE BELO HORIZONTE

COORDENAÇÃO
COORDINATION
Daniel Queiroz

PRODUÇÃO EXECUTIVA
EXECUTIVE PRODUCTION
Amanda Hallak

PRODUÇÃO DE PROGRAMAÇÃO
PROGRAM PRODUCER
Jaque Del Debbio

CURADORIA
CURATORS

MOSTRA VANGUARDAS E NEOVANGUARDAS
Tiago Mata Machado
MOSTRA CAMPO IMPERFEITO E SESSÃO DAS ONZE
André Brasil

Eduardo de Jesus
João Dumans

MOSTRA CURTAS BRASIL 2008
Daniel Queiroz
Helvécio Marins
João Dumans
Maria Chiaretti

MOSTRA BAFICI
Violeta Bava
MOSTRA OBERHAUSEN
Herbert Schwarze
MOSTRA LOCARNO
Helvécio Marins
MOSTRA VILA DO CONDE
Nuno Rodrigues
Miguel Dias
Dario Oliveira

COLABORAÇÃO MOSTRAS FESTIVAIS INTERNACIONAIS
COLABORATION
Helvécio Marins

PRODUÇÃO GRÁFICA
GRAPHIC PRODUCER
João Marcelo Emediato
Mariana Goulart

ARTISTA CONVIDADO – FOTO E VÍDEO
INVITED ARTIST – PHOTO AND VIDEO
Matheus Rocha Pitta

REVISÃO
REVISION
Ronan Sato

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO – CONVIDADOS
ASSISTANCE OF PRODUCTION - GUESTS
Vanessa Maciel

ESTAGIÁRIO DE PRODUÇÃO
INTERN OF PRODUCTION
Bruno Rocha

ESTAGIÁRIOS
INTERNS
Gabriela Luque
Karla Oliveira
Lucas Nolasco
Sheila Sampaio
Thiago Nunes

LEGENDAGEM ELETRÔNICA
ELECTRONIC SUBTITLING
Alexandre Souto (película)
A Produtora Audiovisual (vídeo)

TRADUÇÃO
TRANSLATION
Alexandre Souto
Mariana Paes

MOTORISTA
DRIVER
Felipe Rezende Palmini

ASSESSORIA DE IMPRENSA
PRESS ADVISORY COMMITTEE
Raquel Nascimento
Ariane Lemos

WEB SITE
Fábio Calheiros

AUTORAÇÃO DIGITAL E
COORDENAÇÃO DE CABINE CINE HUMBERTO MAURO
DIGITAL AUTHORIZING AND
CINE HUMBERTO MAURO'S SUPERVISION OF PROJECTION
A Produtora Audiovisual

FOTOGRAFIA
PHOTOGRAPHY
Paulo Lacerda

VT E VINHETA
PROMOTIONAL VIDEO
Tiago Mata Machado

TRAFEGO DE CÓPIAS
TRAFFIC OF COPIES
KM Comex

AGRADECIMENTOS

THANKS

O 11º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte agradece:
A todos os participantes das mostras brasileiras e internacionais
A todos os participantes das palestras, debates e encontros
A todos os funcionários da Fundação Clóvis Salgado
A todos os parceiros deste evento

*The 11º Belo Horizonte International Short Film Festival would like to thank:
all those participating in the Brazilian and International exhibition
all those participating in the lectures, debates and meeitngs
all employees of Fundação Clóvis Salgado
all of our partners*

Alessandro Marcionni
Alexander Hesener
Alexandre Cecato
Alexia Walther
Ângelo Defanti
Anna Abrahams
Anthony Reynolds Gallery
Associação Curta Minas – ABD-MG
BAFICI – Buenos Aires Festival Internacional de Cine
Independiente
Barracas Trovão Azul
Café do Palácio
Candida Liberato
Cantina Chocolate
Carlos Adriano
Carlos Magno
Catalin Musat
Cinética
Claartje Opdam
Curtas Vila do Conde – Festival Internacional de Cinema
Dario Oliveira
Denise Hallak
Eduardo Linke
Eduardo Valente
Eleni Gioti
Eva Randolph
Festival Del Film Locarno
Filmes Polvo
Gregorio Graziosi
Heidi Röhr
Herbert Schwarze
Hilke Doering
Internationale Kurzfilmtage Oberhausen
Israel do Vale
Joana Renno
Joanna Jerzyk
Kety Fernandes
Krug Bier
Lila Almendra
Lis Kogan
Marcelo Miranda
Maria Paula Vergara
Maria Stathi
Mário Micaelo
Mercè Jovani
Miguel Dias
Mike Sperlinger
MM Serra
Mostra Imagem e Pensamento
Nick Lesley
Nuno Rodrigues
Patrícia Faria
Paulo Sacramento
Paulo Santi
Pip Chodorov
Restaurante Ki-Delicá a Kilo
Restaurante Villa Gourmet
Richard Billingham
Roberto Bellini
Roberto Cruz
Salette Ramalho
Sushi Thai
Tânia Moraes
Tatiane Rezende
TEIA
Tenda Raggi
Tiziana Finzi
Usina das Letras
Violeta Bava
Viviana Cantoni
Yasmini Costa

RESTAURANTES restaurants

BAR DO ANTÔNIO

R. Flórida, 15

Sion

Belo Horizonte - MG

Tel: (31) 3221-2099

BAR ESTABELECIMENTO

Rua Monte Alegre, 160

Serra

Belo Horizonte – MG

Tel: (31) 3223-2124

BEM NATURAL

Av. Afonso Pena, 941 - lojas 4 e 6

Centro

Belo Horizonte - MG

Tel: (31) 3224-1385

CANTINA CHOCOLATE

Cantina do CEFAR - Palácio das artes

Avenida Afonso Pena 1.537

Centro

Belo Horizonte – MG

Tel: (31) 3236-7400

CANTINA DO LUCAS

Av. Augusto Lima, 233

Centro

Belo Horizonte – MG

Tel: (31) 3274-4242

CANTINA PIACENZA

Rua Aimorés, 2422

Lourdes

Belo Horizonte - MG

Tel: (31) 2515-6092

PARADISO

Rua Leopoldina, 374

Santo Antônio

Belo Horizonte - MG

Tel: (31) 3318-6813

PARRILLA DEL PÁTIO

Pátio Savassi

Avenida do Contorno, 3º andar, 6.061

São Pedro

Belo Horizonte - MG

Tel: (31) 3288-3181

RESTAURANTE KI DELÍCIA

Rua Goiás, 329

Centro

Belo Horizonte – MG

Tel: (31) 3226-8867

SOCIAL-BH

Rua Ceará 1580

Savassi

Belo Horizonte – MG

Tel: (31) 3227-6844

STELLA MARIS CREPERIA

Rua pium-i, nº 1175

Sion

Belo Horizonte - MG

Tel: (31) 2535-0500

SUSHI THAI

Rua Grão Mogol, 564

Sion

Belo Horizonte – MG

Tel: (31) 3281-6569

UZINA LOUNGE E RESTAURANTE

Rua Grão Mogol, 908

Sion

Belo Horizonte - MG

Tel: (31) 3221-2601

VILLA GOURMET

Rua Guajajaras, 37

Centro

Belo Horizonte - MG

Tel: (31) 3213-2823

HOTÉIS hotels

BELO HORIZONTE OTHON PALACE

Avenida Afonso Pena, 1050

Centro

Belo Horizonte - MG, 30130003

Tel: (31) 2126-0000

A FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO AGRADECE SEUS PATROCINADORES 2009



PARCEIROS INSTITUCIONAIS



Ministério
da Cultura



PARCEIROS DO 11º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DE BH



A água de Minas



Projeções
Informática

APOIO CULTURAL



APOIO LOGÍSTICO



CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL



REALIZAÇÃO







11º

2009 BELO HORIZONTE

11º FESTIVAL INTERNACIONAL
CURTAS DE BELO HORIZONTE