

REVISTA

<package xmlns="http://www.idpf.org/2007/opf" unique-identifier="uuid_id" version="2.0">

<metadata xmlns:dc="http://purl.org/dc/elements/1.1/" xmlns:opf="http://www.idpf.org/2007/opf">

<dc:identifier opf:scheme="calibre" id="calibre_id">535</dc:identifier>

<dc:identifier opf:scheme="uuid" id="uuid_id">353c27bb-5b1b-4afa-8360-2af3166bf249</dc:identifier>

<dc:title>O Cinema Underground de Julio Bressane</dc:title>

<dc:creator opf:file-as="Xavier, Ismail" opf:role="aut">Ismail Xavier</dc:creator>

<dc:contributor opf:file-as="calibre" opf:role="bkp">calibre (2.65.1) [https://calibre-ebook.com]</dc:contributor>

<dc:date>0101-01-01T00:00:00+00:00</dc:date>

<dc:language>por</dc:language>

<meta content="{"Ismail Xavier"; ""}" name="calibre:author_link_map"/>

<meta content="CINEMA - Diretores e Filmes" name="calibre:series"/>

<meta content="1" name="calibre:series_index"/>

<meta content="2015-04-30T22:33:52+00:00" name="calibre:timestamp"/>

<meta content="Cinema Underground de Julio Bressane, O" name="calibre:title_sort"/>

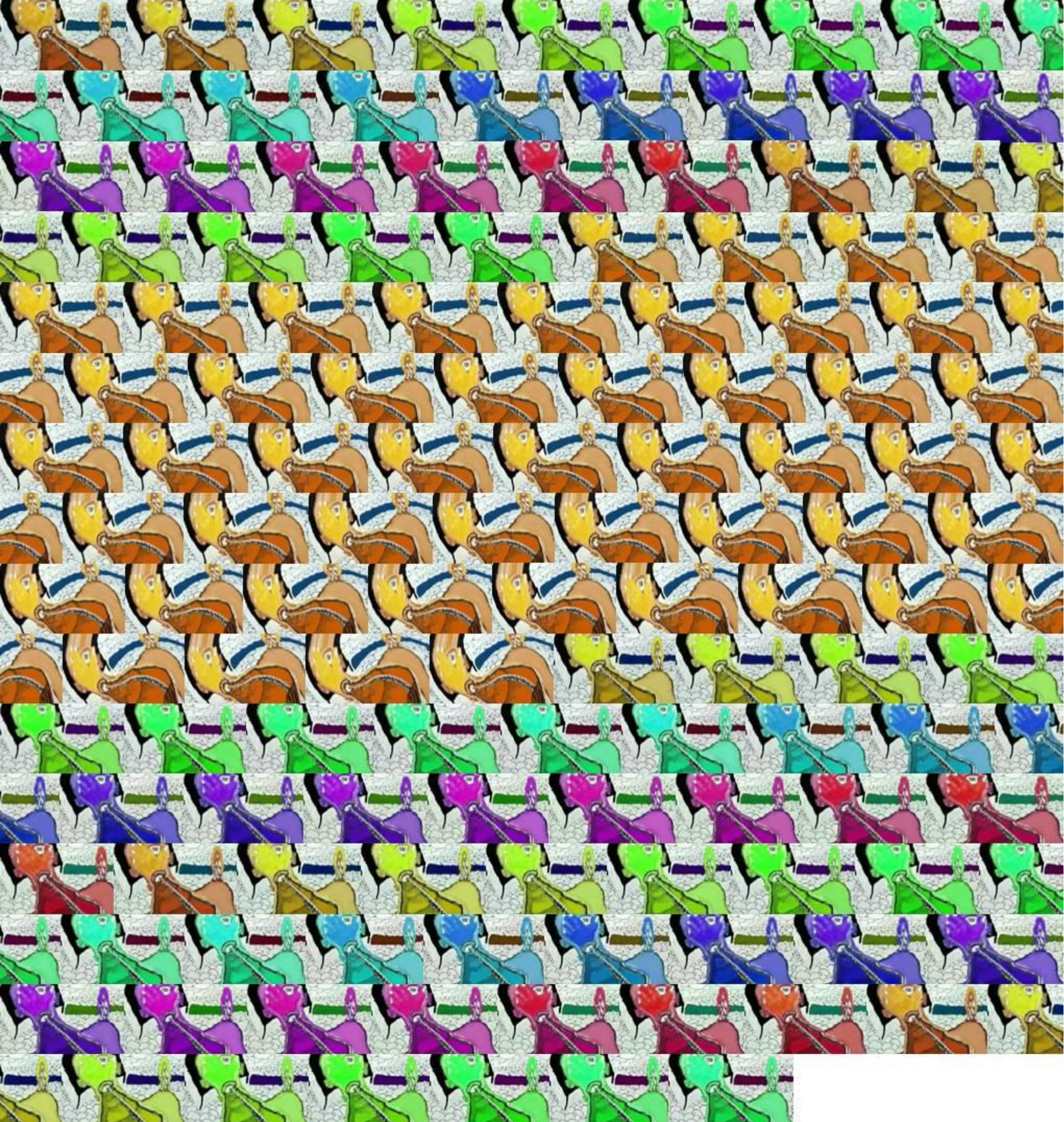
<meta name="calibre:user_metadata:#tipo_de_texto" content="{"name": "Tipo do texto", "is_multiple": null, "is_category": true, "#extra#": null, "link_column": "value", "label": "tipo_de_texto", "display": {"use_decorations": 0, "enum_values": ["livro", "artigo", "dissertação/tese/monografia", "revista", "fichamento"], "description": "Tipo do texto", "enum_colors": []}, "table": "custom_column_3", "category_sort": "value", "colnum": 3, "is_csp": false, "#value#": "artigo", "column": "value", "is_editable": true, "is_multiple2": {}, "kind": "field", "search_terms": ["#tipo_de_texto"], "rec_index": 25, "datatype": "enumeration", "is_custom": true}"/>

<meta name="calibre:user_metadata:#yesno" content="{"name": "Sim/Não", "is_multiple": null, "is_category": false, "#extra#": null, "link_column": "value", "label": "yesno", "display": {"description": "Lido"}, "table": "custom_column_1", "category_sort": "value", "colnum": 1, "is_csp": false, "#value#": null, "column": "value", "is_editable": true, "is_multiple2": {}, "kind": "field", "search_terms": ["#yesno"], "rec_index": 26, "datatype": "bool", "is_custom": true}"/>

<meta name="calibre:user_metadata:#formats" content="{"name": "Formatos", "is_multiple": null, "is_category": false, "#extra#": null, "link_column": "value", "label": "formats", "display": {"description": "Artigo ou livro", "composite_sort": "text", "contains_html": false, "composite_template": "{'approximate_formats()'}", "use_decorations": 0, "make_category": false}, "table": "custom_column_2", "category_sort": "value", "colnum": 2, "is_csp": false, "#value#": "PDF", "column": "value", "is_editable": true, "is_multiple2": {}, "kind": "field", "search_terms": ["#formats"], "rec_index": 22, "datatype": "composite", "is_custom": true}"/>

<meta name="calibre:user_metadata:#lido" content="{"name": "Lido", "is_multiple": null, "is_category": true, "#extra#": null, "link_column": "value", "label": "lido", "display": {"use_decorations": 0, "enum_values": ["sim", "não"]}, "description": "Lido", "enum_colors": ["green", "red"]}, "table": "custom_column_5", "category_sort": "value", "colnum": 5, "is_csp": false, "#value#": null, "column": "value", "is_editable": true, "is_multiple2": {}, "kind": "field", "search_terms": ["#lido"], "rec_index": 23, "datatype": "enumeration", "is_custom": true}"/>

<meta name="calibre:user_metadata:#prioridade_leitura" content="{"name": "Prioridade de Leitura", "is_multiple": null, "is_category": true, "#extra#": null, "link_column": "value", "label": "prioridade_leitura", "display": {"use_decorations": 0, "enum_values": [&



A REVISTA é um projeto do CINECLUBE.

O CINECLUBE é um projeto de Bruno Christofolletti Barrenha, Carlos Aquino e Nuno Aymar.

Esses três seres-humanos são projetos manufaturados da vida.

SUMÁRIO

C R Í T I C A

CRÍTICA: TRINCHEIRAS A BARRICADAS * * * *

Uma apresentação6

por Álvaro Renan

O BEIJO É A VÉSPERA DO ESCARRO * * * *

Os Amantes da Ponte Neuf10

por Lucas Wagner

O JOGO DAS CARTAS DE TARÔ (OU “A FELICIDADE E A MORTE ACONTECEM SUBITAMENTE”) * * * *

Cléo de 5 às 712

por Nuno Aymar

TRANSCRIÇÃO-LIVRE DOS PRIMEIROS 13min33s DA COMPOSIÇÃO ERUDITA E ADIPOSA DE VANGUARDA:

Hitler IIIº Mundo14

por Bruno C Barrenha

SEM CRI CRI * * * * *

Copacabana Mon Amour 16

por Carlos Aquino

O MARAVILHOSO PESADELO: * * * * *

Império Dos Sonhos17

por Nuno Aymar

F E S T I V A L

FANTASPOA: BALANÇO TARDIO DE UMA EXPEDIÇÃO FÍLMICA (PARTE I de II) * * * * *

Fantaspoa (parte I) 24

por André LDC



a e s t h e t i c

NADA COMO UMA ARTE DE 10 MINUTOS * * * * *

Vaporwave 26

por Nuno Aymar, Carlos Aquino e Bruno Barrenha

D I M E N S Õ E S

É UM CONTO URBANO, BRUNO * * * * *

Um Conto 32

por Gabriela Ripper

[A/O] QUE SE OUVI? * * * * *

O Humano Ampliado 33

por Bruno C Barrenha

S I L E N C E P L E A S E

D I S C O S * * * * *

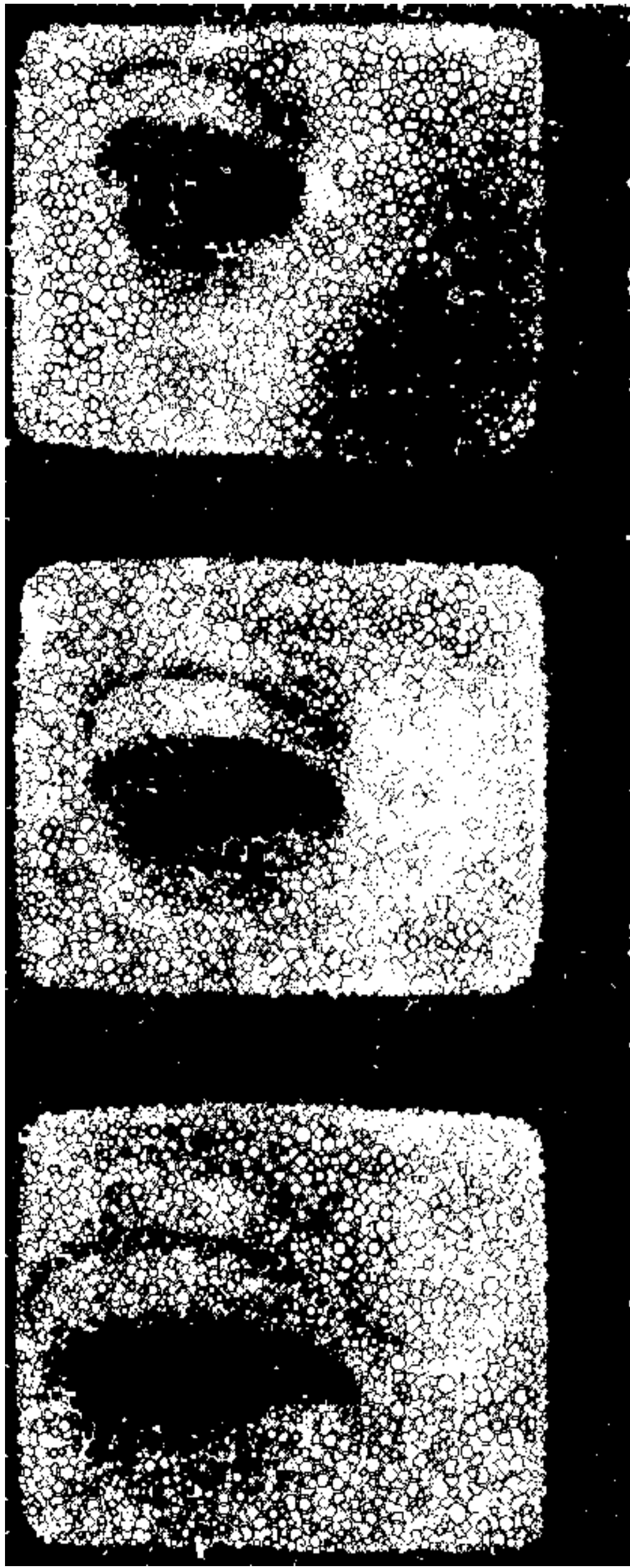
*Recomendações** 35

por Nuno Aymar, Bruno Barrenha e Carlos Aquino

C I N E C L U B E

UM CINECLUBE * * * * *

Lista das sessões 40



Crítica: trincheiras a barricadas

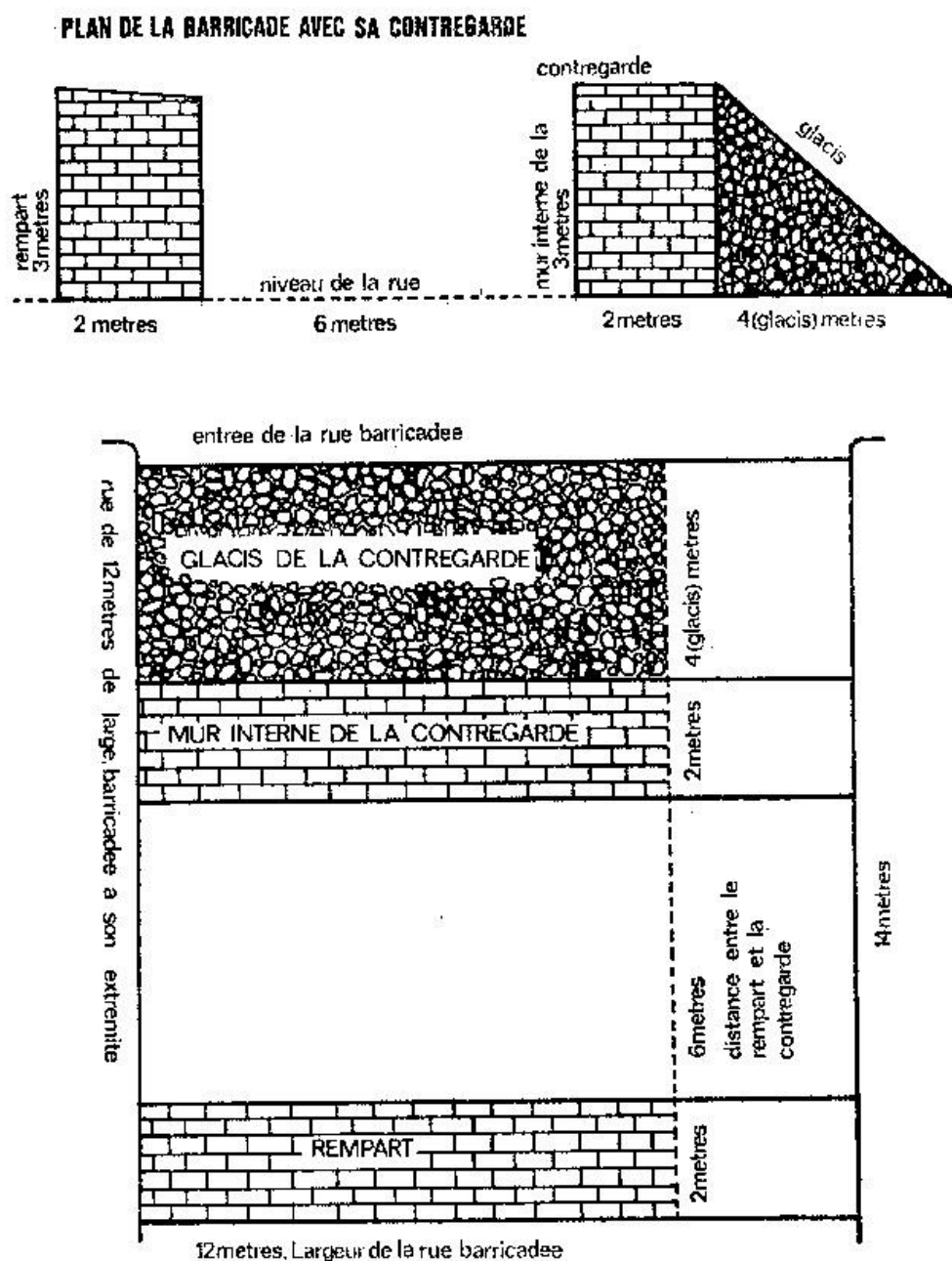
“Não posso me impedir de pensar em uma crítica que não procuraria julgar, mas procuraria fazer existir uma obra, um livro, uma frase, uma ideia; ela acenderia os fogos, olharia a grama crescer, escutaria o vento e tentaria apreender o voo da espuma para semeá-la. Ela multiplicaria não os julgamentos, mas os sinais de vida; ela os provocaria, os tiraria de seu sono.”
(Michel Foucault)

“Luto pelo nascimento de um mundo humano, isto é, um mundo de reconhecimentos mútuos.”¹ (Frantz Fanon)

Ainda insistimos em perguntar: o que pode e o que quer a crítica de cinema hoje? Começar uma nova revista de cinema é uma boa oportunidade para explorar a questão. O crítico apresenta-se. Concedamos-lhe a palavra para que ensaie algumas de suas inquietações. Um autorretrato intelectual? Logo ele, esta figura tão caricata, de identidade mau afamada, cujos contornos quase podemos vislumbrar no fundo de uma sala escura, rodeado de livros empoeirados, com a pena em punho exercitando sua arte fisiológica. Para que não os tomem, articulistas e críticos desta revista, por arrogantes e falastrões, aristocratas do gosto e da excelência, este que vos escreve põe a tarefa em perspectiva, tomando a si próprio como espécime, a fim de fazer algumas considerações sobre o que entende por crítica, o que faz, como faz, do que se alimenta, qual seu alcance hoje. E quase obriga-se a perguntar: que função lhe cabe, se a pergunta mais exata não o socorresse a tempo: que função opera? Gesto de despojamento, portanto, posto que é a si mesmo que desenha no espelho da página.

Sabemos desde Bazin, e muito antes talvez, que nunca foi tarefa da crítica entregar o filme de bandeja para o espectador. Pensamento simplório. Mas talvez não seja tanto perpetuar a mensagem e o significado da obra, como quiseram alguns críticos, servindo-se de acessório ou texto subsidiário de um objeto quase religioso, o que faz de melhor a atividade crítica. Benjamin concebeu uma bela metáfora para o crítico: via-o como um alquimista para quem a verdade não está nem no objeto de seu experimento, nem nas cinzas que dele resultam após consumido pela chama. Para este alquimista, a chama mesma guarda um segredo, a fugacidade do vivido, a verdade que irrompe num lapso, fulgurante². O crítico-alquimista é o apreciador dessa verdade mágica que é a vida da obra em seu acontecer. Mas é também aquele que procura na matéria, mesmo na matéria consumida, na ruína, uma fecundidade vital, seu potencial de transformação, de reinvenção, potencial combinatório capaz de transformar sua estrutura, suas propriedades, ao reposicioná-la em novas condições de existência. [Godard, alquimista do século XX, conjurando as imagens do cinema para contar a(s) história(s) de seu século (*História(s) do cinema*, 1988-1998)]. Em suma, o crítico vê em seu objeto uma pedra filosofal capaz de transformar não a matéria em ouro, mas o impossível em possível, a ruína de um passado em um presente ainda não percebido.

Croquis de barricade



Man Ray e os surrealistas, certa feita, definiram sua arte como um *Explosant fixe*, uma bailarina de vestido esvoaçante imobilizada no ápice de seu voo, capturada em seu desabrochar, verdadeira fábula fotográfica. Bailarina-flor-pássaro. Momento explosivo da beleza, momento vívido de seu acontecer, fadado à desapareição, ou antes, à imobilização. É que o belo define, o tempo é a sua maldição, condição do eterno efêmero: de todas as coisas o seu íntimo processo de deprecimento. *Por que se angustiam estas faces?*, perguntava Yves Montand num filme de 63, *Le joli mai. Seria porque nenhuma obra humana é eterna? Porque a beleza também morre?* E dizia ainda: *A arte, esta naftalina do belo*. Há um esforço contínuo da criatura humana contra a desapareição e a morte denotado em suas obras de arte, em suas narrativas, naquilo que ela inscreve no tempo de sua história para render-lhe a memória e a possibilidade de uma homenagem futura. É, portanto, como ruína que vemos, nós também, a obra fílmica, como o semblante fantasmático de um passado que nos solicita ser interrogado. Que um dia explodiu em beleza, em paixão e dor, em vontade de potência, de ser e existir, e desmoronou. Recolhamos seus cacôs, ouçamos suas exigências.

De um lado, a aura insistente, o glamour irrisório do filme recém lançado; de outro, sua morte opaca, casca vazia. Destino de toda mercadoria. Mas o filme é ou pode ser, muito além ou muito aquém deste duplo destino, um ato de resistência e uma vontade de ser, de inscrição (de um povo que falta?) no mundo. É o caso de se perguntar: mas de onde vem essa estranha morte de alguns filmes que sequer foram vistos passar? Recentemente, a professora e curadora Amaranta César questionou-se em artigo sobre o caso de dois curtas-metragens brasileiros de produção independente³. *Kbela* e *Na missão com Kadu*, lançados respectivamente em 2015 e 2016, partilharam de uma trajetória semelhante: rejeitados pelos principais festivais de cinema do Brasil, mesmo aqueles voltados para novos realizadores e produções independentes, os dois filmes constituem dois atos de interpelação e afirmação de pessoas e grupos invisibilizados social e democraticamente na sociedade brasileira. Ambos os filmes trazem consigo exigências incompreendidas ou negligenciadas pelas atuais formas de curadoria e programação (tomadas como *práxis* crítica) dos festivais brasileiros. *Kbela* filmava a performance de um processo emancipatório da mulher negra, do corpo oprimido pelo olhar e pelo julgo brancos à sua emancipação e seu desbranquiamento – pondo em ação uma agenda política que se resume, nos termos de Judith Butler, como um luta pelo “direito de aparecer”; enquanto em *Kadu*, assistíamos aos poucos e raros minutos dedicados à voz e ao corpo de um homem cuja visibilidade só poderia mesmo ter sido garantida por duas eventualidades: uma pela câmera, outra pelo obituário. Em sua luta por moradia, Kadu acabaria sendo vitimado em uma emboscada na entrada da comunidade onde vivia, a ocupação de Isidoro em Minas Gerais.

Os filmes têm seu ápice na afirmação levada a efeito por seus sujeitos, de maneiras diferentes, quando estes interpelam, a nós, às instituições democráticas, à sociedade, sobre tudo aquilo que deles retiramos e que tipo de olhar a eles lançamos; de maneira implícita ou explícita, são suas reivindicações que as obras vêm trazer; aquilo que ultrapassa a obra fílmica, sem deixar, contudo, como pensou muitos festivais, de abalar, de transtornar, de constituir sua forma mesma; em suma, levando a cabo um investimento e uma invenção formais que não escondem o caráter de urgência e necessidade que os impulsiona, estes filmes se inscrevem numa realidade cujas circunstâncias determinam exigências que a maioria dos festivais não leva em consideração, circunscrevendo o cinema num “ensimesmamento canônico” ao tomar como parâmetro ou critério unicamente questões estéticas e formais.

Não menos que um povo, a arte também nunca existiu senão nos raros momentos em que se autoproclamou presente, rompendo preconceitos e barreiras formais. Trata-se de uma constatação de Adorno, para quem a arte sempre foi uma luta pela própria existência, ameaçada pelas forças do poder, do homogêneo, do Igual ou do Mesmo, tudo aquilo que aprisiona, dobra e adequa as diferenças a um padrão. O filme de urgência nasce da luta no seio de uma realidade ameaçadora, e sua dimensão estética e formal leva o cinema a um limite que é o da própria invenção. Nos termos de Nicole Brenez, estes filmes lançam “questões cinematográficas fundamentais: por que fazer uma imagem, que imagem e como? Contra que outras imagens ela se confronta? Por quê? *Ou, posto de outro jeito, que história queremos?*”. Aqueles que ainda não tiveram seu lugar na história, procuram-no na imagem e através da imagem não apenas inscrever sua própria história, mas rever toda a história que conhecemos, a história oficial, sob outra perspectiva – escovar a história a contrapelo. O crítico não poderia deixar de assumir um papel neste processo.

Gostaria de vê-lo, ao crítico, como um fisiologista e um astrólogo. Comolli escreveu no prefácio de um importante livro, *Ver e Poder*, que, num mundo dominado pela roteirização e pelo espetáculo, o cinema era ainda capaz de nos fazer ver seus limites, os limites de seu artifício e, portanto, de seu espetáculo, para nos abrir o mundo a um presente constantemente dissimulado: o presente de nossas fantasmagorias, de nossas contradições sociais, dos mecanismos de poder e dos circuitos de dominação. “O fato de que tenha se tornado um dos maiores modos do *poder de mostrar* não impede (...) o cinema de nos fazer perceber seus próprios limites, de designar o *não visível* como a condição e o sentido do visível, de se opor (...) ao postulado de uma visibilidade generalizada. É propriamente o cinema – e não a televisão – que mostra quais são os limites do poder de ver”⁴. É a essa tarefa que o crítico se propõe ao desmontar o filme, não apenas para entender seus circuitos internos, suas soluções estéticas e dramatúrgicas, mas para saber de que maneira o

filme é produto de um mundo de um certo arranjo de poderes, e também o que do filme torna-se excremento e adubo no mundo, que processos ele cria em sua relação com este mundo, com o público, com o universo espectral. É a isto que entendemos como o âmbito de uma crítica fisiológica: a relação excremental com o fora, ou antes, uma física do olhar que redobra a tela ao abarcar nela o espectador, a consequência de uma escopofilia traída, que vê traídos seu desejo, suas pulsões, em suma, a microfísica de uma subjetividade em sua relação com os poderes da imagem e do mundo.

Mas o crítico é também um astrólogo. O crítico olha para um céu de pequenas estrelas mortas, cuja constelação precisa desenhar a fim de atribuir uma fisionomia histórica para o seu tempo. Espera fazer coincidir a questão premente de um filme com o sentimento geral de seu povo, de um povo que falta (Paul Klee, Deleuze), uma comunidade que vem (Agamben), e não menos importante, com o sentimento íntimo de suas intuições. O crítico, não menos que o artista, conjuga as contingências de um mundo com suas próprias inquietações, o coletivo com o particular; é neste encontro que talvez resida a singularidade do ato crítico. Como Benjamin olhava seus objetos, não apenas radiografando a fantasmagoria de sua produção e de um destino histórico inscrito em sua superfície, mas inscrevendo-os numa constelação histórica, o crítico vê no objeto do filme uma luminosidade equívoca, um brilho fugaz, que precisa ser salvo no trabalho da escrita e no esforço da reflexão. É preciso não apenas desmontar os modos de subjetivação e de produção de sentido em jogo na articulação fílmica, nem somente vincular, numa relação de identidade ou alteridade, a cena enquadrada ao olhar espectral, mas desenhar sobre a face do tempo uma espécie de topografia celeste, com volumes e densidades, de fazer coincidir o desejo dos povos e suas reivindicações como a contraparte de um destino social que lhes foi imposto de cima e que captura na forma de dispositivo de poder os meios (de expressão, de luta, de resistência) através dos quais gostaríamos de nos apresentar, de nos objetivar no mundo – em suma, de existirmos. Se há no céu o poder altaneiro que se nos impõe como destino mítico, há no avesso de suas violências a vontade de insurgência dos povos – esta é a nossa interpretação daquilo que Benjamin atribuía aos documentos históricos: não apenas documentos de civilização que testemunhavam sua barbárie, mas que contêm neles mesmos a evidência das reivindicações dos injustiçados, das vítimas subjugadas (os trabalhadores de Quéops, as relíquias e o estatuário africanos saqueados pelos europeus e expostos nos museus, os filmes “minoritários” exibidos em contextos elitistas, Miles Davis tocando de costas para uma plateia de brancos no Brasil). É neste sentido que entendemos qualquer objeto de arte, desde aqueles supostamente nobres até os anotecidos pela hegemonia luminosa triunfante. Se a crítica é capaz de algo, é de redescobrir nas ruínas de seu objeto novas figuras de sentido, que não dependem mais de uma positividade primeira do objeto perdido, mas justamente da ausência desse objeto, ausência esta tornada viva, potência de criação, na linguagem.

A crítica, como aqui a entendemos, não é reivindicativa senão de uma maneira do pensar que se dá em condições de tensão e necessidade; é preciso colocá-la no meio do conflito, no campo de batalha onde acontecem as disputas pelas ideias, pela representação, pela vida; retirá-la, com efeito, de sua zona de conforto, destituí-la de sua suposta prerrogativa de olhar sobranceiro; mas é preciso também escavar um fosso onde formar uma trincheira como lugar próprio do pensar; só na condição de que seja necessário, o pensamento se produz como pensamento de liberdade. O lugar da crítica não é reivindicar um lugar de verdade, mas uma trincheira para o ato de pensar, pois pensar só recebe sua legitimidade, sua dignidade, quando se faz no impulso de uma necessidade premente. Corolário foucaultiano: para um poder onipresente, a resistência sempre foi primeira.

Em um livro de Valter Hugo Mãe, o personagem de um enfermeiro, português simples e bom cidadão, chegava à inequívoca constatação: findo o salazarismo, pensar já não é preciso; a liberdade faz isso, é como não ter de pensar sequer na liberdade... pois ela tornou-se “um dado adquirido, como existir oxigênio e usarmos os pulmões, não se mete requerimento, faz-se e fica feito e não passa na cabeça de ninguém que seja de outro modo.” Com efeito, o resultado desta situação é que, num mundo de “bons homens” e “cidadãos de bem”, a culpa só poderia cair sobre os inocentes. Não acreditamos em bons homens e cidadãos de bem, nem tampouco em inocentes. Mas o que nos chama a atenção é este sofisticado raciocínio que põe a liberdade numa

relação circunstancial com as condições de seu exercício; ela é sempre uma conquista e uma prática, e por isso mesmo, um ato de resistência contra os poderes que tentam circunscrevê-la nos domínios de seu controle. Alegoria possível e gesto exemplar de resistência e liberdade: o belíssimo filme de Robert Bresson, *Um condenado à morte escapou*: nos tempos da ocupação alemã na França, um soldado da Resistência é capturado e condenado à morte. É preciso fugir: é seu desejo; é preciso lutar: é sua esperança; Bresson faz do gesto de seu personagem a justa equivalência entre a fuga como persistência da vida e a luta como resistência contra as forças de morte, e este gesto duplo e simultâneo não constitui senão o exercício genuíno de sua liberdade. Descrevo: o homem preso, o tenente Fontaine, tira daquele lugar, das condições de sua prisão, de sua humilhação, o material necessário para o exercício de sua fuga: as tiras de pano dos lençóis, o fio de arame do catre onde dorme, a colher com que toma a sopa diária, até mesmo o ferro da grade de sua janela, a madeira da porta que o prende na cela, são os elementos dos quais, articulados com habilidade, Fontaine extrai uma potência criativa que é da mesma natureza que o cálculo matemático e não menos semelhante que a do fazer artístico. Fontaine recria o mundo de sua prisão, transforma-o num mundo onde pode afirmar a sua

liberdade, liberdade esta que não é diferente de sua fuga, que não é diferente de sua luta, que não é diferente de sua resistência, enfim, que não é diferente da arte milimétrica de um Bresson.

É neste campo conflitual que os “novos sujeitos históricos” levantam suas tendas, suas barricadas, cavam suas trincheiras de combate, na campanha pelo reconhecimento e por uma outra partilha do sensível, do político, do estético. É assim, “novos sujeitos históricos”, que Amaranta César costuma chamar os grupos “minoritários” de reivindicação. Amaranta tem se posicionado neste processo de reconfiguração do sensível que é toda disputa política (não precisamos dizer, disputa esta não partidária, tampouco institucional, senão, da instituição do próprio sensível que é o cinema, por



exemplo); em seus textos e em suas falas, ela nos convoca a assumir esta tarefa crítica que é pensar o panorama hegemônico para desmontá-lo, abri-lo a outros gestos, outras maneiras de ocupá-lo, outros atores sociais. É preciso, para tanto, desmontar o tempo, desfazer seus encaixes, para remontá-lo sob novas configurações. Rasgar o panorama de figuras a partir das quais nos identificamos ou com as quais nos representamos. Trazer de volta aqueles que as forças dominantes tentaram solapar e o tempo tratou de fazer esquecer. Não acreditamos, contudo, em identidades senão na condição descrita acima: é o pobre, o negro, a mulher, o gay e a trans que são ameaçadas enquanto identidade social, sexual, de classe e de gênero, e é sob condições de repressão e opressão que o exercício de suas liberdades é levado a efeito. Essa liberdade não significa outra coisa que não o exercício da diferença (de ser, de pensar, de dizer, de representar), e é só no sentido de que existe uma forma hegemônica de dominação que se pode falar em “formas minoritárias” de resistência. É preciso que se diga, porém: não se trata apenas do exercício de “direitos” ainda não instituídos, pois a liberdade, como dissemos, é contingencial e ultrapassa as garantias institucionais – a identidade, como a verdade de uma época, não é menos sujeita ao tempo que o céu de influências cósmicas que nos orienta, ou que o *cogito* que nos anuncia e nos transfigura incessantemente. (Só não o é para o sistema de cadastros do Estado, para as estatísticas e os preconceitos).

Cabe ressaltar a contribuição histórica da atividade crítica e, portanto, sua responsabilidade. Nenhum cinéfilo, nenhum dileitante ou entusiasta do cinema ignora a importância da crítica no processo de torções históricas pelo qual o cinema veio se constituindo. Não faltaram nomes de revistas que tiveram sua parte nesta mobilização e agitação da crítica de cinema na França, mas não esqueçamos a vontade estética, estilística e política que assediou o cinema brasileiro, e o do mundo todo, impulsionando-o nos anos 50 e 60, sendo o corolário de uma efervescência crítica radical. Se a teoria de cinema começa com as tentativas fragmentadas e semi-coerentes de teorização de um André Bazin ou de um Sergei Eisenstein, de um Dziga Vertov, foi essa mesma prática da crítica que também impulsionou novos cineastas em suas experimentações com a linguagem cinematográfica.

Dissemos que a crítica não entrega o filme numa bandeja, e a crítica praticada nas *Cahiers du cinéma*, na *Positif*, na *Presence du cinéma* ou na *L'Écran française*, e em tantas outras revistas, era tal que pouco tinha de diferente do que se toma por um debate político ou por uma polêmica ético-moral, mas era também uma tal prática do amor e da cópula, do enamoramento com as imagens. Sim, relação amorosa, pois ela pressupõe uma ritualística, uma contemplação religiosa (não dogmática, embora tenha sido para alguns desses críticos), que passa também pelo erótico. “O amor ao cinema é consubstancial ao amor

dirigido às atrizes”, escreveu Antoine de Baecque, em seu capítulo sobre a doença infantil, a erotomania cinéfila epidêmica nas primeiras gerações, no livro “Cinefilia”⁵. Erotomania quase completamente masculina voltada para as mulheres do cinema; e, se por um lado, era o sintoma de uma cultura machista, de um olhar objetificante do homem, por outro, era também a reminiscência daquilo que fez do cinema um ritual privilegiado de iniciação e passagem, de descoberta do poder do olhar, mas sobretudo deste olhar que retorna e nos atravessa, que nos seduz e captura, que nos põe diante do desejo desnudado tanto quanto de nossos medos. Hoje o cinema desmorona como templo, é já um templo sem deuses, como os antigos santuários gregos que já não acolhem as preces de ninguém, mas esta ausência de ídolos originários, de descobertas primeiras (como foram as divas nos tempos antigos do cinema), é talvez o momento mais oportuno para uma redefinição de suas potências, de uma reorientação do debate, de uma nova partilha do sensível: é tempo de novas figurações e novos modos de subjetivação daqueles e daquelas que não tiveram seu lugar e sua representação decididos por si mesmas.

Mas então que seja este um cinema que diz: eu luto, logo existo! O poeta e cineasta negro Marlon Riggs, em um de seus filmes, *Tongues untied*, fazia repetir e ecoar os versos de sua resistência: “Silence is my shield!”, mas sabia e não deixava de dizer, com todas as palavras: o silêncio é uma faca de dois gumes, é também o que oprime. Nas palavras que encerram os créditos finais, percucientes e definitivas, ele e seus amigos gays diziam em coro: são tempos em que silenciar é ser conivente! É preciso então que se diga, que se levante a voz, mas sob a condição de que se diga também as forças de morte que tentam calar estas vozes, que se reconheçam as ameaças que a cercam no ato mesmo da linguagem, no ato de sua criação, como o extracampo ameaçador, modelador e construtor do sentido e do sensível de nossos dramas constitutivos. Numa cena antológica, Bresson fazia falar Élina Labourdette, na boca de Agnès, no filme *As Damas de Bois de Boulogne*: a mulher, em seu leito de morte, recolhia de não sei que profundezas do silêncio as palavras teimosas que, nos minutos finais de sua vida e do filme, não pôde deixar de murmurar: Je lute!

ÁLVARO RENAN

¹ As duas frases de epígrafe foram tiradas de um mesmo artigo escrito pela professora Amaranta César. Aproveitamos para ressaltar sua relevância para o pensamento crítico, a prática curatorial e, particularmente, para o “cinema de militância”, que encontra na professora uma verdadeira “militante da causa” na luta pela visibilidade e representatividade de grupos “minoritários”; na recondução do olhar sobre o “cinema militante” engajado na luta contra as desigualdades e as violências estruturais; na dissolução dos preconceitos e na assunção de novas premissas e exigências formais; e por fim, válido ao âmbito acadêmico e crítico, que encontra nela uma trincheira para formas de pensar e ideias contra-hegemônicas.

² Em meados de 1930, antes da ocupação alemã, no povoado de Drohobycz, antiga Polônia, um homenzinho com cara de louco inofensivo escrevera: “– O Demiurgos – dizia meu pai – não tem o monopólio da criação, pois a criação é um privilégio de todos os espíritos. A matéria goza de uma fecundidade infinita, de uma potência vital inesgotável e, ao mesmo tempo, de uma força sedutora de tentação, que nos incita a moldá-la. Nas profundezas da matéria desenham-se sorrisos imprecisos, germinam conflitos, condensam-se formas apenas esboçadas. Toda a matéria ondula de possibilidades infinitas que a perpassam com arrepios insípidos. Esperando pelo sopro vivificante do espírito, ela transborda de si sem parar, tenta-nos com mil redondezas e maciezas doces, fantasmagorias nascidas de seu delírio tenebroso. (...) A matéria é o mais passivo e o mais indefeso ser do universo. Obedece a qualquer um, e qualquer um pode amassá-la e moldá-la à vontade. Todas as estruturas da matéria são instáveis e frouxas, sujeitas à regressão e à dissolução. Não existe nenhum mal em reduzir a vida a formas novas e diferentes.” (Schulz, Bruno. *Sanatório sob o signo da clepsidra*. In *Ficção completa*: Bruno Schulz. São Paulo: Cosac Naify, 2012).

³ O artigo encontra-se disponível neste link:

http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_ECYXB0VMC89H81H9BN34_26_5613_21_02_2017_13_28_18.pdf

⁴ Comolli, *Ver e poder: a inocência perdida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.10.

⁵ De Baecque, Antoine. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

“O BEIJO É A VÉSPERA DO ESCARRO”



São raros os filmes que encaram os sentimentos e relações amorosas em todas suas facetas, das mais belas às mais tenebrosas, usando do poder da imagem e do som para ampliar o Amor como um todo, independentemente da beleza do que está ampliando. Frequentemente, se vemos algo das contradições e tormentas desse sentimento tão aclamado, vem numa vestimenta de poética melancolia, num lirismo que dilui sua força em água. Foi preciso um cineasta rude, ousado e pirracento como Paul Verhoeven para nos trazer algo que se aproxime das vísceras do Amor com *Louca Paixão* (1973), ou alguém que se utilize da gradiloquência como amplificador das notas mais obscuras das relações humanas, como Leos Carax nesse *Os Amantes da Ponte Neuf* (1991), para trazer ao Cinema o Amor em suas delícias, suas sujeiras e contradições, exibindo tudo isso com igual orgulho.

Ambos fazem uma anatomia amorosa e expõem toda a repugnância do Amor, só que, qual loucos e estereotipados cientistas, mantêm um sorriso aterrorizante no rosto enquanto nos dizem: “mas isso é fascinante! Não vê?!”. Mas, apesar de se tratar de dois grandes filmes, as comparações são poucas. Verhoeven enfia sua câmera entre coxas e fezes, transformando os corpos do casal protagonista em gigantes, nos deixando excessivamente próximos deles. Já Carax funde o casal de mendigos, que desfila pela Paris decadente de *Os Amantes da Ponte Neuf*, em um cenário portentoso que ecoa as batidas de seus corações.

Nesse contexto, toda a lenda que cerca o terceiro longa de Carax torna o trabalho ainda mais interessante. Foi, à sua época, o longa mais caro feito na França, levando quase 3 anos para ser concluído, numa aparente loucura de Carax em reconstruir parte de Paris em estúdio. O curioso é que *Os Amantes da Ponte Neuf* não parece refletir a mesma fineza estética, perfeição de enquadramentos e uso de cores (ou preto e branco) que marcaram seus dois primeiros longas, *Boy Meets Girl* e *Sangue Ruim*. Muito pelo contrário: desde o início, com mendigos balbuciando incoerências em um abrigo e um ônibus destruindo a perna de um morador de rua, num *frenesi* de gritos e risadas loucas, Carax demarca que o espaço de sua narrativa é nos becos escuros e obtusos da Cidade-Luz.

Frequentemente com câmera na mão e planos abertos que, propositalmente, escondem demarcadores turísticos, a direção nos guia por ambientes diversos, infestados por ratos, mesmo que permaneça pela maior parte do tempo na tal ponte do título, passando por reformas que há muito foram esquecidas pela prefeitura. O movimento que Carax faz é de funil: começa nos apresentando, com fortes ares de drama e emoções demarcadas por recursos estéticos (se afastando, assim, do documental) todo o ambiente e cotidiano dos mendigos; aos poucos, os personagens de Denis Lavant e Juliette Binoche ganham espaço em meio ao caos. Paulatinamente, a relação, que começa como quem não quer nada e conquista territórios em seus personagens, ocupa a imagem, os atores crescem e passam a construir os quadros, seus movimentos, encontros e desencontros, ditando a ação.

É quase cômico que Carax tenha despendido recursos tão absurdos para construir um filme que teria tudo para tender ao minimalismo, se não a pura escatologia. Mas nada é desperdiçado, e o cineasta orienta essa sua grandiloquência para fazer crescer algo que pareceria pequeno, mas coordenando a ação de forma que a própria cidade, imunda e decrepita, dance junto com Alex (Lavant) e Michèle (Binoche), seu ritmo ostensivamente demarcado pela luz, pelos cortes insanos e movimentos de câmera portentosos, como aquele que mostra o casal sob intensas luzes de fogos de artifício, numa sequência alucinante que traduz em audiovisual o delírio de um amor louco. Tudo é para ser mostrado, intenso e forte, tal como os sentimentos que crescem no casal. O bizarro é que tudo se passe na marginalidade, a câmera explorando o feio, o inóspito de onde passeia.

Inóspito que, aliás, é um adjetivo para descrever seus protagonistas, um Lavant de olhos perdidos e movimentos erráticos, muitas vezes agressivos, um homem que aprendeu a viver como os ratos, e uma Binoche grandiosa que se equilibra na pura insanidade e na melancolia de uma vida que sumiu junto com seus olhos. A interação dos dois ganha tons explosivos, que demarcam o próprio movimento da narrativa, ganhando compassos e contrastes de alucinação com o decorrer do tempo. Tal como filmou a intensidade da aproximação dos dois, com a mão pesada como os sentimentos que os inundam, também Carax não alivia ou muda o tom para dizer sobre a inevitável queda desse movimento.

É com isso que *Os Amantes da Ponte Neuf* se torna um marco da visceralidade do Amor no Cinema tal qual *Louca Paixão*. As facetas mais belas e doces de um romance nos escombros foram mostradas, mas suas vicissitudes e contradições, inerentes ao ato de amar, tem o mesmo espaço sob o mesmo holofote, pois não é algo que se divide do Amor; é uma instância tão frequente quanto toda a doçura que se romantiza nos relacionamentos. Entre tapas e porradas trocadas pelo casal, na mesma intensidade com que transam (pois tem o mesmo “investimento emocional” que o sexo), se destaca o profundo egoísmo, a noção irracional de propriedade sobre o corpo

do outro, perseguida com os olhos injetados de sangue de Alex para Michèle. Quando entra em jogo a desesperadora possibilidade da perda da amada, a sabotagem e mesmo o assassinato colateral de inocentes se torna circunstancial. Aliás, circunstancial é a própria natureza dos sentimentos que o filme explora. Quando enxerga uma brecha que permita a escapada da vida nas ruas, tudo o que Michèle viveu com Alex se transforma em passado. Só poderia então retornar como fantasma, quando as circunstâncias fazem com que o amante ressurja aos seus olhos com tons mais doces. E tudo isso não deixa de ser profundamente irônico.

Mas o mais fascinante é que não há julgamento ou moralismo na abordagem de Carax. Sua narrativa viaja do céu ao inferno do Amor despendendo igual atenção e intensidade para todas as etapas do passeio. Não se trata de um autor isento e frio, mas que mergulha nas diversas facetas de seu tema com igual desespero, um desespero que reflete o dos amantes e devolve esse sentimento ao seu devido lugar nos clichês que o tratam como loucura. Aqui, no entanto, a loucura ganha o destaque que sempre se perde diluída no lirismo que a romantiza com tanta frequência no Cinema. Tal romantização mascara o que soa mais como um monstro com dentes afiados e olhos amarelos, para o qual os amantes caminham felizes.

E o que Carax quer dizer é que isso é tão parte do Amor quanto qualquer outra coisa, ao menos com o que aprendemos a chamar e viver como sendo Amor. Não o disfarçamos com lirismo.

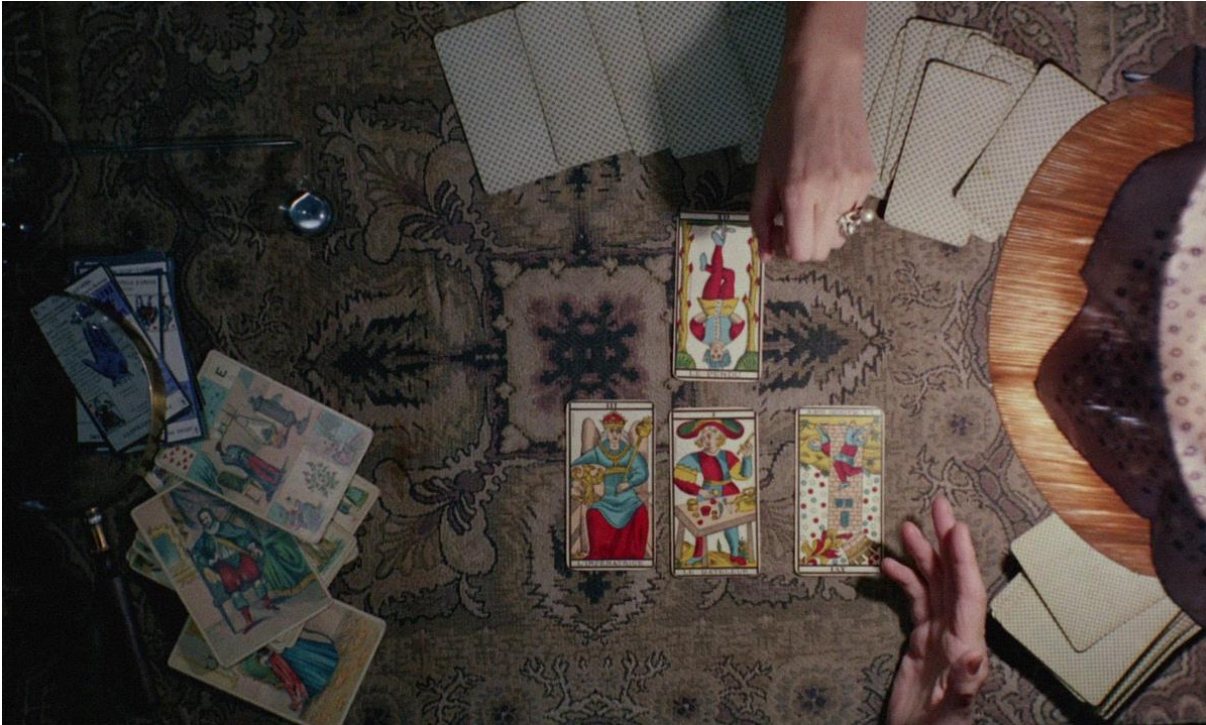
E é disso o que se trata *Os Amantes da Ponte Neuf*: do cru. É cru em forma e conteúdo (como se houvesse separação, que não didática, entre os dois), um caminhando com o outro de mãos dadas e sorrisos abertos. Um filme que dança incoerente e loucamente na beira do precipício, berrando para o abismo. No final, se finalmente é possível um desconto e a possibilidade de ilusão, é da mesma forma como no desfecho do romance *O Amor nos Tempos do Cólera*, de Gabriel Garcia Marquez: é o paliativo da própria Arte à fúria do viver.

LUCAS WAGNER



O JOGO DAS CARTAS DE TARÔ

ou “a felicidade e morte acontecem subitamente”



Tal como o jogo das cartas de tarô, não seria o cinema capaz de uma pluralidade infinita de movimentos, estes que se interferem uns com os outros e também num todo que não para de mudar, de se transformar? São estados de espírito, são formas superficiais da pele, é tudo aquilo que nos vê e que nos toca. A imagem se torna materialidade que afasta e atrai seus elementos que ainda, vista por uma plateia de cinema, se decompõem nas pequenas narrativas que trouxeram aquelas pessoas para a sala de cinema.

Fora da tela nós escolhemos as imagens ou somos enganados por elas. Elas nos dizem múltiplas coisas diferentes a cada novo instante. Cléo escolhe aquilo que estava ao seu alcance quando procura uma taróloga para saber sobre sua possível doença:

O JOGO ESTÁ NA MESA

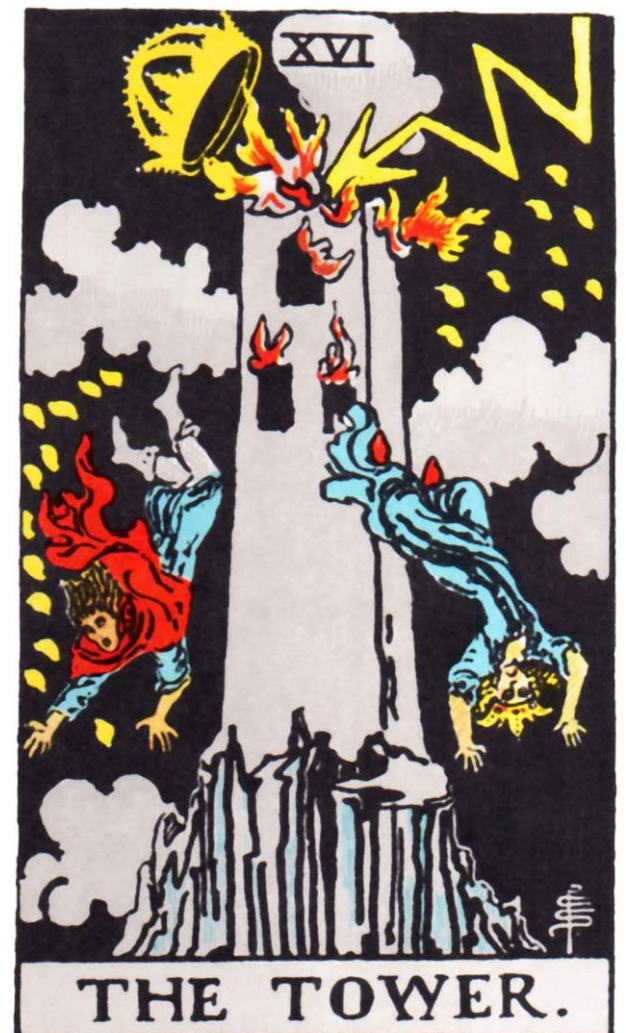
Para além dos fatos, para além das escolhas, o jogo de tarô é um contexto, uma constelação que gira em torno de diferentes centros gravitacionais que se interferem entre si. São imagens que vivem e transcrevem suas singularidades para um todo de relações infinitas. *Não é essa a arte do cinema?* As coisas, as pessoas, os sentimentos, todos tem um lugar: tudo se envolve, dissolve.

Há três cartas: *o Enforcado, o Coringa, a Torre*. Muitos não gostam da torre; considero uma das cartas mais singulares, pois diz sobre algo fantasmático: o ego, as visões de mundo. Esse estranhamento talvez se deva justamente ao próprio desenho da carta. *Mas o que há nesta imagem?* Não cabe aqui tecer uma simbologia direta de significantes, mas pensar associações, entendimentos. Pensemos na imagem: duas pessoas caem do alto de uma torre em chamas, no topo há uma coroa que é atingida por um raio. Diferente da carta *Morte* que normalmente sinaliza uma transformação na vida do consultante, a carta da *Torre* é como um fim em si mesma. Sua força está na capacidade de ruptura. Ela não é simplesmente o produto de uma individualidade, há um contexto, e este está para além das manifestações individuais.

Penso que não se trata de um todo que afete a vida de um indivíduo, mas o contrário. Não estamos sós mesmo num mundo que *criamos* ao redor. O jogo está na mesa: duas pessoas caem da torre, como se tudo convergisse para o chão. Não há mais como escapar, caímos. Mas . . .

. . . existe algo a mais, depois das chamas, sob (e não sobre) a terra onde Cléo caiu. Ela deve escolher andar novamente sobre o mundo, erguer novos conceitos, criar novas torres? Talvez Cléo naquele instante, naquele jogo, estivesse condenada à morte. Até então sua vida vagava entorpecida entre a exibição de uma imagem idealizada de sua própria pessoa e o bem estar da comodidade burguesa. Cléo prefere que decidam por si. Despreocupada com o seu arredor, qual será responsabilidade de Cléo?

OU QUAL SERIA O SIGNIFICADO DA TORRE? (...OU O QUE IMPORTA...?)



E no entanto o jogo de tarô sempre muda. Por todos os lados novas cartas se apresentam, influem-se umas nas outras. É o caos, é a dimensão dos movimentos ininterruptos do cinema e da vida; *será o cinema uma arte da vida* (?). Depois de um instante o presente já é passado, e de 5 às 7 são uma sucessão de presentes nos quais os planos-sequência nos atribuem um mundo que se movimenta independente de Cléo. Não seria tal como as cartas de um tarô? É o puro movimento que impossibilita toda afirmação decisiva do futuro, pois ele é somente um futuro de um presente infinitamente permutável. A cidade é uma confusão de olhares onde Cléo é constantemente observada, ou pelo menos é isso que se mostra a princípio: eis o que ela é para si, um centro do mundo que ela inaugura, mas no próximo segundo, é a própria Cléo quem se confunde com a multidão.

As ruas caóticas de Paris nos cansam o olhar de tantos movimentos simultâneos. Lojas, vitrines, tudo reflete-se entre si. Cléo sempre olha para o espelho como se lhe perguntasse algo. Sou eu? Cléo? Para todo momento os espelhos se ocupam em ouvir os questionamentos corriqueiros de Cléo, será que a “feia é um tipo de morte”? Cléo não se inocenta, ela é multidão. De 5 às 7 o filme viaja sobre as vias públicas para a cada instante tropeçar em indivíduos, em situações: Deus mora na rua, afinal de contas (?).

Em dois momentos figuras escatológicas que se utilizam de seus corpos para performances de rua são objeto de fascínio e repulsa de Cléo que os observa como espetáculo visual. A carne é a matéria, ela se transforma: será que o feio nos comove? Nos alivia? O público observa atento essas figuras *outras* que fazem do “impossível possível” (para nós “*outros*”?). A matéria desses homens é a mesma: um corpo humano. Este corpo cede de sua materialidade orgânica (e por que não, social?) para usufruir a liberdade de cortar a própria pele ou comer um sapo para impressionar a multidão. Será um absurdo, será um delírio? A liberdade tem tantas formas, ela vive no ato pelo ato. Ela nasce da ação e se prolonga ao infinito até sumir, e não seria essa,



talvez, a busca iniciada por Cléo desde o princípio? Sua vida pela primeira vez se tornou uma aposta, mesmo que a o desfecho sempre fosse o mesmo, o próprio fim. Mas quem ela será quando a hora chegar?

Tudo parece girar em torno do olhar, Cléo se dirige ao ateliê para encontrar sua amiga. A partir de sua chegada um longo plano sequencia se inicia: a câmera se confunde com a percepção de Cléo, ela vê sua amiga Dorothee nua, ela é a modelo das esculturas. Cada artesão observa atentamente Dorothee. Por que tão diferentes os olhares? Por que tão diferentes daqueles mesmos olhares (de quando o mundo olha para uma mulher) que na rua perseguiam a imagem de Cléo? E aquelas “outras” que cercam Dorothee? Quem são essas imagens criadas a partir de seu corpo nu? Tudo está no olhar, Cléo sabe que todos a olham, mas o que veem?

Na primeira cena Cléo estava condenada à morte - não era ilusão nem tampouco um diagnóstico - sua vida era cara, o preço de ser amada como um objeto era sua própria liberdade. A vida burguesa lhe levaram ao completo esvaziamento de seus sentidos, agora quase insensíveis ao mundo. Quem a comprava? Eram os olhares dos pedestres, de sua amiga, até mesmo de seu esposo. Ela vestia o véu, o mais opaco de todos, a invisibilidade de ser aceita. Foi necessário morrer, e de fato, a Cléo que visitou a cartomante está agora morta. Mas o que

importa agora é a liberdade, conquistada na queda, uma queda ideal das concepções que até então pavimentavam um caminho seja ele de dor, ou ódio de si.

Penso em algumas maneiras de encerrar esse texto, mas algo impede que a conclusão se desenvolva. Para mim o fim ainda é um mistério. Encerro com o mesmo “não fim” de Cléo. Talvez agora devesse falar do amor, mas para mim ele não existe e disto prefiro aceitar a incógnita do futuro, mas um futuro diferente, independente de tudo que aconteceu até então.

Hoje dormirei. Amanhã? Talvez amanhã no final da tarde eu acredite no amor.

NUNO AYMAR



TRANSCRIÇÃO-LIVRE DOS PRIMEIROS 13min33s DA COMPOSIÇÃO ERUDITA E ADIPOSA DE VANGUARDA: HITLER IIIº MUNDO

dfgjhhveaiiivteevuvteeedjhgfi
jjjjjjjjjjjItht

BATUQUES-FOCAS

UHF UHF

UHF FUH FUH UR

EM SUPLENTO ABAFADOS NO CELEIRO

OU OU E

CRESCENDO

INTENSIDAD

#####S##!!-

“Furou o pneu, furou o pneu. Por que? Porque você é mais pesada do que eu, você está pesando toda a câmara de ar... Agora o que que nós vamos fazer? Você imagina que se eu saísse de dentro desse automóvel, desse Volkswagen nesse momento, alguém vai nos socorrer? Está vendo... esses automóveis passaram aí como alucinados, enchendo completamente essa rua de carros. Você acredita que nenhum indivíduo terá coragem de sair do automóvel pra vir nos socorrer, pra vir me ajudar a.. aaa... a tirar o pneu, a tirar o estepe, a consertar essa coisa? Não! Nós temos que ficar fechados aqui, **amaldiçoadamente** fechados aqui dentro desse automóvel, como se tivesse num deserto precisamente no momento em que a população está passando em massa por esta rua. Nós vamos morrer aqui nesse automóvel fechado, vamos apodrecer, vamos entrar em estado de de de decomposição?! Ninguém vai nos apanhar!”



“Se fosse fácil, você pergunta: nome? não sei; endereço? não sei; roteiro? não sei. Aí eles começam a gritar. Uma borrachada na orelha já muda o som, o grito não é o mesmo: AAAAAAAHHHH!”

“Ficar de olho no progresso dos gritos, senão o elemento morre. Tomar muito cuidado.”

EXPLOSAO FUTURISTICA

OSREVER:

ambiente + ATAQUES

DE RUÍDO

“La dinamita, la dinamita... donde está?Cuál es tu proximo atentado?”
“AARRGH, AAAHHH!”

AMBIENT REVERSE ATTACK

CULTURALIDADE

Sussurros-GRITOS perto do microfone. TSSSSSCCCCHHHH

“Certo, legal... shhshshhshh, Chegou, parou, parou, parou... tum dum dum dum! Ah, legal, legal! Trilili, tsch tsch tsch... legal, ciência!!! Pa pa pa pa... Só você pode ressuscitar a menina, vai vai!” “Não, não quero!”

“Perfeito! O golpe de estado será executado pelo robô! Adolf Hitler ainda é um conservador-democrata. Morte ao primeiro-ministro, passivo-rrrrradical.”

“Trouxe o dinheiro?” “Está aqui!” “Entre!”

“Se trata de um cientista de alto nível, especialista em crimes contra o Estado?!” “Foi recomendado pela Central de Informações sobre Golpes de Estado no Terceiro Mundo.”

“Ótimo! Liga o robô, liga, liga!”

SEM CRI CRI



"Dentro de uma hora, você vai viver a 10 centímetros do chão; desencarnar e voltar como galo doido da favela. Você vai virar galo e o galo vai virar você."

A imagem incendeia as retinas que atinge. Um quadro colorido do Brasil é pintado em 1970 no morro carioca. O instrumento de pintura é uma câmera e é a cidade quem cede suas cores, ela e suas pessoas. É verão. Céu e mar se encontram entre tonalidades de azul, o verde das matas rodeia o morro e a cidade abaixo; as cores quentes, a pele negra, o cabelo loiro compõem (ou são?) a vida daquele lugar.

Um calor emana levando-nos a transpirar diante do sol e do brilho produzido sobre os prédios, da correria incessante dos personagens nos seus vai e vens infinitos; mas também nos faz respirar nos momentos de silêncio, nos planos panorâmicos da cidade e até numa eventual tela escura, que nos convida a adentrar mais a fundo naquilo que ocorre diante de nós. O som percorre aquele ambiente com a herança de mais de 500 anos de história, transita entre os continentes da América e da África sem conhecer o espaço ou tempo que os separou. A diegese se localiza tanto em 1970, [I WANT MONEY] quanto num



momento só seu, ambientando o futuro e o passado numa dança ininterrupta. O candomblé irrompe em meio [PLEASE] da cena pelos personagens e toma conta da trilha sofrendo uma interferência dos outros elementos sonoros, sejam eles outras [AMERICAN FRIENDS] músicas - como o sambinha bem humorado de Noel Rosa: Provei, ou a trilha sonora original composta por Gilberto Gil indo até a Little Richard - seja na narração [MONEY] off ou no diálogo dos personagens. [O que é que nós estamos fazendo aqui na Terra? Qual o destino do homem? Qual o destino do homem?]

É notável como algo tão sensorial e poético tenha tamanha força política, libertadora. Esta parte do desejo de fazer um cinema brasileiro diferente e essa proposta traz consigo uma relação mais íntima do brasileiro com seu cinema. Ele é também parte da criação.

Aqui se entende o cinema como uma arte totalmente colaborativa. A câmera segue o caminho traçado pelos atores que se movimentam freneticamente pelo cenário que é o próprio Rio de Janeiro. O resultado é um retrato da liberdade de criação impulsionada pelo desejo de se desprender das amarras da realidade; ela anseia e sugere uma ruptura com qualquer que seja a norma. Onde se impõe a ordem, reina o caos.

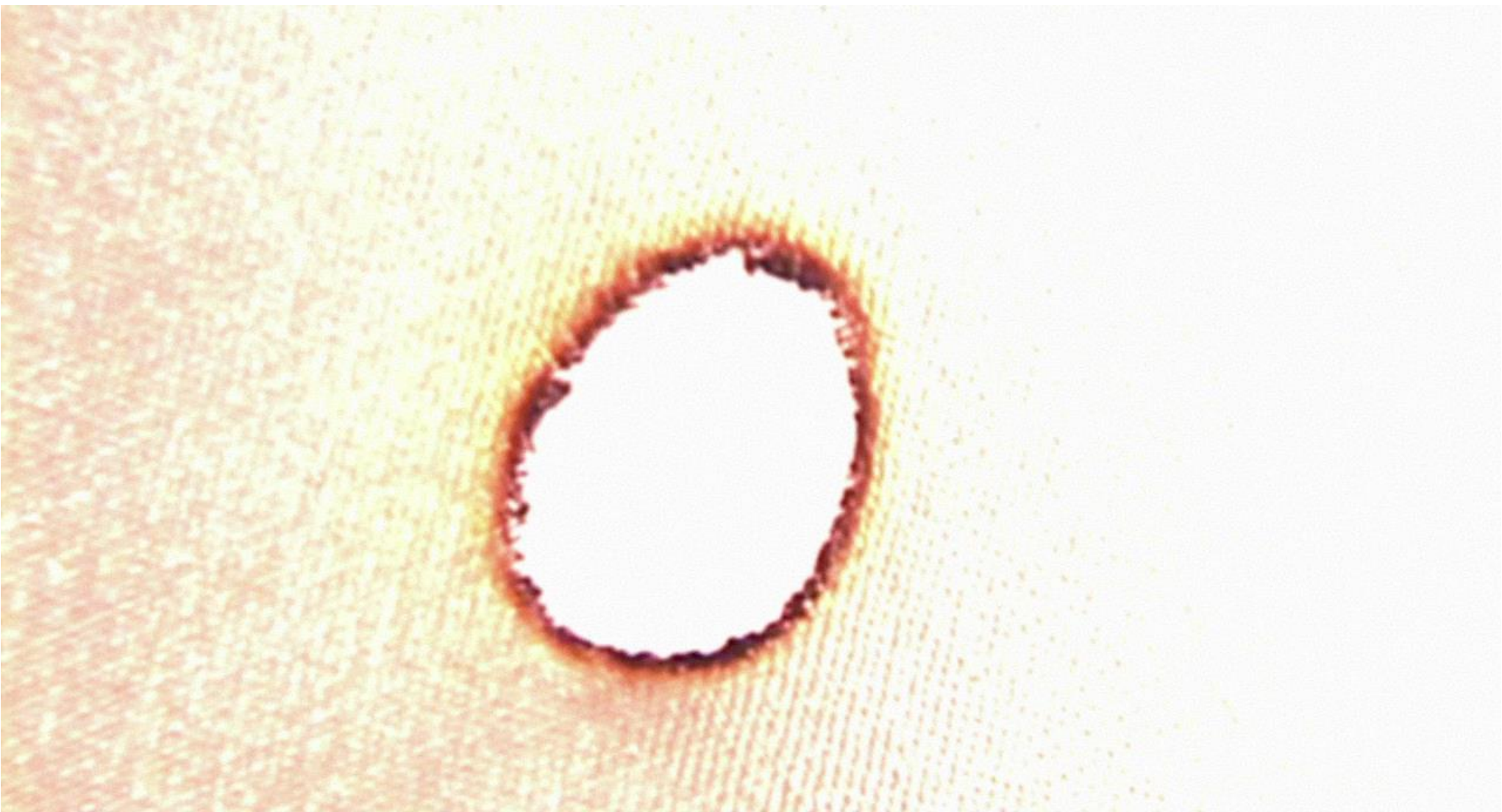
"Antes a fome não me deixava pensar, agora ela me faz pensar. Não em mim, nem nos espíritos dos meus amantes, mas a fome faz cada vez mais pensar na fome dos outros azarados da terra. É preciso mudar a face do planeta, transformar pela violência este planeta errado, vagabundo e metido a besta"

CARLOS AQUINO

O MARAVILHOSO PESADELO:

Império dos Sonhos





Eu... parece que não me lembro se é hoje,
antes de ontem ou ontem.

Acredito que se fosse...

21h45,

...acho que já passava da meia-noite.

Por exemplo: se hoje fosse amanhã,
você nem se lembraria
que tem uma conta não paga.

Ações têm consequências.

e ainda sim...

existe a magia.

Se hoje fosse amanhã,

você estaria sentada ali.

Está vendo?

O MARAVILHOSO PESADELO:

Império dos Sonhos

Parte I : imagens apesar de tudo ?

Estamos muito distantes e ao mesmo tempo tão próximos daqueles que pela primeira vez observaram aquelas imagens estranhas sobre a tela branca.

Nos primeiros anos daquilo que poderia ser chamando de “não cinema”, salões de entretenimento reuniam uma grande quantidade de pessoas para exibir imagens em movimento que provocavam na multidão um fascínio em troca de poucos centavos de dólar. O que aquelas pessoas procuravam ali? Eram trabalhadores, vagabundos ou apenas passantes dentro de um lugar caótico de hiper-estímulos dominado pela música e bebidas. O cigarro sempre aceso marcava as linhas de luz da projeção. Era a taberna das ilusões.

Eles queriam que o tempo parasse e ali era um lugar perfeito; era um momento de lazer, talvez apenas um instante para aquelas vidas

atarefadas. O mundo girava mais depressa, mas o ritmo dos ainda 18 quadros por segundo daquelas projeções parecia ter criado algo novo, um tempo presente maravilhoso tão quanto assustador; era um presente contemporâneo a todas àquelas vidas, cada qual sobre sua cadeira, sentada, talvez gritando e dançando entre aqueles feixes de luz que surgiam magicamente, ou simplesmente encostados no canto da sala e observando tudo que acontecia. Eram pessoas sem destino dentro de uma sala, *entre quatro paredes de esquecimento.*

ERAM PESSOAS QUE QUERIAM ESQUECER

... OU ...

LEMBRAR?

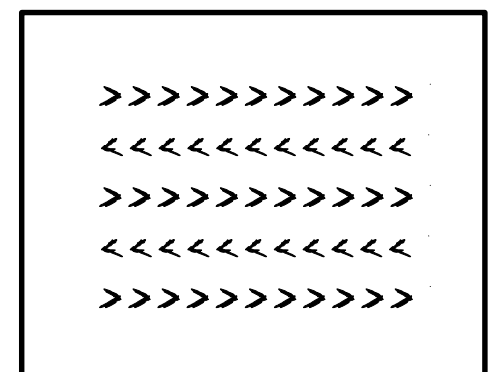
A vida que estava naquelas imagens estava naquele agora, e não mais depois disso. Todos que estavam naquela sala não faziam ideia do que era aquilo, nem o que futuramente seria intitulado de cinema. Para eles eram apenas

imagens em movimento. No entanto, talvez eles, nesse momento primeiro, num parto corriqueiro e sublime de curiosidade e despreensão, se esqueceram de suas vidas para lembrar de um sonho. Um sonho estranho que nos faz sentir e lembrar de todas as sensações do mundo e principalmente de um *não mundo*...

SERÁ O SONHO QUE TIVE ESSA NOITE?

poderá ser o sonho dela ali no canto...

*...ela observa discretamente o reflexo da
projeção sobre o copo de vidro e na
fumaça.*

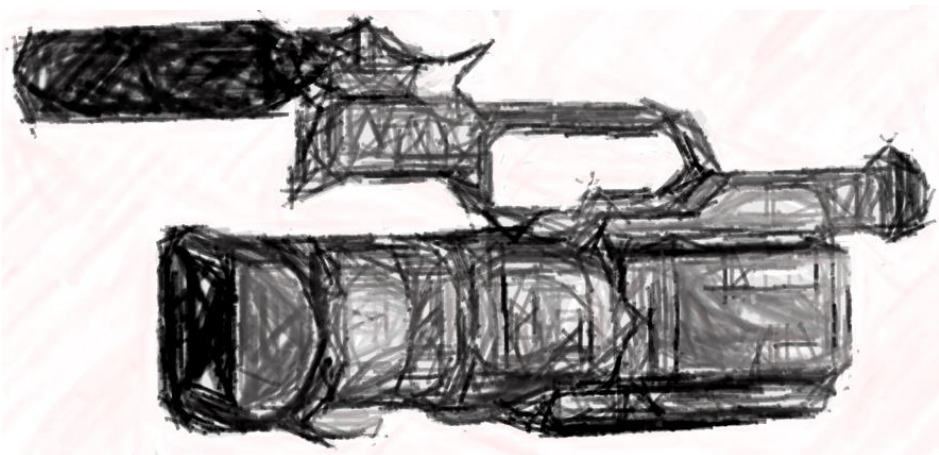


Parte II: o dispositivo dos sonhos

A sensação é de acordar de um sonho, o que sentimos é uma mancha de sensações. Sabe-se muito bem o que se sentiu, mas não o que aconteceu. A mente flutua sobre um resíduo viscoso que concentra os anseios que neste instante estão sendo embaralhados pelo “retorno” ao mundo, *este* mundo. O que eram duas dimensões de uma tela agora são infinitas. Resta a memória. Aqui a imagem poderá ser aprisionada pelo sentido, pela história, pois a memória não pode conviver com aquelas imagens sem compreendê-las. É um longo caminho, não será tão fácil.

Não sabemos dizer o que aconteceu nem tampouco aquilo que provocou todas aquelas imagens e sensações. Para cada nova cena de *Império dos Sonhos* há uma nova aposta e tudo que aconteceu até então servirá como moeda. Faremos de novo uma aposta até tudo se acabar e fazer sentido novamente.

Todas as cenas foram escritas um dia antes de suas respectivas gravações. Não havia roteiro, nunca houve, e provavelmente Lynch nunca pensou exatamente sobre um filme *Império dos Sonhos*, mas o filme existe, pode ser visto. O que aconteceu? Pensemos que de repente todas as distâncias se encurtaram. Uma câmera digital modelo Sony DSR-PD150 com 40 cm de comprimento é capaz de gravar infinitas horas. Apenas uma pessoa para seu manuseio. A edição é virtualmente livre.



A câmera está próxima, é como um olho humano. Ela se aproxima de um rosto quase tocando-o, como se tentasse entender todas as suas linhas – não as linhas que desenham tais rostos - mas a extensão daqueles traços que se enverga e foge para dentro do rosto assombrado. O mundo se curva, suas imagens se distorcem. As imagens visuais e sonoras entram em regimes extensos de relações para criar cadeias unilaterais capazes de criar leituras novas, para não dizer dizer diversas, onde as imagens não pertencem mais ao domínio da narração nem do conteúdo.

Foi preciso quebrar todas as linhas para que tudo pudesse ser novamente descolocado, remontado. Não seria um paradoxo? Ainda existe a montagem e não seria ela responsável por uma coesão única e permanente para o filme?

De fato essa montagem existe e apenas uma. Uma que será sempre repetida, em diferentes cinemas, diferentes situações, contudo...

...algo está errado, resiste.

O que veio primeiro, ou depois? Ou ainda, será que tudo se passou durante? Ao mesmo tempo? Talvez nada tenha acontecido, mas quando o filme acaba parece que algo muito maior do que a própria matéria fílmica tenha existido. Talvez a expectativa de salvar o sentido, o significado, mas ele não está completamente perdido. Nossa memória trabalha sob aquelas imagens, agora são novas regras. Tudo que nós temos são imagens que agora após a sessão estão abertas para um novo circuito de ligações intermináveis que podemos chamar de memória. A partir daí, quem sabe, comece um novo filme, novos filmes. Será como lembrar de um sonho logo após acordar.



Mas do que se trata *Império do Sonhos* afinal? Pensemos no título original do filme “*Inland Empire*” que pode ser livremente traduzido como “*Império do Interior*” ou “de dentro”. Isso não pode ser confundido pela definição de um mundo inconsciente de uma única personagem (a principal personagem interpretada por Laura Dern), pois nem o próprio filme permite casualmente essa posição privilegiada. Laura Dern interpreta dois personagens segundo Lynch; segundo ela mesma, três. Uma atriz que interpreta uma atriz que interpreta outra atriz e já não sabemos exatamente quem é o personagem, se é que ainda nos atemos a um conceito como “personagem”. Essas associações cada vez mais translúcidas fazem da imagem sonora e visual um objeto de fusões infinitas, *tudo se sobrepõe*. Um novo regime de transparência?

Parece que foi necessário o completo desencanto pelo cinema – a própria “forma” do cinema - para redescobrir-se o encanto da imagem como pura possibilidade: a imagem sublinha e devasta todas as possibilidades de mundo até sumir por detrás das cortinas. Uma sensação real, finalmente uma “verdadeira ilusão”.

Reformulemos as perguntas e busquemos a resposta na sua ausência. Talvez tudo esteja no passado, lembro agora de algo que nunca vi...

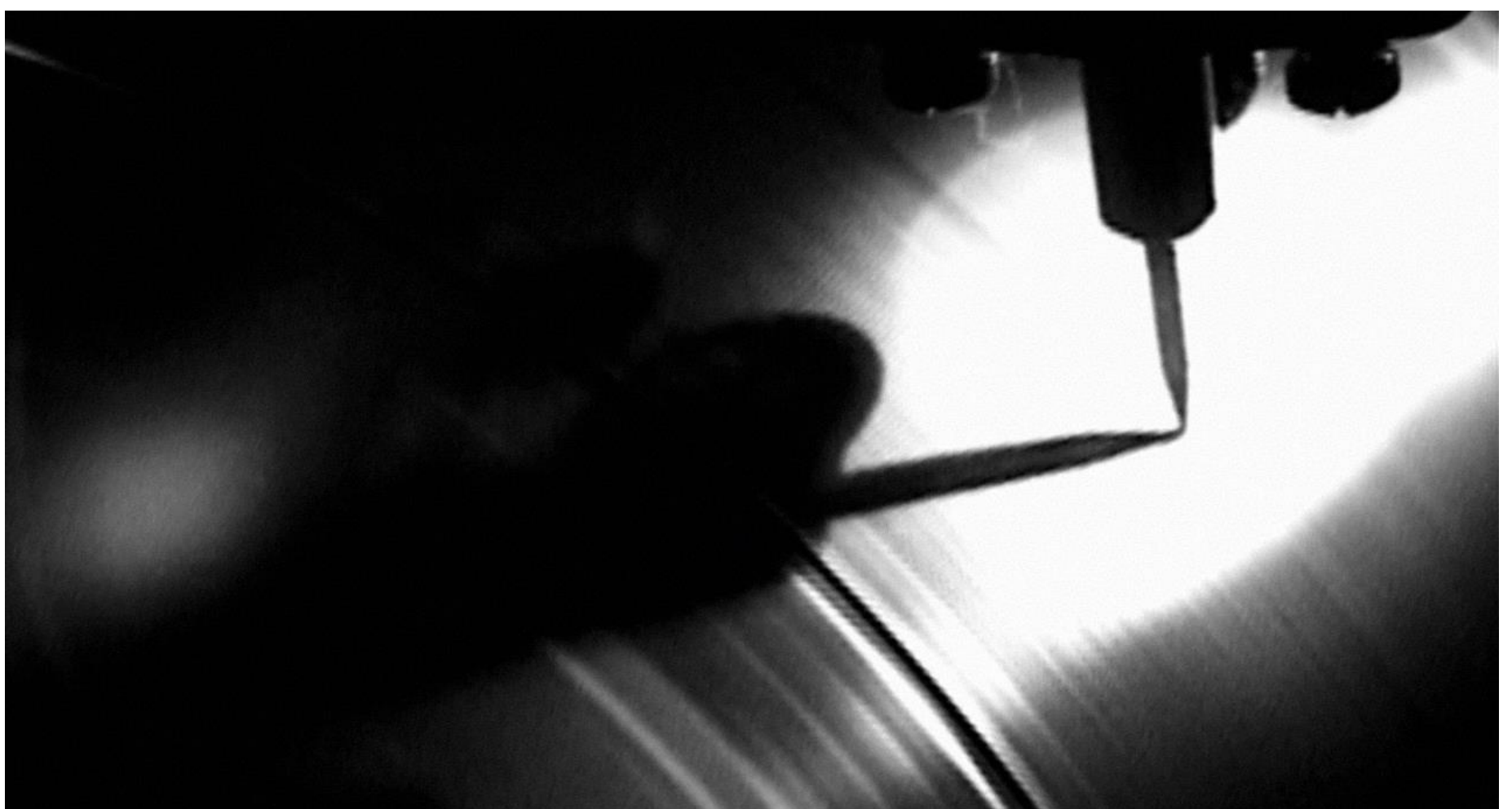
Me lembro daquelas pessoas que viram a um século atrás as primeiras imagens em movimento sendo projetadas sem compromisso artístico ou comercial. Era apenas uma questão de ver.

Jamais estaremos livres como eles, mas até as luzes se acenderem novamente, será possível algumas horas de liberdade, antes que tudo faça sentido novamente.

NUNO AYMAR

Um disco de vinil gira indefinidamente.

Um som profundo rasga nossos sentidos conforme nos aproximamos da agulha.





FANTASPOA: BALANÇO TARDIO DE UMA EXPEDIÇÃO FÍLMICA (Parte I de II)

Reconhecer o território antes de se discutir seus limites. Esta recomendação ganhou um sentido mais concreto quando terminei minha jornada inaugural ao Festival de Cinema Fantástico de Porto Alegre (doravante, Fantaspoa) neste ano, até o momento tão inédito para mim quanto a cidade onde é sediado. A atenção redobrada para memorizar os caminhos entre a Cinemateca Capitólio e o Santander Cultural se aliava à curiosidade pelos gêneros abrangidos por este evento, basicamente: ficção científica, fantasia e... horror. Este em particular, desafiado por críticos que defendem a tese do pós-horror enquanto uma espécie de superação dos códigos tradicionais do gênero. Discussões teóricas à parte, a importância de festivais feito o Fantaspoa começa justamente pela preservação de certos parâmetros conceituais, sejam eles objeto de devoção ou estilizados nestes tempos de tudo-pós. Definido o território, vamos à jornada em si.

I) A ETERNIDADE É MULHER

Ao mesmo tempo em que celebra a orgia sensorial derivada das vertentes do cinema fantástico, a edição do Fantaspoa deste ano demonstrou uma plena sintonia com as discussões cada vez mais relevantes sobre a representação do feminino no cinema e especialmente quanto a filmes realizados por mulheres. Se considerarmos as críticas voltadas à fetichização da mulher em tantos filmes de horror, por vezes resvalando na misoginia, a preocupação do Fantaspoa em garantir espaços importantes para a exibição e a discussão sobre o cinema feito por mulheres o coloca à frente de muitas iniciativas similares em outros festivais de cinema, sem afetar pretensão nem se limitar a palavras de ordem.

Talvez um dos filmes mais engajados na questão feminina que eu tenha visto em muito tempo seja *O Livro de Birdie (Elizabeth E. Schuch, Reino Unido, 2017)*. Não apenas pelo elenco totalmente feminino, além da direção e do roteiro, mas por se valer de uma ambientação tétrica – um antigo, gélido e amaldiçoado convento – sem que esta sufoque as várias leituras da presença da jovem Birdie (Ilirida Memedovski), deixada pela avó aos cuidados de freiras por motivos não muito claros. Aos poucos, em meio a muita neve e sangue, se desenham os contornos da narrativa, sem que sejam muito definidos, o que é um trunfo para o filme em si. O aflorar da sexualidade, a maternidade enquanto espectro fantasmagórico e a morte à espreita – vale destacar os diálogos de Birdie com o espírito de uma freira suicida – traduzem o catolicismo no qual a diretora veio a ser educada, formatado por uma concepção visual que superou com efeito as limitações de orçamento e o frio extremo das rodagens. Evitando o *exploitation* que parece intrínseco a tantos filmes envolvendo freiras em clausura, e apesar da presença de elementos fantásticos nem sempre vir a contento, trata-se de um filme emblemático não apenas por suas intenções, mas pelo que entrega de forma direta ao espectador.

Reinventar signos demanda mergulhos cada vez mais profundos em busca dos nossos temores mais ocultos e dimensioná-los conforme o tempo, o espaço e a história que nos antecede. É o que nos oferece, de pronto, *Lilith's Awakening (Monica Demes, EUA, 2016)*, vampiresco em sua essência e

galvanizado pela personagem mitológica mencionada no título. Lilith, a primeira mulher de Adão, a "Mãe dos Demônios", amaldiçoada por gerações e, mais recentemente, venerada por sua assertividade e seu feminismo *avant la lettre*. Com base em uma revisitação ao mito de Drácula, o roteiro nos apresenta uma Lucy (Sophia Woodward) oprimida não pelo recato vitoriano dos tempos de Bram Stoker, mas pela modorra contemporânea de uma vida matrimonial sem horizontes à vista. Bem apropriada, portanto, a ambientação em uma cidade no interior do EUA, tão sem horizontes quanto a vida de Lucy. Embora os personagens masculinos em cena sejam verdadeiros atrasos na vida de Lucy (o marido insípido, o pai-patrão e o colega assediador), são apresentados com nuances sutis e suficientes para ampliar a tensão gerada pela inexorável aproximação de Lilith, encarnada pela cantora brasileira Bárbara Eugênia (em sua estreia em longas) de forma segura e misteriosa, reforçada por suas poucas e estratégicas falas. Revigorante em sua abordagem e rigoroso em sua concepção visual, *Lilith's Awakening* se veste de sombria elegância por meio do preto-e-branco bem contrastado da fotografia, sem saturações despropositadas. Inevitável apontar uma certa filiação entre *Lilith's Awakening* e o cinema de David Lynch. Tal afinidade, é certo, não se confunde com pastiche: o reconhecimento de símbolos caros ao cinema lyncheano (a estrada, as estranhezas do cotidiano, as metamorfoses físicas e psíquicas) se deve muito mais à forma reflexiva com que Demes se vale dos instintos humanos para construir um cenário emocional tão aterrador quanto madruguar em bosques inóspitos. Em termos narrativos, tanto ou até mais do que no aspecto puramente audiovisual, o conluio entre mitos tão antigos quanto misteriosos resulta em uma obra das mais belas, cujo potencial apreciativo persiste. E intriga. E perturba.

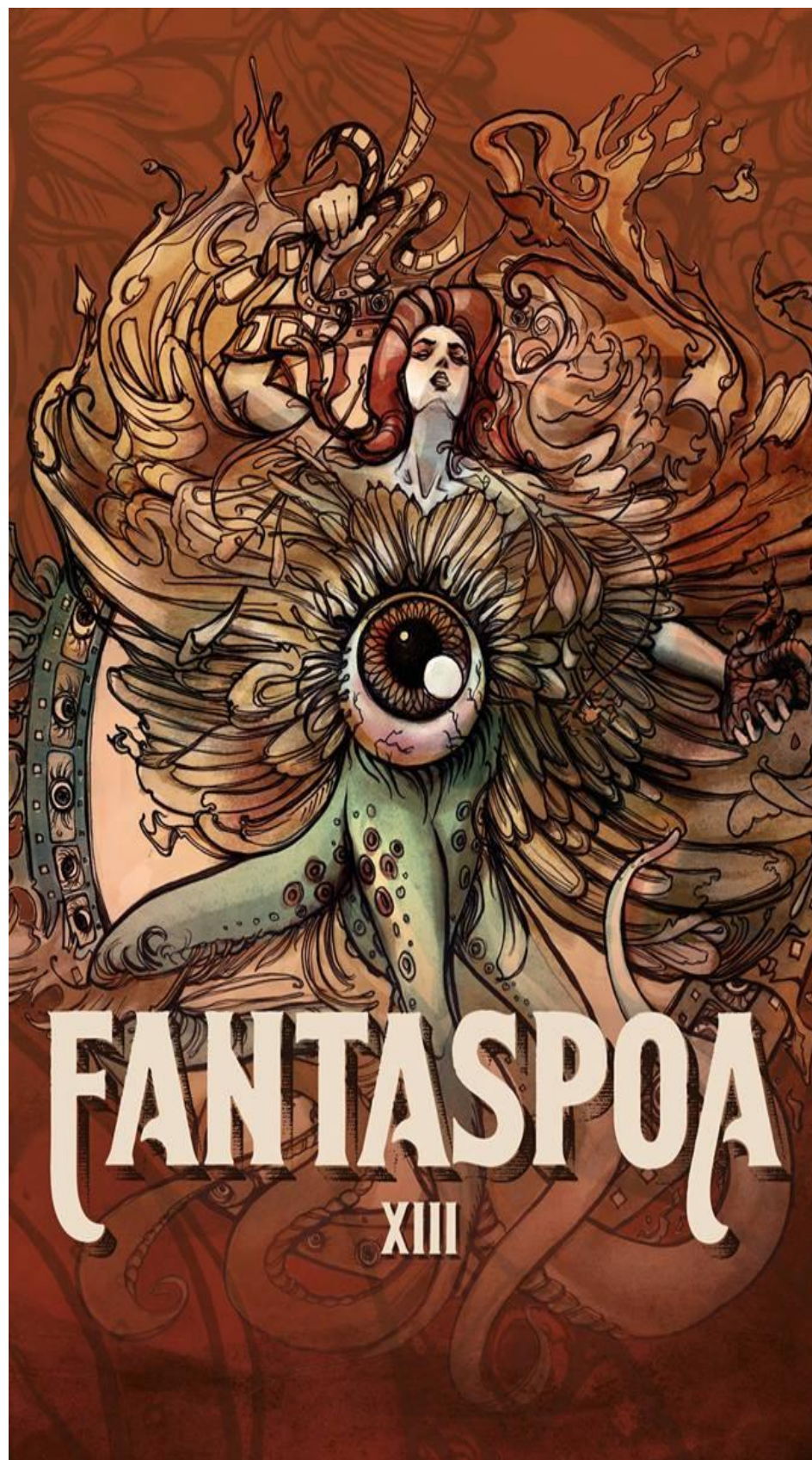
Em um registro mais tradicional, *O Morto Conta a Sua História (Fabián Forte, Argentina, 2016)* escarnece do machismo latino-americano, aqui encarnado pelo publicitário Angel (Diego Gentile), um mulherengo dos mais toscos que se converte em vítima de uma irmandade vampirística de mulheres. Transformado em um morto-vivo incapaz de cometer as torpezas verbais e físicas contra mulheres em geral às quais estava acostumado, logo descobre outros sujeitos “reprogramados”, sem saber que os planos das vampiras são ainda mais sombrios do que supõem. Embora traga referências a tantos filmes divididos entre o riso e o espanto (de *A Morte Lhe Cai Bem a Um Lobisomem Americano em Londres*), não há como negar a afiliação de *O Morto...* com *As Bruxas de Zugarramurdi*, de Álex de la Iglesia, também sustentado pela presença de uma ordem secreta de mulheres. Contudo, o filme de Fabián se sobressai por ser menos maniqueísta e mais sincero, além de apresentar uma personagem feminina muito mais bem elaborada do que todas as do filme de Iglesia: Lucila (Mariana Anghlieri), a dedicada esposa de Angel que, apesar do comportamento reprovável de seu marido, é a única aliada com quem poderá contar quando as vampiras revelarem a extensão dos seus propósitos. Eis um dos pontos que sustentam e garantem o interesse do filme, tanto ou até mais do que a vingança coletiva enquanto catarse.

II) O FUTURO JÁ PASSOU

Da ficção científica, já disseram que hoje está mais próxima da crônica de costumes em razão do avanço da tecnologia ter ido muito além de certas expectativas futurísticas (ou aquém para alguns, o que não vem ao caso). Antes mesmo disso, porém, a proposta de tratar o *sci-fi* enquanto pastiche garantiu uma sobrevida curiosa ao gênero. Dois exemplares dessa tendência foram exibidos no Fantaspoa deste ano, com resultados um tanto díspares.

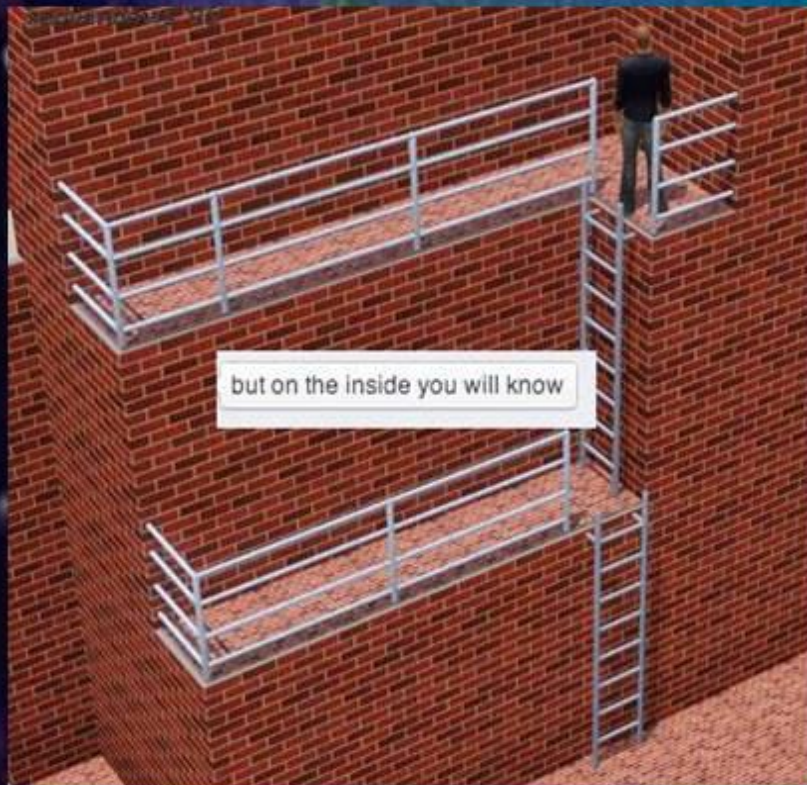
As três décadas passadas desde a estreia de *Controle Remoto* (Jeff Lieberman, EUA, 1988) trouxeram um anacronismo a mais para um filme cujo mote consiste em uma ficção científica classe Z, dos anos 50, capaz de transformar qualquer um que a visse em uma força assassina inabalável. Na época do lançamento, as videolocadoras imperavam, sendo então o meio mais acessível e moderno de acesso a filmes em geral. No debate após a sessão em Porto Alegre, o diretor desmontou qualquer espécie de nostalgia pelo VHS, criticado por ele pela sua baixa qualidade de imagem, não lhe trazendo nenhuma saudade. E é justamente a nostalgia o sentimento a motivar tamanho fascínio pelo filme-dentro-do-filme em *Controle Remoto*, cujo cenário e figurino são fascinantes de tão farsescos. Aos olhares contemporâneos, no entanto, os figurinos e até mesmo os comportamentos dos demais personagens representam a quintessência dos exageros oitentistas. O resultado, em termos conceituais, é uma contraposição de visões nostálgicas que engrandecem um filme que, ao mesmo tempo, não deixa de ser um entretenimento tradicional e bem realizado.

As referências ao *sci-fi* dos anos 50 são ainda mais imprescindíveis a *Esta Pedra Gigante de Machê é Realmente Muito Pesada* (Christian Nicolson, Nova Zelândia, 2016), cujo ponto de partida narrativo começa em uma convenção de fãs do gênero, onde um grupo de amigos acaba transportado para um universo paralelo todo concebido de acordo com os estereótipos e elementos cênicos típicos de um filme de ficção científica das antigas, daí derivando seu título tão extenso quanto curioso. A típica jornada em busca do retorno ao mundo real segue um rumo convencional, enquanto a direção de arte esfrega na cara do espectador cada detalhe do cenário e cada figurino exótico. Porém, tanta exuberância visual não se mostra no resto do filme em si, algo conformado em fazer graça pela graça, num jogo metonímico onde sobram boas intenções e chistes fracos.



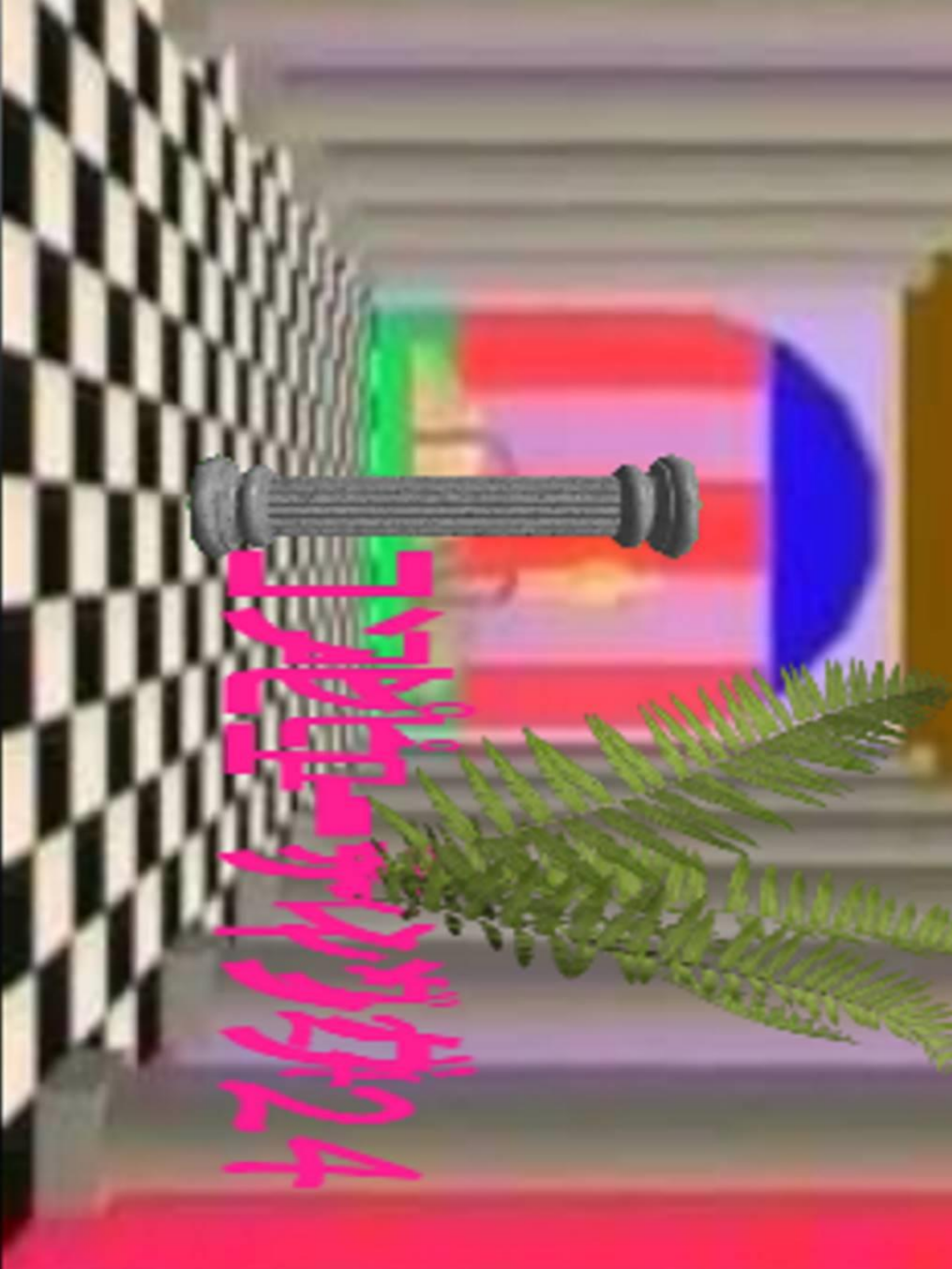
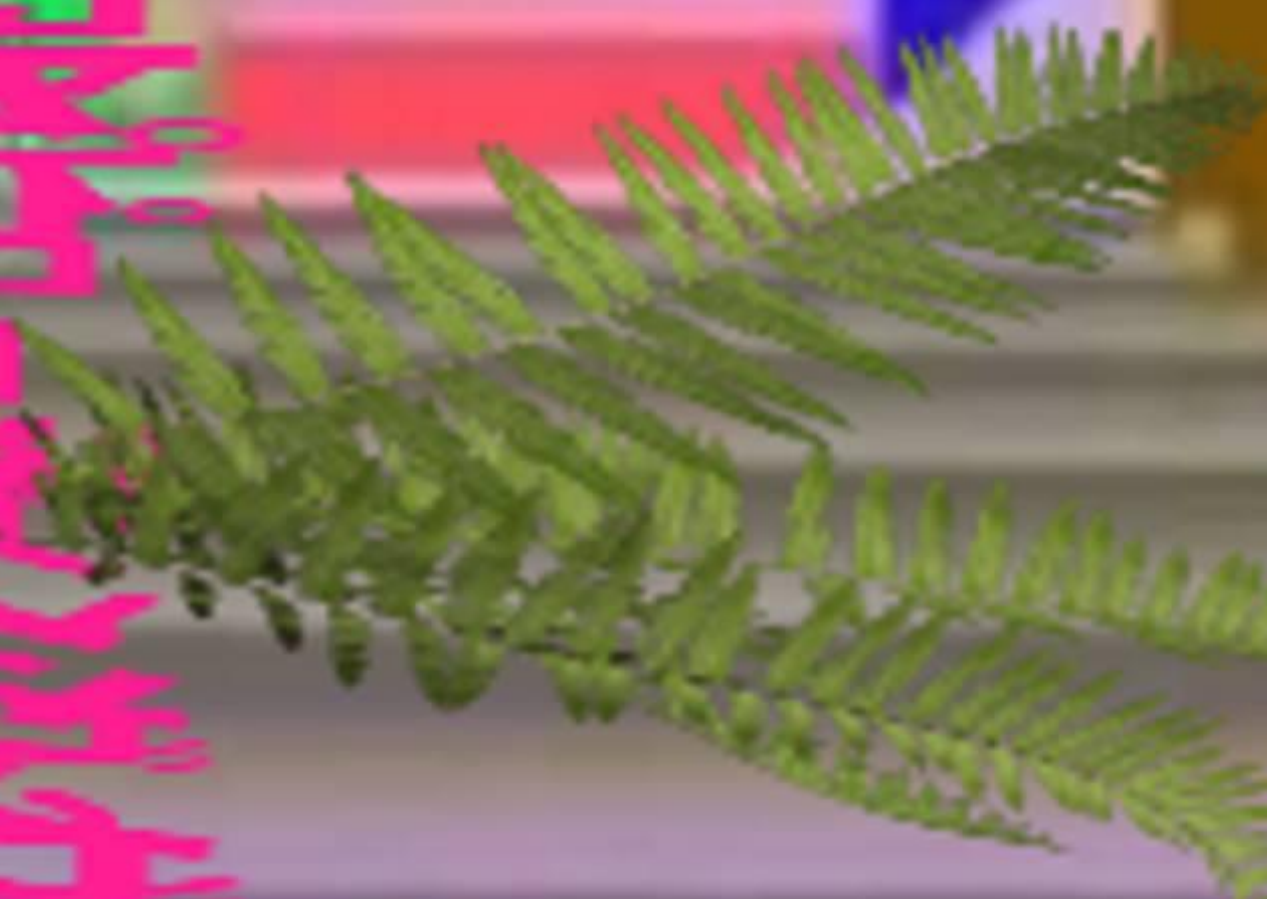
(Cartaz do XIII FANTASPOA – Festival de Cinema Fantástico de Porto Alegre. Retirado do site: <http://www.fantaspoa.com/2017/>).

ANDRÉ LDC



but on the inside you will know

「アムニティ」 女子美術大学

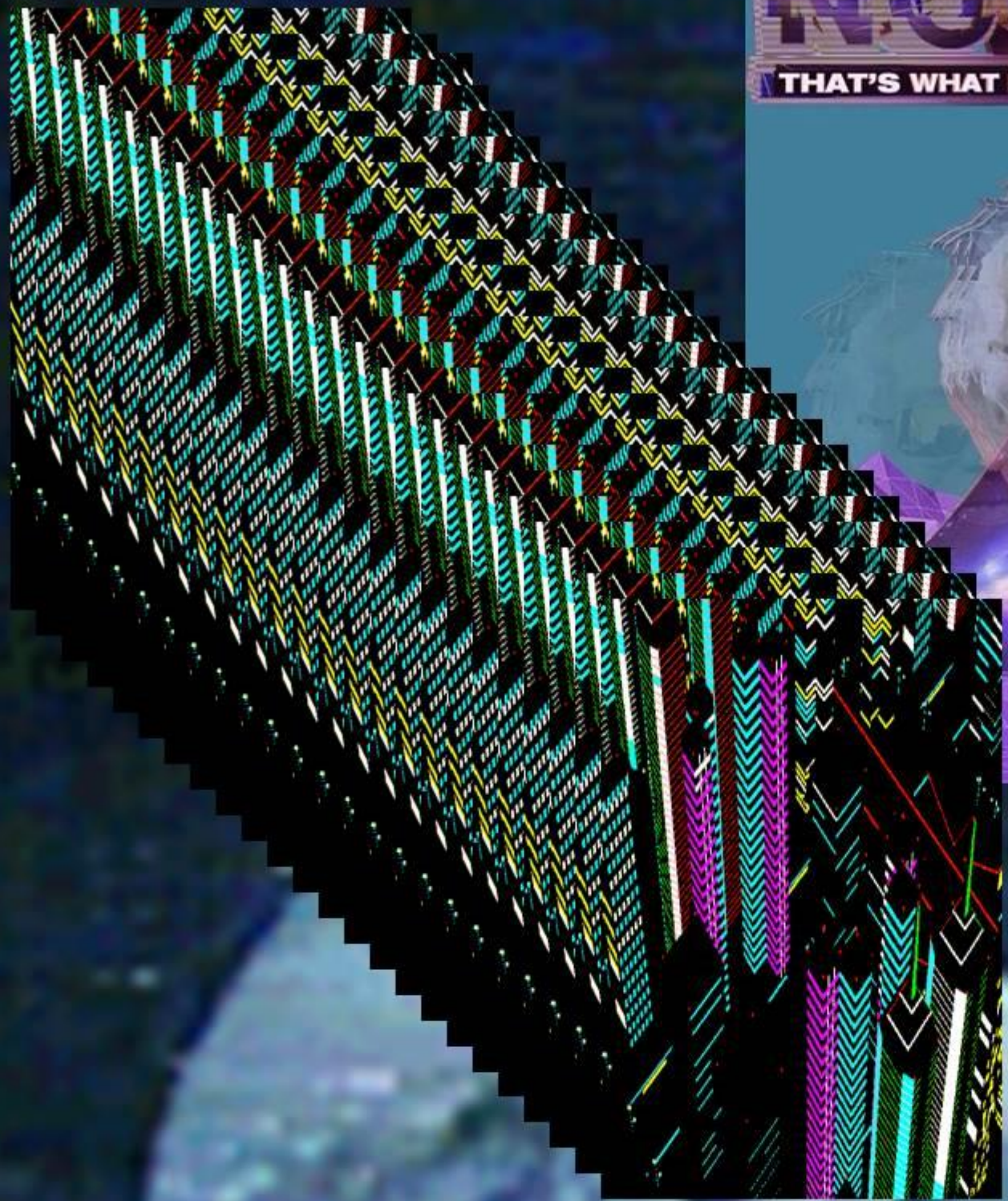


嫌悪



NOW
THAT'S WHAT I CALL

FUTURE



DEAD

3:15



Money can't buy sadness



DEEP

WEB

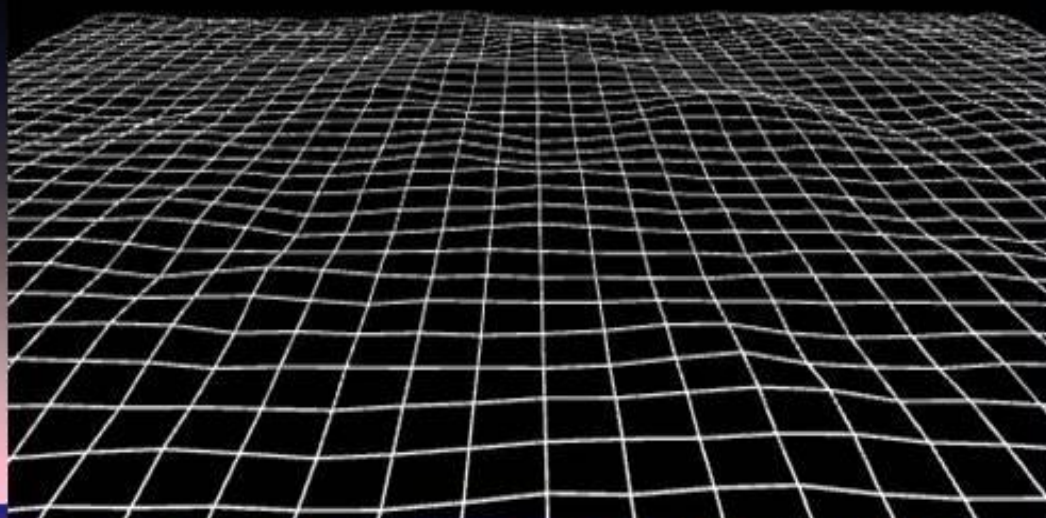


----- MENU -----

SET UP VCR
SET UP FEATURE
SET CLOCK
SET UP CHANNEL
IDIOMA/LANGUE: ENGLISH
SELECT: ▲ ▼ KEY
SET : ► KEY
END : ACTION KEY



your life is a meme.
your life is a meme.
your life is a meme.
your life is a meme.
your life is a meme.
your life is a meme.



É UM CONTO URBANO, BRUNO

“sai, sai, sai,” um cachorro castrado de orelhas cortadas correndo em ritmo alucinado atrás de um ônibus, o grito vem de lugar-nenhum, de Deus até, mas o cachorro não reconhece Deus, então não reconhece o socorro, mas o cão não morre pela mão de Deus nem pelas rodas do ônibus porque uma moçinha de 22 anos, que esperava sentada no ponto, dá um tiro de misericórdia no animal, que ela não quer vê-lo atropelado em vida, “sei que parece maldade mas é que fui enganada no amor,” ela fala isso pro velhinho que fuma do lado de fora da padoca e que é cego, mas que ela não sabe que é cego, a cegueira do homem não o impede de perceber que é a ele que a moçinha se dirige, mas ele não pensa nada disso porque não sabe se é bonita ou não e a verdade é que está pouco se lixando se ela tem ou não o coração partido, e se o tiro partiu o coração do cachorro ou se atingiu o bicho no estômago ou na cabeça, o velho é velho e só quer acabar o cigarro antes de morrer, a moçinha já não fala mais nada, abre e fecha a boca como um peixe no momento em que este perde a memória, enquanto isso acaricia a arma recém-disparada que descansa em cima das coxas, as coxas respondem tremendo um pouco, mas não tanto quanto tremeram no dia em que foi deixada pelo rapaz, já o cão que agora é a carcaça do cão continua estirado sobre o asfalto, mais à frente da moça, do velho e da padaria, quase chegando na calçada mas ainda assim na faixa de ônibus, finalmente chega o ônibus e é aquele que a moça esperava então ela sobe, junto sobe mais uma senhora que ponderou se ia ou não no mesmo ônibus que a moça da arma mas no fim das contas resolveu subir porque o cachorro era meio feio mesmo, como ninguém desce nesse ponto o motorista fecha logo as portas e atropela a carcaça que agora, além de estirada, está espatifada, passa um sem-fim de ônibus e a cada um que passa o cachorro fica mais amassado, mais desfigurado, mais carne, até que finalmente chega uma moto que nem deveria estar ali e rasga ele ao meio, o motoqueiro nem percebe que ali havia (já houvera) um resto de cão, um resto de ser (ainda que nenhum resto de vida), apesar dessa falha na percepção ao motoqueiro não falta sensibilidade, ele sente um ca-rrac bem na hora em que passa por cima do cão, uma espécie de saliência na via, dá uma dorzinha no coração dele e ele lembra da filha perdida, ou melhor, filhas perdidas, da primeira vez que ele engravidou uma mulher (chamava Mariana) ele deu graças a Deus quando ela perdeu

o bebê porque tinha só 17 anos e nem gostava tanto assim de Mariana, mas depois engravidou outra e outra e outra, e depois engravidou mais uma vez essa última, que também tinha um nome mas cujo nome não importa (apesar de que dessa ele gostasse e muito) já que essa também acabou desengravida, “virgem maria, será que para engravidar uma mulher preciso fazer que nem o senhor Deus fez com você, e não fazer nada?” passou então o motoqueiro por um período meio eclesiástico, voltava pra casa tarde da pizzaria (a última entrega que fazia costumava ser lá pelas 3 da manhã), se fechava no quarto e ficava batendo uma punheta cansada e silenciosa, pra não acordar a mãe, achava que assim Deus enviaria uma filha pra a mulher que ele amava, mas que agora se recusava a ver, quando viu que essa técnica de concepção não estava funcionando, o motoqueiro, que tinha um pendor que alguns diriam metafórico, começou a guardar o sêmen dentro de potes de flores que encontrava nas janelas das casas vizinhas, enterrava bem fundo as sementes dele e ficava esperando, a dúvida era se o feto seria gestado no interior do pote ou da mulher, como ele ainda se recusava a ver a mulher acabou que cuidava dos potes de flores como teria gostado de cuidar dela, regando as florzinhas com lágrimas e apertando a terra úmida com dedos sujos de ternura, às vezes amaciando a terra com dois ou três dedos de uma vez, que enfiava o mais fundo que podia até começar a remexer, revirava a terra tentando encontrar nas raízes das flores uma vibração de prazer, quando não achava (quase nunca achava) tirava os dedos, na mão o orgulho de machinho ferido, e procurava compactar a terra seca com socos, o punho envergonhado de estar batendo na terra inerte enquanto pensava na mulher que amava e que não conseguia engravidar, “é uma maldição,” até que um dia notou que não sobrava resquício de cheiro nas flores de que cuidava, então passou a odiar Deus e a mulher, a recusa em vê-la transformou-se em repulsa, passou a odiar um pouco todas as mulheres que amara e não conseguira engravidar, e as que não amara e ainda assim não engravidara, as únicas mulheres que ainda suportava eram as filhas não concebidas, e era por essas que agora chorava, “como me dói o coração,” e doía mesmo, o que estava sentindo era o primeiro aperto de um ataque cardíaco precoce que em três dias provar-se-ia fatal, mas por ora ele só dirigia e pensava nas filhas mortas e queria chorar, mas tudo que sentia em vontade o homem, que já não se masturbava mais, mas que ainda guardava os potes de flores (estas até cresceram uns centímetros, mas depois todas murcharam e sofreram mortes feias e demoradas), convertia em ca-rracs como aquele com o qual arrematara o assassinato daquela carniça de cachorro, uns quarenta minutos ou mais passaram, e com eles uma mulher de meia-idade gritando “meu cachorro, meu cachorrinho, alguém viu um cachorro?”, mas todos que haviam presenciado o fim do cão já haviam ido embora, menos o velho, que entrou na padaria pra beber e perguntar as horas;

ao ouvir os gritos desesperados da mulher desesperada atrás do cão que há uns cinquenta minutos ou menos havia passado correndo desesperado atrás dos ônibus, o velho dá uma risadinha que mais parece uma tosse (talvez por ser velho, talvez por ser cego e parecer meio místico, talvez porque tinha tuberculose e estava sempre tossindo mesmo) e diz “me vê um pão com mortadela que eu tô com fome e tô com pressa”, acho que o único que acaba bem nessa história é o velho, que apesar de velho ainda sente fome e que por ser velho pode mentir descaradamente sobre ter pressa, se bem que não era mentira, ele tinha pressa sim, pressa pra morrer, mas era um pouco feliz, assim como o cachorro que também era feliz quando corria atrás dos ônibus, ouvindo o carburador à frente e a bala que vinha atrás pela metade, já que ele tinha as orelhas cortadas; mas o rabo ele conservava inteiro.

GABRIELA RIPPER



[A/O] QUE SE OUVE?

HOJE

oOooOoOooOoOooOOOoOOoooOoOooooO-----
|^~|{{oO*~,,;!ooOoO#}~^>
///ç“(***% [<,,+_&&
\$

(O hoje só se compreende estando no ontem e no amanhã, simultaneamente.)

DEPOIS DE AMANHÃ

Seu corpo se forma ao passar do tempo. O corpo como cápsula do tempo, uma garrafa jogada ao mar.

No quarto mês na cápsula, temos a exposição da membrana tímpanica ao líquido borbulhento, *amniótico*; antes, uma camada de células epiteliais a cobria. Essa membrana nos permite ouvir – no meio líquido, a propagação sonora é mais rápida que no ar, pela maior proximidade das moléculas. Antes disso, já se envia estímulos para o feto, captados pelo tato: microvibrações: conexões neurofisiológicas.

Saída da cápsula em nove meses. Amplificação, aumento de ganho ao ruído antes externo, agora internalizado numa cápsula-outra.

ANTEONTEM

“Linearidade” é o reduto da complexidade entre tempo e profundidade. Nossa subsistência é sintetizadamente real.

Cybernetic organism, o humano ampliado. *Biofeedback*.

AMANHÃ

Estivemos numa cápsula rodeada por um líquido que borbulha, mas nada disso fazia sentido; o dito líquido só veio assim ser chamado depois da codificação.

Estávamos vivos sem nem mesmo saber o que isso significa.

A cápsula é tenra, mas nem cápsula nem tenra têm significado para quem está dentro dela. Dentro/fora, significado, quem?, para, verbo estar...

: nada?

(O amanhã só se compreende estando no hoje e no depois de amanhã, simultaneamente.)

ONTEM

Desmaterializado em carne, nervos e ossos em busca da matéria-consciência. Como os animais, emitimos sons. Frequências, intensidades, tempos.

Antes da codificação, um mundo sedimentado pelos sentidos. O visível como ampliação do olho, o audível como continuidade do ouvido.

Anote no espaço delimitado os sons que você está ouvindo no momento, independente do lugar em que estiver:

Nos espaços brancos da página (bordas, espaços entre linhas, qualquer espaço não preenchido por letras) – anote os sons que você não está ouvindo.

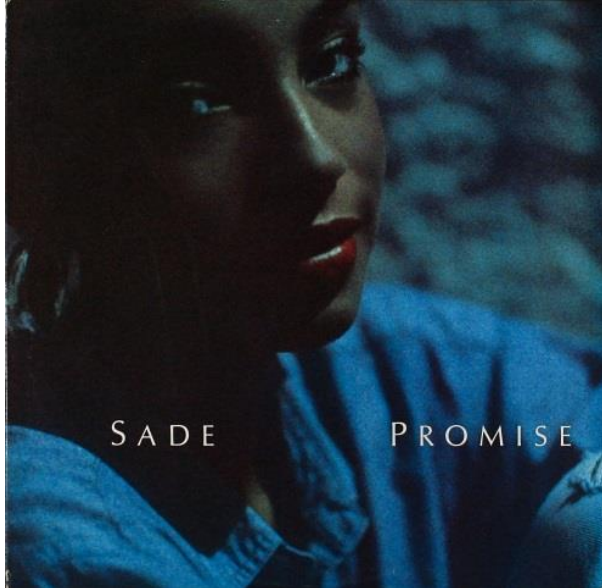
BRUNO C. BARRENHA



Um método natural para tratar os cabelos
MAIOU-SE Polífrica
 Explosão mata II crianças
1.º **AIDS** **bi-campeão**
PROMOVA A LUCRATIVIDADE

TEST TRANSMISSION

Produto	Shell	Esso	Texaco	Wal	Ipiranga	Petrobras
Gasolina comum	7,61%	11,42%	8,10%	11,57%	6,84%	8,85%
Gasolina aditivada	9,3%	9,64%	8,19%	7,49%	5,59%	8,53%
Gasolina premium	-	9,64%	7,99%	-	-	-
Alcool comum	2,69%	6,56%	5,98%	-	6,42%	-
Alcool aditivado	2,03%	5,62%	-	-	-	-



SADE PROMISE

ÁLBUM: PROMISE
(1985)

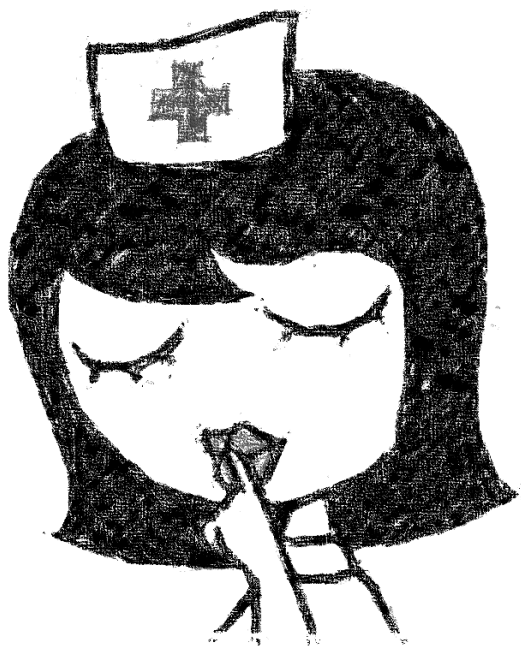
ARTISTA: SADE

PAÍS: INGLATERRA

GRAVADORA:

PORTRAIT RECORDS

SILENCE



PLEASE



ÁLBUM: TIMEMACHINE
(2009)

ARTISTA:

MARY & THE BOY / FELIZOL

PAÍS: GRÉCIA

GRAVADORA: INNER EAR



ÁLBUM: IN THE CITY
(2006)

ARTISTA: CHROMATICS

PAÍS: EUA

GRAVADORA: ITALIANS DO IT
BETTER



ÁLBUM: EUPHORIA
(2017)

ARTISTA: SOFIA SARRI

PAÍS: GRÉCIA

GRAVADORA: INNER EAR



ÁLBUM: QUATRO PAREDES
(1974)

ARTISTA: SIMONE

PAÍS: BRASIL

GRAVADORA: ODEON

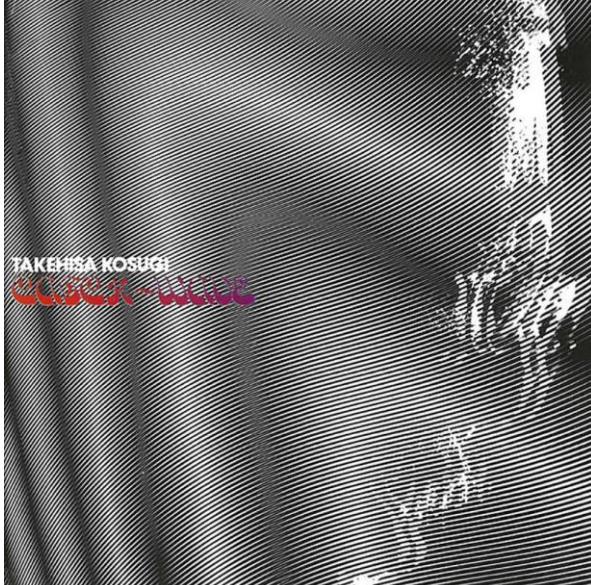


ÁLBUM: MIDNIGHT RADIO
(1995)

ARTISTA: BOHREN & DER
CLUB OF GORE

PAÍS: ALEMANHA

GRAVADORA: EPISTRHOPY
RECORDS

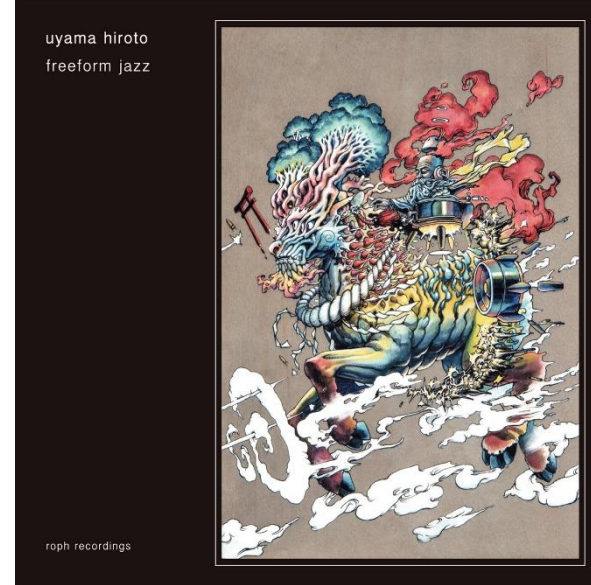


ÁLBUM: CATCH WAVE (1975)

ARTISTA: TAKEHISA KOSUGI

PAÍS: JAPÃO

GRAVADORA: SHOWBOAT



ÁLBUM: FREEFORM JAZZ
(2016)

ARTISTA:

UYAMA HIROTO

PAÍS: JAPÃO

GRAVADORA: ROPH
RECORDINGS



ÁLBUM: OF NOTHING (2016)

ARTISTA: JOY

PAÍS: EUA

GRAVADORA: BLOOD & INK
RECORDS.

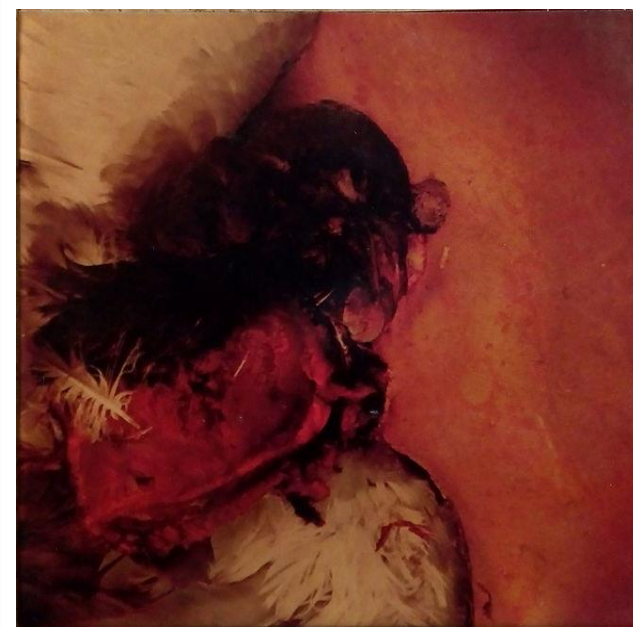


ÁLBUM: THE TEMPLE OF I &
I (2017)

ARTISTA: THIEVERY
CORPORATION

PAÍS: EUA

GRAVADORA: ESL MUSIC,
INC.



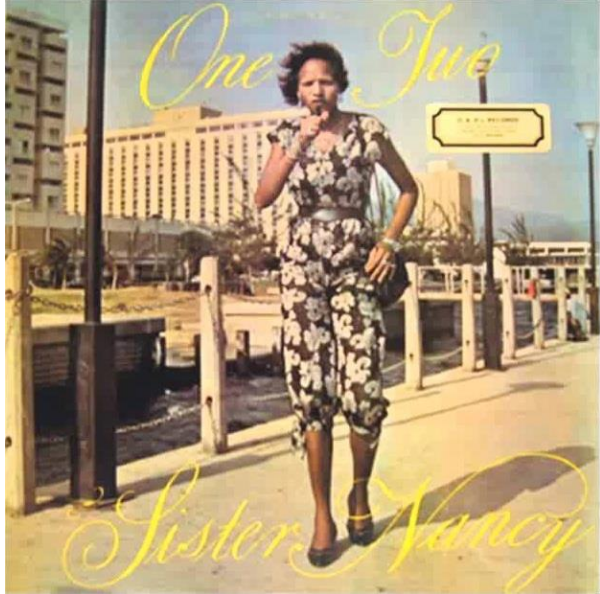
ÁLBUM: SANGROU (2007)

ARTISTA:

SATANIQUE SAMBA TRIO

PAÍS: BRASIL

GRAVADORA: AMPLITUDE



ÁLBUM: ONE, TWO (1982)

ARTISTA: SISTER NANCY

PAÍS: JAMAICA

GRAVADORA: TECHNIQUES
RECORDS



ÁLBUM: FLOATING INTO THE
NIGHT (1989)

ARTISTA: JULEE CRUISE

PAÍS: EUA

GRAVADORA: WARNER BROS.
RECORDS



ÁLBUM: BUTTERFLY EFFECT
(2014)

ARTISTA: SHINICHI ATOBE

PAÍS: JAPÃO

GRAVADORA: DDS



ÁLBUM: SAMBA OBSCURO VOL.
01 (2011)

ARTISTA: VÁRIOS ARTISTAS
(MIXTAPE POR KIKO DINUCCI)

PAÍS: BRASIL



ÁLBUM: LOOP FINDING JAZZ
RECORDS (2001)

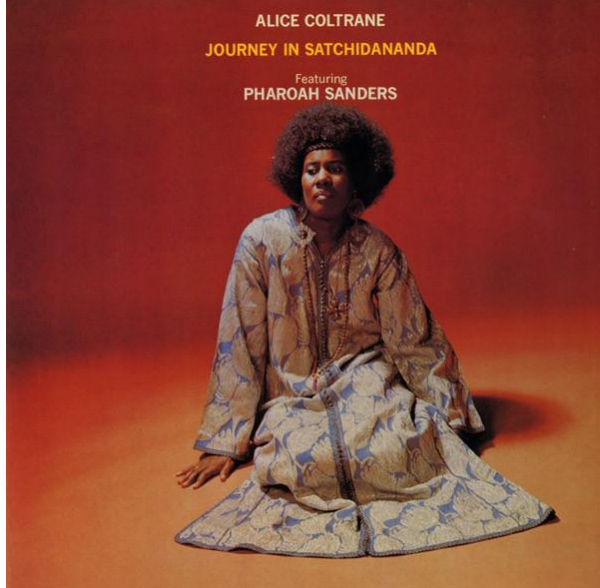
ARTISTA: JAN JELINEK

PAÍS: ALEMANHA

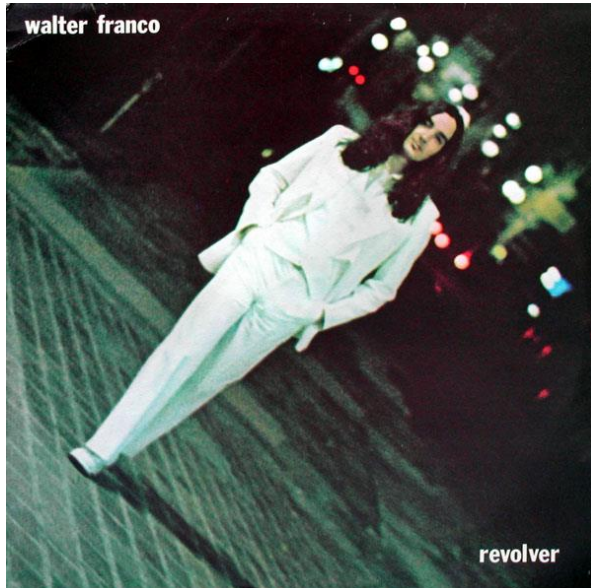
GRAVADORA: FAITICHE



PLAYLIST: RADIO LOS
SANTOS (VÁRIOS ARTISTAS)



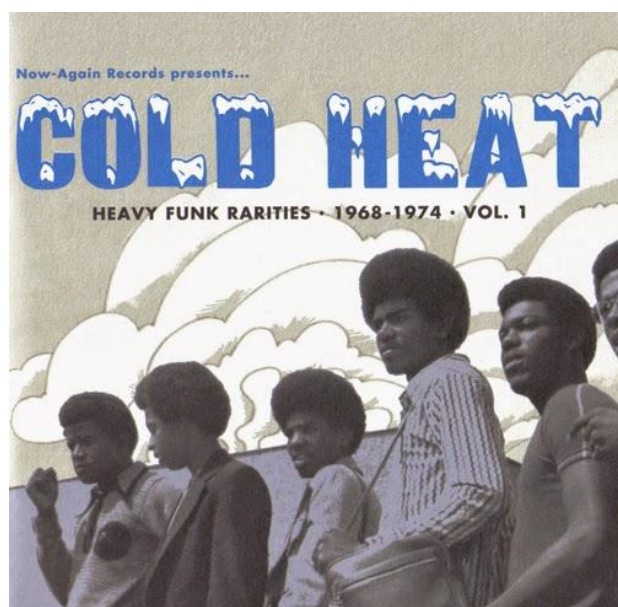
ÁLBUM: JOURNEY IN SATCHIDANANDA (1971)
ARTISTA: ALICE COLTRANE
PAÍS: EUA
GRAVADORA: IMPULSE! RECORDS, ABC RECORDS



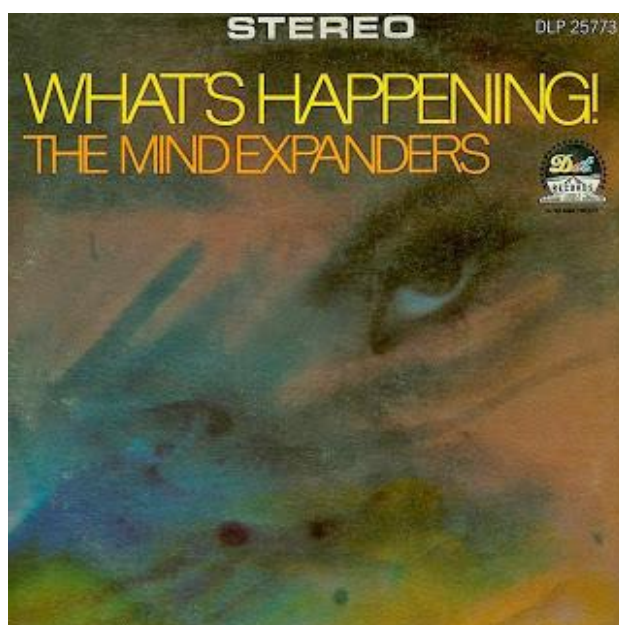
ÁLBUM: REVOLVER (1975)
ARTISTA: WALTER FRANCO
PAÍS: BRASIL
GRAVADORA: CONTINENTAL



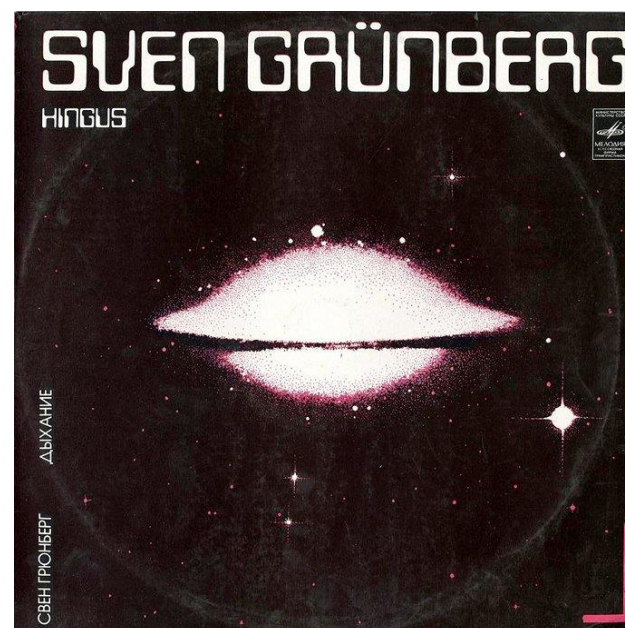
ÁLBUM: SCENERY (1976)
ARTISTA: RYU FUKUI
PAÍS: JAPÃO
GRAVADORA: TRIO RECORDS



ÁLBUM: COLD HEAT - HEAVY FUNK RARITIES, 1968-1971 VOL. 1 (2004)
ARTISTA: VÁRIOS ARTISTAS
PAÍS: EUA
GRAVADORA: NOW-AGAIN RECORDS



ÁLBUM: WHAT'S HAPPENING! (1967)
ARTISTA: THE MIND EXPANDERS
PAÍS: EUA
GRAVADORA: DOT RECORDS



ÁLBUM: HINGUS (1981)
ARTISTA: SVEN GRÜNBERG
PAÍS: ESTÔNIA (URSS)
GRAVADORA: MELODIYA



CINECLUBE : filmes exibidos

- 1 UMA HISTÓRIA REAL (THE STRAIGHT STORY); 1999; DRAMA; 112MIN; EUA; DIREÇÃO: DAVID LYNCH
- 2 A MANSÃO DO INFERNO (INFERNO); 1980; HORROR; 107MIN; ITÁLIA; DIREÇÃO: DARIO ARGENTO
- 3 MULTIPLE MANIACS; 1970; TRASH; 91MIN; EUA; DIREÇÃO JOHN WATERS
- 4 A CURA (CURE); 1997; THRILLER, CRIME, MISTÉRIO; 111MIN; JAPÃO; DIREÇÃO: KIYOSHI KUROSAWA
- 5 OS AMANTES DE PONT-NEUF (LES AMANTS DU PONT-NEUF); 1991; DRAMA; 126MIN; FRANÇA; DIREÇÃO: LEOS CARAX
- 6 TWIN PEAKS, PILOTO [VERSÃO EXTENDIDA]; 1990; ???; 110MIN; EUA; DIREÇÃO: DAVID LYNCH
- 7 ARREBATO; 1979; LOMBRA; 105MIN; ESPANHA; DIREÇÃO: IVÁN ZULUETAO
- 8 O AMOR É MAIS FRIO QUE A MORTE (LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD); 1969; COMEDIA-POLICIAL; 85MIN; ALEMANHA; DIREÇÃO: RAINER WERNER FASSBINDER
- 9 A MULHER SEM CABEÇA (LA MUJER SIN CABEZA); 2008; DRAMA; 89MIN; ARGENTINA; DIREÇÃO: LUCRECIA MARTEL
- 10 TWIN PEAKS, ESTREIA DA 3ª TEMPORADA; 2017; ???; 111MIN; EUA; DIREÇÃO: DAVID LYNCH
- 11 HOTEL DO ALPINISTA MORTO (HUKKUNUD ALPINISTI HOTELL); 1979; FICÇÃO CIENTÍFICA/DRAMA; 80MIN; ESTÔNIA (URSS); DIREÇÃO: GRIGORI KROMANOV
- 12 O ASSASSINO DA FURADEIRA (THE DRILLER KILLER); 1979; TERROR; 95MIN; EUA; DIREÇÃO: ABEL FERRARA
- 13 COPACABANA MON AMOUR; 1970; EXPERIMENTAL; 78MIN; BRASIL; DIREÇÃO: ROGÉRIO SGANZERLA
- 14 ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER; 1967; TERROR; 110MIN; BRASIL; DIREÇÃO: JOSÉ MOJICA MARINS
- 15 PAPRIKA; 2005; FANTASIA; 90MIN; JAPÃO; DIREÇÃO: SATOSHI KON
- 16 DESEJO E OBSESSÃO (TROUBLE EVERY DAY); 2001; SUSPENSE/DRAMA; 101MIN; FRANÇA; DIREÇÃO: CLAIRE DENIS
- 17 MAHJONG; 2013; DRAMA; 35MIN; PORTUGAL; DIREÇÃO: JOÃO PEDRO RODRIGUES E JOÃO RUI GUERRA DA MATA
- 18 CIDADE DOS SONHOS (MULHOLLAND DRIVE); 2001; DRAMA/THRILLER/MISTÉRIO; 140MIN; EUA; DIREÇÃO: DAVID LYNCH
- 19 CLÉO DAS 5 ÀS 7 (CLÉO DE 5 À 7); 1962; DRAMA; 90MIN; FRANÇA; DIREÇÃO: AGNÈS VARDA
- 20 A TORTURA DO MEDO (PEEPING TOM); 1960; SUSPENSE/TERROR; 102MIN; INGLATERRA; DIREÇÃO: MICHAEL POWELL
- 21 IMPÉRIO DOS SONHOS (INLAND EMPIRE); 2006; EXPERIMENTAL/TERROR; 180MIN; EUA/POLÔNIA DIREÇÃO: DAVID LYNCH
- 22 TRASH HUMBERS; 2009; TRASH/EXPERIMENTAL; 74MIN; EUA, UK, FRANÇA; DIREÇÃO: HARMONY KORINE
- 23 BANG BANG; 1971; COMÉDIA/EXPERIMENTAL; 85MIN; BRASIL; DIREÇÃO: ANDREA TONACCI
- 24 DEAD MAN; 1995; FAROESTE/DRAMA; 121MIN; EUA; DIREÇÃO: JIM JARMUSCH
- 25 SHAFT; 1971; BLAXPLOITATION; 100MIN; EUA; DIREÇÃO: GORDON PARKS
- 26 SUPERFLY; 1972; BLAXPLOITATION; 93MIN; EUA; DIREÇÃO: GORDON PARKS JR.
- 27 TWIN PEAKS, O RETORNO, PARTE 8; 2017; EXPERIMENTAL; 56MIN; EUA; DIREÇÃO: DAVID LYNCH
- 28 NASCIDAS EM CHAMAS (BORN IN FLAMES); 1983; DRAMA/MOCKUMENTARY/EXPERIMENTAL; 79MIN; EUA; DIREÇÃO: LIZZIE BORDEN
- 29 CUIDADO MADAME; 1970; EXPERIMENTAL; 71MIN; BRASIL; DIREÇÃO: JULIO BRESSANE

30 CRASH – ESTRANHOS PRAZERES (CRASH); 1996; DRAMA/ERÓTICO/SUSPENSE; 100MIN; CANADÁ/UK DIREÇÃO: DAVID CRONENBERG

31 TRILOGIA DO TERROR; 1968; TERROR; 102MIN; BRASIL; DIREÇÃO: OZUALDO CANDEIAS, LUIS SERGIO PERSON, JOSÉ MOJICA MARINS

32 O PORNOGRAFO; 1970; COMÉDIA/EXPERIMENTAL; 79MIN; BRASIL; DIREÇÃO: JOÃO CALLEGARO

MOSTRA CINEMA NOVO ALEMÃO

33 AGUIRRE, A CÓLERA DOS DEUSES (AGUIRRE, DER ZORN GOTTES); 1972; DRAMA/HISTÓRICO; 90MIN; ALEMANHA; DIREÇÃO: WERNER HERZOG

34 OS ANOS DE CHUMBO (DIE BLEIERNE ZEIT); 1981; DRAMA; 106MIN; ALEMANHA; DIREÇÃO: MARGARETHE VON TROTТА

35 A HONRA PERDIDA DE KATHARINA BLUM (DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM ODER WIE GEWALT ENTSTEHEN UND WOHIN SIE FÜHREN KANN IST EINE); 1975; DRAMA; 106MIN; ALEMANHA; DIREÇÃO: MARGARETHE VON TROTТА E VOLKER SCHLÖNDORFF

36 O CÉU DE LISBOA (LISBON STORY); 1994; DRAMA; 103MIN; ALEMANHA/PORTUGAL; DIREÇÃO: WIM WENDERS

37 DESPEDIDA DE ONTEM (ABSCHIED VON GESTERN - (ANITA G.)); 1966; COMÉDIA; 83MIN; ALEMANHA; DIREÇÃO: ALEXANDER KLUGE

38 LOLA; 1981; DRAMA; 115MIN; ALEMANHA; DIREÇÃO: RAINER WERNER FASSBINDER

39 O TAMBOR (DIE BLECHTROMMEL); 1979; DRAMA/COMÉDIA; 144MIN; ALEMANHA; DIREÇÃO: VOLKER SCHLÖNDORFF

Starring

KYLE MacLACHLAN