

O CINEMA INVESTIGATIVO DE THOM ANDERSEN

HOLLYWOOD ALLEN

Recorda-me quando eu te abandonar,
Quando me for sob a terra silente;
Quando achares a minha mão ausente,
E eu, querendo partir, já não ficar.

Quando já não me puderes contar
Planos dum futuro que nos não cabe,
Recorda-me somente; tu bem sabes
Que então será tarde para rezar.

Mas se me esqueceres entrementes
E depois recordares, não lamentos:
Pois se a corrupção te assombrar os dias

Com ideias que eu tinha na cabeça,
Melhor será que esqueças e sorrias
Do que minha memória te entristeça.

RECORDA

Cristina Rossetti

trad. Margarida Vale de Gato,
O Mercado dos Duendes e outros poemas

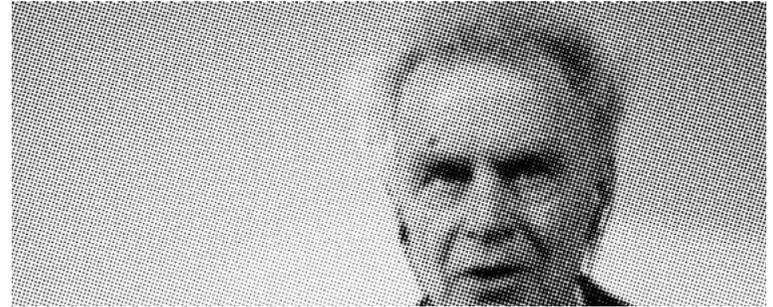
HOLLY- WOOD E ALÉM

O CINEMA INVESTIGATIVO DE THOM ANDERSEN

08 A 17
JULHO 2016

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO
RUA VERGUEIRO, 1000
PARAÍSO . SP . 01504-000

INFO 11 3397 4002
INGRESSO R\$3



Convidamos a todos para a mostra *Hollywood e além: O cinema investigativo de Thom Andersen*, que ocorrerá entre os dias 8 e 17 de julho, no Centro Cultural São Paulo (CCSP). A mostra conta com 18 filmes entre longas e curtas-metragens, sendo 14 deles inéditos no Brasil, que celebram a obra de um dos mais importantes cineastas americanos da atualidade e de artistas vinculados a ele. Thom Andersen e sua esposa e colaboradora Christine Chang estarão presentes durante a mostra e o cineasta participará de um debate com o pesquisador e programador Remier Lion Rocha.

Gostaríamos de agradecer ao Thom Andersen, pela disposição em participar da mostra e por nos oferecer seus textos críticos para incluirmos no catálogo; ao Adam R. Levine, por nos oferecer seu filme *Koh* em uma nova versão em alta resolução; ao Peter Bo Rappmund, pela disposição em nos conceder uma longa entrevista por email; aos cineastas Billy Woodberry e Ross Lipman e seus produtores Dennis Doros e Amy Heller (*Milestone Films*) e Rui Alexandre Santos (*Divina Comédia*), por trabalharem conosco na criação de cópias legendadas; ao Andrew Kim, montador e assistente de Thom Andersen, por criar a maioria dos DCPs legendados desta mostra. Todos estes cineastas e distribuidores estiveram sempre abertos ao diálogo para nos oferecer a melhor forma possível de apresentar seus filmes.

Também gostaríamos de agradecer à distribuidora Curtas Metragens CRL, pela cópia legendada do filme *Reconversão*. E aos festivais Fronteira e Porto/Post/Doc, por nos oferecerem generosamente as legendas de alguns filmes da mostra.

Agradecemos imensamente à Prefeitura de São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura, sem a qual não seria possível a realização deste projeto. Pela calorosa recepção ao projeto e por tornar o Centro Cultural São Paulo e o Circuito Municipal de Cultura parceiros nesta realização, agradecemos ao curador de cinema do CCSP, Célio Franceschet.

Desejamos a todos uma ótima mostra e esperamos encontrá-los na sala de cinema.

Aaron Cutler
Mariana Shellard
Mila Zacharias . Anamauê

Prefeitura de São Paulo

Fernando Haddad

Secretaria de Cultura

Maria do Rosário Ramalho

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO**Direção Geral**

Pena Schmidt

**Divisão de Curadoria
e Programação**

Luciana Schwinden e equipe

Divisão de Acervo,**Documentação e Conservação**

Eduardo Navarro Niero Filho
e equipe

Divisão de Bibliotecas

Juliana Lazarim e equipe

**Divisão de Produção
e Apoio a Eventos**

Luciana Mantovani e equipe

**Divisão de Informação
e Comunicação**

Marcio Yonamine e equipe

**Divisão de Ação Cultural
e Educativa**

Adalgisa Campos e equipe

Coordenação Administrativa

Everton Alves de Souza e equipe

**Coordenação Técnica
de Projetos**

Priscilla Maranhão e equipe

Curadoria de cinema

Célio Franceschet e Ligia Rocha

**HOLLYWOOD E ALÉM:
O CINEMA INVESTIGATIVO
DE THOM ANDERSEN****Produção executiva**

Mutual Films

Produção

Anamaué

Curadoria

Aaron Cutler

Mariana Shellard

Distribuidoras dos filmes

Curtas Metragens CRL

Divina Comédia

Milestone Films

Adam R. Levine

Peter Bo Rappmund

Thom Andersen

Legendagem

4Estações

Andrew Kim

Coordenação de produção

Mila Zacharias

Projeto gráfico

Pedro Paulino

Coordenação editorial

Aaron Cutler

Mariana Shellard

Tradução

Ana Clara Matta

Revisão

Gilda Morassutti

Agradecimentos

Christine Chang

Ricardo Daunt

Stoffel Debuysere / Lennert De Tae (Courtisane Festival)

Bernard Eisenschitz

Maria Valéria de Oliveira Guimarães

Liz Helfgott (The Criterion Collection)

Peter Kelly / Blandine Mercier-McGovern

(The Cinema Guild)

Andrew Kim

John Klacsmann (Anthology Film Archives)

Ryan Krivoshey (Grasshopper Film)

Remier Lion Rocha

Violet Lucca (Film Comment)

Rita Natálio

Daniel Queiroz

Rafael Sampaio

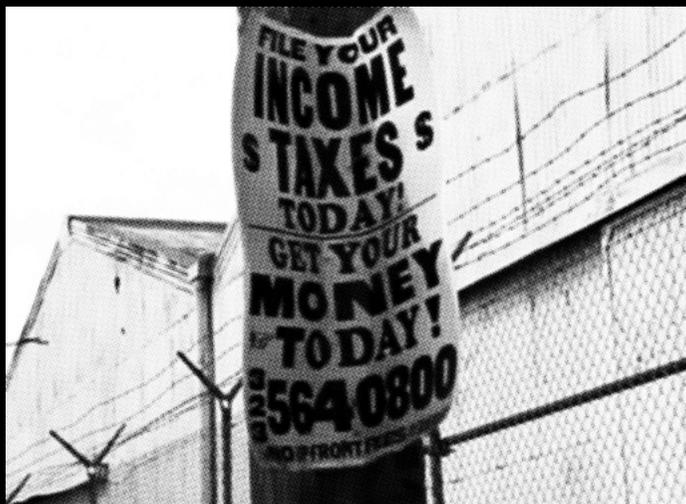
Regina Schlagnitweit (Austrian Filmmuseum)

Philip Shellard

Nick Shimmin

Diogo Siqueira (Rosa Filmes)

Margarida Vale de Gato



08 ALGUMAS PALAVRAS
SOBRE A MOSTRA

12 EADWEARD MUYBRIDGE

19 NA LISTA NEGRA

25 UMA NOITE SOBRE
A TERRA

31 GET OUT OF THE CAR

33 BANDA À PARTE

38 ENTREVISTA COM
PETER BO RAPPMUND

43 DEPOIMENTOS

47 SINOPSES

62 PROGRAMAÇÃO

DICE

ÍN-

ALGUMAS PALAVRAS SOBRE A MOSTRA

Thom Andersen leciona na Escola de Cinema e Vídeo no *California Institute of the Arts (CalArts)*, em sua amada cidade de Los Angeles, desde 1987. Durante esse período ele se tornou um dos críticos e cineastas mais importantes dos Estados Unidos. Seu trabalho consiste em estudos sobre as origens do cinema moderno, políticas da indústria cinematográfica americana, construções do imaginário urbano de Hollywood e singelos espaços urbanos. O processo de criação de Andersen (nascido em 1943) se comporta como uma perambulação, na qual as ideias se acumulam e se transformam durante anos à medida que tomam forma, sendo os mesmos tópicos revisados em sala de aula, palestras, artigos e em diferentes versões do mesmo filme. A mostra *Hollywood e além: O cinema investigativo de Thom Andersen* traz onze de seus catorze filmes e seis de seus colaboradores, montando uma investigação sobre a memória cultural e a necessidade de sua preservação.

Andersen definiu sua temática no início da carreira e tem se mantido leal a ela durante toda sua vida. Um local emblemático documentado de forma naturalista em *Olivia's Place* (1966/74), antes de ser destruído pela revitalização urbana, complementa os fragmentos de músicas e imagens da época editados freneticamente em --- ----- (*Um filme de rock 'n' roll*) (1967). A história do recém-restaurado *Eadweard Muybridge, zoopraxógrafo* (1975, restaurado em 2013) descreve a genialidade de um homem obscuro através de sua principal criação artística e científica sobre o movimento do corpo humano. *Hollywood Vermelha* (1996, remasterizado em 2013) declara a importância da revisão histórica de temas indevidamente abandonados, a partir de cenas de filmes antigos e entrevistas com

cineastas e roteiristas que foram praticamente descartados pela indústria hollywoodiana por questões políticas. Seu filme mais conhecido, *Los Angeles por ela mesma* (2003, também remasterizado em 2013) e os curtas *Get Out of the Car* (2010) e *A trilogia de Tony Longo* (2014) valorizam os marginalizados pela indústria (sejam eles atores, figurantes ou locações) e fazem com que seu cinema não permita que esqueçamos de que o mundo em que vivemos é o suporte do mundo apresentado na tela.

Estudos das ruínas convertidas em habitações privadas e públicas pelo arquiteto Eduardo Souto de Moura, em Portugal, apresentam, em *Reconversão* (2012), a preservação como uma ação não voltada para o passado, mas para a memória que se constrói dele. *Juke – Passagens dos filmes de Spencer Williams* (2015) compila trechos dos filmes remanescentes de um dos primeiros cineastas negros independentes dos Estados Unidos, ressaltando suas qualidades documentais ao representar a cultura negra da década de 1940. Em seu longa mais recente, *Os pensamentos que outrora tivemos* (2015) – um diálogo com a teoria de cinema do filósofo Gilles Deleuze – Andersen condiciona o ato de preservar a serviço do presente e do que nele é construído ao chamar o

cinema para a restauração da crença no mundo em que vivemos.

Seguindo o espírito colaborativo do cineasta, a mostra apresenta sete filmes envolvendo artistas que trabalharam com ele e compartilham conexões com a *CalArts*, uma escola vibrante para o cinema experimental e independente onde todos eles estudaram ou deram aula. Adam R. Levine (nascido em 1978) trabalhou em quatro filmes de Andersen, nas filmagens, montagens e remasterizações. Ele é representado na mostra com *Koh* (2010), um poema visual sobre a interação do homem e a natureza, filmado em 16 mm e processado a mão, que rememora um modo de viver artesanal.

Peter Bo Rappmund (nascido em 1979) trabalhou com Levine nas remasterizações e foi o cinegrafista de *Reconversão*. Os seus últimos dois filmes percorrem linhas naturais e artificiais em distintas paisagens míticas dos Estados Unidos. Em *Tectonics* (2012), as placas tectônicas que dividem os Estados Unidos do México retratam vestígios de uma guerra silenciosa. Em *Topofilia* (2015), o maior oleoduto norte-americano que atravessa o estado do Alasca registra a intervenção do homem em cenários monumentais. As jornadas são acompanhadas por

paisagens sonoras construídas a partir da mixagem de efeitos e sons captados *in loco* que criam espaço para o espectador refletir sobre as implicações políticas das imagens.

Billy Woodberry (nascido em 1950) iniciou sua carreira no movimento “L.A. Rebellion” – homenageado em *Los Angeles por ela mesma* – que emergiu entre estudantes negros da Universidade da Califórnia, Los Angeles (UCLA), na década de 1970. O trabalho colaborativo entre os estudantes viabilizou a realização de inúmeros filmes de baixíssimo orçamento, todos eles sobre a condição deteriorada dos trabalhadores negros e suas famílias, que posteriormente tornaram-se valiosos registros de uma época. O cineasta e professor universitário da CalArts, desde 1989, também deu voz à narração de *Hollywood Vermelha* e atuou em *Get Out of the Car*.

Mais de trinta anos após realizar seu primeiro longa-metragem, Woodberry lançou dois filmes que resgatam memórias culturais convenientemente esquecidas. O longa *E quando eu morrer, não ficarei morto...* (2015) retrata a vida do poeta americano Bob Kaufman (1925-1986), explicitando as dificuldades enfrentadas por um homem que não se curvava aos vícios racistas e políticos de um país.

Dificuldades similares vividas pelo escritor e cineasta senegalês Ousmane Sembène, que trabalhou nas docas de Marseille no final da década de 1940 e relatou o comportamento colonialista impregnado nas relações de trabalho, são abordadas no curta *Marseille Après La Guerre* (2015).

Ross Lipman foi responsável pela restauração dos dois primeiros filmes de Woodberry quando trabalhou, entre 1999 e 2015, no *UCLA Film & Television Archive*, período durante o qual também realizou a restauração de *Eadweard Muybridge, zoopraxógrafo* e outros importantes filmes de diretores como Kenneth Anger, Charles Burnett, John Cassavetes e Orson Welles. A pesquisa que Lipman realiza durante o processo de restauração dos filmes é usada posteriormente pelo restaurador em palestras, performances e *live cinema*, nas quais imagens projetadas ao vivo são acompanhadas por sua fala de pesquisador.

Em 2011, Lipman concluiu a restauração de *Film* (1965), o único filme realizado pelo escritor Samuel Beckett, e transformou sua pesquisa em um documentário sobre a história desta produção obscura, intercalando imagens de arquivo e entrevistas recentes com pessoas nela envolvidas. *Notfilm* (2015) combina

esses elementos com reflexões do próprio restaurador, que projetam questões sobre o passado, presente e futuro do cinema.

O material organizado neste catálogo aborda questões sobre a história do cinema, através das vozes dos cineastas representados na mostra. Os textos críticos de Andersen, todos inéditos em português, referem-se a pesquisas que resultaram em filmes e ao seu olhar crítico sobre as obras de outros artistas que dialogam com o seu trabalho. A entrevista com Rappmund, conduzida na ocasião da mostra, exprime a influência da produção de um cineasta sobre outro como uma via de mão dupla. Os depoimentos de Levine, Lipman e Woodberry descrevem as suas motivações para a realização de seus filmes, todos eles procurando usar o cinema como forma de resgatar o passado.

Aaron Cutler e Mariana Shellard



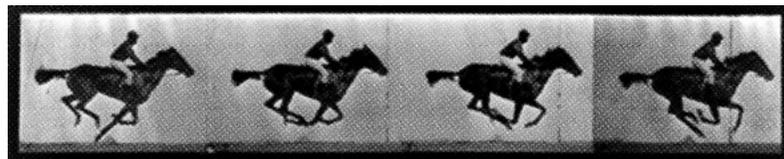
EADWEARD MUYBRIDGE

Escrito por Thom Andersen e publicado originalmente na revista *Film Culture*, Número 41, Verão de 1966

Eadweard Muybridge realizou uma série extensa de fotografias durante a década de 1880, com o objetivo de analisar e compilar uma anatomia completa do movimento humano. Essas fotos sequenciais de ações simples foram animadas no zoopraxiscópio¹ de Muybridge para produzir as primeiras imagens reais em movimento. Em cada uma dessas sequências, um homem nu ou uma mulher nua realizam uma ação simples perante um fundo preto, atravessado por linhas brancas, com intervalos de cinco centímetros, formando, assim, uma grade branca em fundo preto. As sequências são geralmente fotografadas por um conjunto de três grupos de câmeras, simultaneamente posicionadas, para permitir visão lateral, escorço frontal e traseiro. Essas sequências da figura humana em movimento surgiram a partir do trabalho anterior de Muybridge, fotografando cavalos em vários tipos de movimento – passo, trote, galope curto e galope pleno – para Leland Stanford.

Como Terry Ramsaye aponta em seu livro *A Million and One Nights* (1926) – uma história do cinema que contém um ataque extenso contra o que Ramsaye chama de lenda de Muybridge – Muybridge se envolveu nos estudos do movimento acidentalmente. Ele era um fotógrafo convencional de São Francisco quando Leland Stanford pediu-lhe, em 1872, para colaborar em um experimento. Para obter um veredito favorável em uma disputa, Stanford queria provas científicas de que, em algum momento no

¹[Nota do tradutor] Dispositivo criado pelo fotógrafo para projetar imagens sequenciais, criando a ilusão de movimento.



trotar de um cavalo, todas as quatro patas, simultaneamente, não tocavam o chão. Muybridge deveria fotografar *Occident*, o cavalo de Stanford, em movimento; seus primeiros esforços, porém, não foram bem-sucedidos já que a placa úmida de colódio que usou não permitia uma exposição suficientemente rápida para evitar borrões. Mas, em 1877, tirando vantagem dos avanços tecnológicos, Muybridge teve sucesso e conseguiu uma sequência de imagens nítidas e, aos 47 anos de idade, encontrou a obra de sua vida. Stanford divulgou amplamente essas imagens, e sua fama permitiu a Muybridge obter uma posição na Universidade da Pensilvânia, onde, com verba e uma estrutura praticamente sem limites, e aparentemente com completa liberdade, fez seus mais importantes trabalhos. Lá, fotografou várias outras espécies animais que ele parecia escolher especialmente pela eufonia dos seus nomes: o guanco, o babuíno chacma, a gazela-dorcas, o oryx, o gnu de rabo branco, e outros. Ali também começou a fotografar homens e mulheres nus.

As legendas que Muybridge colocou em suas sequências indicavam claramente a natureza de seu trabalho, tais como “Mulher sentada em cadeira segurada por companheiro em pé, fumando cigarro” (o complemento está tipicamente fora do lugar correto; é a mulher que está sentada que está fumando) ou “Mulher virando-se e alimentando cão” ou “Mulher virando-se e segurando jarra de água para companheiro ajoelhado” ou “Mulher virando-se e subindo escadas” – eles conotam tratamentos definitivos de ações simples: caminhar, correr, erguer, levantar algo, arfar, jogar, pegar, pular, escalar, arrastar, chutar, dançar, virar, sentar, ajoelhar, deitar-se, levantar.

Em “Mulher virando-se e subindo escadas”, uma garota de aproximadamente 22 anos vira-se em um arco de 180 graus e sobe uma plataforma de quatro degraus. Pelos padrões atuais de sensualidade feminina, suas pernas e quadris são desproporcionalmente grandes, seus seios são pequenos e curiosamente murchos. Cada mama cobre uma

área apenas equivalente a seus pelos pubianos. No primeiro painel de visão frontal, em que o corpo da moça está diante da câmera, essa massa escura de pelos pubianos forma um triângulo equilátero perfeito, mas, quando ela se vira para subir os degraus, esse triângulo preciso se torna alongado até ser ocultado por seu quadril esquerdo no quinto painel. Tudo nessas imagens é claro e sem ambiguidade, exceto pela expressão facial da garota, que a mim parece uma mistura de vontade e confusão. Como um todo, ela é bela.

“Mulher virando e segurando jarro de água para companheira ajoelhada” é reproduzida apenas em visão lateral, de modo que as duas mulheres fiquem circunscritas no estreito espaço pictórico em que habitam. Essas mulheres são mais velhas e de aparência mais severa do que a garota que se vira e sobe as escadas. Enquanto elas se aproximam, uma segurando o jarro, a outra apoiando-se em um joelho, suas ações ganham o aspecto de um drama, de significado desconhecido, que se aglutina, formando uma cena estática, e depois se decompõe enquanto as duas mulheres partem juntas, rindo ou sorrindo, talvez por causa de alguma quantidade de água derramada do jarro.

Essas duas sequências apresentam imagens contrastantes de mulheres nuas, mas foram ambas fotografadas com os mesmos planos de fundo, insistentemente bidimensionais, e de acordo com o mesmo sistema congelado para que, superficialmente, elas pareçam idênticas. E esse é precisamente o método de Muybridge: suprimir completamente valores pictóricos para atingir o essencial. Dessa maneira, o cenário e o esquema são sempre os mesmos. Suas quarenta e oito câmeras ficavam permanentemente posicionadas em três baterias: uma de vinte e quatro câmeras posicionadas em uma fileira horizontal, paralela ao plano de fundo; uma de doze câmeras posicionadas em frente ao sujeito, em um ângulo de sessenta graus relativo ao plano de fundo; e outra de 12 câmeras situadas atrás do sujeito, perpendicular ao plano de fundo fixo, que podiam ser alinhadas horizontal ou verticalmente. Dessa maneira, as ações são reveladas em vinte e quatro visões laterais, doze planificações frontais e doze planificações traseiras – as planificações frontais e traseiras correspondentes às doze primeiras visões laterais. Os sujeitos sempre se moviam através da mesma passarela lateral de sessenta e vinte metros de comprimento e eram fotografados contra uma grade perpendicular de 3,65 metros de altura.

Apenas em suas fotografias de animais, nas quais ele foi obrigado a se deslocar até o sujeito fotografado, Muybridge foi menos rígido. Essas imagens, ao contrário das que obteve de homens e mulheres, não foram feitas em condições uniformes. Muitas delas foram realizadas fora de seu estúdio, no Zoológico da Filadélfia, e os planos de fundo usados apresentam diversas variações do preto e branco básico.

Alguns são inteiramente brancos, outros são exatamente a imagem negativa do plano de fundo do seu estúdio, ou seja, uma grade formada por linhas pretas sobre fundo branco. Em suas fotos da Cacatua-de-crista-amarela, as linhas brancas formando um plano de fundo padrão são resolvidas com clareza e brilho incomuns, parecendo mais amplas do que o normal. Em algumas instâncias, os planos de fundo não cobrem toda a área ao fundo da imagem, fazendo com que as imagens ganhem um aspecto completamente diferente: o animal não está mais em um universo fechado e artificial, e sim em cativeiro. Nas fotografias da capivara, as barras da jaula do animal substituem a grade de fundo.

As imagens de animais, às vezes, só cobrem uma passada, em até vinte e duas exposições separadas. Logo, o intervalo entre exposições é muito breve, de um vigésimo a um quinquagésimo de segundo. À primeira vista, cada uma das imagens nessas sequências parece idêntica, como quadros unitários de um filme colocados lado a lado ou as imagens repetidas usadas por Andy Warhol em algumas serigrafias. Na sequência intitulada “Bisão americano caminhando”, o bisão, visto de perfil contra um fundo completamente branco, move apenas as suas pernas e seu rabo, enquanto todo o resto de seu corpo e sua sombra permanecem monumentalmente imóveis. A multiplicação de imagens quase idênticas funciona, nesse caso, para mitificar o bisão.

Muybridge se considerava um cientista, não um artista; ele chamava seu trabalho de zoopraxografia descritiva, a ciência da locomoção animal. Ele batizou seu maior trabalho

simplesmente de *Locomoção Animal* (1887). Mas seu trabalho transcendeu seu propósito unicamente científico, que foi resumido por Beaumont Newhall em *A história da fotografia* (1937): “sua intenção específica foi criar um atlas para o uso de artistas, um dicionário visual de formas humanas e animais em movimento.” Ao compilar esse atlas, Muybridge também realizou uma série de imagens belas e únicas, como tentei indicar em minhas descrições inadequadas (felizmente, as fotografias encontram-se disponíveis em uma edição da Dover, de 1955, de *A figura humana em movimento*, e uma edição de 1957, também da Dover, de *Animais em movimento*). A própria severidade de seus sujeitos, sistematicamente nus, performando ações mecânicas, fotografados sequencialmente contra uma grade geométrica de um ângulo previamente fixado, permitiu-lhe capturar a beleza do gesto que afastava fotografos românticos ou pictóricos. Mesmo com a indiferença na composição e muitas vezes fora de foco, suas imagens, em sua simplicidade e honestidade, permanecem belas até hoje, muito tempo depois da perda da beleza cultivada no trabalho de Emerson². Muybridge – que pode ser atribuído ao cinema, por ter projetado suas fotografias em movimento no zoopraxiscópio, que ele inventou em 1879 – um dos primeiros projetores cinematográficos anteriores ao cinetoscópio de Edison, por quatorze anos – foi, junto com Lumière, Méliès, e Porter, um dos mestres do cinema imagista.

Ao fotografar o movimento convencional abstraído de seu funcionalismo pela nudez do homem ou da mulher que o performa, e pelo espaço geométrico e rígido em que ele acontece, Muybridge nos permite contemplar esse movimento separado de suas conotações usuais. Entretanto, suas imagens são completamente sem conteúdo

² [Nota do tradutor] Ralph Waldo Emerson (1803-1882) foi um filósofo e poeta americano e líder do movimento transcendentalista.

porque cada sequência é precedida pelo título explicativo que a acompanha. Esses títulos nos contam tudo o que perceberíamos ou precisaríamos saber no contexto de um filme dramático ou didático. Eles nos dizem o que palavras conseguem dizer e por isso libertam as imagens de qualquer significado literário. O que sobra? Apenas a imagem em movimento esvaziada de contexto, existindo por si mesma, permitindo a cada pessoa que a vê reagir como bem quiser.

Apesar da associação comum entre nudez e erotismo, as imagens de Muybridge não são eróticas; suas mulheres guardam pouca semelhança com os nus luxuosos pintados encontrados nos museus ou os nus de poses sedutoras publicados na revista *Playboy*. Notamos, pelo contrário, uma naturalidade e uma inocência cuja pureza não pode ser manchada pelo comportamento chocante. As mulheres de Muybridge são inocentes mesmo quando fumam cigarros atrevidamente. Sua inocência não é uma condição circunstancial; é mais próxima de um estado de graça. Parece ter um brilho espontâneo, sem nenhuma tentativa consciente de Muybridge de obtê-lo, pois ele era um fotógrafo, não um artista. Ele descobriu a inocência de sua modelo simplesmente por aderir à máxima de Bresson: “Filmes podem ser feitos apenas ignorando a vontade daqueles que aparecem neles, usando não o que eles fazem, mas o que eles são.” Muybridge, então, fez todo o possível para evitar que seus modelos se expressassem. Mas, todos os obstáculos que colocou no caminho da revelação não foram suficientes.

Mesmo que as imagens de Muybridge não sejam sensuais, e mesmo que tenha desfrutado do patrocínio acadêmico da Universidade da Pensilvânia em seu trabalho, ele ainda tinha que enfrentar as forças poderosas do puritanismo vitoriano ao fazer fotografias de homens e mulheres nus. Apesar de seus modelos masculinos serem atletas respeitáveis e instrutores de educação física na universidade, suas modelos femininas eram principalmente modelos de artistas

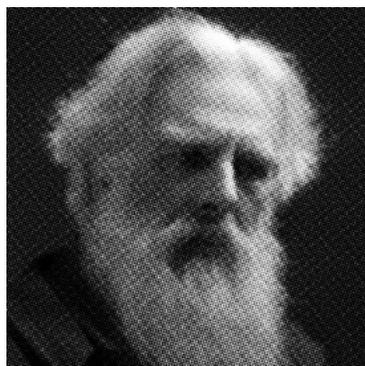
profissionais, consideradas, na época, mulheres decaídas, e entre elas havia, aparentemente, algumas prostitutas. Podemos observar nas fotografias mulheres com cabelos extremamente curtos e fumando cigarros, gestos considerados chocantes e devassos para mulheres daquela época.

O trabalho de Muybridge era necessariamente libertador na sua violação do tabu contra a nudez. Ainda hoje, a nudez em filmes só é aceitável quando realizada com gosto e seletividade. Mas, Muybridge tratava a nudez de maneira completamente objetiva, sem qualquer pretensão de gosto ou sensibilidade, sem qualquer pitada de lirismo. Não é sentimentalizada. Nenhuma iluminação especial – sempre a mesma luz solar direta lúcida e sem piedade. Sem ângulos seletivos, sem foco seletivo. Os ângulos são sempre os mesmos pré-determinados; as imagens são arbitrariamente focadas ou desfocadas como os instantâneos tirados por uma máquina fotográfica de 25 centavos.

Muybridge eliminou impiedosamente qualquer toque de lirismo, do pastoral e do bucólico em seu trabalho porque esses elementos desviam a atenção dos movimentos básicos que, sozinhos, interessavam a ele. Ao invés disso, ele se esforçou

para enfatizar a nudez completa de seus sujeitos, humilhando-os ao fazê-los engatinhar, jogar água fria uns nos outros, pular barreiras altas, levantar e arremessar pesos massivos. Fotografava sem piedade os deformados e os deficientes – por exemplo, um amputado andando de muletas, um garoto sem pernas subindo em uma cadeira. Mas, em troca disso, ele mesmo aparecia nu perante suas câmeras, um homem forte e velho com uma barba branca sentado em uma cadeira. Apesar da impessoalidade científica de seu trabalho, Muybridge ainda expressava sua própria personalidade perversa. Além disso, no tema que ele escolheu – movimento humano simples – e em seu tratamento direto, descobriu o meio cinematográfico.

*



NA LISTA NEGRA

Extrato do texto escrito por Andersen e originalmente publicado sob o título “Blacklisted” no catálogo do Viennale [Festival de Viena] em 2000, para a mostra de cinema *Blacklisted: Movies by the Hollywood Blacklist Victims*, com curadoria de Andersen e Noël Burch; republicado pela distribuidora The Cinema Guild com o lançamento do filme *Hollywood Vermelha*, em DVD, em 2014

Durante a década de 1950 (e durante grande parte dos anos 1960), muitos esquerdistas americanos foram impedidos de trabalhar na indústria cinematográfica de Hollywood. Eles foram semioficialmente colocados em uma lista negra. Homens e mulheres se encontravam nessa lista negra (colocada em prática pelos estúdios e sindicatos através do *Motion Picture Industry Council*) porque haviam sido identificados como membros do Partido Comunista dos EUA por informantes que testemunharam perante o Comitê de Atividades Antiamericanas (um comitê investigativo organizado pela Câmara dos Deputados do Congresso dos EUA) e/ou porque eles se recusassem a renegar suas crenças políticas e associações para se tornarem informantes.

A lista negra nunca realmente acabou, apenas suavizou no fim dos anos 1950. Até lá, quase todos os que haviam sido comunistas de Hollywood abandonaram o partido, e estavam dispostos a reconhecer sua desilusão com o stalinismo, apesar de não reconhecer suas atividades e associações com o partido. Para alguns, isso era o suficiente para retornar ao trabalho. Para outros, demoraria mais. Para alguns, era tarde demais. Outros foram banidos até morrer. O nome de Dalton Trumbo retornou às telas em 1960, mas Alfred Levitt ainda

teve que empregar um pseudônimo quando escreveu *O maravilhoso homem que voou*, em 1965 (ele usou o nome de seu jovem filho, Tom August, o que criou confusão quando o estúdio ligou no final da tarde para discutir mudanças no roteiro, apenas para ouvir da mãe do escritor que o roteirista havia ido dormir), e o nome de Levitt nunca mais apareceu na tela após 1953. O nome de Hugo Butler apareceu novamente em 1963; o de Ring Lardner Jr., em 1965; e o de Abraham Polonsky, em 1968, mas a maior parte das vítimas da lista negra não teve nenhum crédito após o início dos anos 1950, e os que permaneceram próximos ao partido continuaram banidos até o fim de seus dias.

O que foi perdido na fase das purgações em Hollywood? Para muitos historiadores e comentaristas, a resposta era óbvia: nada. Em *Part of Our Time* (1955), um ataque agressivo aos comunistas de Hollywood publicado durante o auge da lista negra, Murray Kempton escreveu, “quando a sua provação terminou, Hollywood permanecia quase como sempre foi, privada apenas de aproximadamente 300 habitantes... Quando o Comitê de Atividades Antiamericanas veio extirpar... (os comunistas), a única coisa que nenhum dos seus piores inimigos podia dizer contra eles é que deixaram qualquer impressão permanente na tela.”

Julgamentos similares foram então oferecidos na defesa das vítimas da lista negra. Em *Naming Names* (1980), uma denúncia malvada dos informantes, Victor Navasky escreveu: “John Howard Lawson, que comandava a filial de Hollywood (do Partido Comunista), rapidamente entendeu que o processo coletivo de produção de um filme impedia que o roteirista, homem inferior no polo criativo, influenciasse o conteúdo dos filmes.” Lawson escreveu, uma vez, que “O conteúdo dos filmes é controlado exclusivamente pelos produtores...” Navasky, aparentemente, acha que “controle” e “influência” são sinônimos, mas à parte disso, o argumento que ele atribui falsamente a Lawson não faz sentido de

cara: se um escritor não influencia o conteúdo dos filmes que ele ou ela escreve, quem influencia? Qualquer declaração de que o trabalho das vítimas da lista negra tenha qualquer tipo de distinção, de alguma maneira compromete seu status de mártires totalmente inocentes. Essa é outra manifestação da mitologia peculiarmente americana mencionada anteriormente: a lista negra foi cruel, e machucou muitas pessoas inocentes, mas, de alguma maneira, não teve efeito algum sobre a evolução de nossa cultura filmica.

Uma resposta polêmica é fácil demais. Como o Comitê, eu poderia responder com uma lista de nomes. Se considerarmos apenas diretores, o cinema dos EUA perdeu Charles Chaplin, Orson Welles, Joseph Losey, Jules Dassin, Abraham Polonsky (por vinte anos), Cyril Endfield, John Berry, Herbert Biberman e Bernard Vorhaus, e as carreiras de vários informantes (Edward Dmytryk, Irving Pichel, Robert Rossen) foram atrofiadas ou distorcidas. O “dreno de talento”, que enriqueceu Hollywood na década de 1930 e no início da década de 1940 com refugiados da Europa central, reverteu sua direção.

Hollywood Vermelha proporciona uma resposta mais concreta, mesmo sendo necessariamente parcial. Os

filmes extraídos dão uma ideia de como os escritores e diretores listados foram capazes de responder, de dentro do sistema de estúdios de Hollywood, às questões políticas de seu tempo, especialmente aquelas que eles chamavam de “questão da mulher” e “questão do negro”. Comunistas americanos eram excepcionalmente sensíveis à misoginia que dominava a cultura dos EUA, e alguns membros do partido foram expulsos por suas visões retrógradas. Comunistas transformaram Susan Hayworth em um ícone feminista, e deram a algumas outras estrelas femininas seus melhores papéis. Hoje nós podemos notar alguns sinais de progresso: existem mais diretoras trabalhando, mesmo em Hollywood. E alguns sinais de regressão: o número de filmes de Hollywood dirigidos por mulheres diminuiu nos últimos dez anos. Mas, de qualquer maneira, uma colaboração como a do roteirista comunista Paul Jarrico e a diretora liberal Ida Lupino, que produziu *Not Wanted* (1949) – no meu ponto de vista, a grande obra-prima do neorealismo freudiano-marxista de Hollywood – parece quase impensável hoje.

Na “questão do negro”, as vítimas da lista negra podem ser condenadas hoje apenas pelo seu otimismo, apesar de que, no passado, comunistas

eram geralmente condenados pelo seu pessimismo. *Terra abençoada* (1940), dirigido por Bernard Vorhaus, mostra a crueldade arbitrária da escravidão e a vitalidade da cultura africana transplantada pelos escravos, mas também sugere que um escravocrata benevolente pode gerar escravos felizes. *O mundo não perdoa* (1949), adaptado por Ben Maddow, a partir do romance de William Faulkner, expôs a lei do linchamento sulista, mas apenas quando ela falha. O primeiro tratamento da justiça sulista em *Esquecer, nunca!* (1937), escrito por Robert Rossen, parece mais afiado: um ambicioso advogado distrital rejeita a ideia de enquadrar um zelador negro pelo assassinato de uma colegial porque ele “está buscando algo maior”. É melhor enquadrar um judeu. Por outro lado, *O clamor humano* (1949), de Carl Foreman, é hoje risível porque imagina que o racismo pode ser curado com uma dose de liberalismo terapêutico. *Se Homens em fúria* (1959), escrito por Abraham Polonsky, reduz o conflito racial a uma dança da morte, nós podemos apenas contestar que a desvantagem está incorreta uma vez que o homem branco morre juntamente com o homem negro.

Substituindo essas duas questões, desde os primeiros dias do Partido Comunista em Hollywood até a época da lista negra, estava o problema do fascismo. Os comunistas de Hollywood eram “antifascistas prematuros”, como algumas vítimas da purgação iriam chamar a si próprios; eles se mobilizaram ativamente contra o fascismo europeu do início da ascensão de Hitler e do governo de Mussolini, bem antes da entrada dos EUA na Segunda Guerra Mundial, até mesmo (com algumas exceções) durante o período do Pacto Nazi-Soviético de não agressão (agosto de 1938 até junho de 1941). John Howard Lawson escreveu *Bloqueio* (1938), um pedido de intervenção americana para salvar a república espanhola. Nathanael West e Samuel Ornitz escreveram *It Could Happen to You!* (1937), um filme B que ridiculariza um nazista americano que ataca imigrantes do Brooklyn através de uma escola de cidadania que ele

comanda como um esquema de proteção. John Wexley co-escreveu *Confissões de um espião nazista* (1939), uma denúncia contra o grupo pró-nazista germânico-americano e sua ideologia racista. Irving Pichel dirigiu *Casei-me com um nazista* (1940), o retrato mais detalhado da Alemanha nazista produzido por Hollywood antes de 7 de dezembro de 1941³, e Charles Chaplin escreveu e dirigiu *O grande ditador* (1940), o único filme antinazista desse período, que é relevante até hoje.

Esses estavam dentre os poucos filmes que Hollywood se permitiu produzir, que eram atuais e políticos. Ao contrário da próxima onda de filmes desse tipo, os filmes anticomunistas do fim da década de 1940 e início de 1950 não podem ser recuperados hoje como *camp*⁴. Isso aconteceu porque eles pertencem a uma cultura política que sumiu, graças à purgação pós-guerra. Um esforço para recriar isso do nada nos anos 1960 falhou. A próxima tentativa terá que levar em consideração suas forças, assim como seus fracassos. De qualquer maneira, essa cultura desaparecida deixou mesmo alguns traços.

Eu espero que uma pesquisa fílmica desses filmes feitos nos EUA durante meados do século XX para expor as manifestações contemporâneas de fascismo, racismo, sexismo (e capitalismo) seja relevante hoje, que os filmes sejam capazes de falar de um tempo sombrio para o outro (para citar Brecht sobre *Hamlet*). Para nós hoje, eles podem parecer hesitantes e inadequados. Ainda assim são cheios de certa confiança que só podemos invejar. Esses tempos modernos eram sombrios e terríveis, mas a realidade só tinha uma voz. Ela poderia ser representada simplesmente ao revigorar modos realistas e naturalistas que tinham longas tradições, pelo menos no meio análogo do romance

3 Dia em que Pearl Harbor foi bombardeada, resultando na entrada dos EUA na Segunda Guerra Mundial.

4 Gíria americana que designa um comportamento ou estilo exagerado e de mau gosto.

(a fé na importância do romance no cinema é outro legado perdido nas purgações). O neorealismo nos EUA foi marginalizado pela lista negra e pelo consenso antirrealista que emprestou seu apoio às purgações, mas as primeiras realizações do neorealismo americano não são menos marcantes porque foram rapidamente esmagadas por uma maré de espetáculos neotradicionalistas ideologicamente seguros.

Hoje nós vivemos em um mundo diferente, e nossas tentativas de entender ou representar parecerão absurdas em breve. Nós podemos chamar nosso mundo de pós-moderno, mas apenas (e precisamente) porque arcaísmos de tempos pré-modernos entraram em erupção através da face da modernidade. Em meio às recrudescências mais significativas e preocupantes estão as mobilizações racistas e anti-imigração que têm ganhado força nas últimas décadas na Europa e nos EUA.

A “velha esquerda” condenou rapidamente as primeiras versões desses movimentos e foi persistente em seus esforços para analisar as fontes de políticas racistas e nativistas. Em alguns momentos os filmes que eles eram capazes de criar dependiam de uma retórica sem

substância (especialmente os filmes de combate antinazista da Segunda Guerra Mundial, que necessariamente dependiam de relatos de segunda mão e suposições), e muitas vezes transitavam para um antipopulismo indiscriminado (esse foi o destino de *A grande ilusão* [1949], de Robert Rossen), mas em outras eram suficientemente afiados para ofender tanto conservadores quanto liberais.

É aqui que esses filmes podem nos falar de maneira mais direta ao lembrar-nos de que movimentos racistas não são restos de formações sociais arcaicas que podemos presumir com segurança que irão desaparecer. Eles são, pelo contrário, fenômenos produzidos pelo sistema capitalista mundial, e irão se intensificar enquanto este se expande e convulsiona.

Meus agradecimentos a Hans Hurch, diretor do Viennale, por sugerir esse programa como uma resposta à ascensão do Partido da Liberdade da Áustria, de Jörg Haider.

*



Escrito por Andersen, originalmente publicado pelo selo The Criterion Collection para o DVD do filme de Jim Jarmusch, lançado em 2007

Eu mesmo já fui um motorista de táxi (em Los Angeles, em meados dos anos 1970), e me tornei sensível, desde então, ao modo como a profissão é retratada na tela. Por sinal, eu estava dirigindo um táxi quando *Taxi Driver* (1976) foi lançado, e me senti ofendido por suas mentiras sobre o status econômico de um taxista. Os taxistas de Nova Iorque estavam então ganhando aproximadamente \$100 a \$120 por semana, pouco acima do salário mínimo (o mesmo que ganhávamos em Los Angeles). Travis Bickle ganhava entre \$300 e \$400 por semana, então ele estava livre das preocupações financeiras mundanas que me perturbavam. Uma fantasia inocente?

Um marxista diria que *Taxi Driver* mistifica as relações capitalistas de produção, devolvendo, para os salários do trabalhador, num passe de mágica, a mais-valia extraída pelo capitalista (quem sabe com um pequeno extra incluído). Eu não descartaria esse projeto ideológico, mas existe mais em jogo para o roteirista Paul Schrader e para o diretor Martin Scorsese: é precisamente ao aliviar Travis Bickle das

preocupações financeiras que eles tornam crível sua obsessão pelo mal metafísico. De qualquer maneira, eles nos permitem o esquecimento dos verdadeiros danos da exploração e da opressão.

Para ser justo, eu deveria apontar que a grande maioria dos meus colegas de trabalho amaram *Taxi Driver*: Eles eram joguetes da ideologia e metafísica capitalistas? Não, apenas se identificavam com Travis Bickle, e queriam ser como ele. Ele não engoliria nada de ninguém, e essa era a nossa maior ambição.

Eu prefiro os filmes de taxistas da década de 1930, nos quais o drama aborda dificuldades econômicas: *Taxi!* (1932), dirigido por Roy Del Ruth, a partir de um roteiro de Kubec Glasmon e John Bright, e *Roubei um milhão* (1939), dirigido por Frank Tuttle, a partir de um roteiro de Lester Cole e Nathanael West. *Taxi!* é, primeiramente, um mostruário desajeitado e irregular para a versatilidade de James Cagney. Ele dança – pela primeira vez no cinema! Ele fala ídiche – pela primeira e única vez! Mas, também une os taxistas independentes contra os esforços da Companhia Consolidada de Táxis para tirá-los do mercado através de táticas de força bruta e estabelecer um monopólio. Dessa maneira, *Taxi!* é um protótipo para os filmes de caminhoneiro da década de 1970. *Roubei um Milhão* pode ser considerado o primeiro filme *noir*, mas com uma perspectiva absurdista que retoma o romance de West, *The Dream Life of Balso Snell* (1931). Resumindo, o sonho americano falha obscenamente para um taxista honesto, porém impetuoso (interpretado por George Raft), que quer comprar seu próprio táxi.

Quando eu ensino a escrever roteiros, uso cenas de taxistas para demonstrar a importância de pequenas pontas, para provar a validade da declaração de Eugene Vale de que a “caracterização de pequenas pontas é o que separa bons filmes dos maus”. John Cassavetes nunca fez um filme

sobre um taxista, apesar de que Moskowitz, em *Assim fala o amor* (1971), é um parente próximo, um atendente de estacionamento. Mas, seus personagens muitas vezes se locomovem por táxi, e ele geralmente separa alguns momentos para mostrar o motorista, criando pequenos retratos memoráveis. Existem os taxistas heroicos de *Gloria* (1980), que protegem Gloria dos mafiosos que a perseguem, e os incrivelmente cuidadosos taxistas de *Assim fala o amor*, que cuidam de Minnie quando ela fica embriagada. E, é claro, existe o confuso, silencioso, mas delicado taxista de *Amantes* (1984), que pacientemente ajuda Sarah a descarregar uma grande quantidade de animais de um abrigo rural (um cão enorme, dois cavaleiros, um bode, um pato, algumas galinhas e outros pássaros pequenos) que ela trouxe precipitadamente para a casa de seu irmão.

Tudo isso apenas para dizer que, sempre que aparece um filme com um taxista como protagonista, eu estou lá. *Uma noite sobre a Terra* foi um presente especial: cinco taxistas, em cinco cidades diferentes. Também pode ser caracterizado como cinco encontros, cinco contos morais, cinco retratos urbanos. É claro, o primeiro episódio, situado em Los Angeles, é o mais próximo do meu coração, e eu

posso escrever sobre ele com mais autoridade, mas primeiramente alguns pensamentos mais gerais sobre o trabalho do seu diretor, Jim Jarmusch.

Eu tenho um carinho especial por alguns filmes do Jarmusch que são geralmente considerados seus trabalhos menores: *Uma noite sobre a Terra*, e também *Ghost Dog* (1999) e *Sobre café e cigarros* (2003) (como eu não poderia amar um filme que começa e termina com as duas melhores versões de “Louie, Louie”, a original, de Richard Berry, e o cover de Iggy Pop?). Eu prefiro estes a *Homem morto* (1995), seu filme mais recente a receber atenção séria da crítica. Após seus primeiros filmes, parecia que os críticos e até mesmo fãs comuns começaram a subvalorizar filmes de Jarmusch, da mesma maneira que uma geração mais velha de críticos e fãs subvalorizaram os filmes de Howard Hawks. Os prazeres que eles ofereciam eram evidentes, mas previsíveis. Com Hawks, críticos começaram a valorizar mais esses prazeres e apreciar as variações que ele trabalhava em temas recorrentes. Talvez o dia de Jarmusch também vá chegar.

Tanto Hawks quanto Jarmusch criam uma cumplicidade especial entre seus atores e um senso de convivência que atravessa a tela para que nós, na

audiência, os consideremos amigos ao invés de atores interpretando um papel. Jarmusch parece ter uma verdadeira apreciação por atores, igualada, em seus contemporâneos, apenas por Quentin Tarantino, e esse sentimento provoca uma graça especial em suas performances. Eu poderia fazer uma longa lista de atores que nunca estiveram melhores do que em um filme de Jarmusch. Incluiria não só Tom Waits (desesperadamente exagerado sob a direção de Robert Altman), Henry Silva, Roberto Benigni e Jessica Lange, mas até mesmo Bill Murray (em *Sobre café e cigarros*), Johnny Depp, e o sempre confiável Forest Whitaker. Após ver *Estranhos no paraíso* (1984), eu me senti convencido de que John Lurie, Eszter Balint e Richard Edson se tornariam grandes estrelas. Lurie e Edson estiveram bem em pequenos papéis desde então, mas nunca encontraram outro diretor que os apreciasse o suficiente.

Eu não posso afirmar que Winona Ryder e Gena Rowlands nunca estiveram melhores do que no episódio de Los Angeles de *Uma noite sobre a Terra*, mas elas criam um sentimento de camaradagem que é forte e comovente. A taxista moleca imperturbável Corky, de Ryder, é uma fantasia, eu imagino, mas pelo menos

é uma fantasia generosa, cheia de vida e respeito às possibilidades humanas. Ela me lembra o taxista de Cagney em *Taxi!* Tem a mesma atitude e orgulho profissional. Quando sua passageira, a diretora de elenco Victoria Snelling (Rowlands), oferece um pedido ou censura, ela responde com o refrão bem-intencionado “Claro, Mãe” ou “Okay, Mãe,” ecoando a resposta repetida de Cagney para as reclamações de sua mulher, “Tudo bem, Mãe.” Victoria tem educação impecável e é friamente profissional. Nós podemos descobrir pelas ligações telefônicas que faz e recebe que ela é bem-sucedida, mas também estressada e insatisfeita. Corky nota as vulnerabilidades em Victoria, mas não se permite o sentimento de superioridade; pelo contrário, ela usa o conhecimento para criar um laço entre elas. Ao fim, ensina uma pequena lição a Victoria, mas podemos nos perguntar por quanto tempo Victoria se lembrará disso.

Intercalado com esse encontro entre Corky e Victoria, há um retrato de Los Angeles ao cair da tarde. O retrato de Jarmusch é, definitivamente, não literal, mas evocativo, e envelheceu bem melhor do que as visões historicamente pessimistas da cidade, prevalentes no início da década de 1990. Como em *Assassinos*

substitutos (1998), a estação ferroviária do centro da cidade substitui o aeroporto. Uma jornada de táxi do aeroporto para Beverly Circle iria, por regra, seguir ao norte na San Diego Freeway (hoje a mais engarrafada e desprezada rodovia de Los Angeles), depois leste, na Sunset Boulevard, e através dos bairros residenciais da parte superior de Beverly Hills, que tem, à noite, uma quietude assustadora e fúnebre (eu não moraria ali nem que me pagassem). Visualmente, não seria muito interessante, e não revelaria muito da cidade. Em vez disso, Corky escolhe o que chamamos aqui de “ruas de superfície”, e as vistas vislumbradas no caminho não são encontradas em nenhuma rota direta do aeroporto para Beverly Hills, com uma ou duas exceções.

Jarmusch se concentra em estruturas que alguns podem chamar de sujas, mas, na verdade, são apenas comuns. Ele valoriza uma barraca de comidas tanto quanto um ponto turístico (outra virtude que ele divide com Tarantino). Os únicos pontos turísticos em *Uma noite sobre a Terra* são o Great Western Forum, em Inglewood (antigamente uma arena esportiva, hoje uma megagreja), e a estátua de Alceu e Dentinho, na Sunset Strip (de pé ainda hoje). Existem também algumas imagens icônicas, como um carro sob uma lona que remete a uma famosa fotografia de *The Americans* (1958), por Robert Frank, tirada em Long Beach. O carro de Frank estava ladeado por duas pequenas palmeiras, e Jarmusch se concentra nessas plantas transplantadas, que sempre parecem um pouco magricelas em seu filme (como palmeiras geralmente aparentam fora de Beverly Hills).

A maioria das tomadas foram feitas nos arredores de Hollywood, com ênfase na parte mais pobre, ao leste. Eu reconheci uma barraca de *Pioneer Chicken* na Western, perto da Sunset (desde então demolida) e um minishoping na Sunset e Harvard (suas lojas agora são apenas estabelecimentos armênios). Coisas mudam, coisas permanecem iguais. Se você refotografasse a

maioria desses locais hoje, estariam mudados de maneira irreconhecível. Mas, quase toda tomada poderia ser exatamente duplicada em algum outro lugar da cidade. E talvez aquele estacionamento de carros usados que poderia estar em qualquer lugar ainda esteja lá e tenha o mesmo dono. Concessionárias de automóveis são hoje as nossas instituições mais duráveis.

Com alguma justiça, Philippe Garnier lamentou a descartabilidade da arquitetura de Los Angeles; ele a chamou de uma “arquitetura da amnésia”. Ele observou que “Interseções mudam tão rapidamente que lembrar delas como elas eram se tornou quase um dever civil”. Porém, como Eric Hobsbawm apontou em sua autobiografia *Tempos interessantes* (2002), cidades americanas, incluindo Los Angeles, mudaram de maneira menos radical nos últimos cinquenta anos do que cidades europeias. E talvez Los Angeles tenha mudado menos do que qualquer outra cidade dos EUA. Porque ela foi a primeira por tantos anos – construiu o primeiro sistema de rodovias, o primeiro aeroporto para jatos, o primeiro estádio moderno de beisebol, os primeiros palácios culturais neoclássicos – é, em muitos sentidos a cidade mais velha dos EUA. Jarmusch conhece melhor Nova Iorque, mas ele valoriza o que há de antigo em cada cidade que retrata.

*



GET OUT OF THE CAR

Escrito por Andersen, originalmente publicado no catálogo da 14ª edição do festival *Views from the Avant-Garde*, em 2010

Get Out of the Car é uma resposta ao meu último filme, *Los Angeles por ela mesma* (2003). Eu chamei *Los Angeles por ela mesma* de “sinfonia da cidade em reverso”, já que foi composto de fragmentos de outros filmes analisados contra suas tendências populares para trazer o plano de fundo para a linha de frente. Visões da geografia e história da cidade, implícitas nesses filmes, fizeram-se manifestas.

Apesar de Los Angeles ter aparecido em mais filmes do que qualquer outra cidade, eu acredito que ela não foi bem atendida por esses filmes. São Francisco, Nova Iorque, Londres, Paris, Berlim, Tóquio, todas deixaram impressões mais permanentes. O que acontece é que muitos cineastas, trabalhando em Los Angeles, não apreciam a cidade, e pouquíssimos entre eles entendem muito sobre ela, mas seus fracassos em retratá-la podem ter causas mais profundas.

Em *Los Angeles por ela mesma*, eu declarei que a cidade não é cinematogênica. “Está apenas além do alcance de uma imagem.” Hoje eu não tenho tanta certeza. De qualquer maneira, eu me tornei gradualmente obcecado com a realização de um filme sinfônico apropriado para a cidade de Los Angeles. Eu estava ciente de alguns antecedentes notáveis: *L.A.X.* (1980), de Fabrice Ziolkowski, *Mur murs* (1981), de Agnès Varda, *Water and Power* (1989), de Pat O’Neill, *Los* (2001), de James Benning. Esses são longa-metragens ambiciosos. Meu filme é mais curto (34 minutos), e se concentra em pequenos fragmentos da paisagem urbana: placas, propagandas, pinturas nas paredes, fachadas de prédios.

Originalmente, era ainda mais restrito. Começou apenas como um estudo das placas gastas pelo tempo nos arredores de Los Angeles. O título era “Propaganda externa”. Eu amava essas placas com seus padrões abstratos e semiabstratos desde minha adolescência, e, às vezes, as fotografava, mas resistia à ideia de colocá-las em um filme porque “já havia sido feito,” notavelmente em fotografias de Walker Evans e Aaron Siskind. O interesse em placas desgastadas se transformou em lugar comum na arte contemporânea.

Mas, aconteceu que havia uma placa arruinada muito bonita bem perto da minha casa que permaneceu sem reparos por muitos meses. Eu passava por ela de carro, pelo menos uma vez por semana, e sua presença se transformou em uma censura: “Seu tolo covarde, eu não permanecerei assim para sempre.” Então, em um domingo, 22 de fevereiro de 2009, com meu amigo Madison Brookshire, eu a filmei com a sua câmera Bolex, de 16 mm. Por alguns meses, quando alguém me perguntava sobre o filme em que eu estava trabalhando, eu poderia dizer apenas que era um filme criado para destruir minha reputação como cineasta.

Havia uma outra inspiração: ver um programa de vídeos recentes de

Kenneth Anger. Seus novos filmes eram apenas registros de coisas que o interessavam, documentos puros e simples. Ele se sentiu suficientemente seguro de que não precisava buscar realizar sempre uma obra-prima ou até mesmo um “filme de Anger”. Ele havia feito os filmes que estabeleceram sua reputação, e podia dizer, “tenho orgulho deles”. Agora ele poderia fazer o que quisesse e não se preocupar com o que as pessoas pensassem sobre eles. Apesar de Anger ser mais velho do que eu e suas obsessões – memorabilia do Mickey Mouse, garotos jogando futebol americano, uma parede coberta por tributos a Elliott Smith – mais idiossincráticas, ainda senti que eu podia seguir seu exemplo.

*

BANDA À PARTE

Escrito por Andersen, originalmente publicado no encarte da caixa de DVD – *Letters From Fontainhas: Three Films by Pedro Costa*, lançado pelo The Criterion Collection, em 2010

Quando eu escrevi sobre minha descoberta de *No quarto da Vanda* (2000), para a revista *Film Comment*, na primavera de 2007, eu o considerei um documentário particularmente íntimo mas perfeitamente distanciado, e o primeiro filme gravado em vídeo digital a derrubar a distância entre filme e digital como meios para “captura de imagem,” como Eastman Kodak os chamam. Como eu escrevi na época, “fiquei quase imediatamente paralisado...eu tinha a impressão de que estava vendo o futuro do cinema. Era o primeiro filme realizado em vídeo digital que não me fez desejar que ele tivesse sido filmado em película.”

Agora tenho uma cópia do filme em DVD, e eu o assisto tantas vezes quanto ouviria meu CD favorito. Claro, ele mudou para mim, e meus sentimentos relativos ao “cinema digital” mudaram. Desde 2001, quando eu vi *No quarto da Vanda* pela primeira vez, houve muitos filmes ruins realizados em formatos digitais, mais e mais filmes digitais que seriam melhores se realizados em película, e alguns grandes trabalhos feitos em vídeo digital ou alta definição (como *Império dos sonhos* [2006], de David Lynch). Ainda que seja evidente que a captura de imagem digital de alta definição seja o futuro do cinema (com a película provavelmente retornando de maneira fetichizada, como vinil – talvez projetores de 16 mm se transformarão em itens de luxo no lar, como vitrolas se transformaram), agora parece que a transição



do cinema químico para digital será muito mais longa e dura do que a do cinema mudo para o falado. Enquanto não acontece, temos que aceitar filmes tecnicamente híbridos que aspiram a algo que permanece fora do alcance de muitos diretores.

Mas, *No quarto da Vanda* ainda existe, mesmo que agora pareça mais uma profecia do que o início de uma conversa. O cuidado que Pedro Costa dedica à imagem é imediatamente aparente, e diferencia o seu trabalho de todos os outros filmes digitais anteriores ou posteriores (com a exceção do seu próprio subsequente *Juventude em marcha* [2006], é claro). Juntamente com Dreyer e Bresson, Costa é um mestre do que Gilles Deleuze chama de “enquadramento afetivo”, uma maneira de formar imagens usualmente associadas com *close-ups* contemplativos, mas que pode ser aplicado a grandes espaços ao tratá-los como se eles fossem faces. Como escreve Deleuze, é uma questão de “tratar o plano médio e geral como *close-ups* pela ausência de profundidade ou pela supressão da perspectiva” (embora essa lista de meios técnicos não seja exaustiva). Enquadramento afetivo, de alguma maneira, extrai da própria ação o sentimento intrínseco a essa ação. As imagens criadas a partir desse modo de enquadramento expressa o que Maurice Blanchot chamou de “o aspecto do evento que não se realiza na execução do mesmo”.

Eu escrevi brevemente sobre os *close-ups* na *Film Comment*, destacando que “através de *No quarto da Vanda*, existem *close-ups* intercalados tão belos como qualquer outro no cinema”. Eu deveria ter destacado algo sobre a qualidade desses *close-ups*: os rostos estão sempre meditativos, reflexivos, absortos, precisamente no sentido descrito por Michael Fried em seu estudo de pinturas francesas do século XVIII, *Absorption and Theatricality* (1980) (texto que pode proporcionar uma leitura útil de *No quarto da Vanda*). Talvez o *close-up* mais memorável mostra Vanda

dormindo, virando de lado para ficar de frente para a câmera, uma tomada que Costa enfatiza com um pedaço raro de música não diegética. Nós não vemos *close-ups* tão intensos e bonitos como esses desde Griffith, exceto talvez quando um cineasta esteve apaixonado pelo objeto filmado (von Sternberg com Dietrich, ou Cassavetes com Rowlands).

Eu deveria também ter destacado que quase todos esses *close-ups* permanecem sozinhos como cenas separadas. Eles aparecem como momentos privilegiados, externamente a qualquer cadeia de ação, quase como comentários proporcionando uma leitura do filme todo. Essas imagens podem ser uma crítica, até um repúdio ao cinema de ação, como Gustav Deutsch mostrou de maneira reveladora em *Film ist.*, parte 9.3 (2002). Ali, tanto os sorrisos quanto as caretas dos nativos africanos condenam silenciosamente as fantasias orientalistas e aventuras colonialistas reveladas em uma montagem paralela. E é acima de tudo o rosto, ao virar de lado a lado, que expressa essa crítica. Deleuze também notou a importância da face que vira, particularmente em *A paixão de Joana D'Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer, a primeira obra-prima do enquadramento afetivo. É, como ele escreve, “um documento

extraordinário de faces que se viram para a câmera e se afastam dela”. Também acontece *No quarto da Vanda*.

No filme de Costa, os enquadramentos afetivos são reforçados pelo que podemos chamar de “estrutura afetiva de tomadas e cenas”. Não existe aqui nenhum desenvolvimento de personagem, nenhuma narrativa abrangente. Ações são executadas, algumas vezes, repetidamente: Vanda fumando em seu quarto, Vanda fofocando com sua irmã Zita, Vanda em sua ronda vendendo alface e repolho, Nhurro varrendo e se inclinando. A vizinhança, que é um lar para Vanda, sua família e seus amigos, está sendo demolida ao seu redor. Mas o filme, como a própria Vanda, parece quase indiferente aos eventos que documenta. Os mais dramáticos que poderiam ter sido costurados para formar uma trama não são mostrados, apenas relacionados. Costa muda a ênfase do que aconteceu para os sentimentos que surgem quando esses incidentes são lembrados e recontados. O filme nos leva para o quarto de Vanda, um santuário que ela divide com Zita e alguns outros, mas também parece nos levar para o interior de sua mente. Esse é o segredo de sua intimidade especial.

Vanda parece em alguns momentos desatenta, absorta, mas essa é uma aparência superficial. “Eu não estou dormindo, eu estou ouvindo”, ela diz a Nhurro. Ela escuta, e se lembra: a morte de Geny, visitas à sua irmã Nela na cadeia, bons tempos, tempos ruins, sua infância. Ela até se lembra de esquecer. Para ela, essas memórias são preciosas, mesmo que nem sempre agradáveis, e propõe uma versão sofisticada da memória. “Cicatrizes estão aí para ajudar você a se lembrar”, ela diz, recordando machucados de infância. Afirma isso da maneira mais literal, mas parece sempre ciente de que memórias são cicatrizes feitas pelo desgaste de caminhos neuronais. Nesses diálogos de recordação, também existe uma ternura transcendente que me faz querer dizer àqueles que consideram *No quarto da Vanda* um filme miserabilista, que eles simplesmente não o viram. Eles viram as agulhas e drogas, mas não a beleza e a compaixão. Viram as ações, mas não as imagens.

Eu podia também dizer que eles não escutaram o filme. O último som, afinal, é uma risada. Mas eu não notei isso até ter visto *No quarto da Vanda* várias vezes. O trabalho de Costa com a trilha sonora é tão preciso quanto o seu trabalho com a trilha imagética, mas não se revela imediatamente.

O que eu notei primeiramente foi a presença forte, a predominância, até, do som fora de quadro. A destruição da comunidade é revelada de maneira esparsa, mas é muitas vezes presente na trilha sonora, e se torna mais alta e mais insistente conforme o filme se aproxima de um final (apesar de que uma cacofonia de vozes a substitui na cena final enigmática e assombrosa). Muitas vezes, em cenas de diálogo, apenas um interlocutor é mostrado. Então, um mundo se abre para além do quadro. A imagem divide, o som une. Grava os ritmos da vida diária no bairro de Fontainhas, vulgar, mas fascinante, e a riqueza da música que cerca seus habitantes.

Claro que existe um artifício em execução. Antes mesmo de a primeira imagem aparecer, nós ouvimos Nicoletta, a última das *yé-yé girls* cantando “Il est mort le soleil” (intitulada “The Sun Is Dead”, na versão em inglês estranhamente morna de Ray Charles). É um disco ou CD tocando no quarto ao lado? Ou é um som pseudodiegético? O último parece mais provável, mas a música imediatamente nos traz para o filme e dá a Vanda e Zita uma presença mítica. Talvez Costa seja um classicista, como ele alega, tentando reinventar o clássico cinema hollywoodiano com os meios modestos à sua disposição. Ele

disse certa vez que *Juventude em marcha* pode ser apenas uma refilmagem de *Audazes e malditos* (1960), de John Ford. Como o filme de Ford, é um épico sobre um povo se descobrindo. Eu proporia que *No quarto da Vanda* é a versão de Costa para *Onde começa o inferno* (1959), de Howard Hawks, um faroeste de câmara, no qual um pequeno bando de camaradas fechados em um único quarto se protegem de um mundo hostil.

*



ENTREVISTA COM PETER BO RAPPMUND

Entrevistado por Aaron Cutler e Mariana Shellard
por email entre 5 de abril e 3 de maio de 2016

Como você acabou trabalhando com Thom Andersen?

Conheci Thom quando eu era estudante de graduação na *CalArts*. Eu fui para lá saindo da Mills College em Oakland, Califórnia, onde havia estudado Composição Musical. Também estudei Composição Musical na *CalArts* e encerrei com um diploma duplo nesta área e em Cinema e Vídeo. Eu sabia que queria estudar com Thom, mas foi o músico e compositor Fred Frith que sugeriu inicialmente que eu me mudasse para Los Angeles sob a lógica de que eu me encaixaria bem ali.

Na *CalArts*, Thom se tornou um dos meus mentores. Ele estava dentre as primeiras pessoas para quem eu exibí meu longa-metragem de estreia, *Psychohydrography* (2010) (acho que ele viu até mesmo o corte mais longo de duas horas). Depois, o crítico Phil Coldiron programou *Psychohydrography* juntamente com *Get Out of the Car* para uma exibição na *UCLA*.

A sessão decorreu bem, e então meu amigo Adam R. Levine montou um festival no Concord, em Los Angeles, que incluía alguns de meus trabalhos. Thom estava presente nessa exibição. Eu me lembro dele fazendo anotações em um dos seus típicos bloquinhos amarelos. Inicialmente, pensei que talvez ele tivesse feito isso porque não havia gostado das minhas obras. Porém, após algumas semanas, perguntou



se podia mostrar um dos filmes no *Whitney Museum of American Art*, em Nova Iorque, juntamente com *Get Out Of The Car*, na edição de 2012, da *Whitney Biennial*.

Um pouco depois disso, ele me convidou para trabalhar em um projeto sobre o arquiteto português Eduardo Souto de Moura. Foi assim que *Reconversão* nasceu. Após terminarmos o projeto, Thom me deu uma chance de trabalhar na remasterização de seus filmes mais antigos, *Hollywood Vermelha* e *Los Angeles por ela mesma*. Na época, Adam já estava trabalhando com Thom nessas remasterizações e, de fato, estava trabalhando com ele antes mesmo da filmagem de *Get Out Of The Car*.

**Como você e Thom fizeram
Reconversão?**

Reconversão se tornou uma realidade por causa de um prêmio que Thom recebeu através do festival e distribuidor de cinema português Curtas Vila do Conde. O filme desenvolveu-se rapidamente. Acho que muito foi circunstancial, mas também sinto que nossa colaboração se encaixou naturalmente. Thom tinha conhecimento tanto da teoria quanto do trabalho de produção envolvido na animação de planos estáticos,

por causa da produção de seu filme *Eadweard Muybridge, zoopraxógrafo*, e eu tinha um entendimento fluorescente da técnica que adquiri ao trabalhar em filmes que desafiavam os princípios da fotografia, em *time-lapse*. Thom veio a Portugal com uma espécie de roteiro, mas mudou durante o processo de filmagem, e depois mudou novamente quando todo o material havia sido coletado. Sua esposa, Christine Chang, foi muito importante durante esse processo – ela estava em Portugal conosco coletando sons e oferecendo ideias e reações enquanto trabalhávamos.

O método utilizado na filmagem de *Reconversão* foi similar ao que eu havia trabalhado anteriormente na animação de paisagens, ainda que mais proto-cinematográfico. Em métodos tradicionais de fotografia *time-lapse*, tudo fica temporalmente borrado na imagem; em contraste, uma técnica de proto-cinema permite que a pontuação da ação no quadro desloque qualquer elemento estático. Eu senti que esse método ofereceria maior clareza no entendimento dos prédios de Souto de Moura como objetos principais e não como plano de fundo.

A filmagem foi muito comprimida em sua duração. Muitas vezes, filmávamos mais de um local por dia, e em algumas instâncias,

retornávamos aos locais várias vezes para ver como se comportavam sob diferentes condições de luz. Enfrentamos um desafio único em relação ao meu método de filmagem, que envolve a utilização de uma câmera fotográfica estática conectada a um intervalômetro e um gatilho de disparo. A câmera precisa estar completamente parada, do contrário teria grande dificuldade em compilar e compor as fotografias de imagens em movimento. Em dias de vento, por exemplo, nós tínhamos que encontrar maneiras de bloquear o vento para que a câmera não se movesse. Thom fazia inúmeras anotações enquanto filmávamos e eu compilava clipes até de madrugada para que pudéssemos ver como as coisas estavam progredindo.

Que afinidades você descobriu entre a maneira de Thom trabalhar e a sua?

Eu percebi algumas coisas em comum entre nós. O que vem à mente é a agilidade de Thom, especialmente sua habilidade em mudar rapidamente da visão do todo para um pequeno detalhe, para dissecá-lo. O movimento entre macro e micro e vice-versa acontece de maneira muito fluida com ele. Eu sinto que vê-lo proceder dessa maneira me ajudou a ganhar um pouco mais de coerência no

meu próprio trabalho. Também me permitiu continuar avançando, já que esse método permite a constante mudança de perspectiva, ao invés de se prender a qualquer coisa por muito tempo. É verdadeiramente libertador poder usar o microscópio e o telescópio ao mesmo tempo.

Acho que existem mais similaridades aparentes entre nós, como nossa crença no poder do meio para unir pessoas. Também há a atenção às coisas que nos cercam, mas podem passar despercebidas. Ambos desejamos espiar por trás das cenas e ganhar consciência dos mistérios que passam por nós todos os dias.

O que seus filmes *Tectonics* e *Topofilia* têm em comum?

Tanto *Tectonics* quanto *Topofilia* seguem longos sistemas lineares. Se eu sigo uma rede de uma ponta à outra, sei que já terei a estrutura para um filme. Praticamente, todas as tomadas em *Tectonics* são da fronteira entre os EUA e o México, exceto a vala comum na Califórnia, algumas milhas ao norte da fronteira. *Topofilia* é composto quase inteiramente de imagens do oleoduto Trans-Alaska (TAPS).

Eu filmei *Tectonics* durante o curso de alguns anos, com o auxílio de um

caminhão usado, para me aventurar no entorno da fronteira. Tinha um trailer na parte traseira onde eu podia dormir, mas tive que removê-lo, já que a patrulha de fronteira dos EUA constantemente me parava pensando que eu estava transportando bens ou pessoas ilegalmente. Em determinado momento, procurei a assistência de um amigo para me ajudar a filmar algumas partes na região de El Paso/Juarez. Meu amigo pesquisou muito sobre a região antes de partir comigo – talvez além da conta, pois quando chegamos lá ele estava completamente sobrecarregado pensando em todas as coisas ruins que haviam acontecido na área e partiu no dia seguinte. Mas isso de certa maneira me deu uma energia criativa. Eu aprendi com o tempo como trocar de marcha e a estar sempre atento ao que está acontecendo no local.

Já em *Topofilia*, por muito tempo eu admirei tanto a história do TAPS quanto a própria estrutura. Quando o visitei pela primeira vez, a construção era ainda mais impressionante do que eu havia imaginado. Passei a percebê-la como um edifício gigante e contínuo, uma incrível conquista da engenharia. Senti que o tema seria perfeito para um filme, assim como uma mídia baseada no tempo ajudaria a ilustrar a enorme extensão da estrutura de forma mais eficiente do

que fotografias. A rota que segui foi simples e determinada pelo próprio TAPS. Durante o curso de vários anos viajei de cima a baixo, do oceano Ártico a Valdez, cruzando a extensão de mais de 1.200 quilômetros, para coletar toda a minha filmagem. No filme ganha-se um entendimento do ambiente através do ponto pivotal desse objeto repetitivo colocado na natureza. Eu sinto que fui capaz de experimentar algumas técnicas novas em *Topofilia* que não havia tentado em *Reconversão* ou em *Tectonics*, já que o objeto filmado era puramente elementar e repetitivo. A formação do filme dependia da construção aparente de minha própria estrutura, minha própria edificação.

Pesquisei muito para os meus filmes com vários mapas e *softwares* de mapeamento para construir meus próprios mapas que eu possa usar como referência. Coletar quase todo o som no local e então recriar as paisagens sonoras que tenho em minha mente, usando como referência passagens de diários que crio para cada local. O som normalmente se torna mais narrativo no processo e ganha um ritmo que abranda os saltos na imagem.

Como você caracteriza o seu trabalho cinematográfico?

Eu estive recentemente no *Full Frame Documentary Film Festival*, na Carolina do Norte, no qual *Topofilia* foi projetado com um curta-metragem mais humorístico e divertido. Muitas pessoas saíram enquanto meu filme estava sendo exibido – provavelmente a maior evasão que já tive. Ainda bem que as pessoas que ficaram pareciam bem entusiasmadas em relação a ambos os trabalhos. Um senhor disse que meu filme era como um obelisco. “Perfeito!”, eu pensei. Um pouco reducionista, talvez, mas me comoveu. Meu pensamento subsequente foi: você pode amar um obelisco? Talvez seja algo que é admirado, mas eu deveria também cruzar essa distância emocional pelo espectador? Disso eu não tenho certeza, mas acho que falar sobre o assunto ajuda a explicar meu trabalho.

Minhas obras são bem pessoais, embora eu não possa dizer que deixo transparecer minhas emoções. Talvez eu evite a manifestação emocional com a esperança de criar obras políticas nas quais inclinações devem ser ambíguas para que se tornem apolíticas e heurísticas. Os trabalhos deixam muito a cargo do público.

Posso dizer, agora, como, em alguns dos meus primeiros trabalhos, estive preso entre diferentes mundos. Um era esse tipo de escola experimental encabeçada pelos cineastas Stan Brakhage e Phil Solomon, ambos professores em uma escola em que estudei, a Universidade de Colorado, Boulder. Outro era formado por influências da *CalArts*, incluindo artistas como James Benning, Martin Arnold, Betzy Bromberg e Thom. Também estudei com os compositores Ulrich Krieger, Hilda Paredes e Michael Pisaro, cujos trabalhos tiveram grande influência sobre mim.

*

DEPOIMENTOS

Adam R. Levine

Originalmente publicado na página profissional de Levine no *Amherst College*

Meu formato analógico preferido é o de 16 mm e faço o meu melhor para explorar suas possibilidades materiais específicas. Nos diversos corpos de trabalho em celuloide, submeti a película a múltiplas exposições, raspei a emulsão como se fosse tinta e desenvolvi minha própria filmagem manual. Como é possível de se imaginar, os resultados são imprevisíveis, surpreendentes, às vezes quase mágicos. É como se o próprio filme estivesse falando ou revidando, posicionando-se no mundo físico.

*

Ross Lipman sobre *Notfilm*

Originalmente publicado no presskit do filme

Meu novo filme, *Notfilm*, é um documentário sobre a colaboração conflituosa entre o dramaturgo e vencedor do Prêmio Nobel de Literatura, Samuel Beckett, e o gênio da era do cinema mudo, Buster Keaton. O único trabalho de Beckett para o cinema, devidamente chamado de *Film*, é, em sua essência, um filme de perseguição: a mais louca capturada em película.

Li o roteiro de Beckett para *Film*, pela primeira vez, no fim da minha adolescência, muito tempo antes de ver o filme. Imediatamente me cativou como uma das grandes curiosidades do cinema, e não me deixou desde então. Quando meu amigo Andrew Lampert, do *Anthology Film Archives* contactou-me sobre a preservação de *Film*, agarrei a oportunidade. Em Nova Iorque, encontrei-me com seu produtor, Barney Rosset, o lendário fundador da *Grove*

Press. Rosset logo depositou *Film* no *UCLA Film and Television Archive*, onde eu estava trabalhando, e, com o patrocínio generoso da *National Film Preservation Foundation* e *The Film Foundation* e um trabalho de qualidade de meus colegas nos laboratórios, fomos capazes de restaurar a visão original de Beckett em uma nova edição.

Mas *Film* ainda não me deixaria em paz. Durante meus vários encontros com Rosset, ele muitas vezes lamentava a perda de uma cena chave. A sequência continha um prólogo lendário perdido. Diante de minha suave insistência, ele revelou que tinha mesmo alguns rolos de película sob a pia de sua cozinha, mas tinha certeza de que eram apenas sucata.

Você pode adivinhar o resto.

O material era do prólogo perdido – que eu agora reconstruí fielmente de acordo com as notas originais de Beckett. E isso era só o início. Olhando as outras cenas não editadas, eu me vi imerso em um mundo idílico do que poderia ter sido e do que realmente aconteceu, enquanto a película corria pela câmera do diretor de fotografia, Boris Kaufman, em 1964.

Notfilm é o resultado desses devaneios. Nos últimos sete anos viajei pelo mundo entrevistando amigos e colaboradores de Beckett. Também tive a grande sorte de trabalhar com o compositor Mihály Víg, que criou uma trilha sonora para *Notfilm* tão maravilhosa quanto sua música para os filmes de Béla Tarr. Por último, mas não menos importante, tem sido uma honra e alegria trabalhar com os extraordinários Amy Heller e Dennis Doros, da *Milestone Films*.

Notfilm pergunta, como Beckett perguntou, o que o cinema pode nos revelar sobre a experiência humana. Ele aspira, como Beckett aspirava, à máxima de James Joyce de que obras de arte não deveriam ser sobre coisas, mas deveriam ser coisas em si.

Billy Woodberry sobre E quando eu morrer, não ficarei morto... Originalmente publicado no presskit do filme

Como eu conhecia Bob Kaufman e sua poesia há muitos anos, tinha um desejo secreto de fazer um filme sobre ele. Inicialmente, as dimensões trágicas de sua história pareciam muito intimidadoras, fazendo com que eu colocasse essa ideia de lado.

No final dos anos 1990, durante um renascimento do interesse no movimento *Beat* e em seu impacto na cultura americana, a ausência de Kaufman na maior parte dos relatos da era *Beat* e o fracasso em incluir e reconhecer sua contribuição se tornou irritante. Isso foi um estímulo extra para conhecer mais sobre ele, seus escritos e sua vida.

Muito do que se sabia sobre ele estava coberto por mito e lenda. Mitos atraentes e interessantes criados por amigos, sócios e íntimos, que foram depois atualizados por outros, embelezando-os mais ainda, em locais distantes ao redor do mundo. Pesquisas sérias acadêmicas sobre Kaufman, sua biografia e trabalho não começaram até a década de 1980. Desde então, muito foi compreendido sobre suas origens, vida familiar e sua participação como marinheiro muito jovem na Marinha Mercante, durante a Segunda Guerra Mundial. Sua história como organizador militante trabalhista no *National Maritime Union*⁵ e como político radical também é conhecida e documentada.

Sua própria vida e experiência, de alguma maneira, dá a oportunidade para tratar do assunto indo além de simplesmente detalhar sua biografia pessoal. De muitas maneiras, isso proporciona meios para refletir sobre a história, política e cultura dos EUA da metade do século XX até o presente.

Meu interesse na história mais ampla, política, trabalhista e cultural da época, transformou-o em um sujeito fascinante e intrigante. Ele viveu durante uma era tumultuada e achou uma maneira de manter-se comprometido com seus ideais radicais e encontrar outras maneiras de resistir à repressão da caça às bruxas da era McCarthy e a inexpressividade geral dos EUA nas décadas de 1950 e 60. E em sua poesia, através de humor, sátira, imagens surrealistas e sensibilidade para as improvisações do jazz, ofereceu, por outros meios, uma crítica contínua às injustiças da sociedade americana. Nisso ele era uma personagem exemplar, se não singular, do seu tempo.

Um ponto central do filme que acabei fazendo é a presença da poesia de Bob Kaufman, como deveria ser, uma vez que é por ela que ele é conhecido, e que foi, finalmente, seu jeito de estar no mundo. Poesia e a luta para ser poeta são seus principais legados.

*



SINOPSES

Olivia's Place

1966/74, 6 min, 16 mm para DCP

Estreia brasileira

Direção: Thom Andersen

Fotografia: John Moore

Montagem: Morgan Fisher

Filmado em 1966 e editado oito anos depois, *Olivia's Place* tornou-se um manifesto. Andersen e Moore comentam: “Em 1970 ou 1971, Bill Norton filmou ali uma cena de *Cisco Pike* (1972). O *Olivia's Place* também inspirou a música ‘Soul Kitchen’ do The Doors. Foi demolido em 1972 ou 1973 como parte de um projeto de revitalização urbana que transformou o centro de Santa Mônica em um *boulevard* de lojas e restaurantes caros, incluindo os restaurantes de Wolfgang Puck e Arnold Schwarzenegger.”

-

--- ----- (***Um filme de rock'n'roll***)

--- ----- (***aka The Rock 'n' Roll Movie***)

1967, 11 min, 16 mm para DCP

Estreia brasileira

Direção, produção e montagem: Thom Andersen e Malcolm Brodwick

No catálogo da Viennale de 2008, na ocasião da mostra curada por Andersen, *Los Angeles: A City on Film*, ele descreveu seu filme: “Em --- -----, nós tentamos reconciliar o cinema formalista com o cinema documental, fazendo um documentário sobre o *rock&roll*, no qual as partes se relacionariam formalmente em vez de tematicamente. Nós começamos com uma forma dialética simples. Os planos e segmentos de som tornam-se progressiva e gradualmente

longos a cada duas unidades. Dentro de cada unidade, a primeira parte possui metade da duração da segunda. Nós começamos a chamar as unidades de ‘iambos’, baseando-nos na seguinte definição: ‘um pé em métrica poética consiste em uma sílaba curta seguida por uma longa...’. O título é um símbolo não verbal para um iambo. Malcolm editou a sequência de sons e eu construí a sequência de imagens; porém, nós trabalhamos independentemente. A relação entre imagem e som em qualquer ponto do filme é determinada pelo acaso.”

Eadweard Muybridge, zoopraxógrafo
Eadweard Muybridge, Zoopraxographer
1975, 59 min, 16 mm para 35 mm
restaurado para DCP

Estreia brasileira

Direção, produção e roteiro: Thom Andersen

Colaboração: Fay Andersen e Morgan Fisher

Narração: Dean Stockwell

Música: Michael Cohen

Primeiro longa-metragem de Andersen, realizado durante seu curso de mestrado na Universidade da Califórnia, Los Angeles (UCLA), o filme faz uma análise dos estudos sobre o movimento, principal projeto do fotógrafo Eadweard Muybridge (1830-1904). Nascido na Inglaterra, Muybridge migrou para os Estados Unidos em 1850, onde viveu até uma década antes de sua morte. Em 1880, recebeu amplo apoio da Universidade da Pensilvânia para desenvolver esses estudos, compostos por mais de 100.000 imagens fotográficas de animais e humanos executando diferentes atividades esportivas e cotidianas.

Andersen mostra a abrangente variedade de tipos físicos fotografados por Muybridge, e animados no filme, como

homens e mulheres atléticos, gordos, deficientes físicos e mentais, em ações simples e corriqueiras, descrevendo o olhar objetivo e não hierárquico do fotógrafo. O filme expõe o papel inovador de Muybridge tanto sob o aspecto tecnológico como sociológico, mostrando o caráter progressista de suas imagens que expunham homens e mulheres despidos em cenas de afeto em um período ainda muito conservador, no qual a deformidade física era chocante e a nudez era considerada obscena. *Eadweard Muybridge, zoopraxógrafo* foi restaurado em 2013 por Ross Lipman no *UCLA Film & Television Archive*.

Hollywood Vermelha / Red Hollywood
1996, 114 min, DCP

Estreia brasileira da versão remasterizada

Direção, produção, roteiro e montagem: Thom Andersen e Noël Burch

Narração: Billy Woodberry

O filme nasceu de um artigo controverso escrito por Andersen em 1985, onde ele defende que os artistas incluídos na lista negra hollywoodiana, surgida na década de 1940, eram relevantes e dignos de pesquisa. Em 1994, em parceria com o cineasta e teorista Noël Burch, publicou um livro de língua francesa chamado *Les Communistes de Hollywood: Autre chose que des martyrs*, e logo depois lançou *Hollywood Vermelha*. O filme utiliza cenas instigantes de filmes da época para retratar como muitos dos artistas foram condenados por defender opiniões socialmente progressistas.

Entre as obras destacadas estão *Mulher marcada* (1937), de Lloyd Bacon e Michael Curtiz, *A força do mal* (1948), de Abraham Polonsky, *Justiça injusta* (1950), de Cy Endfield, *Johnny Guitar* (1954), de Nicholas Ray e *O sal da Terra*

(1954), de Herbert J. Biberman, as quais são intercaladas por entrevistas com os quatro roteiristas e diretores remanescentes da época: Polonsky, Paul Jarrico, Ring Lardner Jr. e Alfred Levitt. Ao discutir a lista negra, o filme também aborda a postura isolacionista dos Estados Unidos na Guerra Civil Espanhola, na Segunda Guerra Mundial, na Guerra Fria, entre outras. Em 2014, Andersen fez uma versão remasterizada do filme para substituir as cenas tiradas de fitas VHS por DVD e Blu-ray. Algumas cenas foram reeditadas e o filme reduzido em quatro minutos, sem alterar o roteiro.

-

Los Angeles por ela mesma

Los Angeles Plays Itself

2003, 170 min, DCP

Direção, produção e roteiro: Thom Andersen

Montagem: Yoo Seung-Hyun

Narração: Encke King

Fotografia: Deborah Stratman

Os excluídos de Hollywood persistem como tema diagonal do diretor que desta vez investiga a construção mitológica do cinema hollywoodiano sobre a cidade de Los Angeles. O mito e a cidade são contrapostos por cenas de filmes hollywoodianos e imagens filmadas por Andersen em 16 mm para ilustrar o impacto local da indústria cinematográfica e seu desprezo sobre a cidade que a abriga. Com uma narração de tom amargo e pessoal, o filme se estrutura a partir de temas que descrevem a construção do mito. A arquitetura modernista odiada por Hollywood serve de residência para variados tipos de malfeteiros, como a Lovell House, de Richard Neutra, que abriga o cafetão de *L.A. Confidential* (1997) e a Garcia House, de John Lautner, sede de uma facção criminosa, que Mel Gibson demole como se estivesse guinchando um carro em *Máquina mortífera 2* (1989). O

planejamento urbano que privilegiou indiscriminadamente a indústria automobilística e praticamente inviabilizou o transporte público é abordado com certa nostalgia em *Uma cilada para Roger Rabbit* (1988) e de forma visionária em *Juventude transviada* (1955).

Protagonistas que representam autoridades impotentes frente à decadência e criminalidade epidêmica delineiam os residentes da cidade do pecado, como Jake Gittes (Jack Nicholson), em *Chinatown* (1974) e Rick Deckard (Harrison Ford), em *Blade Runner – o caçador de andróides* (1982). Em contraponto ao mito, Andersen também apresenta filmes daqueles que retrataram as reais dificuldades da cidade e de seus moradores mais desprezados, por um sistema social que muitas vezes se confunde com a indústria. Entre eles, *Uma mulher sob influência* (1974), *L.A. Plays Itself* (1972) e o movimento neorrealista americano do qual fizeram parte filmes independentes, como *Bless Their Little Hearts* (1983), *Os exilados* (1961) e *O matador de ovelhas* (1977). O filme de Andersen foi remasterizado em 2013.

-

Get Out of the Car

2010, 34 min, 16 mm para DCP

Direção e produção: Thom Andersen

Fotografia: Madison Brookshire, Adam R. Levine e Deborah Stratman

Gravação de som: Craig Smith

Montagem: Adam R. Levine

Get Out of the Car é um contraponto cinematográfico de *Los Angeles por ela mesma*. O filme, homônimo de uma música de Richard Berry, é um registro de uma cidade em transformação. Outdoors desgastados, monumentos invisíveis, letreiros de comércios populares e grafites religiosos indicam a variedade cultural de Los Angeles. As imagens são acompanhadas por

músicas radiofônicas que refletem os locais e por comentários entre Andersen e os passantes sobre o futuro dos objetos retratados, da cidade, do filme e do próprio cineasta.

Reconversão

2012, 69 min, DCP

Direção e roteiro: Thom Andersen

Fotografia: Peter Bo Rappmund

Gravação de som: Christine Chang

Montagem: Adam R. Levine e Christine Chang

Montagem de som: Andrew Kim

Narração: Encke King

Comissionado pelo festival Curtas Vila do Conde, onde *Get Out of the Car* ganhou o prêmio de Melhor Documentário em 2011, o filme explora 17 projetos do renomado arquiteto português Eduardo Souto de Moura, nascido na cidade de Porto, em 1952. Logo no início do filme o narrador cita o arquiteto: “a ruína deixa de ser arquitetura e passa a ser natureza”, enquanto observamos seu primeiro e inacabado projeto chamado “Reconversão de uma Ruína.” Souto de Moura especializou-se na conversão de ruínas em edifícios modernistas habitáveis, utilizando o próprio material do local.

Entre os projetos apresentados estão uma casa residencial em Porto Manso, Baião, os centros culturais Casa das Artes em Porto e Mercado Cultural do Carandá em Braga, um projeto para viaduto em Lisboa, o Estádio Municipal de Braga e a rede metroviária de Porto. Andersen ilustra as ideias do arquiteto através de sequências fotográficas em *time-lapse* das construções, criando um movimento intermitente que reflete o contraste entre o antigo e o novo. As imagens são acompanhadas por um sutil som ambiente e por uma narração que reúne frases extraídas de textos de Souto de Moura e comentários de Andersen, criando um diálogo entre dois artistas.

A trilogia de Tony Longo

The Tony Longo Trilogy

2014, 14 min, DCP

Estreia brasileira

Direção, pesquisa e produção: Thom Andersen

Montagem: Andrew Kim e Peter Bo Rappmund

Andersen percebeu o ator coadjuvante Tony Longo (1961-2015) no filme *The Takeover* (1995) durante o processo de remasterização de *Los Angeles por ela mesma*. Ao pesquisar sua carreira, descobriu que o ator havia participado com pequenos papéis em mais de cem filmes de ação hollywoodianos. Focando em todas suas cenas em *The Takeover*, *Cidade dos sonhos* (2001) e *Vivendo em perigo* (1997), Andersen cria uma trilogia dramática na qual Longo, um doce brutamonte, é tragicamente traído pelas circunstâncias, no curso da execução de seu trabalho.

Os pensamentos que outrora tivemos

The Thoughts That Once We Had

2015, 105 min, DCP

Direção e produção: Thom Andersen

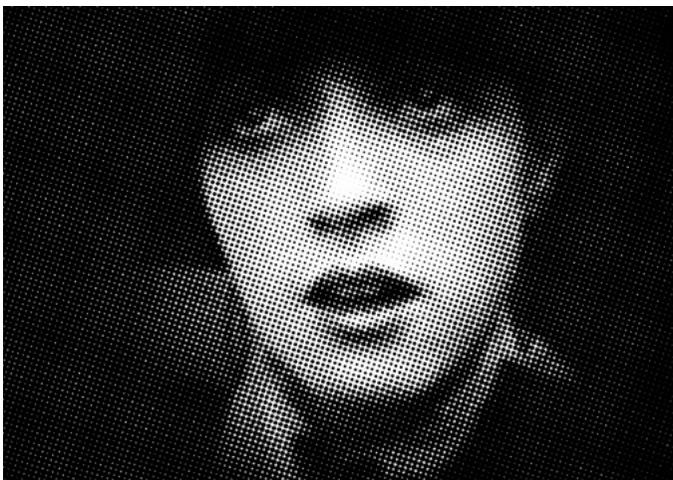
Montagem: Andrew Kim

Montagem adicional: Christine Chang

Inspirado nas aulas que ministrava na *CalArts* sobre a relação do filósofo francês Gilles Deleuze com o cinema, Andersen conta “uma história pessoal do cinema” – como diz o próprio intertítulo de abertura – a partir de filmes que Deleuze aborda nos livros *A Imagem-Movimento* (1983) e *A Imagem-Tempo* (1985), e de outros filmes que ilustram os conceitos neles descritos. *Os pensamentos que outrora tivemos* é conduzido por intertextos que aparecem entre cenas dos filmes, compostos por três vozes distintas: citações dos livros de Deleuze, citações de outros artistas e teóricos

como Walter Benjamin e Jack Smith, e comentários do próprio cineasta.

O filme começa com a descoberta da dramaticidade da expressão facial por D.W. Griffith, caracterizada por Deleuze como a “imagem-afecção”, conceito que Andersen estende para incluir os cineastas Jean-Luc Godard, John Cassavetes e Pedro Costa, e suas respectivas musas Anna Karina, Gena Rowlands e Vanda Duarte. E segue mostrando ciclos de destruição e restauração que espelham a história recente da humanidade. Registros de guerras com diferentes níveis de distanciamento, como *Korea: The Unknown War* (1988), *Hiroshima meu amor* (1959) e *The 17th Parallel* (1968), passam a ideia de um mundo em transformação. “Uma pequena diferença na ação leva a uma grande diferença entre duas situações” é uma afirmação de Deleuze ilustrada pelo documentário *Twist* (1992), que conta como a música de Hank Ballard foi roubada pelo produtor Dick Clark e reproduzida como uma cópia fiel, lançada na voz de Chubby Checker. *Flor seca* (1964), *O testamento do Dr. Mabuse* (1933) e *Guerrilla: The Taking of Patty Hearst* (2004) representam um império do crime, enquanto a reconciliação dá-se através do ato de ouvir a música *blues* em *O porto* (2011) e *Ghost World – Apreendendo a viver* (2001).



Juke –

Passagens dos filmes de Spencer Williams
Passages from the Films of Spencer Williams
2015, 29 min, DCP

Estreia brasileira

Direção, concepção e produção: Thom Andersen

Montagem: Thom Andersen e Andrew Kim

Comissionado pelo Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (*MoMA*) para acompanhar a mostra de filmes sobre a grande migração negra americana durante a primeira metade do século XX, Andersen explorou um tema que há muito tempo lhe interessava – a obra do cineasta e ator negro americano Spencer Williams (1893-1969). Entre 1941 e 1947 Williams realizou nove filmes (atuando em oito deles) dos quais seis sobreviveram. Eram classificados como “filmes de raça” – feitos por e para negros – e foram criticados durante anos pela aparência amadorística. Andersen compila cenas desses seis filmes – entre seus mais conhecidos *O sangue de Jesus* (1941) e *Desce, Morte!* (1944) – mostrando a habilidade do cineasta em retratar a comunidade negra, sua religiosidade e moral, em registros tocantes sobre a cultura e época de um país.

-

California Sun

2015, 4 min, DCP

Estreia brasileira

Direção: Thom Andersen

Montagem: Andrew Kim

A música “California Sun”, composta por Henry Glover e Morris Levy, em 1961, foi regravada pela banda Farmingdale Sound Machine, que produziu um vídeo clipe utilizando cenas de *Los Angeles por ela mesma*. Após assistir ao videoclipe, Andersen decidiu fazer sua própria versão, que

foi divulgada pela banda. Depois de uma cena introdutória de *A marca da maldade* (1958), de Orson Welles, inicia a música, acompanhada por cenas de filmes hollywoodianos que retratam com uma literalidade graciosa os versos sobre o prazer de viajar para um novo lugar.

-

Koh

2010, 2 min, 16 mm para digital

Estreia brasileira

Direção, fotografia, montagem, desenho de som e produção: Adam R. Levine

Levine filmou em preto e branco, em uma ilha no golfo da Tailândia e posteriormente processou o filme a mão. Sucinto como um haicai, *Koh* mostra o amanhecer, o mar e pescadores em um pequeno barco. O próprio Levine gerou uma versão digital em alta resolução do filme para esta mostra.

-

Tectonics

2012, 60 min, DCP

Estreia brasileira

Direção, fotografia, montagem, desenho de som e produção: Peter Bo Rappmund

O segundo longa-metragem de Rappmund é um estudo sobre as placas tectônicas que coincidem com a fronteira entre os Estados Unidos e o México, realizado em uma viagem que inicia no golfo do México e termina no Pacífico, na divisa entre o estado americano da Califórnia e o estado mexicano da Baixa Califórnia. Como em seus outros filmes, Rappmund faz registros fotográficos em *time-lapse*, criando um lapso temporal onde a permanência da paisagem

se sobrepõe à efemeridade da presença humana. Vestígios humanos delineiam as imagens, como muros, estradas, torres de eletricidade e bandeirinhas nacionais. O vento, o fluxo de águas e automóveis, passos, ondas de rádio captando músicas latinas e outros rastros sonoros acompanham as imagens; porém, não são completamente decifráveis, espelhando a realidade muda de muitos que atravessam a linha.

-

Topofilia / Topophilia

2015, 62 min, DCP

Estreia brasileira

Direção, fotografia, montagem, desenho de som e produção: Peter Bo Rappmund

O filme mais recente de Rappmund acompanha a extensão de mais de 1.200 quilômetros do oleoduto Trans-Alaska (TAPS), no extremo norte dos Estados Unidos, em funcionamento desde 1977. Utilizando o mesmo método de animação de seus filmes anteriores, o percurso inicia com o trabalho pesado em Prudhoe Bay, no litoral do Alasca, onde existe a maior refinaria de petróleo da América do Norte. Os ruídos mecânicos e a movimentação frenética da indústria contrastam com o silencioso e amplo horizonte da região. Deslocando-se para o interior do estado, a paisagem árida natural passa a ser cortada pelo oleoduto. Em meio a cadeias de montanhas, técnicos da manutenção atuam como organizadores da paisagem expansiva para proteger o oleoduto; porém, a comunhão local entre a natureza e o homem abriga implícita e permanentemente a possibilidade de um desastre ecológico. Os sinais de milhagem que demarcam o comprimento do oleoduto aparecem camuflados na paisagem e em *close-ups* que alertam para o perigo desse sistema.

Film

1965, 22 min, 35 mm para DCP restaurado

Estreia brasileira da restauração

Concepção e roteiro: Samuel Beckett

Direção: Alan Schneider

Fotografia: Boris Kaufman

Montagem: Sidney Meyers

Produção: Barney Rosset (*Evergreen Theatre, Inc.*)

Elenco: Buster Keaton, Nell Harrison, James Karen e Susan Reed

A frase do filósofo Bishop Berkeley *esse est percipi* (ser é perceber) inspirou o único filme do escritor e teatrólogo irlandês Samuel Beckett, realizado cinco anos antes de ganhar o Prêmio Nobel de Literatura. Mudo e em preto e branco, *Film* é uma perseguição entre dois personagens: *E* (*eye/olho*), o olhar subjetivo da câmera, e *O* (objeto), interpretado pelo já velho Buster Keaton. *O* tenta desesperadamente evitar ser percebido enquanto foge cambaleando pela rua até trancar-se em um quarto cheio de olhos, onde continua sua batalha por autoaniquilação.

-

Notfilm

2015, 129 min, DCP

Estreia brasileira

Direção, roteiro, fotografia, montagem e

narração: Ross Lipman

Produção: Dennis Doros e Amy Heller, em colaboração com *corpus fluxus*

Música: Mihály Víg

Intrigado com a história da produção de *Film*, seu restaurador Ross Lipman decidiu contá-la em um documentário que explora diferentes aspectos de sua realização. *Film* contou com uma equipe de gigantes de vanguarda do século XX,

que se reuniu no *Lower East Side* em Nova Iorque, em 1964, para rodar a obra. Entre eles estavam o produtor Barney Rosset – fundador da Grove Press, editora americana de William S. Burroughs, Henry Miller e do próprio Beckett; Alan Schneider, importante diretor de teatro, escolhido pelo autor para dirigir o filme, também o único de sua carreira; Boris Kaufman, irmão de Dziga Vertov e cinematógrafo dos filmes de Jean Vigo; Buster Keaton, o comediante mais autorreflexivo da era do cinema mudo.

Lipman reconstrói e narra a história desse encontro a partir de diversos materiais de arquivo, como cartas trocadas entre Beckett, Rosset e Schneider, fotografias, trechos de produções para televisão das peças de Beckett e uma gravação das conversas entre os realizadores quando eles se reuniram durante a pré-produção. Também são apresentadas entrevistas originais gravadas em preto e branco com pessoas relacionadas à equipe, como a atriz Billie Whitelaw, o cinegrafista Haskell Wexler e a viúva de Schneider, Jean, e outras diretamente envolvidas com a produção, como o ator James Karen, a secretária de Rosset, Judith Douw, e o próprio Rosset, um pouco antes de sua morte, em 2012. Lipman conta a história de um filme para traçar uma história do cinema. O olhar para o passado em *Notfilm* projeta um futuro incerto para o meio em transição.



E quando eu morrer, não ficarei morto...

And When I Die, I Won't Stay Dead...

2015, 90 min, DCP

Estreia brasileira

Direção, roteiro e narração: Billy Woodberry

Produção: Rui Alexandre Santos e Billy Woodberry

Fotografia: Pierre H. Desir

Montagem: Amir Masesh e Luís Nunes

Montagem de som: Nuno Henrique

O primeiro filme de Woodberry, mais de três décadas após seu longa de estréia *Bless Their Little Hearts*, trata da vida do poeta norte-americano Bob Kaufman (1925-1986), que participou e influenciou o meio artístico de São Francisco e Nova Iorque dos poetas da geração *Beat*, como Amiri Baraka, Allen Ginsberg e Jack Hirschman. De origem negra e judaica, Kaufman foi perseguido durante toda sua vida por questões raciais e políticas, que datam de sua juventude, quando foi marinheiro e sindicalista, e deteve um papel de liderança no Sindicato Nacional dos Trabalhadores Marítimos dos Estados Unidos. Anos depois, após uma de suas inúmeras prisões injustificáveis, internado em um sanatório onde passou por tratamento de choque, Kaufman fez um voto de silêncio que durou mais de uma década.

O poeta marginal reagiu à repressão de sua época ao explorar as dimensões místicas da vida, situadas muitas vezes nas celas de prisões, em crônicas épicas que fundem prosa e poema e detêm um humor ácido das ruas. O filme de Woodberry mergulha na vida de Kaufman através de leituras de seus poemas gravadas na época, fotografias, registros policiais e entrevistas com amigos, parentes, editores e teóricos. O cineasta, assim como alguns dos entrevistados no filme, resgata a história de um artista que foi propositalmente esquecido em grande parte pela dificuldade de enquadrá-lo.

Marseille Après La Guerre

2015, 11 min, DCP

Estreia brasileira

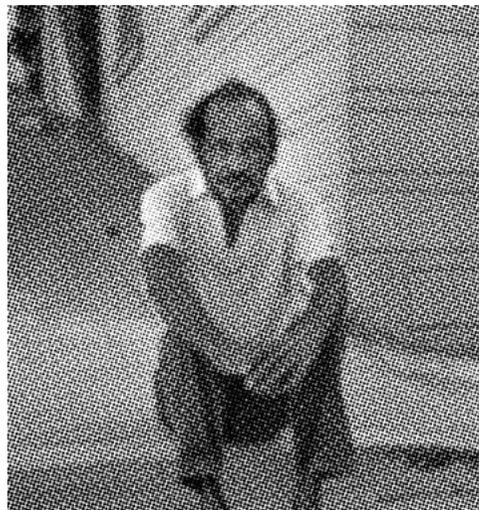
Direção, roteiro, montagem e narração: Billy Woodberry

Produção: Rui Alexandre Santos

Música: Moussu T e Iei Jovents

O filme mais recente de Woodberry nasceu durante uma pesquisa sobre o Sindicato Nacional dos Trabalhadores Marítimos dos Estados Unidos, ao encontrar nos arquivos do sindicato uma caixa com fotografias tiradas entre 1940-50, das docas de Marseille. As fotos remeteram Woodberry à vida do escritor e cineasta senegalês Ousmane Sembène (1923-2007), cujo trabalho como estivador e metalúrgico na França e sua participação nos movimentos sindicalistas da época inspiraram seu primeiro romance, *Le dockeur noir* (1956). A lembrança do livro, que descreve o preconceito racial vivido por africanos na França, contagia a fotomontagem do filme, cujas imagens mostram solidariedade entre trabalhadores de origens diferentes.

*



08/SEXTA FEIRA

17H30

OLIVIA'S PLACE

JUKE – PASSAGENS DOS FILMES DE SPENCER WILLIAMS

EADWEARD MUYBRIDGE, ZOOPRAXÓGRAFO

19H30

OS PENSAMENTOS QUE OUTRORA TIVEMOS

09/SÁBADO

17H

CALIFORNIA SUN

GET OUT OF THE CAR

TECTONICS

19H

LOS ANGELES POR ELA MESMA

10/DOMINGO

17H30

MARSEILLE APRÈS LA GUERRE

E QUANDO EU MORRER, NÃO FICAREI MORTO...

19H30

NOTFILM

FILM

12/TERÇA

17H30

A TRILOGIA DE TONY LONGO

TOPOFILIA

19H30

KOH

HOLLYWOOD VERMELHA

13/QUARTA

17H30

--- ----- (UM FILME DE ROCK 'N' ROLL)

RECONVERSÃO

19H30

OLIVIA'S PLACE

JUKE – PASSAGENS DOS FILMES DE SPENCER WILLIAMS

EADWEARD MUYBRIDGE, ZOOPRAXÓGRAFO

14/QUINTA

17H30

OS PENSAMENTOS QUE OUTRORA TIVEMOS

20H

DEBATE ENTRE THOM ANDERSEN E REMIER LION ROCHA

MODERADO POR AARON CUTLER

15/SEXTA

17H

CALIFORNIA SUN

GET OUT OF THE CAR

TECTONICS

19H

LOS ANGELES POR ELA MESMA

16/SÁBADO

15H

KOH

HOLLYWOOD VERMELHA

17H30

A TRILOGIA DE

TONY LONGO

TOPOFILIA

19H30

NOTFILM

FILM

17/DOMINGO

17H30

--- ----- (UM FILME DE ROCK 'N' ROLL)

RECONVERSÃO

19H30

MARSEILLE APRÈS LA GUERRE

E QUANDO EU MORRER, NÃO FICAREI MORTO...

PRO -

GRAMA

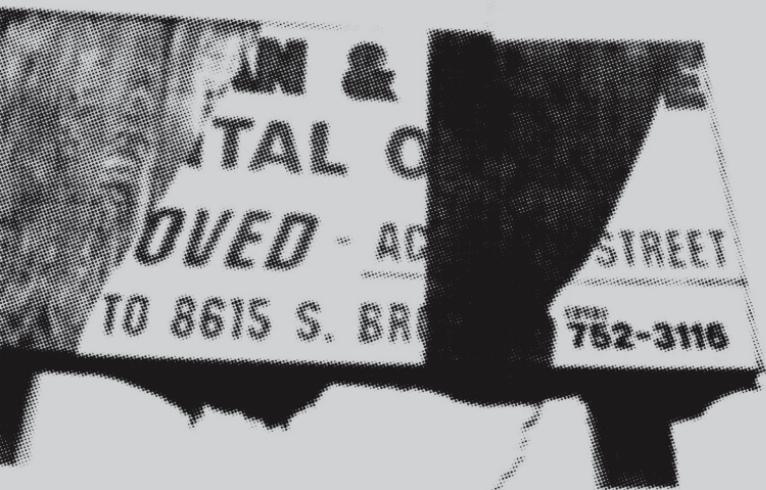
Os diminutos buracos perfurados
Na minha pele,
Milhões de pequenas
Tumbas secretas,
Repletas de sentimentos
Mortos
Que não ficarão
mortos.

Os curtos e hirsutos cabelos
Da minha cabeça,
Milhões de pequenas
árvores secretas,
Recobertas com pássaros
Mortos,
Que não ficarão
Mortos.

Quando eu morrer,
Não ficarei
Morto.

ECO DOLOROSO

Bob Kaufman



Realização



**PREFEITURA DE
SÃO PAULO**
CULTURA



Centro Cultural São Paulo



CIRCUITO MUNICIPAL
DE CULTURA

Produção Executiva



Produção

anamauê

Apoio

P / d PEDRO
PAULINO.
COM

**porto/
post/
doc**