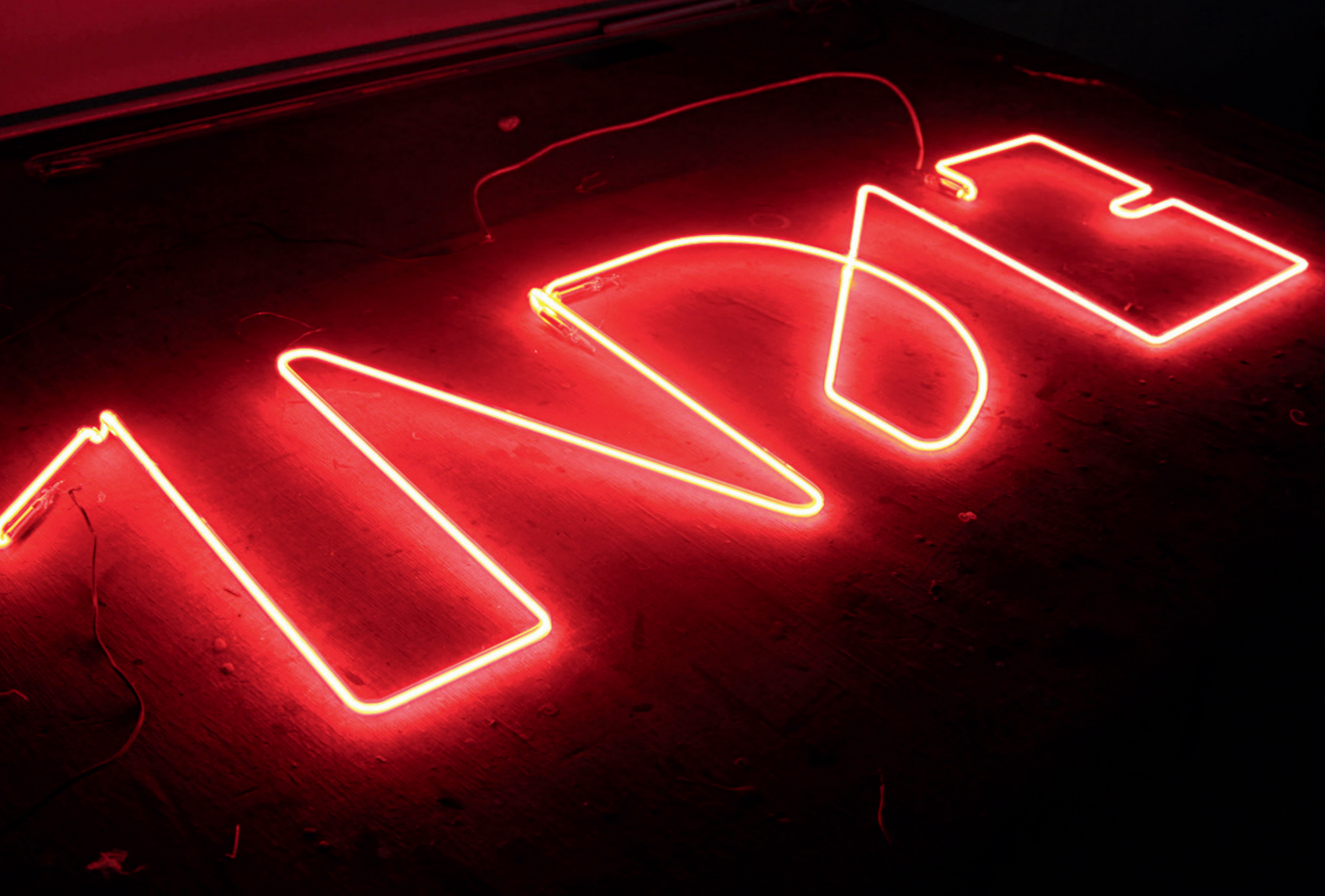
INDIE

SESC e ZETA FILMES apresentam

MOSTRA DE CINEMA MUNDIAL

20 DE **SETEMBRO** A **3** DE **OUTUBRO**
SÃO PAULO



INDIE

> 18 MOSTRA MUNDIAL

> 46 RETROSPECTIVA
JEAN-CLAUDE BRISSEAU

> 76 RETROSPECTIVA
WANG BING

DIFERENTES ENQUADRAMENTOS

A característica industrial do cinema confere uma complexidade específica à ideia de produção independente. Afinal, não é difícil imaginar a criação artística independente de uma estrutura comercial robusta quando pensamos em linguagens como a literatura, as artes visuais ou as artes cênicas. No contexto cinematográfico, porém, algumas questões se impõem, oriundas dos métodos de trabalho e da tradição estabelecida ao longo das décadas, nos levando a relativizar noções e reinventar categorias.

O cinema, tal qual o século XX conheceu, oferecia sérios desafios à produção independente, o que, entretanto, não paralisou cineastas que buscaram testar os limites formais e temáticos da sétima arte. Inovações tecnológicas que se aceleraram nos últimos vinte anos reposicionaram alguns elementos nessa equação, por um lado aumentando o terreno de ação de artistas por meio do maior acesso aos meios de produção e difusão e, por outro lado, sugerindo nuances de caráter expressivo e político para a própria ideia de experimentação.

A partir do momento em que a condição de independência criativa lastreia-se em referenciais mais difusos - já que o poder das grandes corporações comerciais perdeu o estigma da hegemonia quase intransponível -, os filmes que pleiteiam um espaço de liberdade ampliado encontram um meio povoado de múltiplas culturas audiovisuais. Conceitos como alternativo, marginal ou underground certamente não são mais dados de realidade, mas interpretações a serem feitas a partir de uma leitura atenta do cenário.

O Festival Indie – Mostra de Cinema Mundial, evento dedicado à exibição de filmes que buscam maneiras renovadas de expressão e circulação, chega à sua sétima edição em São Paulo e contribui para jogar luz sobre aspectos menos evidentes do debate audiovisual contemporâneo. Muitos filmes dos quais raramente poderiam ser vistos por públicos da cidade, dão consistência a uma programação que visa atrair cinéfilos e curiosos em torno do quase desconhecido. Como ocorreu em edições anteriores, o festival traz também retrospectivas de cineastas que se destacam na cena internacional: em 2013, os escolhidos são o chinês Wang Bing e o francês Jean-Claude Brisseau, permitindo conciliar incursões verticais e considerações comparativas entre esses e outros artistas.

Ações como o Festival Indie fomentam diálogos entre dimensões da cultura, um dos intuitos do Sesc. As repercussões se manifestam para além do campo estético, já que tocam em temas universais: a disponibilidade para o diferente e o interesse por modos distintos de pensamento. Para o Sesc, essas ocasiões são especiais por testemunharem a vocação educativa da cultura e seu potencial para a formação de indivíduos críticos, renovando a convicção de que a tela de cinema pode ser o pretexto para tais processos.

Danilo Santos de Miranda
Diretor Regional do Sesc São Paulo

DIFFERENT FRAMEWORKS

The characteristics of the industrial cinema confer a particular complexity to the idea of independent production. After all, when we think about languages such as literature, visual arts or performing arts, it is not difficult to imagine the artistic creation independent of a robust commercial structure. In the cinematographic context, however, some issues, drawn from the working methods and the tradition established over the decades, impose themselves, leading us to relativize conventional notions and to reinvent categories.

Cinema, as known by the twentieth century, offered serious challenges to the independent production, which, however, did not stop the filmmakers who have attempted to test the formal and thematic limits of the so called Seventh Art. The technological innovations developed in the last twenty years have repositioned some elements of this equation: it has increased the artists' field of action by offering a greater access to the means of production and distribution, as well as by suggesting, to the very idea of experimentation, nuances of political nature and different forms of expression.

From the moment that the condition of creative independence spreads itself on more diffuse referential — whereas the power of large commercial corporations has lost the almost insurmountable stigma of hegemony —, the films that claim a larger space of freedom find an environment permeated by multiple audiovisual cultures. Concepts such as alternative, marginal or underground are certainly no longer accurate data, but rather interpretations that have to be made from a very careful reading of a scenario.

Indie Festival – World Cinema Festival, which is an event dedicated to the exhibition of films that seek new forms of expression and circulation, has reached its seventh edition in São Paulo, while helping to shed light on less obvious aspects of contemporary audiovisual debate. Foreign films, many of which could rarely be seen by the viewer of the city, give consistency to a program that aims to attract moviegoers and curious to almost unknown works. As it has occurred in previous editions, the festival also presents retrospectives of filmmakers who have excelled on the international stage — in 2013, the chosen ones are: the Chinese Wang Bing and the French Jean-Claude Brisseau — offering the possibility of developing vertical dialogues and comparative considerations among the two highlighted directors and the other artists.

An enterprise such as the Indie Festival fosters dialogues among the several dimensions of culture and this is one of the purposes of SESC. Besides, since it touches on universal themes — the availability for the different and the interests in distinct ways of thinking —, its repercussion is manifested far beyond the aesthetic field. For SESC, these are very special occasions that witness the educational vocation of culture and its potential to the formation of critical individuals, renewing the conviction that the cinema screen can be a pretext for such processes.

Danilo Santos de Miranda
Regional Director of Sesc São Paulo

"Não há como fugir do ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós deformado. (...) Ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um diamante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, dentro de nós, pesado e perigoso." (Samuel Beckett em *Proust*)

"- Eu gosto de filmes que são enigmas... e você?"
- Eu? Ah... gosto de filmes que logo esqueço."
- Onde será que vão parar todos estes filmes que vemos?"
- Em algum lugar na memória.
- Mas... e se esquecemos?
- Esquecemos, para sonhar." (anônimos... na fila do Indie)

Suas memórias não são como as minhas. Posso muito bem lembrar de algo que você já esqueceu, podemos viver juntos e nos lembrarmos de coisas completamente distintas. Uma mesma cena, na infância, traz lembranças diversas. Eu posso lembrar de algo que inventei para mim. Para cada memória um lastro, um caminho trilhado, uma causa, ou uma invenção, um real que se constrói - mas não o real de "realidade", do documento de identidade ou do número do telefone da amiga, discado regularmente em 1987, que você jamais perdeu... um outro tipo de real. O real construído como síntese de algum não entendimento sobre você, quase genético, ou pós-genético, algo que nos torna mais humanos e menos autômatos. Algo que nos diz também sobre o esquecimento, que não é contrário a memória, faz parte dela. A memória é um misto deste esquecimento, coisas fragmentadas e desejos devorados pelo caminho, lastro (de novo), medo, perdas, coisas catadas daqui e dali, livros, filmes, viagens, contratempos, álcool, destemperos, desassossegos, trabalho, sexo, infância, pai, mãe e noites mal dormidas. Muitas noites mal dormidas arrastam a memória para o delírio, branco, vazio, breu, espasmos, inconsciência. Freud dizia: *"só é possível lembrar porque é permitido esquecer"*, ao que Lacan complementou... *"só o que pode ser esquecido, deve ser lembrado"*. Falavam do recalque que deve vir à tona, para apoteose analítica... reprimir, esquecer, lembrar...

As pessoas se apegam a objetos da memória como relíquia, guardam bilhetes do metrô de Paris, areia de Copacabana, pedras de algum lugar, fotografias de infância, brinquedos quebrados, ingressos de cinema, catálogos de festivais, bilhetinhos escritos à mão, pequenos "souvenirs", coisas "para lembrar", apego. O cinema é simbiótico à memória. Não precisaríamos lembrar de mais nada, teríamos as imagens. Mas se fecharmos os olhos... Imagens, palavras, cheiros. Você guarda o ingresso dos filmes que vê?

Para cada um, uma pequena lembrança, e uma conexão eterna com o cinema. Lembrar é trazer de volta: hong sang soo naomi kawase kyoshi kurosawa claire denis apichatpong weerasethakul béla tarr kazuyoshi kumakiri charles burnett, e dois grandes diretores, tão precocemente, in memoriam: koji wakamatsu, aleksey balabanov.

O Indie em seus 13 anos já guarda em si muitas memórias. Os primeiros garotos e garotas que vieram ao festival pela primeira vez, aos 18, hoje estão com 31 anos.

a minha memória de pequenos elementos... os ipês coloridos nas fotos, a marca Indie em letras garrafais na Afonso Pena, a sacola laranja, os bonequinhos colecionáveis de picote na capa, as pessoas que escreveram bilhetinhos no mural, as filas e a pressão do público para entrar nas salas, a bolsa que virava travesseiro, a camiseta roxa, o mapa mundi com a palavra Indie, a Praça da Liberdade em noite de lua cheia, o CineSesc lotado para *Floresta dos Lamentos*, para *Mal dos Trópicos* e para *Matador de Ovelhas*, as trilhas sonoras das vinhetas, os 8, 16, 35mm, os cabos, os digitais, as chantagens da máfia russa, a estante de objetos da Zeta para comemorar 10 anos, a construção do neon para a nova marca.

O Indie 13 traz este ano a memória da China, através da ousadia de Wang Bing e o inconsciente cheio de alusões ao prazer de Jean-Claude Brisseau. Wang nos conta, através dos relatos de seus personagens, tudo que foi condenado ao esquecimento e não poderia ser jamais lembrado pela história e situação política da China, nesse último século. Através de sua coragem, entramos num campo do "real" jamais revelado publicamente desta maneira.

Jean-Claude Brisseau, nos coloca diante da filosofia do prazer, a memória do inconsciente, os recalques, a pulsão sexual. E vai além, o indivíduo na sua relação com a realidade social e coletiva, quebrada pelo fantástico. Sexo, real e fantástico, a tríade da memória de Brisseau.

Nas memórias ainda a vir, futuras antologias propostas nesta edição, novas imagens irão marcar sua memória, nos filmes contemporâneos, a garotinha de *Heli*, a família cigana da Bósnia, a comida de Senada, os diálogos de *Vic+Flo*, o carrinho de golfe, a dor de um Japão pós-Fukushima, a pequena garota de máscara na escola, o Casanova catalão, a paixão da irmã pelo irmão, a larva azul, a música de *Usptream Color*, os wantons, as montanhas e o mar, e as impossibilidades do encontro amoroso. Filmes que para lembrar para sempre, basta esquecer.

Francesca Azzi
Diretora Indie Festival

"There is no escape from the hours and the days, neither from tomorrow nor from yesterday, because yesterday has deformed us or has been deformed by us... Yesterday is not a milestone that has passed but a daystone on the beaten track of the years and irremediably part of us, within us, heavy and dangerous". (Samuel Beckett in *Proust*)

"— I like films that are enigmatic ... And you?
— Well? I... like the ones that I will soon forget.
— Where do all these films go to?
— To somewhere in the memory.
— But... What if we forget?
— We forget in order to dream". (Anonymous... lining up at Indie Festival)

Your memories are not like mine. I can well remember something you have already forgotten; we can live together and remember things completely different. The same childhood scene brings back distinct memories. I can remember something I made up to myself. For each memory a trail, a trodden path, a cause, an invention or a real that one creates — not the real associated to the concept of "reality", to the identity card or to a friend's phone number dialed regularly in 1987 and never lost... Another type of real. The real created as a synthesis of some misunderstanding about your own self, almost genetic or post-genetic, something that makes us more human and less automaton. Something that also speaks to us about forgetfulness, which is not the opposite of memory, but rather a part of it. Memory is a mix of such forgetfulness, of fragmented things and desires devoured along the way, trails (again), fears, losses, things collected here and there, books, movies, journeys, mishaps, bewilderments, alcohol, restlessness, disquietedness, work, sex, childhood, father, mother and sleepless nights. Many sleepless nights drag the memory to the delirium, the blank, the empty, the pitch, the spasms and the unconsciousness. According to Freud, *"what people are allowed to remember is inseparable from what they are compelled to forget".* To which Lacan has added: *"only that which can be forgotten, must be remembered."* They were talking about the repressed elements that should come to light in an analytical apotheosis... to repress, to forget, to remember...

People cling to memory objects as relics; people keep Paris metro tickets, sand from Copacabana beach, stones from somewhere, childhood photographs, broken toys, movie tickets, festival catalogs, handwritten little notes, small souvenirs, things to remember, attachments. The film is symbiotic to memory. Since we have the images, we should not need to remember anything. But, if we close our eyes: images, words and smells… Do you keep the tickets of the films you watch?

For each one of you: a little remembrance and an eternal connection to the cinema. To remember is to bring back: hong sang soo naomi kawase kyoshi kurosawa claire denis apichatpong weerasethakul béla tarr kazuyoshi kumakiri charles burnett and also two other great directors, too soon, in memoriam: koji wakamatsu and aleksey balabanov.

In its 13 years Indie has already kept in itself many memories. The boys and girls, who were 18 years old when they came to the festival's first edition, are now 31 years old.

my memory of small fragments... the colorful *Ipê* flowers in the pictures; Indie's brand in large letters on Afonso Pena Avenue; the orange bag; the collectible perforated dolls on the catalog's cover; the people who wrote little notes on the festival wall; the queues and the public pressure to enter the rooms; the bag that turned into a pillow; the purple shirt; the world map with the word Indie; Praça da Liberdade on a full moon; CineSesc crowded during the exhibitions of *The Mourning Forest*, *Tropical Malady* and *Killer of Sheep*; the soundtrack vignettes; the 8, 16, 35 mm; the cables, the digitals, the extortions by the Russian mafia; the objects on Zeta's shelf to celebrate the 10th year; and the neon creation for the new brand.

Indie 13 brings back the memory of China through Wang Bing's audacity, while Jean-Claude Brisseau offers images of an unconscious full of allusions related to the issue of pleasure. Through the stories of his characters, Bing presents everything that has been sentenced to oblivion and could never be remembered by history because of China's political situation in the last century. Through his courage, we enter into a field of the "real" that has never been publicly revealed in such a way.

Jean-Claude Brisseau confronts us with the philosophy of pleasure, the unconscious memories, the repressions, the sexual drive, and, moreover, the individual in its relation to the social and collective reality, broken by the fantastic. Brisseau's triad of memory is: the sex, the real and the fantastic.

In the memories still to come, in the future anthologies proposed in this edition; in the new pictures that will determine our memories of the contemporary films, we can find: the young girl from *Heli*; the Bosnian gypsy family; Senada's food; the dialogues in *Vic + Flo*; the golf cart; Japan's pain post-Fukushima; the little masked girl at school; the Catalan Casanova; the sister in love with her brother; the blue larvae; the music in *Upstream Color*; the wantons; the mountains; the sea; and the impossibilities of the love encounter. Films that, in order to be forever remembered, must be forgotten.

Francesca Azzi
Indie Festival Director

MOSTRAMUNDIAL

Há 13 anos, em todas as edições, buscamos novas formas de entender e colocar o vasto mundo do cinema contemporâneo em uma seleção que seja coerente com as ideias que norteiam a curadoria do INDIE. Os premiados, os primeiros filmes, os diretores que admiramos, os experimentais. Todos os filmes presentes no programa refletem o que queremos conceitualmente para o INDIE. Direcionar o olhar, tão poluído por tantas e dispersas informações, para outras frentes, países ou mesmo buscar diferentes recortes em cinematografias já reconhecidas e, desta forma, fazer uma síntese expressiva do cinema internacional.

Apresentar alguns filmes premiados nos principais festivais, é trazer ao público os mais aguardados, os mais comentados. Para estes, vejam: o polêmico e radical filme mexicano *Heli* que deu ao seu diretor Amat Escalante o prêmio de Melhor Diretor no Festival de Cannes 2013; o emocionante e real *Um Episódio na Vida de um Catador de Ferro-Velho*, do bósnio Danis Tanovic que foi o vencedor de dois prêmios no Festival de Berlim 2013 - Grande Prêmio do Júri – Urso de Prata e o Prêmio de Melhor Ator - Urso de Prata para Nazif Mujić, um certo humor desconcertante do canadense *Vic + Flo Viram um Urso*, de Denis Côté que na mesma Berlinale recebeu o Prêmio Alfred Bauer – Urso de Prata; o pequeno filme coreano que é uma surpresa, *Jiseul* de Meul O. (Melhor Filme estrangeiro em Sundance).

E o que dizer do muito esperado novo filme do catalão Albert Serra, *História da Minha Morte*, recém premiado no Festival de Locarno com o Pardo D'Oro.

Exibir as novas produções do cinema japonês que sempre teve o seu lugar especial no INDIE. Dois filmes refletem os abalos psíquicos e sentimentais causados pelo terremoto e o tsunami de 2011: do importante diretor japonês Masahiro Kobayashi, *Tragédia Japonesa* (é dele também *Estranhos Quando nos Encontramos*, realizado para o Jeonju Digital Project) e o novo filme de Nobuteru Uchida, *Odayaka*. Ainda tem a comédia *Eu Peguei um Gato Terrível* e a cultura cyber-bio em *GFP Bunny*. O INDIE, em 2008, fez uma retrospectiva de um dos diretores mais importantes do cinema japonês, Kôji Wakamatsu. Em outubro do ano passado, Wakamatsu faleceu aos 76 anos. Ele já tinha realizado três filmes naquele ano, entre eles, escolhemos exibir *Petrel Hotel Blue*. Obrigado, Kôji!

O cinema independente americano, revigorado, com vários diretores interessantes. Vale conferir nesta edição os novos filmes de Andrew Bujalski (Computer Chess), Matthew Porterfield (*Eu era mais Dark*), Dan Sallitt (*O Ato Indizível*), Shane Carruth (*Upstream Color*), e Michael Polish (*Big Sur*). Sallitt, um ex-crítico de cinema, autofinanciou seus três filmes! Carruth, depois de *Primer*, faz um filme difícil de categorizar, um sci-fi romântico, que muitos amaram, outros nem tanto. Bujalski que realiza seu quarto filme e todos os anteriores viraram cults e circularam nas lista de melhores. Tem que ver!

Daniella Azzi

Curadora

For 13 years now, we have been searching for new ways to understand the vast world of contemporary cinema and place it in a selection that is consistent with the ideas that guide INDIE's curatorial project: the winners, the premiere films, the directors we admire and the experimental works. All the films present in the program reflect the concept intended for INDIE: to direct the gaze — nowadays so polluted by several scattered information — toward other fronts and countries or even to look at the already recognized different cinematographic approaches and, thus, make a significant synthesis of the international cinema.

In order to present some films awarded at major festivals we bring to the public the works most anticipated and most talked about. So, here we have: the controversial and radical Mexican film *Heli* that gave Amat Escalante the Best Director award at Cannes in 2013; the exciting and real *An Episode In The Life Of An Iron Picker*, by the Bosnian Danis Tanovic, winner of two awards – the Silver Bear Jury Grand Prize and the Silver Bear Award for Best Actor for MujićNazif – at the Berlin Film Festival 2013; the disconcerting atmosphere created by the Canadian Denis Côté in *Vic+Flo Saw A Bear*, which received the Alfred Bauer Prize (Silver Bear) at the same Berlinale; the Korean film that comes as a surprise, *Jiseul* of Meul O., which won the Best Foreign Language Film award at Sundance 2013.

And, last but not least, the highly anticipated new film by the Catalan Albert Serra, *The Story of My Death*, recently awarded the Golden Leopard at the Locarno Film Festival.

We also exhibit the new productions of the Japanese cinema that has always had its special place in INDIE. Two films reflect the psychological and emotional upheavals caused by Japan's earthquake and tsunami of 2011: *Japan's Tragedy* by the important Japanese director Masahiro Kobayashi (as well as his *Strangers When We Meet* created to the Jeonju Digital Project) and the new film shot by Nobuteru Uchida, entitled *Odayaka*. There is also the comedy *I Catch A Terrible Cat* and the bio cyber-art entitled *GFP Bunny*. In 2008, INDIE exhibited a retrospective of one of the most important directors of Japanese cinema: Kôji Wakamatsu. Last October, Wakamatsu passed away at 76 years old. In 2012, he had already done three films, among which we have chosen to exhibit *Petrel Hotel Blue*. Thanks, Kôji!

American independent cinema has been refreshed by a new harvest of interesting directors. In this edition, it is worth checking the following works: Andrew Bujalski's *Computer Chess*, Matthew Porterfield's *I Used To Be Darker*, Dan Sallitt's *The Unspeakable Act*, Shane Carruth's *Upstream Color* and Michael Polish's *Big Sur*. Sallitt, a former film critic, has financed his own three films. Carruth has created, after *Primer*, a romantic science-fiction that is difficult to categorize: some have loved it, others not so much. While Bujalski's feature exhibited here is his fourth one and it is also important to remember that all his previous works have become cults and been selected for several lists of the best ones. It is a must see!

Daniella Azzi

Curator

ARRANHA-CÉUS FLUTUANTES

PLYNACE WIEZOWCE
FLOATING SKYSCRAPERS

> Tomasz Wasilewski > 2013
> Polônia/Poland > 85 min.
> DCP > CI: 16 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Tomasz Wasilewski
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Jakub Kijowski
MONTAGEM/FILM EDITING Aleksandra Gowin
ELENCO/CAST Mateusz Banasiuk, Marta Nieradkiewicz, Bartosz Gelner

> > > > > > >

Kuba é um jovem atleta que vive com a mãe e a namorada Sylwia. Passa muito tempo treinando e se preparando para suas competições de natação. Em uma vernissage, que ele relutantemente vai com Sylwia, ele conhece Michal. Enquanto Michal é um homossexual assumido, Kuba vive um relacionamento heterossexual relativamente satisfatório. Uma ligação forte começa gradualmente a surgir entre eles, mas é preciso coragem para enfrentar aqueles que o amam e assumir o que se sente. E lidar com as consequências.

Kuba is a young athlete who lives with his mother and girlfriend Sylwia. He spends a lot of time training and preparing for his swimming competitions. Kuba goes, albeit reluctantly, to an art exhibition with Sylwia, where he meets Michal. Kuba has a relatively satisfactory heterosexual relationship and Michal is a homosexual. A strong bond gradually begins to emerge between them, but it takes courage to stand up against those who love him, to accept the feelings that ensue and to deal with the consequences.

SOBRE O DIRETOR > Tomasz Wasilewski nasceu na Polônia, em 1980. Fez um curso de direção de cinema na Academia de Cinema e Televisão de Varsóvia, em 2001 e, em seguida, estudou produção de cinema e televisão na Escola Nacional de Cinema de Łódź(PWSFTviT, 2006). Foi assistente do diretor Małgorzata Szumowska em *33 Scenes from Life* (33 sceny z życia, 2008). Este é seu segundo longa-metragem.

ABOUT THE DIRECTOR > Tomasz Wasilewski (b. 1980) initially took a course in film direction at the Film and Television Academy in Warsaw (2001) and later studied film and television production at the National Film School in Łódź (PWSFTviT, 2006). He worked as an assistant director on Małgorzata Szumowska's *33 Scenes from Life* (33 sceny z życia, 2008). *Floating Skyscrapers* is his second feature.

FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY Curtas/Short Films: Nawić (2001), One-Man Show (Show jednego człowieka, 2008). Longa/Feature Film: In a Bedroom (W sypialni, 2012)

O ATO INDIZÍVEL

THE UNSPEAKABLE ACT

> Dan Sallitt > 2012 > EUA/USA
> 91 min. > Digital > CI: 14 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Dan Sallitt
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Duraid Munajim
MONTAGEM/FILM EDITING Dan Sallitt
ELENCO/CAST Tallie Medel, Sky Hirschkron, Aundrea Fares

> > > > > > >

Jackie Kimball é uma garota de 17 anos, simpática, quase normal em todos os sentidos, menos em um: ela é apaixonada por seu irmão Matthew, um ano mais velho do que ela. Matthew está trazendo sua nova namorada Yolanda para jantar em casa e a angústia melodramática de Jackie interrompe os preparativos do jantar em família. Embora Matthew não compartilhe do desejo incestuoso da irmã, Jackie luta contra a intrusão da realidade em seu mundo idílico da infância. Alice, a mãe da família, é uma presença simpática, mas distante e frequentemente absorta escrevendo seus diários, em sua mesa, bebendo café. Um irmão mais velho, Will, é um estudante de intercâmbio no exterior e a irmã Jeanne, que não tem a menor paciência com as extravagâncias de Jackie, está prestes a sair de casa.

Jackie Kimball, a friendly 17 year old girl, is almost normal in every way, except for one: she is in love with her brother Matthew, who is a year older than her. Matthew brings home for dinner Yolanda, his new girlfriend. However, Jackie's melodramatic angst interrupts the family's dinner preparations. Although Matthew does not share his sister's incestuous desires, Jackie fights against the intrusion of reality into her idyllic childhood world. Alice, the family's mother, is a friendly presence, but often distant, either absorbed with her coffee or with the writing of her diaries. An older brother, Will, is an exchange student abroad and the other sister, Jeanne, who has no patience with Jackie's extravagances, is about to leave home.

SOBRE O DIRETOR > Dan Salitt, que nasceu na Pensilvânia, Estados Unidos, em 1955, é cineasta e roteirista em Nova Iorque. Já foi crítico de cinema do Los Angeles Reader e também escreveu para as seguintes publicações: The Chicago Reader, Slate, Wide Angle, Senses of Cinema, Nashville Scene e Minneapolis City Pages.

ABOUT THE DIRECTOR > Dan Salitt (b. 1955, Pennsylvania, United States) is a filmmaker and script writer in New York. He was film critic for the Los Angeles Reader and has also written for The Chicago Reader, Slate, Wide Angle, Senses of Cinema, the Nashville Scene and the Minneapolis City Pages.

FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY Honeymoon (1998), All the Ships at Sea (2004).

BIG SUR

> Michael Polish > 2013
> EUA/USA > 100 min.
> DCP > CI: 16 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Michael Polish
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY M. David Mullen
MONTAGEM/FILM EDITING Geraud Brisson, Robert Frazen
ELENCO/CAST Jean-Marc Barr, Kate Bosworth, Josh Lucas

> > > > > > >

O momento da vida do escritor Jack Kerouac após o sucesso memorável de *On The Road*. Devastado pelo alcoolismo, mais velho e atormentado por dúvidas, Kerouac se isola na cabana de seu editor Lawrence Ferlinghetti, na pequena cidade costeira de Big Sur, na Califórnia. Questionando o seu talento, sua fé e sua mortalidade, o que se segue naquelas fatídicas três semanas de agosto de 1960 é ao mesmo tempo assustador e revelador. Kerouac, interpretado por Jean-Marc Barr, é capaz de encontrar beleza e alegria em seu entorno, mas se vê incapaz de enfrentar sozinho seus próprios demônios. Ele embarca em uma rota de colisão visceral de paranoia, sexo, delíro e loucura.

Big Sur presents the moment in the life of the writer Jack Kerouac, right after the remarkable success of *On the Road*. Ravaged by alcoholism, aged beyond his years and plagued by doubts, Kerouac isolates himself in his publisher's cabin, Lawrence Ferlinghetti, in the small coastal town of Big Sur, California. Questioning his talent, faith and mortality, what ensues on those fateful three weeks of August 1960 is both frightening and revealing. Kerouac, played by Jean-Marc Barr, is able to find beauty and joy in his surroundings, but, on the other hand, is unable to face his own demons alone. He sets off on a visceral collision course of paranoia, sex, rave and madness.

SOBRE O DIRETOR > Michael Polish cresceu em Sacramento, Califórnia, e, antes de se dedicar ao cinema, concluiu seu bacharelado em artes (BFA) pelo Instituto de Artes da Califórnia, em Valencia. Fez sua estréia na direção com o drama *Twin Falls Idaho* (1999), co-escrito com seu irmão gêmeo Mark Polish e também co-estrelado por ele.

ABOUT THE DIRECTOR > Michael Polish grew up in Sacramento, CA and graduated with a BFA in Art from the California Institute of the Arts, Valencia, before turning to filmmaking. He made his directorial debut with *Twin Falls Idaho* (1999), a drama that he co-wrote and co-starred in with his twin brother Mark Polish.

FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY Twin Falls Idaho (1999), Jackpot (2001), Northfork (2003), The Astronaut Farmer (2006), For Lovers Only (2011).

COMPUTER CHESS

> Andrew Bujalski > 2013
> EUA/USA > 92 min. > Digital
> CI: 14 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Andrew Bujalski
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Matthias Grunsky
MONTAGEM/FILM EDITING Andrew Bujalski
ELENCO/CAST Patrick Riester, Wiley Wiggins, Myles Paige, Robin Schwartz

> > > > > > >

Um torneio ao longo de um fim de semana reúne os programadores de software de xadrez. Um momento nostálgico, há trinta anos atrás, quando a competição entre os homens e a tecnologia era algo além de apenas ganhar. Vamos conhecer os gênios excêntricos que possuíam a visão de ensinar uma caixa de metal a derrotar um homem, literalmente, em seu próprio jogo, lançando as bases para a inteligência artificial como viríamos a conhecê-la no futuro. Um filme absolutamente nerd.

A weekend long tournament gathers chess software programmers. A nostalgic moment, set about thirty years ago, when the competition between men and technology was something more than just winning. Meet the eccentric geniuses who had the vision to teach a metal box to literally defeat a man at his own game, while laying the foundation for the artificial intelligence we would, eventually, come to know in the future. *Computer Chess* is a complete nerd movie.

SOBRE O DIRETOR > Andrew Bujalski nasceu em 1978, em Boston, escreveu e dirigiu três longas, todos relacionados na lista dos dez melhores do ano feita pelo jornal New York Times. Além de realizar seus próprios projetos, Bujalski já trabalhou como ator, roteirista e foi professor de produção cinematográfica na Universidade de Boston e na Universidade do Texas.

ABOUT THE DIRECTOR > Andrew Bujalski (b.1978, Boston, USA) has written and directed three feature films, all of which have appeared on New York Times critics' "Top Ten of the Year" lists. Between duties to his own projects, Andrew has also worked as actor, a screenwriter-for-hire and a teacher of film production at Boston University and the University of Texas.

FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY Funny Ha Ha (2002), Mutual Appreciation (2005), Beeswax (2009)

DESEJANDO A CHUVA

CHUNMENG
LONGING FOR THE RAIN

> Tian-yi Yang > 2013
> China/Hong Kong > 95 min.
> DCP > CI: 16 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Tian-yi Yang
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Min Wang
MONTAGEM/FILM EDITING Matthieu Laclau
ELENCO/CAST Siyuan Zhao, Jia Fu, Pongpazroj Dej

> > > > > > >

Fang Lei é uma dona de casa que vive em Pequim, leva uma vida pacífica e próspera com o marido e a filha, além de cozinhar deliciosos wantons para o café da manhã. Uma noite, um homem aparece em seus sonhos. Sua aparência não é nítida, mas o toque de seu corpo desperta uma mulher que Fang Lei não sabia existir. Este homem, sombra-fantasma, se torna o amante que ela não pode mais viver sem. Com medo de enlouquecer, ela busca diversas ajudas espirituais, mas a separação do seu fantasma interior é muito dolorosa.

Lei Fang is a housewife living in Beijing, who, besides cooking delicious wantons for breakfast, leads a peaceful and prosperous life with her husband and daughter. One night, a man appears in her dreams. His appearance is not clear, but his touch on her body awakens the woman whom Lei Fang did not know that existed. This shadow ghost man becomes the lover she can no longer live without. Afraid of getting crazy, she seeks several types of spiritual help, but the separation from her interior ghost is very painful.

SOBRE A DIRETORA > Yang Lina (Tian-yi Yang) nasceu na China, em 1972, e se formou na Academia de Arte do Exército de Libertação do Povo em 1995. Depois de trabalhar como dançarina, tornou-se documentarista independente em 1997. Este é seu primeiro filme de ficção.

ABOUT THE DIRECTOR > Yang Lina (Tian-yi Yang) was born in 1972 in China, and graduated from the Art Academy of the People's Liberation Army in 1995. Following a career as a dancer, she became an independent documentary filmmaker in 1997. *Longing for the Rain* is her first feature film.

FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY Old Men (1999), Home Video (2002), Let's Dance Together (2007), My Neighbors & Their Japanese Ghosts (2008), The Love Story of Lao An (2008), Ye Cao/Wild Grass (2009).

ESTRANHOS QUANDO NOS ENCONTRAMOS

STRANGERS WHEN WE MEET

> Masahiro Kobayashi > 2013
> Coreia do Sul/Japão | South Korea/Japan > 46 min.
> Digital > CI: 12 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Masahiro Kobayashi
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Kôichi Furuya
MONTAGEM/FILM EDITING Yoshinori Ohta
ELENCO/CAST Kikujirô Honda, Masahiro Kobayashi, Yuko Nakamura

> > > > > > >

Yukiko sofre um acidente de carro com seu amante e seu filho. Ela perde o filho e a perna esquerda. Mesmo depois desta tragédia, Yukiko e seu marido Kawamura continuam casados, aparentemente... Eles não conversam entre si, literalmente, não há nenhuma comunicação verbal. No entanto, o silêncio entre eles é de alguma forma engraçado. Porque todos os dias, eles almoçam no mesmo restaurante e fingem que são totalmente estranhos um ao outro.

Yukiko suffers a car accident with her lover and her son. She loses her son and her left leg. Even after this tragedy, Yukiko and her husband Kawamura remain apparently married... They literally do not talk to each other, there is no verbal communication. However, the silence between them is somehow funny, because, every day, they eat lunch at the same restaurant, while pretending to be total strangers to each other.

SOBRE O DIRETOR > Masahiro Kobayashi nasceu em Tóquio, Japão, em 1954. Cantor folclórico e roteirista, dirigiu seu longa de estreia, *Closing Time*, em 1996, e fundou a empresa de produção cinematográfica Monkey Town Productions. Seus longas foram selecionados para participar do festival de Cannes e diversos outros, lhe dando projeção internacional. *The Rebirth* recebeu quatro prêmios em Locarno, incluindo o Leopardo de Ouro e o Daniel Schmid. Em 2008, o Festival de Roterdam e o Festival de Buenos Aires organizaram uma retrospectiva de sua obra.

ABOUT THE DIRECTOR > Masahiro Kobayashi born in Tokyo, Japan, 1954. A folksinger and screenwriter, he directed his feature debut *Closing Time* in 1996 and founded the film production company Monkey Town Productions. His films have been screened in Cannes and other festivals and brought him international attention. *The Rebirth* (2007) won a Golden Leopard in Locarno. In 2008, Rotterdam and the Buenos Aires Film Festival hosted a retrospective of his films to great acclaim

FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY Closing Time (1996), Bootleg Film (1999), 1 shukan aiyoku nikki (2000), Koroshi/Film Noir (2000), Joshi shain aiyoku izonsho (2001), Aruku, hito/Man Walking on Snow (2001), Kanzen-naru shiiku: Onna rihatsushi no koi/Amazing Story (2003), Flic (2004), Bashing (2005), Eejanaika nippon miyagi hen kesennuma densetsu (2006), Shiawase/The Happiness (2006), Ai no yokan/The Rebirth (2007), Byakuya/A White Night (2009), Wakanarai/Where Are You? (2009), Haru tono tabi/Haru's Journey (2010), Girigiri no onnatachi/Women on the Edge (2011).

EU ERA MAIS DARK

I USED TO BE DARKER

> Matthew Porterfield > 2013
> EUA/USA > 90 min.
> Digital > CI: 14 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Matthew Porterfield, Amy Belk
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Jeremy Saulnier
MONTAGEM/FILM EDITING Marc Vives
ELENCO/CAST Deragh Campbell, Hannah Gross, Kim Taylor, Ned Oldham, Geoff Grace, Nick Petr

> > > > > > >

A jovem Taryn veio da Irlanda do Norte para os Estados Unidos sem avisar a sua família. Quando a história em Ocean City fica complicada ela busca refúgio, em Baltimore, na casa dos tios Kim e Bill, mas eles acabam de decidir se separar. Kim está se mudando e deixando tudo para Bill, enquanto a filha Abby chega para visitá-los e encontra uma casa que não existe mais. Todo começo marca um fim e vice-versa. Redenção e libertação, perda e mudança, construir e compartilhar – as imagens correm em um fluxo natural, acompanhadas pelas músicas dos atores-cantores Kim Taylor (Kim) e Ned Oldham (Bill).

The young Taryn came from Northern Ireland to the United States without telling her family. When her story in Ocean City gets complicated she seeks refuge in Baltimore, at the home of her Aunt Kim and Uncle Bill, but they end up deciding to separate. While Kim is moving and leaving everything to Bill, their daughter Abby shows up to visit them and finds a home that no longer exists. Every new beginning marks an end and vice versa. Liberation and redemption, loss and change and, also, to build and to share: the images run in a natural flow, accompanied by the music of actors-singers Kim Taylor (Kim) and Ned Oldham (Bill).

SOBRE O DIRETOR > Matt Porterfield é escritor e diretor. Estudou na Universidade de Nova Iorque, vive em Baltimore, Maryland, e ensina roteiro, teoria e produção na Universidade Johns Hopkins. Em 2012, além de ter sido selecionado para o programa de residência artística do Wexner Center, foi o artista de destaque da Whitney Biennial agraciado com a bolsa Creative Capital. Atualmente, desenvolve dois roteiros para os longas-metragens: *Sollers Point* e *Metal Gods* (IFP No Borders, 2012).

ABOUT THE DIRECTOR > Matt Porterfield is writer/director. He studied at NYU, lives in Baltimore, MD, and teaches screenwriting, theory and production at Johns Hopkins University. In 2012, Matt was a featured artist in the Whitney Biennial, a Creative Capital grantee, and the recipient of a Wexner Center Artists Residency. He has two feature scripts in development, *Sollers Point* and *Metal Gods* (IFP No Borders, 2012).

FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY Hamilton (2006) e Putty Hill (2011).

EU PEGUEI UMA GATA TERRÍVEL

KOPPIDOI NEKO
I CATCH A TERRIBLE CAT

> Rikiya Imaizumi > 2013
> Japão/Japan > 130 min.
> Digital > CI: 14 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Rikiya Imaizumi
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Hiroshi Iwanaga
MONTAGEM/FILM EDITING Rikiya Imaizumi
ELENCO/CAST Kaori Aoyama, Moto Fuyuki, Yûmi Gotô

> > > > > > >

Takada é um escritor de sucesso, prestes a completar 60 anos, que tem enfrentado um bloqueio criativo desde que sua mulher morreu. Quando a nova garçonete do seu bar favorito, a bela Sayo, mostra um interesse incomum por ele e lhe pede conselhos sobre o amor, o solitário Takada começa a se interessar por ela. Enquanto isso, ele se vê envolvido, contra a sua vontade, nos problemas românticos de sua filha, do filho e de um jovem admirador de sua obra. Uma intrincada e engenhosa comédia romântica.

Takada is a successful writer, about to turn 60 years old, who has faced writer's block ever since his wife died. When the new waitress at his favorite bar, the beautiful Sayo, shows an unusual interest in him and asks for advice about love, the lonely Takada starts to become interested in her. Meanwhile, he finds himself involved, against his will, in the romantic problems of his daughter, his son and a young admirer of his work. *I Catch a Terrible Cat* is an intricate and ingenious romantic comedy.

SOBRE O DIRETOR > Rikiya Imaizumi nasceu em Fukushima, no Japão, em 1981. Estudou cinema com o diretor Tomoyuki Furumaya e trabalhou como assistente de direção nas oficinas de Nobuhiro Yamashita. Durante esse tempo, seus curtas ganharam diversos prêmios.

ABOUT THE DIRECTOR > Rikiya Imaizumi was born in 1981 in Fukushima, Japan. He studied under director Tomoyuki Furumaya in film school and worked as an assistant director in Nobuhiro Yamashita's workshops. During that time his own independent short films won many awards.

FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY Longas/Feature Films: Tama no eiga (2010), Over Now in (2011), Tuesday Girl (2011). Curtas/Short Films: Stop Jerking Off (2007), Two-Timer (2009).

HISTÓRIA DE MINHA MORTE

HISTORIA DE LA MEVA MORT
THE STORY OF MY DEATH

> Albert Serra > 2013
> Espanha/França | Spain/France > 148 min. > DCP
> CI: 16 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Albert Serra
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Jimmy Gimferrer
MONTAGEM/FILM EDITING Albert Serra
ELENCO/CAST Vicenç Altaió, Clara Visa, Noelia Rodenas, Montse Triola, Eliseu Huertas, Lluís Serrat

> > > > > > >

Casanova, um Marquês mais velho que anda sempre acompanhado por seu servo e é conhecido por suas espetaculares conquistas sexuais, chega em uma pequena aldeia camponesa cercada por densas florestas. Ele irá ao encontro do misterioso Conde Drácula. Um poema libertino, perdido em algum lugar entre os séculos 18 e 19, no qual personagens mitológicos caminham por paisagens magníficas num ambiente estranho e erótico.

Casanova, an older Marquis who is always accompanied by his servant and is known for his spectacular sexual conquests, arrives in a small peasant village surrounded by dense forests. He will meet the mysterious Count Dracula. A libertine poem – set somewhere between the 18th and 19th centuries – in which mythological characters walk through magnificent scenery in a strange and erotic environment.

SOBRE O DIRETOR > O artista catalão Albert Serra nasceu em Banyoles, em 1975. Estudou Filologia Hispânica e Teoria da Literatura em Barcelona. Em 2006, escreveu, dirigiu e produziu seu primeiro longa-metragem, *Honor of the Knights*, e, em 2008, lançou *El cant dels ocells*, ambos selecionados para a Quinzena dos Diretores do Festival de Cannes. No ano de 2010, lançou *Els noms de Crist* e, um ano depois, dirigiu *El senyor ha fet en mi meravelles* para a mostra Correspondências, em Barcelona. Esses dois filmes foram exibidos em Locarno na seção "Fuori concorso" em 2011. É dono de sua própria empresa de produção, a Andergraun Films, com a qual realiza seus projetos. Em 2013, o Centro Georges Pompidou organizou uma retrospectiva de sua obra. *História de Minha Morte* recebeu o Leopardo de Ouro no Festival de Locarno 2013.

ABOUT THE DIRECTOR > Born in 1975 in Banyoles, Albert Serra is a Catalan artist. He studied Hispanic Philology and Theory of Literature in Barcelona. In 2006 he wrote, directed and produced his first feature film, *Honor of the Knights* followed by *El cant dels ocells* (2008); both were selected for the Directors' Fortnight at Cannes. In 2010 he made *Els noms de Crist* before directing, a year later, *El senyor ha fet en mi meravelles* for the exhibition Correspondencias at Barcelona. These two films were screened at Locarno in the Fuori concorso section in 2011. He owns his own production company, Andergraun Films, with which he makes his projects. In 2013, a retrospective from all his work is organized by the Pompidou Centre. *The Story of My Death* recently awarded the Golden Leopard at the Locarno Film Festival 2013.

FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY Longas/Feature Films: Crespià (2003), Honor de cavallería (2006), El cant dels ocells (2008), Els noms de Crist (2010), El senyor ha fet en mi meravelles (2011). Curtas/Short Films: Rússia (2007), L'alto arrigo (2008), Baucà (2009), Lectura d'un poema (2010), 60 Seconds of Solitude in Year Zero (2011).

GFP BUNNY

TARIUMU SHÔJO NO
DOKUSATSU NIKKI

> Yutaka Tsuchiya > 2012
> Japão/Japan > 82 min.
> Digital > CI: 14 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Yutaka Tsuchiya
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Ryo Iizuka
MONTAGEM/FILM EDITING Yutaka Tsuchiya
ELENCO/CAST Yuka Kuramochi, Makiko Watanabe, Kanji Furutachi

> > > > > > >

Em 2005, o Japão ficou chocado com a tentativa de uma adolescente em envenenar a mãe com tálio. Ela ficou conhecida como a "Garota do Tálio". O filme é uma metaficção que traz o diálogo entre a garota e o diretor Yutaka Tsuchiya, caracterizado apenas pela voz. *GFP Bunny*, uma homenagem aos coelhos fluorescentes geneticamente modificados, é uma mistura caleidoscópica de ficção, documentário, diário e vídeos da internet. O cineasta e sua protagonista perguntam o que a biotecnologia, cirurgia estética, vigilância, avatares, piercings extremos e religião podem significar para nós. Um encontro com uma body artist é o prelúdio para um final inesperado e orgulhoso para a garota que reconstrói e transcende nosso mal-estar moderno.

In 2005, Japan was struck by a teenager's attempt to poison her mother with thallium. She became known as the "Thallium Girl". The film is a metafiction that presents a dialogue between the girl and the director Yutaka Tsuchiya, characterized only by his voice. *GFP Bunny*, a tribute to fluorescent rabbits genetically modified, is a kaleidoscopic mix of fiction, documentary, journal and internet videos. The filmmaker and his leading character wonder what biotechnology, cosmetic surgery, surveillance, avatars, extreme piercings and religion can mean to us. An encounter with a body artist is the prelude to an unexpected and proud finale for the girl who reconstructs and transcends our modern malaise.

SOBRE O DIRETOR > Yutaka Tsuchiya nasceu no Japão, em 1966, e começou a produzir vídeos artísticos por volta de 1990. Simultaneamente, envolveu-se com mídia ativismo. A partir de 1998, Tsuchiya esteve à frente do Video Act, projeto destinado a apoiar a expansão dos meios de comunicação independentes. Em 1999, seu longa, *The New God*, recebeu o prêmio de Menção Especial do FIPRESCI no Festival de Cinema Documental de Yamagata. Em 2003, seu primeiro longa-metragem de ficção *Peep "TV" Show* ganhou o Prêmio FIPRESCI em Roterdam.

ABOUT THE DIRECTOR > Yutaka Tsuchiya born in 1966, he began producing video art from around 1990. At the same time, he became involved in media activism. From 1998, Tsuchiya headed Video Act, a project to support the expansion of independent media. In 1999, his feature length film, *The New God*, was awarded the FIPRESCI Special Mention prize at the Yamagata Documentary Film Festival. In 2003 his first feature film length fiction *Peep "TV" Show* took the FIPRESCI Prize at the Rotterdam.

FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY Longas/Feature Films: The New God (1999), Peep "TV" Show (2003). Curta/Short Film: Identity? (1993).

HELI

> Amat Escalante > 2013
> México/França/Alemanha/
Holanda I Mexico/France/
Germany/Nederlands
> 105 min. > DCP > CI: 16 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Amat Escalante, Gabriel Reyes
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Lorenzo Hagerman
MONTAGEM/FILM EDITING Natalia López
ELENCO/CAST Armando Espitia, Andrea Vergara, Linda González

> > > > > > >

Estela tem 12 anos, vive em uma pequena cidade mexicana e está perdidamente apaixonada por um jovem cadete da polícia. Ele quer fugir com ela e se casar. Para realizar o seu sonho, ele desvia alguns pacotes de droga. A família de Estela terá que enfrentar a violência que devasta a região.

Estela is 12 years old, lives in a small Mexican town and is madly in love with a young police cadet. He wants to run away with her and to get married. In order to fulfill his dream, he steals some packets of drugs. Estela's family will have to face the violence that ravages the area.

SOBRE O DIRETOR > Cineasta autodidata, nascido em 1979 em Guanajuato, México, Amat Escalante começou a trabalhar com cinema aos 15 anos. Depois de fazer dois curtas-metragens, escreveu e dirigiu seu primeiro filme, *Sangre*, que foi rodado em sua cidade natal e lançado no Festival de Cannes, na mostra Un Certain Regard, em 2005. Na ocasião, *Sangre* foi agraciado com o Prêmio FIPRESCI da Federação Internacional de Críticos de Cinema. *Los Bastardos*, seu segundo longa-metragem, também estreou em *Un Certain Regard*, em Cannes, em 2008. Com *Heli*, seu terceiro longa, Escalante recebeu o prêmio de Melhor Diretor no Festival de Cannes de 2013.

ABOUT THE DIRECTOR > Self-taught filmmaker from the city of Guanajuato (b. 1979, Mexico), he began to work in cinema at the age of 15. After making two short films, he wrote and directed his first film, *Sangre*, shot in his city and premiered at *Un Certain Regard* Official Selection at Cannes 2005, where he was awarded with the FIPRESCI Prize from the International Critics. *Los Bastardos* was his second feature film and also premiered at *Un Certain Regard* Official Selection at Cannes 2008. *Heli* is his third feature film. Award for Best Director at Cannes Film Festival 2013.

FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY Longas/Feature Films: Sangre (2005), Los Bastardos (2008). Curtas/Short Films: Modesta (2001), Alone at Last (2001), Amarrados (2002).

JISEUL

> Meul O > 2012
> Coreia do Sul/South Korea
> 108 min. > DCP
> CI: 14 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Meul O.
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Jung-Hoon Yang
MONTAGEM/FILM EDITING Do-hyun Lee
ELENCO/CAST Min-chul Sung, Jung-Won Yang, Young-soon Oh

> > > > > > >

1948, na Ilha Jeju, Coreia do Sul. Moradores ouvem boatos de que soldados desembarcaram na ilha à procura de comunistas. Cerca de 120 moradores da região não sabem o que fazer e fogem para as montanhas. Kyung-Joon conhece uma caverna, onde os moradores podem se esconder. Alguns saem atrás de familiares, outros deixam para trás seus rebanhos. Enquanto isso, os soldados são obrigados a atirar para matar. Durante 60 dias, sofrem de frio e de fome, mas mantêm a sanidade mental, fazendo piadas, contando histórias e tendo esperança de que a guerra está quase no fim. Baseado em fatos reais.

It is the year of 1948, in Jeju Island, South Korea. The residents head the rumor that soldiers landed on the island looking for communists. About 120 residents of the area do not know what to do and flee to the mountains. Kyung-Joon knows a cave, where they can hide. Some leave their families, others leave their flocks. Meanwhile, the soldiers are forced to shoot to kill. During 60 days, they suffer from cold and hunger, but retain their sanity by making jokes, telling stories and hoping for the end of the war. Jiseul is based on true events.

SOBRE O DIRETOR > Como representante do projeto de cultura independente Terror J, com sede em Jeju, Muel O. escolheu dirigir filmes ambientados em sua ilha nativa de Jeju. Nascido em 1971, o cineasta dirigiu outros três longas-metragens. Além de trabalhar em várias peças de teatro e performances, Muel O. foi organizador do festival de arte de rua chamado Flower for a Jeju Head. Atualmente, é co-diretor da Sociedade do Cinema Independente de Jeju e diretor artístico do Centro de Pesquisa de Japari.

ABOUT THE DIRECTOR > As a representative of the Jeju-based independent culture project, Terror J, director Muel O. chooses to direct films set on his native Jeju Island. Born in 1971, he has directed other three feature films, in addition to various plays and performances. He also organized a street art festival called Flower for a Jeju Head, is co-director at the Jeju Independent Film Society, and acts as artistic director of the Japari Research Center.

FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY Nostalgia (2009), Pong Ddol (2010), Wind of Island (2011).

ODAYAKA
ODAYAKA NA NICHIJÔ

> Nobuteru Uchida > 2012
> Japão/Japan > 100 min. >
Digital > CI: 14 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Nobuteru Uchida
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Shinichi Tsunoda
MONTAGEM/FILM EDITING Nobuteru Uchida
ELENCO/CAST Kiki Sugino, Yukiko Shinohara, Takeshi Yamamoto, Ami Watanabe, Yu Koyanagi, Makiko Watanabe

> > > > > > >

O terremoto de 2011 afetou a vida de todos. Dois casais moram em um mesmo prédio no subúrbio de Tóquio, mas quase não se encontram: Yukako e Tatsuya, que sonham em ter um filho, mas não conseguem; e Saeko e Noboru, com sua filha, Kiyomi. Yukako e Saeko, cada uma a sua maneira, estão muito preocupadas com o desastre da radioatividade da usina nuclear de Fukushima e se rebelam contra a tendência comum de agir como se tudo estivesse sob controle. Saeko, abandonada pelo marido no dia do desastre, é acusada de causar pânico ao se preocupar com a saúde da filha na escola. Yukako não consegue convencer o marido a pedir transferência. Um momento trágico, levado pelo medo e a solidão, irão uni-las.

The earthquake of 2011 has affected the lives of everybody. Two couples live in the same building in the suburb of Tokyo, but rarely meet. They are: Yukako and Tatsuya, who dream of having a child, but are unable to, and Saeko and Noboru who have a daughter named Kiyomi. Yukako and Saeko, each in their own way, are very concerned about the radioactive disaster caused by the Fukushima nuclear plant and rebel against the common tendency of acting as if everything is under control. Saeko, abandoned by her husband on the day of the disaster, is accused of panicking about her daughter's health and safety at the school. Yukako can not convince her husband to ask for a transfer. Driven by the fear and loneliness caused by this tragic moment, they will unite.

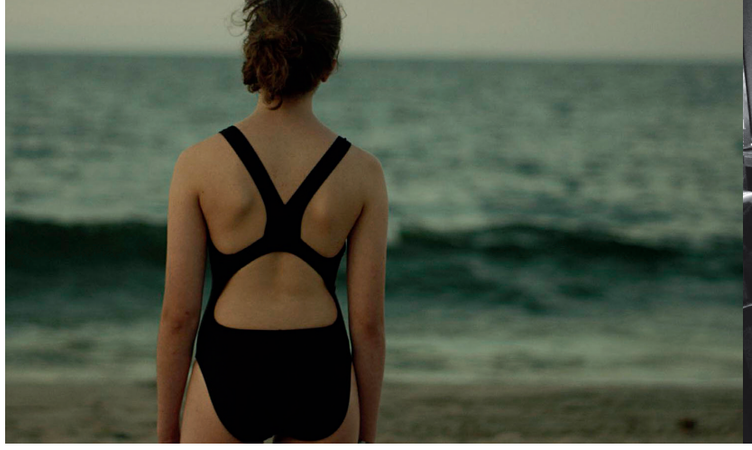
SOBRE O DIRETOR > Nobuteru Uchida nasceu na província de Saitama, no Japão, em 1972. Recebeu vários prêmios em festivais de cinema com seu primeiro longa, *Kazaana* (2007), entre os quais, destacam-se o Grande Prêmio no Festival de Pia em 2008. Esse filme também foi exibido na mostra Dragons & Tigers do Festival de Vancouver. Seu segundo longa-metragem, *Love Addiction*, foi o vencedor do grande prêmio do Festival Tóquio FILMEX 2010.

ABOUT THE DIRECTOR > Nobuteru Uchida was born in Saitama Prefecture, Japan, in 1972. Uchida won several prizes at film festivals with his first feature, *Kazaana* (2007) including the Grand Prize; as well as the Special Jury Prize at the 2008 Pia Film Festival, it was also screened in the Dragons & Tigers Competition section of the Vancouver International Film Festival. *Love Addiction*, his second feature film won the grand prize at Tokyo's FILMEX in 2010.

FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY Etegami/Pictorial Letters (2002, doc), Kazaana (2007), Fuyu no kemono/Love Addiction (2010).

PARECE AMOR
IT FELT LIKE LOVE

> Eliza Hittman > 2013
> EUA/USA > 82 min.
> Digital > CI: 14 anos



ROTEIRO/SCREENPLAY Eliza Hittman
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Sean Porter
MONTAGEM/FILM EDITING Scott Cummings, Carlos Marques-Marcet
ELENCO/CAST Gina Piersanti, Giovanna Salimeni, Ronen Rubinstein, Jesse Cordasco, Nicolas Rosen, Richie Folio, Kevin Anthony Ryan, Case Prime

> > > > > > >

Lila tem 14 anos e está vivendo um verão entediante no Brooklyn. Na praia, Lila está de vela de Chiara, sua amiga mais experiente, e o namorado Patrick. Determinada a ter o seu próprio relacionamento, Lila se interessa por Sammy, um difícil, mas bonito garoto mais velho. Como Sammy não corresponde e nem a rejeita, Lila inventa histórias sobre eles e se torna obcecada em vê-las realizadas. Lila testa as fronteiras entre obsessão e amor.

The 14 years old Lila is living a boring summer in Brooklyn. She spends her time on the beach, sailing with her more experienced friend Chiara and her boyfriend Patrick. Determined to have her own relationship, Lila becomes interested in Sammy, a hard but handsome older boy. Since Sammy neither rejects her, nor makes a pass at her, Lila begins to make up stories about them and becomes obsessed with the possibility of performing them. She tests the boundaries between obsession and love.

SOBRE A DIRETORA > Eliza Hittman nasceu em Nova Iorque em 1979. Concluiu seu mestrado (MFA) na Escola de Cinema/Vídeo do Instituto de Artes da Califórnia, em 2010. Seus curtas-metragens foram exibidos no Festival de Cinema de Sundance, no Oberhausen Kurzfilmtage, no British Film Institute, no BAMcinemaFEST e no Guggenheim, em Bilbao. Este é seu primeiro longa e estreou no Sundance (na seção NEXT <=>) e no Festival de Rotterdam (Competição Tiger) em 2013.

ABOUT THE DIRECTOR > Eliza Hittman is a filmmaker, born in New York City, in 1979. She received an MFA from California Institute of the Arts, School of Film / Video (2010). Her short films have screened at the Sundance Film Festival, Oberhausen Kurzfilmtage, the British Film Institute, BAMcinemaFEST, and the Guggenheim (Bilbao). Her debut feature film *It Felt Like Love* premiered at the Sundance in NEXT <=> and Rotterdam in the Tiger Competition in 2013.

FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY Curtas/Short Films: Trickster (2008), Second Cousins Once Removed (2010), Forever's Gonna Start Tonight (2011).

TRAGÉDIA JAPONESA
NIHON NO HIGEKI
JAPAN'S TRAGEDY

> Masahiro Kobayashi > 2012
> Japão/Japan > 101 min.
> Digital > CI: 14 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Masahiro Kobayashi
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Sumio Ohki
MONTAGEM/FILM EDITING Naoki Kaneko
ELENCO/CAST Tatsuya Nakadai, Shinobu Terajima, Kazuki Kitamura

> > > > > > >

Atrás das finas portas de madeira com janelas de papel arroz, um pai e seu filho estão em guerra com a morte e o desalento. O viúvo Fujio Murai recebe o diagnóstico de câncer de pulmão no dia que acontece o terremoto de 2011, no Japão. Mas ele se recusa a fazer uma cirurgia e volta para casa com seu filho Yoshio. Em total desespero, Fujio (interpretado pelo lendário ator Tatsuya Nakadai) se tranca no quarto junto ao altar dedicado a sua falecida esposa, se recusa a beber ou comer com a intenção de definhar até morrer. Yoshio, que perdeu a mulher e a filha no terremoto, tenta desesperadamente dissuadir o pai. Uma homenagem de Kobayashi as 31.560 pessoas que se suicidaram em 2010 no Japão e as 20.000 pessoas que morreram ou desapareceram por causa do terremoto e do tsunami em 2011.

Behind thin wooden doors and rice paper windows, a father and his son are at war with death and despair. The widower Fujio Murai receives the diagnosis of lung cancer on the date of the 2011 earthquake in Japan, but he refuses to do the required operation and returns back home with his son Yoshio. In utter despair, Fujio (played by the legendary actor Tatsuya Nakadai) locks himself in the room next to the altar dedicated to his late wife and refuses to eat or drink: he intends to die. Yoshio, who has lost his wife and daughter in the earthquake, tries desperately to dissuade his father. Japan's Tragedy is Kobayashi's tribute to the 31.560 people who committed suicide in the year 2010 in Japan and to the 20.000 people who died or disappeared because of the country's earthquake and tsunami in 2011.

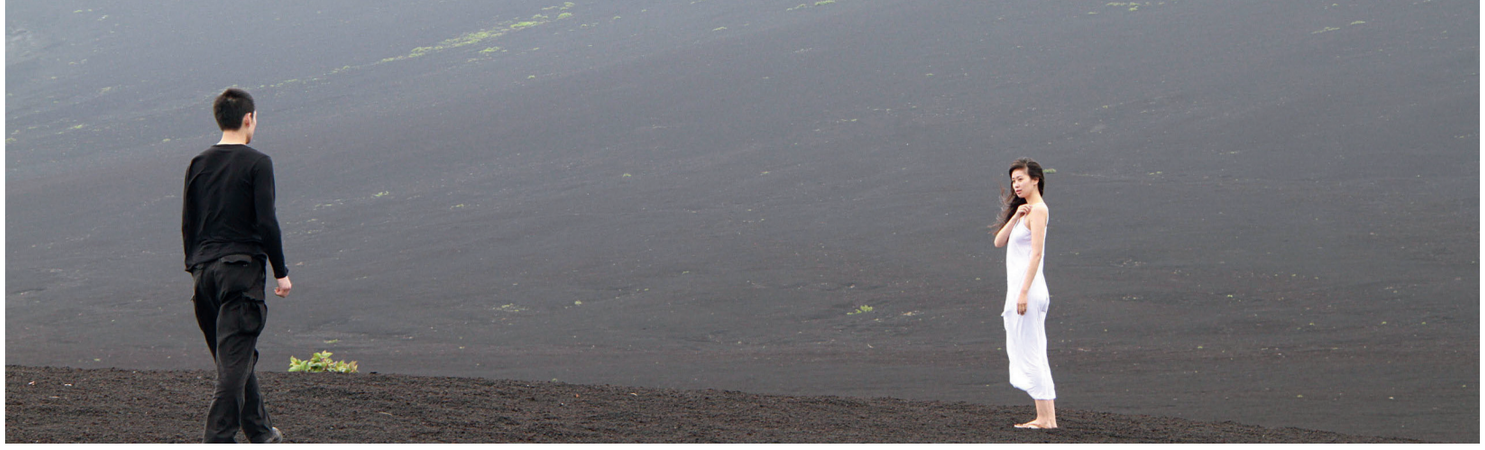
SOBRE O DIRETOR > Leia na página 23

ABOUT THE DIRECTOR > Read on page 23

PETREL HOTEL BLUE

KAIEN HOTERU · BURÛ

> Kôji Wakamatsu > 2012
> Japão/Japan > 84 min.
> DCP > CI: 16 anos



ROTEIRO/SCREENPLAY Kôji Wakamatsu, Hisako Kurosawa
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Yûsaku Mitsuwaka, Tomohiko Tsuji
MONTAGEM/FILM EDITING Kumiko Sakamoto
ELENCO/CAST Kanako Higashi, Hiromasa Hirosue, Arata Iura

> > > > > > >

Os amigos Yoji, Yukio e Kohei planejam um assalto. Yoji não aparece, Kohei foge na hora e Yukio leva a culpa pelo roubo fracassado. Sete anos mais tarde, Yukio é libertado da prisão e quer se vingar de Yoji. Ele vai atrás de Yoji em uma ilha onde agora ele administra um hotel com Rika, uma mulher sensual e silenciosa. A partir deste ambiente desolado e sinistro, a realidade se deteriora rapidamente. Baseado em um romance de mesmo nome de Yoichi Funado, tem trilha sonora do ex-Sonic Youth, Jim O'Rourke. *Petrel Hotel Blue* é um dos últimos filmes que Wakamatsu realizou antes de morrer em outubro de 2012, ano que já havia lançado outros dois filmes.

Three friends, Yoji, Yukio and Kohei, plan a robbery. Yoji does not show up, Kohei escapes and Yukio gets the blame for the robbery's failure. Seven years later, Yukio is released from prison and wants to take revenge on Yoji. He goes after Yoji on an island where he, then, runs a hotel with Rika, a sensual and silent woman. In this desolate and sinister environment reality deteriorates rapidly. The film is based on a novel of the same name, written by Yoichi Funado and its soundtrack was done by former Sonic Youth, Jim O'Rourke. *Petrel Hotel Blue* is one of the last films shot by Wakamatsu before his death on October 2012. In that same year, he had already released two other films.

SOBRE O DIRETOR > Kôji Wakamatsu nasceu em Wakuya, Miyagi, no Japão, em 1936, e se mudou para Tóquio com 17 anos. Em 1959, começou a trabalhar na televisão. Seus "pinku eiga" (filmes eróticos japoneses) começaram chamar atenção e, aos poucos, Wakamatsu percebeu que o erotismo era necessário para o desenvolvimento do seu discurso político. Em 1965, criou sua própria empresa de produção, Wakamatsu Production, e dirigiu *Secrets behind the Wall*, que foi indicado ao Urso de Ouro no Festival de Berlim. No período 1960-1970, Wakamatsu filmou freneticamente (cerca de dez filmes por ano), mas as brutalidades e os excessos, típicos de filmes que abordam a exploração sexual, transformaram seus trabalhos em virulentos manifestos anarquistas. Em 1976, foi produtor executivo da obra *O Império dos Sentidos* de Nagisa Oshima. *Petrel Hotel Blue* é um dos últimos filmes realizado por ele. Wakamatsu morreu em Tóquio em 17 de outubro de 2012, em decorrência dos ferimentos sofridos dias antes após ser atropelado por um táxi. Ele estava com 76 anos.

ABOUT THE DIRECTOR > Koji Wakamatsu born in 1 April 1936, in Wakuya, Miyagi, Japan. He moved to Tokyo at the age of 17. In 1959, he worked in television. His "pinku eiga" (erotic Japanese films) attracted a lot of attention and step by step he realized that eroticism was necessary to the development of his political discourse. In 1965 he created his own production company Wakamatsu Production and directed *Secrets behind the Wall*. The film was nominated for the Golden Bear. In the 1960s-1970s, Wakamatsu's films, shot frenetically (around ten films a year), but with sexual excesses and brutality that were typical of exploitation films, his works became virulent anarchist manifestos. In 1976 he joined Nagisa Oshima's *The Realm of Senses* on the latter's request as the executive producer. *Petrel Hotel Blue* was to be one of his last films. Wakamatsu died on Oct. 17 in Tokyo from injuries he sustained Oct. 12, when he was struck by a taxi. He was 76.

FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY Red Crime/Akai hankô (1964), Secret Acts Behind Walls (1965), The Embryo Hunts in Secret (1966), Vagabond of Sex (1967), Violated Angels (1967), Go, Go, Second Time Virgin (1969), Running in Madness, Dying in Love (1969), Shinjuku Mad (1970), Sex Jack (1970), Ecstasy of the Angels (1972), Endless Waltz (1995), Erotic Liaisons (1990), United Red Army (2007), Caterpillar (2010), 11:25 The Day Mishima Chose His Own Fate (2012), The Millennial Rapture (2012).

UM EPISÓDIO NA VIDA DE UM CATADOR DE FERRO-VELHO

EPIZODA U ZIVOTU BERACA ZELJEZA
AN EPISODE IN THE LIFE OF AN IRON PICKER

> Danis Tanovic > 2013
> Bósnia e Herzegovina/ França/Eslovênia/Itália | Bosnia and Herzegovina/France/ Slovenia/Italy > 75 min.
> DCP > CI: 14 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Danis Tanovicć
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Erol Zubcevic
MONTAGEM/FILM EDITING Timur Makarevic
ELENCO/CAST Senada Alimanovic, Nazif Mujic, Sandra Mujic, Semsa Mujicć

> > > > > > >

A família Mujic, de origem cigana, vive na periferia dos centros urbanos na Bósnia e Herzegovina. O pai Nazif vive de catar metais de carros velhos e vendê-los a um ferro-velho. A mãe Senada mantém a casa arrumada, cozinha e cuida de suas duas filhas pequenas. Um dia, ela sente uma dor aguda no abdômen. Na clínica, lhe dizem que há algo errado com o bebê que ela está esperando: "ele está morto." Ela está em risco de septicemia e deve ser operada imediatamente. Mas Senada não tem seguro médico e a operação vai custar muito mais do que a família pode pagar. O chefe do hospital se recusa a tratá-la. Começa uma corrida contra o tempo. Baseado em fatos reais, Danis Tanovicć propôs aos Mujicć que reinterpretassem um episódio de suas próprias vidas.

The Mujics, a family of gypsy origin, lives on the outskirts of urban centers in Bosnia and Herzegovina. The father Nazif earns his living foraging for the scrap metal of old cars and selling them at a junkyard. The mother Senada keeps the house tidy, cooks and takes care of two young daughters. One day, she feels a sharp pain in the abdomen. At the clinic, they say there is something wrong with the baby she is expecting: "he is dead". She is at risk of sepsis and must be immediately operated. But Senada has no medical insurance and the operation will cost much more than the family can afford. The head of the hospital refuses to treat it. A race against time begins. Based on true events, Danis Tanovic proposed the Mujicć family to play an episode of their own lives.

SOBRE O DIRETOR > Danis Tanovicć nasceu em Zenica, Bósnia e Herzegovina, em 1969, e cresceu em Sarajevo, onde estudou direção de cinema na Academia de Artes Performativas de Sarajevo. Quando Sarajevo foi sitiada, Tanovic passou dois anos na linha de frente filmando para o exército. Em 1994, Tanovic emigrou para a Bélgica, onde continuou seus estudos na escola de cinema INSAS e começou a fazer curtas-metragens e documentários. Em 2001, seu primeiro trabalho ficcional, *Terra de Ninguém*, ambientado na guerra da Bósnia em 1993, recebeu mais de 40 prêmios internacionais e se tranformou em um dos filmes de estreia mais premiados da história, ganhando o Oscar e o Globo de Ouro de melhor filme em língua estrangeira. *Um Episódio na Vida de um Catador de Ferro-Velho* é seu quinto longa-metragem de ficção e recebeu no Festival de Berlim 2013 o Grande Prêmio do Júri – Urso de Prata, e o Prêmio de Melhor Ator - Urso de Prata para o ator Nazif Mujic.

ABOUT THE DIRECTOR > Danis Tanovic was born in 1969 in Zenica, Bosnia & Herzegovina, and raised in Sarajevo where he studied film directing at Academy of Perfoming Arts Sarajevo. When Sarajevo fell under siege, he spent two years on the frontline filming for the army. In 1994, Tanovic emigrated to Belgium to continue his film studies at INSAS film school and he began making shorts and documentaries. Tanovic's 2001 debut feature *No Man's Land* received over 40 international awards, making it one of the most awarded first feature films in history. Set in the midst of the Bosnian war in 1993, *No Man's Land* won the Oscar and Golden Globe for Best Foreign Language Film. *An Episode In The Life Of An Iron Picker* is Danis Tanovic's fifth feature film and won the Grand Jury Prize, the Silver Bear and the Best Actor Award for Nazif Mujic in Berlin Film Festival 2013.

FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY Portraits d'artistes pendant la guerre (1994, doc), L'aube (1996, doc), Ca ira (1998, doc), No Man's Land (2001), L'enfer (2005), Traige (2009), Circus Columbia (2010).

VIC+FLO VIRAM UM URSO

VIC+FLO ONT VU UN OURS
VIC+FLO SAW A BEAR

> Denis Côté > 2013
> Canadá/Canada > 95 min.
> DCP > CI: 16 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Denis Côté
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Ian Lagarde
MONTAGEM/FILM EDITING Nicolas Roy
ELENCO/CAST Pierrette Robitaille, Romane Bohringer, Marc-André Grondin

> > > > > > >

Victoria acaba de deixar a prisão. Ela tem 61 anos e quer começar uma vida nova. Vai para a casa de um tio, já doente e inválido, em uma típica "cabane à Sucre" desativada no meio da floresta canadense. Vic espera viver ali com sua amante mais jovem Florence, sua ex-companheira de cela com quem dividiu anos de intimidade na prisão. Sob a supervisão atenta e sistemática de Guillaume, o jovem oficial de condicional, Vic quer fazer a coisa certa e ficar em paz. Mas o passado volta para assombrar Flo. Sinais de ameaça iminente começam a surgir e a floresta parece ter armadilhas traiçoeiras.

Victoria has just left prison. She is 61 years old and wants to start a new life. She goes to the home of an already sick and invalid uncle, a typical inactive "cabane à Sucre" in the middle of the Canadian forest. Vic hopes to live there with her younger lover Florence, her former cellmate with whom she shared years of intimacy in prison. Under the careful and systematic supervision of Guillaume, her young probation officer, Vic wants to do the right thing and be at peace. But the past comes back to haunt Flo. Signs of imminent threat begin to emerge and the forest seems to have treacherous traps.

SOBRE O DIRETOR > Denis Côté nasceu na província de New Brunswick, em 1973, e hoje vive e trabalha em Montreal (Canadá). Ex-crítico de cinema, produtor e cineasta independente, estudou cinema no Collège Ahuntsic, em Montreal, fundou a nihilproductions por volta de 1994 e realizou cerca de quinze curtas. Trabalhou como crítico de cinema em rádio de 1999 a 2005. Seu primeiro longa-metragem, *Les États Nordiques* (2005) recebeu o Leopardo de Ouro no Festival de Locarno. Com *Elle veut le chaos* (2008), Côté ganhou o prêmio de Melhor Diretor no Festival de Locarno. *Carcasses* (2009), que foi concebido durante sua residência artística numa região do litoral sul de Montreal e estreou na Quinzena dos Diretores em Cannes. O trabalho seguinte, *Curling* (2010), recebeu prêmios de Melhor Diretor e Melhor Ator em Locarno e recebeu três indicações ao Prêmio Jutra, considerado o "Oscar" de Quebec. *Bestiaire* (2012), uma co-produção Canadá-França, lançada em Berlim na seção Fórum e em Sundance, foi listada pelo New York Times entre os "Melhores Filmes que Talvez Você Tenha Perdido em 2012." Desde 2008, a obra de Côté tem sido objeto de várias retrospectivas realizadas em Montreal, Viena, Toronto, Ottawa, Seattle, São Petersburgo, Paris, Nova Iorque e Praga. O diretor Denis Côté recebeu o Prêmio Alfred Bauer – Urso de Prata no Festival de Berlim 2013.

ABOUT THE DIRECTOR > Born in 1973 in the province of New Brunswick and now living and working in Montreal (Canada), Denis Côté is a former film critic, an independent filmmaker and producer. He studied film at Collège Ahuntsic in Montreal and founded nihilproductions around 1994 and has shot about fifteen shorts. He has also been a film critic on radio. His first feature film, *Les états Nordiques* (2005) won the Golden Leopard at the Locarno Film Festival. With *Elle veut le chaos* (2008), Côté garnered the Best Director award in Locarno Film Festival. *Carcasses* (2009), conceived during an artist's residency in the Montreal south shore area, premiered at the Cannes Directors'Fortnight. *Curling* (2010) won the awards for Best Director and Best Actor at Locarno and garnered 3 nominations at the Jutra Awards – the "Quebec Oscars" – in 2011. *Bestiaire* (2012) launched in Berlin (Forum) and Sundance, this Canada-France co-production was named one the New York Times "Best Movies You May Have Missed in 2012". Since 2008, Denis Côté's body of work has been subject to several retrospectives held in Montreal, Vienna, Toronto, Ottawa, Seattle, St. Petersburg, Paris, New York City and Prague. *Vic+Flo Saw a Bear* from director Denis Côté has won the Alfred Bauer Silver Bear award at the Berlin Film Festival in 2013.

FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY Les états nordiques (2005), Nos vies privées (2007), Elle veut le chaos (2008), Carcassesm (2009), Curling (2010), Bestiare (2012). Curtas/Short Films: Des tortues dans la pluie (1997), Mieux (1998), Old Fashion Waltz (2000), Seconde valse (2000), Kosovolove (2000), Rejoue-moi ce vieux mélodrame (2001), Les petits Cagney (2001), Rejoue-moi ce vieux mélodrame (2001), L'hypoténuse (2002), Mécanique de l'assassin (2002), La sphatte (2003), Les jouets (2005), Tennessee (2005), Maïté (2007), Les lignes ennemies (2010).

UPSTREAM COLOR

> Shane Carruth > 2013
> EUA/USA > 96 min.
> DCP > CI: 16 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Shane Carruth
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Shane Carruth
MONTAGEM/FILM EDITING Shane Carruth, David Lowery
ELENCO/CAST Amy Seimetz, Shane Carruth

> > > > > > >

Apenas um olhar e você sabe que algo está muito errado. Um homem cria larvas. Uma noite, ele força uma jovem mulher a comê-las e rouba tudo dela. Em um instante, esta mulher, Kris, cai em um estado apático, como se estivesse drogada. Um criador de porcos entra em cena. Kris já não sabe mais quem ela é. Por acaso, conhece Jeff. Ele também já passou pela experiência. A vida deste casal gira completamente fora de controle, até que encontram o homem responsável por tudo isso. Existem outras vítimas deste estado perturbador. Uma experiência sensorial, um suspense, uma ficção científica, uma história de amor.

You immediately know that something is very wrong. A man breeds maggots. One night, he forces a young woman to eat them and steals everything from her. In a trice, this woman, Kris, falls into an apathetic state, as if drugged. A pig farmer enters the scene. Kris no longer knows who she is. Incidentally, Jeff knows. He also has been through this experience. The life of this couple spins completely out of control, until they find the man responsible for the situation. There are other victims of this disturbing state. Upstream Color is a sensory experience, a thriller, a science fiction and a love story.

SOBRE O DIRETOR > Nasceu em em Myrtle Beach, Carolina do Sul, em 1972. Seu primeiro projeto, *Primer*, estreou no Festival de Cinema de Sundance, em 2004, quando ganhou o Grande Prêmio do Júri. Este é seu segundo filme.

ABOUT THE DIRECTOR > Born in Myrtle Beach, South Carolina in 1972. Shane Carruth's first project, *Primer*, premiered at the 2004 Sundance Film Festival, where it won the Grand Jury Prize. *Upstream Color* is his second film.

FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY Primer (2004)

= JAPÃO

RETROSPECTIVA

JEAN-CLAUDE BRISSEAU

Mulheres nuas e sexo tornaram o cinema do francês Jean-Claude Brisseau reconhecido. Na essência um contestador e um homem de ideias filosóficas, Brisseau construiu uma cinematografia que vai muito além dos apelos eróticos que seus filmes aparentam à primeira vista.

Um cineasta verdadeiramente independente que os 69 anos não segue, e nunca seguiu, o estilo dominante do cinema francês dos últimos 20 anos, os dilemas burgueses e da elite, e direcionou sua narrativa para as periferias de Paris, para Saint-Étienne, as escolas e a vivência dos professores (que Brisseau foi durante muitos anos), a violência de uma sociedade desigual e das famílias disfuncionais e, claro, o simbólico: o sexo. Seus filmes nunca foram construídos por uma só matéria: filosofia, sexo, violência, injustiça social, desejo e, claro, a beleza do corpo.

E há os fantasmas. Em quase todos os filmes há uma aparição, quase sempre feminina, espectral. Atrás de uma porta que se abre, no final de um corredor, pelos cantos, observando e, por vezes, interagindo. Ligeiramente, aparecem e desaparecem, não causam medo, parecem apenas nos lembrar da existência de um mundo que Brisseau diz ser onipresente, o mundo não estaria apenas no visível. Uma realidade quebrada pela lembrança do fantástico. Diferente do cinema asiático, os fantasmas de Brisseau parecem não representar uma entidade religiosa, ou uma crença, mas carregam mais um apelo alegórico e metafísico.

Seus personagens masculinos quase sempre são homens sérios, maduros, intelectuais. Alter egos? A parceria com o ator Bruno Cremer é marcante: o cientista psicopata messiânico de *Um Jogo Brutal*; o pai de família maluco, extremado, que pratica tiro em um apartamento na periferia de Paris em *O Som e a Fúria*; e o professor de filosofia apaixonado pela ninfeta em *Boda Branca*. Mas é o ator Frédéric van den Driessche que Brisseau escolhe para lhe representar em *Os Anjos Exterminadores*. O diretor acusado de assédio por atrizes que fizeram testes para um filme, precisa defender sua honra, mas, principalmente, o seu cinema. Por que sexo? Por que essas mulheres precisam transpor suas inibições sexuais?

A trilogia que Brisseau realizou sobre o prazer feminino e a transgressão dos tabus sexuais é composta pelos filmes *Coisas Secretas* (2002), *Os Anjos Exterminadores* (2006) e *A Aventura* (2008). As cenas de masturbação, sexo coletivo, sadomasoquismo e experiências eróticas que permeiam esses filmes marcaram imensamente a carreira de Brisseau. Seu interesse pelo prazer/desejo/gozo feminino parece legítimo (como qualquer outro interesse que ele viesse a ter), mas vale ressaltar o óbvio: é um ponto de vista masculino. Em uma entrevista, Brisseau disse que uma vez lhe disseram que ele como homem não poderia falar da sexualidade feminina. Não é para tanto, a temática artística não parece ser algo a ser definido pelo gênero, talvez apenas para as mulheres o processo de identificação com a visão de Brisseau sobre o desejo feminino, seja mais complexo.

Em seu último filme, *A Garota de Lugar Nenhum*, Brisseau faz o protagonista, um filósofo solitário, que um dia conhece Dora. Filmado em seu próprio apartamento, o que à primeira vista aparenta ser um filme simples, faz do encontro breve de duas pessoas, através do uso de muitos elementos fantásticos e mediúnicos, uma experiência existencial. É interessante pensar que Brisseau ganhou por este filme o Leopardo de Ouro, no Festival de Locarno de 2012, em um júri que era presidido pelo tailândes Apichatpong Weerasethakul. Os fantasmas do francês Brisseau encontraram ressonância.

E não, o cinema de Jean-Claude Brisseau não são apenas mulheres nuas e sexo, são também, mas são muito mais, em todos os seus filmes há uma busca por uma transcendência, uma inquietação quanto ao sentido da vida.

Daniella Azzi

Naked women and sex has made the cinema of the French Jean-Claude Brisseau recognizable. A man of philosophical ideas, who is essentially a protester, Brisseau has built a cinematography that goes beyond the erotic appeals we find at a first glance.

A truly independent 69 years old filmmaker, who has never followed either the dominant French cinema style of the past 20 years or the bourgeois and elite dilemmas, Brisseau focused his narrative on the outskirts of Paris, on Saint-Étienne, on the schools and the experience of teachers (he had been one of them for many years), on the violence of an unequal society, on the dysfunctional families and, of course, on the symbolic: the sex. His films are not built with a single subject, they are all permeated by: philosophy, sex, violence, social injustice, desire and, of course, the beauty of the body.

And, there are the ghosts. In almost each one of his films, there is a spectral apparition, usually female. They appear and disappear behind a door that opens at the end of a hallway or through the corners, softly watching and sometimes interacting, but causing no fear. They just seem to remind us of the existence of a world, according to Brisseau, that is ubiquitous. There is not only the visible world. He presents a reality broken by the memory of the fantastic. However, unlike the ghosts of the Asian cinema, Brisseau's spectral figures do not seem to represent a religious organization or a belief; they are permeated by an allegorical and metaphysical appeal.

His male characters are almost always serious, mature and intellectual men. Are they his alter ego? His partnership with the actor Bruno Cremer is striking: the psychopath messianic scientist of *A Brutal Game*; the crazy and excessive father who practices shooting in an apartment on the outskirts of Paris in *Sound and Fury*; and, the philosophy teacher in love with a nymphet in *White Wedding*. However, it is the actor Frédéric van den Driessche that Brisseau has chosen to represent himself in *The Exterminating Angels*, in which a director — accused of harassment by some actresses he auditioned for a movie — must defend his honor and, above all, his cinema. Why sex? Why must these women overcome their sexual inhibitions?

The trilogy conducted by Brisseau on female pleasure and on the transgression of sexual taboos comprises the following films: *Secret Things* (2002), *The Exterminating Angels* (2006) and *À l'Aventure* (2008). The scenes of masturbation, orgy, sadomasochism and erotic experiences that permeate these films have marked Brisseau's career profoundly. His interest in pleasure/desire/female orgasm seems reasonable (as any other interest that he might have), nevertheless, it is worth mentioning the obvious: it's a male point of view. Brisseau said in an interview that he had already been told that, as a man, he could not speak about female sexuality. Let's not exaggerate: it does not seem possible to define an artistic theme by gender, on the other hand, it might be much more complex to the women to identify with Brisseau's point of view about female desire

In his last work, *The Girl from Nowhere*, Brisseau presents as a protagonist, a solitary philosopher who eventually meets Dora. Since he shot it in his own apartment, it gives a first impression of being a simple film, yet the director has made use of many fantastic and psychic elements in order to transform a brief encounter between two people into an existential experience. It is also interesting to notice that with this movie Brisseau won the Golden Leopard at the Locarno Film Festival 2012, with a jury presided by the Thai Apichatpong Weerasethakul. The ghosts of the French Brisseau have found resonance.

No: Jean-Claude Brisseau's cinema is not just about naked women and sex. It is also about sex. But there is much more than that in all of his films: there is specially a quest for transcendence and a sense of uneasiness about the meaning of life.

Daniella Azzi

Entrevista com **JEAN-CLAUDE BRISSEAU**
por **Olivier Rossignot**

Publicada originalmente em francês no site Culturopoing em 25 de março de 2009
Disponível em: www.culturopoing.com/Cinema

O FILME A AVENTURA APONTA OS MAUS CAMINHOS, OS RISCOS DE ERRO E O CONDICIONAMENTO SOCIAL. ISSO É ALGO QUE VOCÊ PERCEBE EM SI MESMO, NOS OUTROS? A SEU VER, O HOMEM PERDEU O SENTIDO DA VIDA?

Eu vivo na sociedade como todo mundo e é verdade que quando se vive em uma sociedade, como observa a jovem do filme, a gente percebe que se vive em uma espécie de mentira e de hipocrisia permanentes e que sempre se viveu assim. Vou mostrar um exemplo. Freud, no começo do século passado, diz a todo o meio científico que há uma sexualidade nas crianças antes da puberdade. Isso provocou uma indignação geral. É muito louco! Os médicos tinham filhos. As mães de família se ocupavam de seus filhos. Todo mundo via perfeitamente que havia uma sexualidade nos filhos antes da puberdade, então por que isso era negado pela sociedade? Era muita hipocrisia. Sempre convivemos com proibições, com tabus e o sexo é um deles. Apesar de uma grande exposição durante muito tempo, estamos voltando a uma concepção muito puritana. Mesmo quando a gente não é [puritano], há sempre uma parte de mentira. Essa parcialidade não está ligada apenas ao nosso inconsciente individual no sentido freudiano ou inconsciente social no sentido de Marx: nós temos nossos sentidos, todo nosso sistema de percepção que nos impede de ver realmente as coisas. Se de um lado eu faço referência a Einstein e, de outro, à criação do mundo e ao tempo que foi preciso para surgirem os homens, não é por acaso. Há algo de vertiginoso quando se reflete sobre esses dois elementos. Estamos quase num mundo de ficção científica, fantástico. Eu queria fazer um filme sobre essa tomada de consciência, do fato de que afinal não sabemos nada e do pouco que sabemos há algo de extraordinário. Perdemos o hábito que tínhamos quando crianças de fazer perguntas sobre o sentido da vida: "por que vivemos? etc.". Quando nos tornamos adultos, começamos a esquecer essas perguntas e eu tinha interesse em retomá-las. O que não é muito fácil. No começo eu queria fazer um filme quase em vídeo, mas não pude, simplesmente porque no fim das contas ficava mais caro do que fazê-lo em 35mm. Mas queria fazer algo bem simples e bem cotidiano. Ao longo do trabalho, mudei um pouco sobretudo porque não consegui filmar nos locais que eu queria.

E VOCÊ AINDA SE REVOLTA OU MANTÉM UMA CERTA DISTÂNCIA EM RELAÇÃO AO MUNDO?

Sinto uma espécie de revolta permanente diante da injustiça social e ao mesmo tempo tenho vontade de me distanciar disso tudo. Eu invejo os místicos que têm esse distanciamento. É por isso que para mim o sexo tem um valor fundamental, até mesmo simbólico. É por isso que por duas vezes nos filmes eu evoco a levitação. Sem o sexo, não haveria vida. Você não estaria aqui se um homem e uma mulher não tivessem feito amor. Não haveria vida, nem animais; talvez houvesse micróbios, mas não vida no sentido que entendemos. E essa força, o sexo, que pode em princípio se traduzir como desejo, tem algo de muito forte. A prova é que resistiu a todos os cataclismas. Até mesmo num campo de concentração as pessoas faziam amor, mesmo correndo o risco de ter filhos. Agora, vamos tomar como exemplo os santos ou as pessoas de qualquer religião. Quando a gente vê, no contexto da religião católica, Santa Tereza de Ávila, com as representações de seus êxtases, a gente tem a impressão de uma jovem em pleno gozo sexual. Mas há uma grande diferença em relação a um orgasmo profundo que uma outra mulher possa experimentar: é que ela não depende de um homem, de uma mulher, de sua mão. Ela não depende de nada. A coisa acontece sozinha. Ainda que seja pela ligação com um homem que morreu 2000 anos antes. Ela é livre. Você, se ama sua mulher, seu filho, um outro homem, uma carreira, uma bandeira, você sofre quando o objeto de seu desejo desaparece. Nesse caso, a jovem não sofre porque o objeto do desejo está nela mesma. Esse tipo de distanciamento em relação à realidade cotidiana – em relação ao que eu chamo de armadilhas dos nossos desejos – pode ser muito apaziguador, mas raro. Eu me acho dividido entre esses dois elementos, navegando de um para o outro.

SEU CINEMA É SINGULAR E TEM A PARTICULARIDADE DE OUSAR MISTURAR OS TONS E OS GÊNEROS. ISSO É ALGO ESPONTÂNEO PARA VOCÊ OU UM DESEJO PROFUNDO EM SUA CONCEPÇÃO DE CINEMA?

É uma das coisas que eu sinto profundamente e de que sempre gostei. Isso não é muito francês, é mais anglo-saxão. Veja Shakespeare, ele tem uma mistura de gêneros que inclui até o fantástico. Mas a cultura francesa é uma cultura do bom gosto, do elitismo, quase da recusa das emoções. Se falamos de coisas graves como sexo ou morte, fazemos isso sob forma de alusão, primeiramente eliminando toda forma de emoção e transformando-os em alusão, algo para poucos que fará feliz a uma elite. Em suma, isso é a cultura francesa. Faulkner não poderia jamais ter existido com os romances que escreveu. Pense no romance "Santuário". Grande sucesso. A gente vê na obra um impotente que tenta violar uma mocinha com uma espiga de milho. Inconcebível na cultura francesa! Na obra "A Aldeia", um cara se apaixona por uma vaca e transa com ela. É verdade que ele envolveu isso numa linguagem tal que no início não compreendemos direito. Ou seja, nos meus filmes também não há momentos em que alguém vai transar com uma vaca!!

O SEU CINEMA SUPÕE UMA RELAÇÃO MUITO FORTE COM A CRENÇA. VOCÊ FILMA, POR EXEMPLO, O ELEMENTO FANTÁSTICO COMO PERFEITAMENTE INTEGRADO AO REAL, E ISSO HÁ MUITO TEMPO, O QUE NOS APROXIMARIA POR VEZES DO CINEMA ASIÁTICO OU DO ANGLO-SAXÃO. AFORA O FORTÍSSIMO POTENCIAL METAFÓRICO DO SOBRENATURAL, VOCÊ PRÓPRIO ACREDITA EM ESPÍRITOS?

Pois saiba você que dos dez elementos sobrenaturais descritos em Céline, eu vivi sete. Nem chega a ser uma questão de crença. Espíritos? Não sei. Mas por exemplo, um dia me convidaram para uma sessão de mesa, coisa que eu nunca tinha visto. Aliás, eu não acreditava naquilo. Depois de uma meia-hora, a mesa começou a mexer, e eu pedi que todos saíssem. Fiquei sozinho e a mesa começou a correr. Não era uma mesa grande, mas foi preciso que eu corresse atrás dela uns trinta metros! Ela também mandou mensagens, uma delas para Victor Hugo. Houve duas mensagens ultraperturbadoras, e eu não via de onde elas podiam ter saído. Uma outra vez, escapei da morte depois de uma intuição: 12 crianças foram cortadas ao meio e eu escapei de ter o mesmo fim poucos segundos depois de uma intuição. Sou obrigado, portanto, a ver de maneira quase evidente que há qualquer coisa de outra ordem. Além disso, sempre estive ligado a elementos de origem mística. No filme *Um Jogo Brutal*, eu tive que cortar elementos fantásticos, porque mandaram, e eu fui bobo de escutar o que me disseram. Há ainda alguma coisa que transparece, mas dois ou três elementos desapareceram. Eu lamento profundamente. São muitas as razões pelas quais eu sempre inseri o fantástico em meus filmes: a primeira é que eu creio profundamente em um mundo não paralelo, mas onipresente: somos cegos em relação ao mundo em que vivemos, que é quase fantástico. Não gosto de empregar certas palavras como "espírito", "deus", porque acho que as realidades às quais elas se referem são intraduzíveis em palavras. Sempre fico embaraçado quando se trata de empregar essas palavras, mas é verdade que eu tenho esse lado e em todos os meus filmes, se não há um elemento fantástico, há pelo menos um elemento enigmático, como se a gente nunca pudesse estar seguro de nada, e que, fundamentalmente, nunca soubesse o que é a realidade.

SEUS PERSONAGENS, EM SUA BUSCA, MANTÊM UMA RELAÇÃO MUITO ESTREITA ENTRE A SEXUALIDADE, A ESPIRITUALIDADE E O SAGRADO. PARA VOCÊ, TUDO ISSO ESTÁ IRREMEDIAVELMENTE LIGADO?

Não sei ao certo. Para os místicos, há o desprendimento, como se todos os desejos humanos fossem fundamentalmente armadilhas. Acho que não há serenidade, ou mesmo amor no sentido divino, sem um certo desprendimento. Você ama quando tem desprendimento. E isso é uma das coisas mais difíceis de se conseguir. É um ideal quase inacessível, pelo menos para mim. Mas está no centro de minha reflexão. Tudo isso para te dizer que eu coloco um bemol no que você diz acerca de todos esses elementos estarem ligados. E ao mesmo tempo, pode ser que esses elementos não estejam destinados a estarem ligados eternamente, mas sempre levou ao sexo porque era um elemento simbólico forte. Há outra coisa: há uma espécie de negação sobre o sexo, uma espécie de interdito que caía sobre nós… e em especial sobre as mulheres: veja bem, o papa diz agora que as mulheres têm o direito de gozar, desde que seja dentro do casamento ćantes elas não tinham nem isso. Eu me lembro de ter obtido confidências de um certo número de mulheres que me disseram que para uma burguesa, era absolutamente proibido ter um orgasmo, senão ela era uma puta. Veja o livro de André Maurois "A Terra Prometida": a famosa terra prometida é, para uma burguesa, ter um orgasmo uma vez em sua vida. E mesmo se agora há uma grande tendência, ultralegítima, entre as mulheres a reivindicar o prazer, os problemas não estão resolvidos. É por isso que, na minha opinião, o sexo será um dos assuntos fundamentais no mundo ocidental nos próximos vinte anos, talvez mesmo durante muito mais tempo. Digo isso na medida em que ele é símbolo do não dito, do proibido. Ao mesmo tempo esses elementos, pelos menos em meus filmes, estão ligados, mas transparece sempre uma interrogação sobre essas questões.

VOCÊ ACREDITA QUE O CORPO ESTEJA CONDENADO A ESTAR EM TENSÃO CONSTANTE COM O ESPÍRITO OU QUE POSSA EXISTIR UMA HARMONIA ENTRE OS DOIS?

Não. Eu acho que, sobretudo nas relações amorosas, quando as pessoas se amam, não há razão para elas não fazerem amor, acho que os dois estão ligados. Não há necessariamente um conflito entre esses dois elementos, só mesmo por uma grande besteira as pessoas podem se culpabilizar de sua sexualidade, de suas práticas sexuais. Bom, há práticas que são proibidas, e é melhor não insistir muito nelas porque podem provocar um grande problema de frustração. Frequentemente se tem empregado a expressão "conflito" entre um e outro, sobretudo por causa do sexo e dos desejos sexuais. Ou então por causa das pessoas que gostariam de ser livres e de se desembaraçarem da prisão do corpo. Mas a origem está aí assim mesmo. Você pega, por exemplo os filmes de [Robert] Bresson *Um Condenado à Morte Escapou* ou *Joana d'Arc* que têm o mesmo significado, o desejo de obter a liberdade, isto é, a libertação do corpo. Em *Joana d'Arc*, ela acontece de forma plena, já que o corpo desapareceu completamente. Ela se deixou queimar viva seguindo as vozes de Deus. Mas em *Um Condenado à Morte Escapou* é simbolicamente a mesma história, ou seja, "ajuda-te, o céu te ajudará, mas antes, é preciso que sejas alguém forte e talvez o céu te ajude a obter a liberdade". Ou dê uma olhada no filme de Jean Genet sobre as prisões, que parece muito com esse que Bresson fez depois. Nas prisões há os mesmos planos, pode ser que haja planos que você não encontra em Bresson de prisioneiros que são torturados pelo desejo e que se masturbam sem parar. Mesmo que isso não ocorra em Bresson, a gente sente que a prisão do corpo é antes de mais nada a prisão ligada ao desejo. Eu sei que a igreja católica em geral tende a mortificar o corpo como punição – para os hindus a visão é mais tranquila, mais serena no que diz respeito às relações entre o corpo e a alma. Na minha maneira de ver, não há um divórcio entre os dois...

ENTÃO, INDEPENDENTE DE SE TER UMA CRENÇA, ISSO NÃO É UMA MANEIRA DE TENDER PARA O SAGRADO, DESVINCULADA DA NOÇÃO DE DEUS?

Talvez. O que é marcante para meus heróis é que eles são prisioneiros dos desejos no sentido mais amplo. Veja em *Coisas Secretas*, os dois verdadeiros heróis são Natália, representada por Coralie Revel, e o patrão. No fim, a heroína, após anos de prisão e depois de ter matado o sujeitinho que só pedia isso, acaba por abandonar um certo número de desejos e sua revolta social. Ela abandona a revolta e aceita a vida. É verdade que há uma parte de tentativa de aceitação da existência, qualquer que seja ela, que eu tento colocar nos filmes. Em *Céline*, a verdadeira heroína cheia de dúvida e torturada era a personagem representada por Lisa Hérédia. Ora, se analisamos o último plano do filme, um travelling que vai dar numa janela aberta para a natureza, uma bela paisagem, vemos essa ideia de aceitação. Ela está presente também em *Um Jogo Brutal*: a aceitação da vida supõe a aceitação da brutalidade, que caminha junto com ela. A vida e a morte se interpenetram, os animais brigam entre eles, nós próprios brigamos com os animais sem cessar, fazemos guerra, matamos, é a aceitação de tudo isso… e que se reveste, apesar de tudo, de um aspecto de beleza, o que, para mim, também continua sendo enigmático. Mas é feito de maneira totalmente deliberada. É claro que eu estou sempre interessado nessas questões, esperando não sublinhá-las com traços muito fortes, mas há sempre algo de enigmático que fica.

ME PARECE QUE PARTICULARMENTE EM A AVENTURA, ALÉM DA REFLEXÃO SOBRE O MISTÉRIO HITCHCOCKIANO DO PRAZER FEMININO, VOCÊ ADOTA UMA CERTA DISTÂNCIA, QUASE IRÔNICA NAS SUAS CENAS ERÓTICAS, NUM EFEITO DE TEATRALIZAÇÃO EXTREMA. SERÁ QUE ESTOU ENGANADO?

É verdade. Há uma interrogação e uma fascinação na heroína quando ela descobre o prazer ligeiramente sádico, inclusive nas últimas sequências eróticas. Aí, você foi direto ao ponto. Mais teatrais, eu não sei. Há uma encenação que pode ter essa dimensão, mesmo que seja pela utilização dos travellings que remetem à fascinação mas também com um objetivo de dramatização, ainda que essa dramatização fique suspensa – penso em especial na longa cena sadomasoquista que é um plano sequência de quatro minutos. Ela termina com um travelling sobre uma Carole que parece completamente fascinada por aquilo que ela vê. O que a fascina, a gente não sabe. Mas, realmente, talvez isso seja mais teatral.

QUANDO EU DIGO "TEATRAL", A IRONIA DA CENA TAL COMO A PERCEBI VEM TAMBÉM DO FATO DE TERMOS A IMPRESSÃO DE QUE ELES PRÓPRIOS ENCENAM, FAZEM SEU PRÓPRIO TEATRO.

É claro que há uma espécie de encenação. Com relação ao masoquismo, eu sempre me perguntei por que, num certo número de filmes pornôs, eu via mulheres que gostavam que lhes dessem tapas nas nádegas, eu achava aquilo ridículo. E fiquei sabendo que muitíssimas mulheres gostam de levar esses tapas porque ficam mais excitadas e gozam mais. A gente encontra o prazer onde pode. Bom, mas eu nunca vivi isso.

ÀS VEZES EU TENHO A SENSAÇÃO, EM VISTA DO CLIMA EXTREMAMENTE ÍNTIMO QUE SE PERCEBE NOS SEUS FILMES, QUE CADA UM DELES É UM FRAGMENTO DE SUA "AUTOBIOGRAFIA".

Em *A Aventura*, aparentemente não há nada de autobiográfico, o que meus personagens dizem não coincide com o eu penso. Mas independentemente de ser contra ou a favor, resta uma problemática que é minha.

A GENTE TENDE A IDENTIFICAR O PERSONAGEM REPRESENTADO POR ETIENNE CHICOT (DE A AVENTURA) A VOCÊ...

Sim, mas não leve isso muito a sério. Eu não fui à Índia, nunca fui chofer de táxi, aliás não tenho carteira de motorista, nem fui professor de física, nem o amante de uma moça muito rica. Mas há sempre um mínimo de similitudes. O diretor de *Os Anjos Exterminadores* era uns 30%, 40% eu. A jovem professora em *O Som e a Fúria* era também uns 30%.

JEAN-CLAUDE BRISSEAU, POR QUE É QUE VOCÊ FAZ CINEMA?

Porque eu gosto. Há muitas respostas para isso. Uma delas é que curiosamente é como se eu tentasse reviver ou fazer reviver o tempo em que ia ao cinema quando era criança; aliás fazer reviver um cinema que definitivamente acabou. Outra é que eu tive a sorte de poder fazer filmes que eram a expressão em imagens de minhas indagações sobre a vida. Isso me permitiu também de quando em quando experimentar coisas que os outros nunca tinham feito antes. Não tanto na construção, no sentido em que faria Godard ćele fazia sempre o contrário do que fazíamos ç mas sobretudo nas relações emocionais. À primeira vista, a gente tem a impressão de ver um filme simples, mas indo mais fundo não é tão simples assim. Já disseram muito que eu era um cineasta ingênuo, algumas vezes isso era dito com um sentido positivo, eu não acho ruim, mas não sei se sou... por outro lado, eu tento ser legível para todo mundo. Para responder a sua pergunta, esse trabalho de pesquisa sobre o cinema é uma mistura de emoção e de filosofia, já que tudo é possível dramatizar. Isso me interessou muito, eu sou feliz de ter feito e espero poder continuar a fazê-lo.

UM JOGO BRUTAL

UN JEU BRUTAL > BRUTAL GAME

> 1983 > França/France > 90 min. > 35 mm > CI: 18 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Jean-Claude Brisseau
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Bernard Lutic
MONTAGEM/FILM EDITING Marie-Françoise Coquelet, María Luisa García, Roger Guillot
ELENCO/CAST Bruno Cremer, Emmanuelle Debever, María Luisa García, Albert Pigot, Lucien Plazanet, Humbert Balsan

> > > > > > >

O famoso cientista Tessier acaba de abandonar repentinamente seu cargo no Instituto Pasteur. Ele tem uma filha adolescente que sempre viveu em um convento. Tessier resolve levar Isabelle para viver com ele na sua cidade natal Saulières, mas o tratamento dado à filha é profundamente sádico, nada afetivo. Isabelle tem as pernas paralisadas e se recusa a aceitar a autoridade repentina de um pai desconhecido e frio. Tessier é, na verdade, um assassino de crianças. As paisagens bucólicas dos lagos e montanhas do interior são o cenário para o amadurecimento de Isabelle, enquanto aumenta a psicopatia messiânica de Tessier.

The famous scientist Tessier has abruptly left his post at the Pasteur Institute. He has a teenage daughter who has always lived in a convent. Tessier decides to take Isabelle to live with him in his hometown, Saulières, but the treatment given to the daughter is deeply sadistic, not emotional at all. Isabelle has paralyzed legs and refuses to accept the sudden authority of a cold and unknown father. Tessier is actually a children's killer. Bucolic rural lakes and mountains is the scenery for the development of Isabelle, as well as for the increase of Tessier's messianic psychopathy.

O SOM E A FÚRIA

DE BRUIT ET DE FUREUR > SOUND AND FURY

> 1988 > França/France > 95 min. > 35 mm > CI: 18 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Jean-Claude Brisseau
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Romain Winding
MONTAGEM/FILM EDITING Jean-Claude Brisseau, María Luisa García, Annick Hurst
ELENCO/CAST Bruno Cremer, François Négret, Vincent Gasperitsch, Fabienne Babe, María Luisa García, Fejria Deliba, Thierry Helene, Sandrine Arnault, Victoire Buff

> > > > > > >

Nos subúrbios de Paris, nos conjuntos habitacionais, vive Bruno, um menino de 14 anos, que acaba de se mudar para a casa da mãe. Mas ele fica sempre sozinho, a mãe nunca aparece. Na escola, logo fica amigo do seu vizinho Jean-Roger, uma garoto delinquente, problemático que comete pequenos roubos, crueldades e tem uma família absolutamente maluca. Jean-Roger o apresenta ao mundo das gangues e da contravenção, mas Bruno encontra refúgio na professora que lhe ajuda com aulas extras, no seu passarinho Superman e em uma aparição fantasmagórica que o acompanha. A redenção virá de forma dramática.

Bruno, a 14 year old boy, lives in a Parisian suburban housing projects to where he has just moved with mother. But, since his mother never shows up, he is always alone. At school, he soon befriends his neighbor Jean-Roger, a delinquent and troubled boy who commits petty thefts and cruelty acts and has an absolutely crazy family. Jean-Roger introduces him to the world of gangs and misdemeanor, but Bruno finds refuge in a teacher who helps him with extra lessons, in his Superman birdie and in a ghostly apparition that accompanies him. Redemption will come in a dramatic way.

BODA BRANCA

NOCE BLANCHE > WHITE WEDDING

> 1989 > França/France > 92 min. > 35 mm > CI: 18 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Jean-Claude Brisseau
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Romain Winding
MONTAGEM/FILM EDITING María Luisa García
ELENCO/CAST Vanessa Paradis, Bruno Cremer, Ludmila Mikaël, François Negret, Jean Daste, Véronique Prata, Philippe Tuin

> > > > > > >

François ensina filosofia em um liceu em Saint-Etienne. Um dia, em uma de suas aulas, fica intrigado por uma de suas alunas, Mathilde. Ela fica ausente da escola com frequência, mora sozinha enquanto os pais estão em Paris e tem um histórico escolar preocupante. Fascinado pela bela ninfeta problemática e sedutora, François se envolve com Mathilde. Ele é casado e a jovem Mathilde tem uma relação confusa com a família. François tenta convencê-la que o amor deles não tem futuro, mas logo as cenas de ciúmes e possessão revelam a todos o romance. O desastre é iminente. Ao final, restará a beleza sublime do amor incondicional.

François teaches philosophy at a school in Saint-Etienne. One day, in one of his classes, he becomes intrigued by one of her students, Mathilde. She is often absent from school, lives alone, while her parents, are in Paris and has a troubling scholar transcript. Fascinated by the beautiful seductive and problematic nymphet, François gets involved with Mathilde. He is a married man and the young girl has a confusing relationship with her family. François tries to convince her that their love has no future, but, pretty soon, the scenes of jealousy and possession will reveal their romance to everybody. Disaster is imminent. At the end, there remains the sublime beauty of unconditional love.

CÉLINE

> 1992 > França/France > 88 min. > 35 mm > CI: 18 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Jean-Claude Brisseau
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Romain Winding
MONTAGEM/FILM EDITING María Luisa García
ELENCO/CAST Isabelle Pasco, María Luisa García, Danièle Lebrun, Daniel Tarrare, Damien Dutrait, Lucien Plazanet, Sébastien Lenfant

> > > > > > >

A bela e jovem Céline acaba de viver um momento dramático, ela não suporta, quer desistir. A enfermeira Geneviève a salva. As duas se tornam amigas e, um tempo depois, Geneviève lhe ensina alguns exercícios de meditação. Céline começa a praticar com frequência e coisas estranhas passam a acontecer. Às vezes, Céline deixa seu corpo durante a meditação e se descobre em outro lugar; em outros momentos, ela tem estranhas premonições. As pessoas que se aproximam dela passam a ter visões ou a sofrer curiosas transformações. Com as cenas de aparições, milagres e levitações, Brisseau realiza um filme incorporado pelo sentido do sagrado e da transcendência.

The young and beautiful Céline has recently experienced a dramatic moment that is impossible to bear and decides to give up. The nurse Geneviève saves her. The two become friends and, some time later, Geneviève teaches her some meditation exercises. Céline starts practicing them frequently and strange things begin to happen. Sometimes, Céline leaves her body during meditation and unfolds elsewhere; at others, she has strange premonitions. People who approach her start to have visions or to undergo curious transformations. By making use of scenes of apparitions, miracles and levitation, Brisseau creates a film permeated by the sense of the sacred and the transcendent.

O ANJO NEGRO

L'ANGE NOIR > THE BLACK ANGEL

> 1994 > França/France > 95 min. > 35 mm > CI: 18 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Jean-Claude Brisseau
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Romain Winding
MONTAGEM/FILM EDITING María Luisa García
ELENCO/CAST Sylvie Vartan, Michel Piccoli, Tchéky Karyo, Alexandra Winisky, María Luisa García, Philip Torreton

> > > > > > >

Stéphane Feuvrier matou um homem em sua casa de luxo. A vítima é Wadek Aslanian um ex-presidiário, bem conhecido da polícia. Stéphane afirma que Wadek queria estuprá-la. O magistrado Georges Feuvrier, marido de Stéphane, confia sua defesa ao amigo Paul Delorme. Paul, que é apaixonado por Stéphane há anos, começa a receber diversas cartas anônimas e, lentamente, descobre a verdade sobre essa mulher misteriosa. Na tentativa de entender a experiência do prazer feminino, um elemento frequente nos filmes de Brisseau, a busca de Paul Delorme resulta numa descida sexual, cruel e dramática ao lado obscuro de Stéphane.

Stéphane Feuvrier killed a man in her luxury home. The victim is Wadek Aslanian an ex-con, well known to the police. Stéphane says Wadek wanted to rape her. The magistrate Georges Feuvrier, Stéphane's husband, trusts her defense to his friend Paul Delorme. Paul, who has been in love with Stéphane for years, begins receiving several anonymous letters and slowly uncovers the truth about this mysterious woman. In an attempt to understand the experience of female pleasure, a common element in Brisseau's films, Paul Delorme's search results in a sexual descent into Stéphanes's cruel and dramatic dark side.

OS EXCLUÍDOS DO BOM DEUS

LES SAVATES DU BON DIEU > WORKERS FOR THE GOOD LORD

> 2000 > França/France > 107 min. > 35 mm > CI: 18 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Jean-Claude Brisseau
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Laurent Fleutot, Romain Winding
MONTAGEM/FILM EDITING María Luisa García
ELENCO/CAST Stanislas Merhar, Raphaële Godin, Emile Abossolo M'bo, Coralie Revel, Paulette Dubost, Philippe Caroit, Christian Pernet, Romain R'Bibo, Fabrice Deville

> > > > > > >

Fred e Elodie são um jovem casal. Eles têm uma garotinha chamada Séverine e vivem em um bairro popular de Saint-Etienne. Fred é um mecânico que trabalha duro para sustentar a família. Certo dia, ele chega em casa e encontra seu apartamento vazio. Elodie o deixou por um homem rico. Fred decide encontrá-la, compra uma arma, se junta a sua melhor amiga, Sandrine, e assalta a Agência de Correios onde ela trabalha. Os dois fogem e passam a noite em uma escola onde conhecem Maguette, um africano que se diz o "futuro rei" de seu país natal. Perseguidos pela polícia, o trio segue para o sul à procura de Elodie. Dinheiro, poder e injustiça: a luta de classes é onipresente.

Fred and Elodie are a young couple. They have a little girl named Séverine and live in the popular neighborhood of Saint-Etienne. Fred is a mechanic who works hard to support his family. One day he comes home and finds his apartment empty. Elodie has left him for a rich man. Fred decides to find her, buy a gun, joins his best friend, Sandrine, and robs the Post Office where she works. The two flee and spend the night in a school where they meet Maguette, an African who calls himself the "future king" of his native country. Pursued by the police, the trio heads south in search of Elodie. Money, power and injustice: the class struggle is omnipresent.

COISAS SECRETAS

CHOSES SECRÈTES > SECRET THINGS

> 2002 > França/France > 115 min. > 35 mm > CI: 18 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Jean-Claude Brisseau
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Wilfrid Sempét
MONTAGEM/FILM EDITING María Luisa García
ELENCO/CAST Coralie Revel, Sabrina Seyvecou, Roger Miremont, Fabrice Deville, Blandine Bury, Olivier Soler

> > > > > > >

Coisas Secretas é a primeira parte de uma trilogia sobre a sexualidade feminina realizada por Brisseau que inclui *Os Anjos Exterminadores* e *A Aventura*. Duas jovens mulheres descobrem o poder do sexo em sua busca ambiciosa por ascensão no mundo corporativo dominado pelos homens. Nathalie, uma stripper performática, ensina sua nova amiga, a bela e inexperiente Sandrine, sobre a arte da sedução. Elas se divertem jogando com o amor e o sexo com o único objetivo de conquistar os homens. Imediatamente, passam a colocar suas habilidades à prova, quando Sandrine vai trabalhar em um banco parisiense. Mas, quando se deparam com o implacável filho do presidente do banco, o jogo se inverte. Vaidoso e ambicioso, Christophe usa a sedução feminina a serviço da sua ânsia de poder. Brisseau apresenta suas ideias sobre o segredo do prazer e dos anseios femininos com erotismo, poder, submissão e beleza.

Secret Things is the first part of a Brisseau's trilogy about female sexuality, which includes *The Exterminating Angels* and *À L'aventure*. Two young women discover the power of sex in their ambitious quest to ascend in the corporate world dominated by men. Nathalie, a performative stripper, teaches her new friend, the beautiful but inexperienced Sandrine, about the art of seduction. They have fun playing with love and sex for the sole purpose of conquering men. Pretty soon, they begin to put their skills to test, when Sandrine starts working in a bank in Paris. But, when they face the relentless son of the president of the bank, the game is reversed. Conceited and ambitious, Christophe uses the feminine allure in the service of his lust for power. Brisseau presents his ideas about the secret of feminine pleasure and desires through eroticism, power, submission and beauty.

OS ANJOS EXTERMINADORES

LES ANGES EXTERMINATEURS > THE EXTERMINATING ANGELS

> 2002 > França/France > 100 min. > 35 mm > CI: 18 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Jean-Claude Brisseau
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Wilfrid Sempé
MONTAGEM/FILM EDITING María Luisa García
ELENCO/CAST Frédéric van den Driessche, Maroussia Dubreuil, Lise Bellynck, Marie Allan, Sophie Bonnet, Raphaële Godin, François Negret

> > > > > > >

O cineasta François quer fazer um filme que trate do prazer feminino e da transgressão dos tabus sexuais. Para isso ele precisa selecionar atrizes que aceitem fazer cenas de sexo, eróticas e excitantes na frente das câmeras. Depois de várias recusas, ele encontra o trio, aparentemente perfeito, para o filme: Charlotte, Julie e Stéphanie. Atentas a tudo estão ainda duas mulheres, fantasmagóricas, que parecem cumprir ordens misteriosas. *Os Anjos Exterminadores* é claramente inspirado em fatos reais ocorridos com Brisseau. O diretor foi acusado de assédio por duas atrizes que participaram de testes para o seu filme anterior, *Coisas Secretas*. Brisseau fez de *Anjos* a sua resposta a acusação e, através do cineasta François, uma defesa da sua concepção do erotismo feminino e do cinema.

The filmmaker François wants to make a film that deals with the female pleasure and the transgression of sexual taboos. Thus, he needs to select actresses who agree to shoot erotic and exciting sex scenes in front of the camera. After several refusals, he finds an apparently perfect trio for the film: Charlotte, Julie and Stéphanie. The film also has two ghostly women, attentive to everything, which seem to follow mysterious orders. *The Exterminating Angels* is clearly inspired by real events that occurred with Brisseau. The director was accused of harassment by two actresses who had participated in tests for his previous film, *Secret Things*. Brisseau made *Angels* in response to the accusation and used the filmmaker François to develop a defense of his conception of female eroticism and film.

A AVENTURA

À L'AVENTURE

> 2008 > França/France > 104 min. > 35 mm > CI: 18 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Jean-Claude Brisseau
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Wilfrid Sempé
MONTAGEM/FILM EDITING María Luisa García
ELENCO/CAST Carole Brana, Jocelyn Quivrin, Arnaud Binard, Nadia Chibani, Lise Bellynck, Étienne Chicot, Estelle Galarme, Frédéric Aspisi, Michèle Larue

> > > > > > >

A bela Sandrine se sente presa nas convenções sociais. Depois de várias conversas filosóficas com um taxista em um parque – e graças, em parte, a uma herança – ela decide tirar um ano sabático. Um dia, Sandrine começa a conversar com um psiquiatra em um bar e lhe faz perguntas sobre psicanálise, tema do livro que ele está lendo. É o início de uma experiência sem limites e cada vez mais perigosa, na qual ela, um homem e outras duas mulheres usam a hipnose e a regressão em busca do orgasmo final. Sandrine assiste a um jogo sadomasoquista e vê uma mulher, em êxtase erótico místico, fazer contato com sua vida anterior como uma freira do século 14. Uma idiossincrática meditação filosófica sobre os enigmas da sexualidade feminina.

The beautiful Sandrine feels trapped in social conventions. After several philosophical conversations with a taxi driver in a park - and thanks in part to an inheritance - she decides to take a sabbatical year. One day, Sandrine starts talking to a psychiatrist in a bar and asks him questions about psychoanalysis, which is the theme of the book he is reading. It is the beginning of a boundless and increasingly dangerous experience, in which she, a man and two other women use hypnosis and regression in search of the final orgasm. Sandrine watches a sadomasochistic game and sees a woman, in an erotic mystic ecstasy, to make contact with her former life as a nun of the fourteenth century. An idiosyncratic philosophical meditation on the enigmas of female sexuality.

A GAROTA DE LUGAR NENHUM

LA FILLE DE NULLE PART > THE GIRL FROM NOWHERE

> 2012 > França/France > 91 min. > DCP > CI: 18 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Jean-Claude Brisseau
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY David Chambille
MONTAGEM/FILM EDITING María Luisa García, Julie Picouleau
ELENCO/CAST Jean-Claude Brisseau, Virginie Legeay, Claude Morel

> > > > > > >

Michel, um professor de matemática aposentado, vive sozinho desde que sua esposa faleceu e passa o tempo escrevendo um ensaio sobre as ilusões humanas. Certo dia, Michel se depara com Dora, uma jovem que aparece ferida em sua porta, e a acolhe até que ela se recupere. Sua presença traz algo de novo para a vida de Michel e, aos poucos, o apartamento torna-se um local de acontecimentos misteriosos. No filme, que tem como cenário o próprio apartamento do diretor em Paris, Brisseau, que atua como Michel, constrói sua história em torno da necessidade humana de mitos e ilusões. O destino trágico de Michel e a transcendência se tornam tangíveis.

Michel, a retired math teacher, lives alone since the death of his wife and spends his time writing an essay about human illusions. One day, Michel meets Dora, a young injured woman who appears at his door, and offers her shelter until she can recover. His presence brings something new to Michel's life and his apartment gradually becomes a place of mysterious events. In the film, which is set in the director's own apartment in Paris, Brisseau plays the role of Michel and builds his story around the human need for myths and illusions. The tragic fate of Michel and transcendence become tangible.

RETROSPECTIVA
WANG BING

WANG BING: UM MUNDO SUSPENSO NA BUSCA DO REAL

"A educação que a minha geração recebeu não reflete a realidade. De repente, ao entramos na década dos trinta, farei quarenta anos em novembro, começamos a perceber essa discrepância entre o que nos ensinaram e a verdade. Percebemos que estamos vivendo na irrealidade, que o mundo no qual temos vivido não é verdadeiro. A história ensinada na sala de aula estava muito desconectada da própria história. Portanto, esta foi uma motivação. A outra foi o fato de que, em geral, na China de hoje, as pessoas relutam em olhar para trás. Parece-me que, se você não olhar para trás, para sua história, não poderá observar claramente o caminho que deve ser seguido no futuro. As pessoas pensam à frente apenas sobre aquilo que querem para amanhã. O ontem é irrelevante e o hoje se torna irrelevante rapidamente. Se esse tipo de pensamento persiste, é muito problemático. Aquele tipo de vida parece suspenso no espaço vazio, isolado em uma espécie de ilusão, sem qualquer fundamentação. Isso cria em mim uma sensação desagradável, um desconforto psicológico que é difícil descrever." (Wang Bing em entrevista a Robert Koehler, Cinema Scope, 2007).

Quando recém formado em fotografia, em 1999, o jovem chinês Wang Bing alugou uma câmera DV e foi explorar o distrito industrial Tie Xi Qu, vizinho a cidade de Shenyang. Ele não sabia que este seria o seu primeiro passo para entrar para a história do cinema mundial, ao construir uma trilogia que expõe o declínio dos modos de produção comunista: *A Oeste dos Trilhos*. Com seu olhar persistente e atento, Wang Bing trouxe à tona uma China jamais vista de tão perto pelo Ocidente. Gravou exaustivamente a decadência de três grandes indústrias de metais pesados, ícones da região nordeste do país, onde trabalharam mais de um milhão de operários.

Transformadas, na virada do século 21, em imensas ruínas resultantes das reviravoltas incompreensíveis do insano idealismo político daquele país. *A Oeste dos Trilhos* está dividido em 3 partes com uma duração total de 9 horas: *Ferrugem, Vestígios, Trilhos*.

Como diz Wang Bing, "a fábrica é minha protagonista", e é ela que atua na primeira parte. A câmera de Wang vaga pelos imensos espaços, quase vazios, mas ainda em funcionamento. Encontra os operários, observa o dia a dia, suas tantas falas, seus silêncios, banhos nus, lanches, idas e vindas. Em *Vestígios*, ele parte, então, para as comunidades que moram no entorno das fábricas. Ali investiga a vida dos jovens, dos idosos e todos que esperam por um posicionamento do sacralizado/dessacralizado governo, por uma decisão sobre o fechamento das fábricas e a definição de seus destinos. Wang entra nas casas, quartos, cozinhas, favelas, com pouca estrutura, sem aquecimento, em um inverno rigoroso, as pessoas estão descobertas, descontentes, preocupadas. Seu olhar nada apressa. Na terceira parte, resolve partir nos trens que atendem toda a região, e fica dentro e, ao mesmo tempo, fora ao acompanhar os maquinistas e operadores, assim como os que vivem à margem, de pequenos golpes e serviços em torno da linha férrea.

Wang não faz concessões nas suas escolhas formais. No artigo "Enunciation and Tact in Wang Bing's cinematography", Jie Li entra em detalhes sobre sua maneira de filmar. "Ele evita a música extradiegética, o comentário, ou qualquer fonte adicional de iluminação além da já existente no local, seja ela uma iluminação plana, superior, fluorescente ou uma vela de cintilação. Ele não nos poupa do embotamento monótono, do clamor das máquinas, nem da escuridão ou do brilho ofuscante. Ele cria seus ângulos de câmera principalmente a partir das perspectivas reais ou potenciais de seus personagens, exceto no caso das entrevistas, quando frequentemente filma a partir de um ângulo baixo, talvez por uma questão de humildade e respeito. Muitas vezes, sua pequena câmera DV é colocada sobre a mesa, juntamente com uma garrafa térmica e alguns trapos, para que a câmera pareça um objeto banal, despojado de seus poderes de vigilância. Ou, quando segurada por Wang Bing, ela é percebida apenas como outro familiar par de olhos, os quais não são confrontados, nem evitados pelos outros olhos presentes na sala. Os personagens de Wang Bing ficam tão à vontade que até parecem dispostos a andar nus na presença de sua câmera".

Essas três obras de Wang Bing: *A Oeste dos Trilhos* (1999-2003), *Fengming - Memória de Uma Chinesa* (2007) e *Petróleo Bruto* (2008) são antológicas e definidoras de sua estética. Seu apreço pela observação silenciosa, seu enquadramento meticuloso, seu vínculo com a oralidade dos personagens, com o passado obscuro, histórico e político de seu país, e principalmente sua estrutura narrativa calcada no tempo para a busca de uma epifania do real.

Em *Fengming – Memórias de Uma Chinesa*, a protagonista relata sua longa incursão e punição na Revolução Cultural Chinesa quando ela e o marido, ainda jovens jornalistas, foram presos como "direitistas" e inimigos do Estado, colocados separados em campos de trabalho forçado - um lugar de humilhação, castigos físicos e morte, que mascarado de pedagogia comunista, significou um tipo de "holocausto chinês", não reconhecido pelas suas atrocidades devido ao total fechamento do governo chinês para o resto do mundo.

Já em *Petróleo Bruto*, durante 14 horas, vamos acompanhar/observar em tempo real, o que acontece com trabalhadores isolados em uma estação de petróleo, a mais de 3000 metros de altitude. Esta obra que foi concebida como um filme instalação, pode ser vista em partes ou na íntegra, dando liberdade para que o espectador entre e saia, quantas vezes quiser. Seu radicalismo está em tentar realizar o desejo do filme sem cortes, e ainda mais, humanizado por figuras que estão fora de seu estado de prazer, apenas condenados ao trabalho e a espera. O tempo e o silêncio são o inimigo número um dos operários e do espectador, que espera por algo que talvez não aconteça.

Em 2010, Wang Bing realiza seu primeiro filme de ficção chamado *A Vala*. Se baseia no livro de Yang Xianhui intitulado "Goodbye, Jiabiangou" e aparentemente também nos relatos da Sra. Fengming. Apesar de ser uma obra ficcional, Wang, revela o horror vivido nos campos de trabalho forçado e toca nas feridas deixadas abertas pelo governo comunista chinês. Um filme historicamente revelador e ainda hoje banido na China.

Em 2012, lançou *Três Irmãs* (Orizzonte Award de melhor filme em Veneza) e sua versão reduzida, *Sozinha*. Acompanha de perto três crianças pobres, de uma família de camponeses que apesar de estarem próximas aos avós e tios, vivem sozinhas por abandono da mãe. A mais velha, Yingying, é deixada ainda mais sozinha, quando o pai resolve levar as duas menores para a cidade.

O Indie 2013 fará a pré-estreia de seu último filme *Até que a Loucura nos Separe (Feng Ai)*, que documenta, meticulosamente, a rotina diária da vida de doentes mentais isolados em um hospital no sudoeste da China.

Wang Bing faz parte da chamada Sexta Geração de diretores chineses (são chamados assim porque foram a sexta geração a se graduar na Academia de Cinema de Pequim) que se recusa a submeter suas idéias e obras a rígida censura e a padrões estilísticos ultra-conservadores de produção da indústria cinematográfica chinesa. Entre eles estão: Jia Zhangke, Liu Bingjian, Wang Chao, Zhu Wen, Emily Tang, Liang Ying. A busca de uma proximidade com o realismo e com personagens marginalizados ou excluídos marcam a produção em digital desta geração, na qual muitos de seus membros são, ainda hoje, proibidos de exibir seus filmes na China.

O cinema de Wang Bing de tão próximo ao real, coloca-o em suspenso. A busca por uma verdade histórica ou por uma história não contada oficialmente - através de seus personagens que ele calmamente observa e escuta em prol da revelação literal de uma China para si, para o outro e para o mundo; expurga suas intenções narrativas em intenções políticas, e eleva seu cinema a condição de obra de arte.

Francesca Azzi

WANG BING: A SUSPENDED WORLD IN A SEARCH FOR THE REAL

"The education that my generation received didn't reflect reality. Suddenly, as we entered our 30s—I'm turning 40 in November—we began to realize this discrepancy between what we've been taught and the truth. We're realizing we've been living in unreality, that the world we've been living in hasn't been true. The history taught in the classroom was so disconnected from actual history. So this was one motivation. The other was that today in China people are generally reluctant to look back. If you don't look back on your history, it seems to me that you can't observe clearly which way you should be headed in the future. People only think forward, what they want tomorrow. Yesterday is irrelevant and today's quickly going to become irrelevant. If this kind of thinking persists, it's very troublesome. That kind of life seems suspended in empty space, detached in a kind of illusion, without any grounding. This creates an uneasy feeling, a psychological discomfort in me that's hard to describe." (Wang Bing em entrevista a Robert Koehler, Cinema Scope, 2007).

When in 1999 the young Chinese Wang Bing, newly graduated in Photography, rented a DV camera and begun to explore Tie Xi Qu industrial district in the city of Shenyang, he did not know that this was his first step into the history of the world cinema. At that time, he started to build a trilogy that exposes the decline of the communist modes of production: *West of the Tracks*. With a persistent and attentive gaze, Wang brought to the surface a China never seen so closely by the West. He shot extensively the decay of three major heavy metal industries, icons of the northeastern area of the country, where there were more than a million workers.

At the turn of the 21st century, as a result of the insane incomprehensible twists of the country's political idealism, the place was transformed into ruins. *West of the Tracks* runs a total of nine hours, divided into three parts: *Rust, Remnants: Pretty Girl Street and Rails.*

As Wang says, "the factory is my protagonist," and it is such protagonist that acts in the film's first part. Wang's camera roams the vast almost empty spaces, which are still functioning. It meets the workers, observes their daily routine, speeches, silences, nude baths, snacks and their comings and goings. In *Remnants*, he sets off towards the communities scattered around the factories. There, he investigates the lives of the young people, the elderly and all the others that expect a position from the sacralized/desacralized government in relation to the closure of the factories and their destinies. Wang gets into the houses, bedrooms, kitchens and slums, where the people live with little infrastructure and no heating during the rigorous periods of winter, all of them helpless, unhappy and worried. His gaze hastens nothing. In the third part, Wang focuses on the trains that serve the entire region and, in order to do that, gets into them to follow the drivers and operators, but also gets out of them to follow those who live on the railways margins, practicing dirty tricks and doing small services around the lines.

Wang makes no concessions in his formal approach. The scholar Jie Li details Wang's rigor in his essay "Enunciation and tact in Wang Bing's cinematography: "He eschews extra-diegetic music, commentary, or any additional source of illumination other than what there is on location, be it flat, overhead, fluorescent lighting or a flickering candle. He does not spare us the monotone dullness or clamor of machine sounds, nor their blinding glare or darkness. He takes his camera angles largely from the real or potential perspectives of his subjects, except in the case of interviews, where he often shoots from a low angle, perhaps out of humility and respect. His small DV camera is often placed on the table along with thermos and rags so that the camera seems a banal object stripped of its powers of surveillance. Or if Wang Bing holds it, then it is perceived as just another familiar pair of eyes, neither confronted nor averted by the other eyes in the room. Wang Bing's subjects are at such ease that they are even ready to walk naked in the presence of his camera."

Wang's first three feature-length works— *West of the Tracks* (1999-2003), *Fengming, a Chinese Memoir* (2007) and *Crude Oil* (2008) — are anthological and define his aesthetic: his appreciation for the silent observation, his meticulous framing, his bond with the characters' orality and with the dark historical and political past of his country and, most of all, his bond with a narrative structure grounded on the time as a means of searching for an epiphany of the real.

In *Fengming, a Chinese Memoir*, the protagonist recounts her long incursion and punishment in the Chinese Cultural Revolution when she and her husband, still young journalists, were arrested as "rightists" and enemies of the state and, then, placed in separate forced labor camps: a place of humiliation, physical punishment and death. Disguised as communist pedagogy, it became a kind of "Chinese holocaust", which is still not recognized by their atrocities due to the unrelenting closure of the Chinese government in relation to the rest of the world.

In the fourteen-hour *Crude Oil*, we follow/observe in real time what happens to the workers isolated in a petrol station, located at more than 3.000 meters above sea level. This work, which has been conceived as a film installation, can be seen in parts or in its totality, giving the viewers the freedom to get in and out of it as often as they want. Wang's radicalism is characterized by an attempt to fulfill his desire of creating a film without cuts and, more than that, humanized by figures that are out of their state of pleasure, condemned only to work and wait. Time and silence are the workers and viewer's number one enemy, they keep waiting for something that might never happen.

In 2010, Wang Bing creates his first fiction feature, *The Ditch*, based on Yang Xianhui's book entitled "Goodbye, Jiabiangou" and, apparently, also based on the reports offered by Mrs. Fengming. Despite being a fictional work, Wang reveals the horror of the labor camps and touches the wounds left open by the Chinese Communist government. A film historically revealing and still banned in China.

In 2012, Wang launches *Three Sisters*, (won the Orizzonti Award at the Venice Film Festival), as well as its shorter version entitled *Alone*. He follows closely three poor children of a peasant family who, despite being near their grandparents and uncles, have been living alone after their mother abandoned them. The eldest, Yingying, is left even more alone when her father decides to take the two smaller ones to the city with him.

Indie 2013 will premiere his last film *Feng Ai (Til Madness Do Us Part)*, that documents daily life inside an isolated mental hospital in the southwest of China.

Wang is part of the Sixth Generation of Chinese directors (they were the sixth generation of filmmakers to graduate from the Beijing Film Academy) who refuses to submit their ideas and works to the strict censorship and ultra-conservative stylistic patterns of production of the Chinese film industry. Among them, there are: Jia Zhangke, Liu Bingjian, Wang Chao, Zhu Wen, Emily Tang and Ying Liang. The digital production of this generation - many of whose members are, even today, forbidden to exhibit their films in China – is characterized by an attempt to get closer to realism and to socially marginalized characters.

Because of its proximity to the real, Wang's cinema puts it on suspension. The search for a historical truth or for a story unofficially untold – developed by the characters he quietly observes and listens in favor of a literal revelation of China for himself, for others and for the world – elevates his narrative intentions to the status of a masterpiece

Francesca Azzi

A OESTE DOS TRILHOS: HISTÓRIA E CONSCIÊNCIA DE CLASSE*

Lu Xinyu

Queríamos criar um mundo, mas, no final, esse mundo desmoronou.
(Wang Bing, diretor de A oeste dos trilhos) [1]

Depois de assistir *A oeste dos trilhos* (2003), a longa tomada do início permanece inesquecível. A câmera focaliza as fábricas abandonadas a partir da cabine de um pequeno trem de mercadorias que avança com lentidão por uma paisagem coberta de neve e permeada por fábricas abandonadas. Algumas poucas figuras fantasmagóricas pairam sob um céu sombrio. O único som dessa paisagem silenciosa é o ranger das rodas do trem. Esses três minutos são como um rito de passagem para dentro da história. Entramos em um outro mundo, um mundo que já foi destruído: uma ruína da civilização industrial.

Tiexi — "A oeste dos trilhos" — é um distrito de Shenyang, cidade outrora conhecida como Mukden. Por cinquenta anos, ela foi a maior e mais antiga base industrial da China, uma fortaleza da economia socialista planificada. As origens do local remontam aos anos 30, quando o Japão ocupou a Manchúria e construiu um complexo militar-industrial visando seu futuro avanço sobre a China. As fábricas foram construídas no sul de Mukden, com o objetivo de produzir armamentos para o Exército de Kwantung e maquinário para operações militares em larga escala; as habitações dos operários cresceram em torno delas. Após a libertação, em 1949, a União Soviética forneceu à China equipamento industrial extra desmontado da Alemanha no final da guerra, ajuda que ficou conhecida como os 156 Projetos de Investimento Soviético, a maioria dos quais localizados no nordeste. Convenientemente situado próximo da Rússia e tendo por base as edificações industriais deixadas pelo Japão, o distrito de Tiexi se tornou um exemplo pioneiro de planejamento ao estilo soviético, em uma região que serviu como motor da modernização socialista para o país como um todo. Até 1980, cerca de um milhão de operários foram empregados nas instalações de Tiexi e, ainda hoje, o estado possui três quartos dos ativos na província de Liaoning cuja capital é Shenyang. [2]

Na época da reforma, enquanto o modelo de desenvolvimento da China mudava de uma economia planificada para uma economia de mercado, a política de abertura de Deng Xiaoping concentrou seus investimentos primeiramente no sul do Delta do Rio das Pérolas e, em seguida, ao longo do baixo Yangtze, com um foco especial em Shanghai-Pudong. Porém, enquanto o sul e centro da China foram mudando para a economia de mercado, o nordeste ainda permanecia dependente de um planejamento de comando, com grande parte de seu maquinário e sua produção de aço transferidos para fora da região a preços baixos para o estado; suas empresas, por sua vez, continuavam sujeitas aos altos impostos. Cinquenta anos da economia planificada da República Popular da China foram destinados a arcar com o custo dos vinte anos de sua economia de mercado. No início dos anos 90, algumas das instalações de Tiexi tinham entrado em decadência e, no final da década, a maioria de suas fábricas estavam fechadas. Em 2002, o 16º Congresso do Partido Comunista Chinês anunciou que as reformas do mercado iriam rejuvenescer a região industrial do nordeste, transformando-a em uma área de empresas de alta tecnologia e capital intensivo. Mas, o governo central não estava interessado em arcar com os investimentos necessários para a realização de tal mudança, nem conseguiria fazê-lo, e, alternativamente, permanecia esperando que o capital estrangeiro preenchesse essa lacuna.

A verdade é que o desenvolvimento industrial chinês é fortemente dependente da importação de bens de capital, que agora respondem por dois terços do investimento total em ativos fixos. Não há solução pronta e imediata para a situação do nordeste. As reservas de petróleo e de carvão da região foram seriamente espoliadas. Apenas na província de Liaoning, o número de desempregados atinge cerca de 2,5 milhões, os protestos de trabalhadores e as manifestações de rua se multiplicam à medida que o desemprego em massa se torna um grave problema social. [3]

Foi esse cenário que Wang Bing encontrou no final de 1999. Ele havia estudado fotografia na Lu Xun Academia de Belas Artes em Shenyang, de 1991 a 1995, e, em seguida, feito pós-graduação na Academia de Cinema de Pequim. Porém, nunca tinha realizado um filme antes. Ao perambular um pouco desanimado por Tiexi, acabou alugando uma pequena câmera de vídeo digital. Um ano e meio depois, tinha registrado trezentas horas de imagens sobre o distrito. [4] A partir desse material, ele criou uma trilogia monumental. *A oeste dos trilhos* é um documentário que se estende por um total de nove horas, divididas em três partes de duração decrescente cujos títulos em inglês são "Rust" ["Ferrugem"], "Remnants: Pretty Girl Street" ["Vestígios"] e "Rails" ["Trilhos"]. Trata-se, sem dúvida, do maior trabalho feito pelo documentário chinês e deve ser classificado entre as realizações mais extraordinárias do cinema mundial no novo século. Entre as instalações do denso labirinto de Tiexi, permeado por uma ferrovia industrial propositalmente sinuosa, Wang Bing escolheu três para filmar. A primeira é a Indústria de Fundição de Shenyang, que foi construída pelos japoneses em 1934 durante o estado fantoche de Manchukuo e continua sendo a mais famosa fábrica de Tiexi. Essa fundição possui três chaminés imensas, a primeira data dos anos 30 e as outras duas dos anos 60, as quais permaneceram, por muito tempo, como ícones virtuais do nordeste industrial. Quando Wang Bing começou a filmar, ela ainda operava normalmente. A segunda instalação escolhida é a Fábrica de Cabos Elétricos, que produziu equipamentos vitais para o sistema de fornecimento de energia da China e foi também construída pelos japoneses e, então, reconstruída pelos russos. Em 1999, noventa por cento de seus operários já estavam desligados do serviço — eufemismo oficial para o desemprego "temporário" ou a redução da remuneração —, com apenas alguns grupos de nível médio e superior ainda em atuação. A terceira é a Fábrica de Chapas Metálicas de Shenyang, que, tal qual inúmeras outras em Tiexi, foi praticamente abandonada enquanto aguardava a autorização formal de falência, mantendo no local apenas uns poucos guardas. [5]

Quando terminou de filmar, todas as instalações haviam fechado. Wang Bing capturou o momento exato em que a Indústria de Fundição de Shenyang recebeu sua sentença de morte. Ele filmava um operário deitado em um banco, durante uma pausa, que falava sobre suas experiências desde sua ida para a escola primária até ser enviado para o interior no final dos anos 60. O operário apresenta um relato de sua história de vida, suas relações com a sociedade e sua visão de si mesmo, completamente inconsciente — tal qual o diretor — de que, dentro de poucos minutos, seu destino iria mudar. De repente, um supervisor entra e anuncia que a fábrica foi fechada. A cena, capturada ao vivo, causou uma profunda impressão em Wang Bing. Mas, apesar de *A oeste dos trilhos* transmitir um sentido inesquecível sobre a vida operária no nordeste da China, o verdadeiro protagonista da primeira parte é, nas palavras de Wang Bing, a própria fábrica como uma realidade industrial e um ideal social. Wang Bing, que nasceu no final da década de 60, explica *A oeste dos trilhos*:

> "Queríamos criar um mundo, mas, no final, esse mundo desmoronou. Filmei a vida da população comum, sua relação com a sociedade e os traços que suas vidas haviam deixado para trás. Se você assistir meu filme juntamente com outras coisas das últimas décadas, poderá ver o que as pessoas têm feito ao longo de décadas neste país, com o que elas têm sonhado e descobrir se esses sonhos se tornaram realidade. Essa é uma questão muito importante, porque nos diz como poderemos viver no futuro". [6]

Aqui "a população comum" se refere à classe operária da China. A classe operária e sua história nos países socialistas do Terceiro Mundo é diferente daquela dos países capitalistas desenvolvidos. É preciso esclarecer essa diferença. O que significa exatamente revolução socialista e modernização do Terceiro Mundo? Essa pergunta é inevitável e urgente. Ela ajudará a moldar a autoconsciência da China e do povo chinês, que, por sua vez, está sendo formado pela luta entre várias outras forças distintas. Essa é a coisa mais importante que *A oeste dos trilhos* nos mostra.

"Ferrugem"

> *Na medida em que a indústria estabelece "metas" — no sentido decisivo, ou melhor, histórico e dialético do termo —, ela é apenas objeto e não sujeito das leis naturais sociais.*
> *(LUKÁCS, Georg. História e consciência de classe. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 297)* [7]

> *A fábrica é o meu protagonista. (Wang Bing)* [8]

A primeira parte de *A oeste dos trilhos* é chamada em chinês de "Factory" ["Fábrica"], mas é curiosamente traduzida em inglês por "Rust" ["Ferrugem"]. Dessa forma, a indústria chinesa é renomeada no contexto histórico da indústria ocidental. Isso nos lembra que a industrialização chinesa não pode ser separada da história industrial ocidental e que ela é, afinal, um episódio de um processo mundial. Os fornos de Shenyang implicam a preexistência e legitimidade do atlas evolutivo da civilização industrial ocidental, o qual — podemos dizer também — predetermina a sua queda. Afinal, hoje, Tiexi não se limita apenas a repetir o declínio do cinturão da ferrugem do meio-oeste dos Estados Unidos ou do Vale do Ruhr na Alemanha? A mesma racionalidade histórica parece se desenrolar, impiedosamente, pelo espaço e tempo e ninguém consegue escapar de sua compulsão. Conforme afirma Lukács na citação do início desta seção, em um sentido histórico e dialético, a indústria é o objeto de uma lei natural social. É no espírito dessa objetividade que Wang Bing constrói uma narrativa das fábricas de Tiexi. Como elas se desenvolveram e subsistiram? O que elas enfrentaram? Essas são as questões principais. No filme de Wang Bing, as fábricas são transformadas de objetos em sujeitos. Não há personagens ou intrigas permeando "Ferrugem", tal como haveria nos filmes tradicionais. A refinaria, a siderurgia e a fábrica de energia elétrica, estabelecidas em 1934, tornaram-se as protagonistas do filme.

O próprio processo de produção torna-se o enredo principal do filme. Por meio da observação, da introdução, da seleção, da progressão, do balanceamento e da percepção, o filme oferece uma análise extremamente detalhada das fábricas. "Ferrugem" tem a estrutura mais complexa das três partes que compõem *A oeste dos trilhos*. Essa primeira parte foi rodada de acordo com as rotinas de uma fábrica e editada conforme seus processos de trabalho.

Primeiramente, aparece o cobre. Vemos a estrutura bruta de fundição de cobre eletrolítico, seu carregamento, sua eletrólise e, então, retornamos à estrutura bruta de fundição, à rotação e ao refinamento. Em seguida, chumbo: começando com uma soldagem em uma oficina, passando pelo forno de fundição de chumbo, por outra oficina de processamento e, então, pela sala de descanso dos operários até a saída da fábrica no final do dia. Logo depois aparece a atualmente inativa Fábrica de Cabos Elétricos e, antes de retornarmos ao forno de fundição de chumbo, passamos pelo previamente omitido processo da eletrólise e fundição do chumbo. Tudo isso completa a narrativa que compõe as primeiras duas horas do filme. As duas horas seguintes retratam o fechamento das fábricas. A câmera retorna novamente ao setor de cobre da fábrica. Na metade do filme — antes de voltar ao cobre e ao processo de eletrólise, que, conforme vimos logo no início do ciclo, torna-se a última instalação a ser fechada — a câmera salta para as oficinas de zinco, fazendo um corte quando elas estão prontas para serem fechadas. Nesse momento, com todas as oficinas vazias, alguns poucos operários tomam um último banho. A fundição, na qual inúmeras pessoas passaram tanto tempo de suas vidas, foi fechada.

Depois da história do cobre, o filme volta ao final da narrativa sobre o chumbo. Com o fechamento da fundição, os operários do chumbo foram enviados para um hospital do interior, há vinte milhas de distância, para desintoxicação. Um deles se afoga em um lagoa próxima. Na Fábrica de Cabos Elétricos, onde até mesmo os encarregados foram obrigados a se afastar por longos períodos, porque não havia recursos para cobrir os custos com aquecimento, as pessoas tiveram de remover cerca de meio metro de gelo de uma oficina congelada. O filme, então, passa a retratar a demolição da Fábrica de Chapas Metálicas e termina seguindo um trabalhador — visto, no início do filme, cortando o cabelo na sala de descanso da oficina dos fundidores de cobre — o qual está voltando para casa no trem da fábrica que percorre a gélida zona desértica de um distrito industrial agora abandonado.

Assim, passo a passo, o filme completa dois ciclos de narrativas entrelaçadas: o ciclo da produção dentro das fábricas e o ciclo de vida das próprias fábricas, terminando em um silêncio glacial e imóvel. Para Wang Bing, "as fábricas, com a sua grandeza e seu realismo, formam uma espécie de atração, que se parece com o passado ideal de uma pessoa".[9] Hoje, as fábricas são as ruínas daquele ideal.

Segundo Wang Bing, cada sequência está interligada ao ciclo de narração de "Ferrugem", mas cada uma delas é também multifacetada. Cada uma narra não só o trabalho e os eventos, mas também os pensamentos e sentimentos dos operários. Há algo que irá atrair cada espectador individualmente. Um ex-operário de uma das indústrias irá rever toda a fábrica que lhe foi, um dia, tão familiar. A pessoa interessada em pesquisa industrial irá assistir a um processo industrial completo, desde a matéria-prima até o produto final. O elo entre todas as histórias são as pessoas: os operários, seus trabalhos e suas vidas.

No entanto, embora os operários sejam importantes, em "Ferrugem" eles não ocupam os papéis principais, mas sim de coadjuvantes. A fábrica tem o seu próprio ritmo de vida. O maquinário de aço e ferro, o forno de fundição, a esteira transportadora, o guindaste, movimentam-se e rugem como muitos outros gigantes automáticos; seu volume gigantesco faz com que os seres humanos abaixo deles pareçam pequenos e insignificantes. Os operários são apresentados como meros apêndices deste enorme complexo. É isso, então, que o filme explora: a relação entre as vidas individuais dos operários e as diversas rotinas industriais que eles enfrentam; suas verdades interiores desnudadas nas texturas mais externas da existência diária. Vemos operários em uma sala de descanso, ouvindo a um anúncio no rádio sobre a reforma das sociedades por ações e, em seguida, discutindo suas perspectivas de desemprego, seus salários e suas pensões. Eles batem papo, jogam baralho, comem suas refeições, tomam banho, discutem, xingam, contam piadas sujas e assistem a filmes pornográficos. Nas salas de descanso, o trabalho e suas vidas fora dele ora se misturam, ora são mantidos separadamente. O foco de Wang Bing é bastante específico: um determinado conjunto de relações, em um período particular de tempo e em um certo país. Em geral, "Ferrugem" não individualiza os operários que acompanha. Eles tomam banho nos mesmos chuveiros, vestem as mesmas roupas, usam a mesma marmita e falam sobre as mesmas coisas.

Embora alguns narrem suas histórias de vida, aqui eles não são individualizados: eles compõem uma humanidade coletiva cujo destino constitui outra estrutura polifônica dentro do filme, contrastando com o destino das próprias fábricas e fazendo eco a ele. Aquilo que parece trivial, entediante ou fragmentário em suas existências é integrado a uma narrativa global na qual a ideia da fábrica é contraposta a elementos da vida humana enquanto as experiências individuais são oprimidas pelas linhas de fluxo da história. O sentido abrangente de um destino comum encontra sua expressão mais chocante nas repetidas cenas de banho na fábrica, quando diferentes operários expõem seus corpos para a câmera com o mesmo olhar anestesiado. A forma humana é reduzida a um objeto indiferente. Os genitais flácidos e nus prefiguram a castração. Essa exposição nada tem a ver com as normas de qualquer civilização. Civilização e desejo desapareceram. Restam apenas o corpo humano impotente, emasculado pelo formidável maquinário fabril, e o instinto que já não pode ser concretizado por ele. Enviados para a desintoxicação, os operários assistem às cenas de um filme pornográfico sem a menor demonstração de qualquer sentimento. Reificado, o corpo humano se tornou alheio.

Wang Bing observou que o primeiro trabalho de um diretor é, muitas vezes, especialmente complicado para o mundo, tal qual uma paisagem pouco familiar que ainda precisa ser reconhecida ou compreendida.[10] Por vezes, as imagens de "Ferrugem" lembram a estética da máquina em *Deserto Vermelho* (1964), de Michelangelo Antonioni, no qual o medo sem nome no coração da heroína é como o fantasma não banido de uma civilização industrial. Nas metáforas visuais de *A oeste dos trilhos*, experimentamos uma sensação semelhante de perda e desespero. Quando entramos em uma enorme fábrica vazia e, de repente, um guindaste ruge para a vida e se eleva no ar de forma ameaçadora, é como se estivéssemos caminhando por um vale sinistro e fôssemos surpreendidos pelo grito de um pássaro estranho que levanta voo. Mas, e se, confrontados com a enorme objetividade da história mundial, esse choque fosse o início de nossa salvação? Quais são as consequências do surgimento da indústria para a história da humanidade?

O segredo da Revolução Industrial é que, a partir de então, a riqueza humana passou a não depender mais da união da terra e do trabalho, diferentemente do que ocorria com a agricultura tradicional e o artesanato que se baseavam em recursos naturais renováveis, tais como o adubo orgânico, a mão-de-obra, a energia solar, o vento, a água e a tração animal. A partir da Revolução Industrial, a modernização humana passou a depender de recursos minerais não-renováveis como fonte de riqueza. A magia do capitalismo é baseada no esgotamento e na alienação da natureza. Nesse processo, o capital esgota a humanidade do mesmo modo que esgota uma mina. Quando Karl Marx diz que "o capital não é uma coisa, mas uma relação social entre pessoas, efetivada através de coisas", ele sublinha, de modo significativo, a escravização da humanidade pelo capital por meio da alienação social.[11] No entanto, quando o capital coloca o trabalho como única fonte de valor, ele dá ao trabalho uma posição mais elevada do que à natureza. Essa separação entre humanidade e natureza é a premissa do pensamento iluminista. Isso oculta uma profunda estrutura de escravização humana e de esgotamento tanto dos homens quanto das coisas, ou seja, mascara o fato de que o capital atua sobre a humanidade da mesma forma que atua sobre as outras forças naturais. O trabalho nada mais é do que uma forma de força natural. A escravização do trabalho implica separar o agricultor da terra, algo similar à extração de minério em uma pedreira: ambas são conquistas realizadas sobre forças naturais. Ao observar, a partir de seu próprio tempo, que o capital dependia da escravização do trabalho para completar sua acumulação primitiva, Marx concedeu ao trabalho um status maior do que às forças naturais.[12] Além disso, a dialética hegeliana havia pré-determinado que a subjetividade histórica da classe operária era capaz de satisfazer a demanda por um sujeito que move a história. No entanto, a união da classe operária e das mais avançadas forças produtivas não tem sido garantida, nem efetivada. Pelo contrário, a classe operária contemporânea está sendo rejeitada pelas mais avançadas forças produtivas. As forças da tecnologia e do capital intensivo têm substituído o trabalho; a ciência e a tecnologia se tornaram as forças produtivas; e a mão-de-obra empregada tem sido rejeitada, porque a ciência e a tecnologia têm provado que são as máquinas e não os homens que conseguem aumentar mais rapidamente a valorização do capital. Ao acelerar o consumo de energia global e de recursos naturais, a ciência e a tecnologia transformam as forças naturais em formas de produção e em capital.

Força produtiva é a capacidade de transformar recursos naturais em capital, mas seu preço é uma grave crise ecológica global. Isso explica por que os primeiros movimentos operários começaram com a destruição de máquinas. O ódio à maquinaria resulta da rejeição dos homens pelo capital. As máquinas são anti-humanas. Quando as máquinas substituem os homens, os homens são transformados e o mundo é, inevitavelmente, reificado. A revolta dos operários contra as máquinas é a revolta contra a reificação do homem pelo capital. Como a maquinaria não precisa de tempo de trabalho para sustentar a reprodução do trabalho, quando ela se torna o principal condutor da Revolução Industrial e passa a transformar, cada vez mais rapidamente, os recursos naturais em capital, a humanidade, tal qual a mercadoria, perde sua importância como instrumento. Como o capital não precisa arcar com os custos de reprodução das forças naturais, utilizadas no enorme consumo de carvão, de petróleo e de todos os outros recursos minerais da terra, a maquinaria se torna o motor perpétuo da civilização industrial. Para a produção de mais-valia, as mercadorias precisam ser consumidas o mais rapidamente possível. Portanto, o processo de valorização do capital implica a transformação dos recursos naturais — que pertencem a todos os seres humanos da terra — em propriedade privada. Esse processo de transformação é o maior segredo do capitalismo contemporâneo.

Na mudança da economia política clássica para a economia moderna, a alteração mais significativa é o desaparecimento das "coisas". A teoria da utilidade marginal, que aparece como um modelo de análise da economia moderna, enfatiza a influência de fatores subjetivos sobre as atividades econômicas. Seu ponto de partida é o desejo humano e sua satisfação.[13] O consumo, a distribuição, o preço, o mercado e afins são o núcleo dessa teoria. O capital parece ter perdido seu atributo físico. A economia moderna completou sua ocultação da materialidade do capital e se tornou psicologia, passando a discutir o efeito de borda. O estudo da economia muda da existência social como existência física para a psicologia social. A concentração se torna um problema econômico, ao passo que a ecologia social e natural não são um problema econômico. O sistema de conhecimento capitalista não pode revelar a relação do capital com a reificação da natureza, pode apenas ocultá-la. Portanto, em última instância, as teorias

pós-modernistas interpretam a sociedade de consumo como uma sociedade de significantes.[14] A fonte da mercadoria permanece oculta na sociedade de consumo. Os significantes são cortados de sua conexão com os objetos, o significado desaparece e os significantes permanecem sozinhos. A economia política marxista foi transformada em uma economia política de significantes vazios, na qual as teorias foram desconectadas dos objetos e da história. Nessa economia política de significantes vazios, a "coisa" torna-se significante e informação, a cultura torna-se um carnaval de significantes, o capital torna-se riqueza e a moeda torna-se um mercado de capitais de significantes vazios. É assim que a bolha do mercado de capitais é formada. A "coisa" em si desapareceu para sempre no sistema de conhecimentos das sociedades capitalistas. Nesse sentido, Lukács tem razão quando assinala que a ideologia capitalista é incapaz de superar suas próprias antinomias.[15] Para alcançar seu eterno domínio abstrato, a formação do capital deve extrair a materialidade real e ocultar sua origem. No entanto, nenhuma mercadoria pode eliminar seu corpo físico, assim como nenhum ser humano pode eliminar sua carne: é este corpo físico que exige o direito de existir. Os sacos plásticos — poluição branca em todos os lugares do mundo — aparecem como significantes das mercadorias, porém, eles não desaparecem juntamente com o consumo das mercadorias. De modo similar, os seres humanos, na condição de "coisas" inúteis, são rejeitados pelo capital, porém, essas "coisas" exigem o direito de existir. Quando o sujeito é selado no sistema de símbolos, ele se torna um sujeito sem um corpo material ou físico. Isso significa a anulação e o extermínio do sujeito: o extermínio da humanidade. Para a classe operária, isso significa desemprego: o resultado lógico do fato de que os seres humanos na condição de "coisas" não podem ser transformados em mercadorias. O capital abandona os operários da mesma forma que abandona uma mina escavada; o capital definiu o significado da existência das coisas. Toda coisa que não puder ser transformada em uma mercadoria perde seu valor existencial e é relegada às trevas da história. Os lugares abandonados pelo capital se tornam aterros de lixo da civilização industrial. A alienação social é inimaginável sem a premissa da alienação natural.

Quando a mercadoria é entendida como algo que emerge de forma mágica sob o encanto do capital e quando o trabalhador não é mais a força produtiva, mas a ciência e tecnologia o são, uma verdade simples permanece oculta: a riqueza despertada dos subterrâneos pelo capitalismo nada mais é do que uma coisa transformada a partir dos recursos naturais; a riqueza ainda é material e a moeda por si própria não pode criar riqueza. Porém, o preço da sociedade de consumo é o futuro, ou seja, o limite da natureza e o limite das energias não renováveis. É verdade que a humanidade só conseguirá se tornar consciente de seu status de "coisa", após se tornar a vítima da transformação? A poluição ambiental da terra, da água e do ar e a crise ecológica, bem como todos os tipos de movimentos sindicais e sociais demonstram, insistentemente, a subjetividade do mundo e da sociedade.

Os fatos objetivos irão, por fim, negar a narrativa histórica do neoliberalismo, em outras palavras, a afirmação de que a história da humanidade não é nada mais do que a história da produção e reprodução do capital ou a história da expansão do mercado. Quando Marx mensurou o valor a partir do trabalho abstrato, ele abriu a porta de trás para a subjetividade ideológica do capital, permitindo que o capital escondesse sua pilhagem do trabalhador como ser humano e dos recursos naturais como materiais.[16] Conforme assinala Theodor Adorno, qualquer transformação é uma espécie de esquecimento.[17] É o tempo para reconquistar na dialética o status da subjetividade das coisas como subjetividade da história. Nesse sentido, ainda compartilho da perspectiva da dialética histórica do materialismo marxista. O desvio na teoria do valor-trabalho é o reencontro com a teoria da alienação de Marx. O mundo é material e o capital é a transformação do material, a transformação da natureza e a destruição e alienação da natureza. Durante esse processo, a classe operária e, inclusive, toda a humanidade são as vítimas da transformação.

Nesse sentido, precisamos repensar a classe operária e seu destino. A consciência da transformação é a autoconsciência da classe operária, mas essa consciência resultará em situações sem precedentes: os agricultores perdem suas terras; o agricultor coreano falido se mata em Cancun durante um protesto contra a OMC; [18] o Movimento dos Direitos Civis dos negros e todos os outros movimentos de proteção ambiental. Somente na base das conexões reais mais generalizadas, a dialética histórica global consegue mostrar seu poder e a classe operária consegue ter sua autoconsciência identificada e reconstruída. Nesse

sentido, *A oeste dos trilhos* apresenta não apenas a história dos operários chineses e de sua consciência de classe, mas também a história e a consciência de classe dos países socialistas do Terceiro Mundo. Esse processo em si é uma parte intrínseca da história da humanidade.

Na China contemporânea, a ideologia que proclama o papel da classe operária como protagonista de um país socialista tornou-se hipócrita. A teoria do valor real conforme determinado pelo fator trabalho, que domina a ideologia socialista oficial da China, tornou-se um dilema insuperável para as teorias socialistas de mercado. A classe operária perdeu a importância que já teve sob o socialismo. No contexto da economia de mercado, os operários desempregados não podem mais ser invocados pela ideologia nacional. A classe operária está perdendo sua subjetividade e fracassando na tentativa de se tornar parte do mundo material. Portanto, é a própria classe operária — sua existência factual — que exige subjetividade e legitimidade, mas isso só pode ser alcançado com a reconstrução de sua consciência de classe. De que modo a classe operária chinesa contemporânea conseguirá restaurar sua autoconsciência? A dialética negativa sugere que só conseguiremos retornar à subjetividade quando a classe operária recuperar a objetividade?

O declínio da consciência de classe da classe operária chinesa contemporânea e a perda da consciência de classe da classe dos agricultores chineses são diferentes manifestações do nosso mundo transformado. Embora moralmente condenada pela teoria marxista, a desapropriação do capital dos agricultores tem sido justificada pela dialética histórica. Portanto, nem a desapropriação do capital dos agricultores, nem a revolta dos agricultores contra o capital podem ser incluídas na moderna narrativa histórica marxista.

A clássica negação marxista da consciência de classe dos camponeses pode ser considerada como premissa para a perda da consciência de classe da classe operária contemporânea. A ausência da consciência de classe dos agricultores nas teorias modernas resulta do fato de que o capital precisa basear seu desenvolvimento sobre a rejeição dos meios tradicionais de produção agrícola. Essa é a restrição subconsciente das teorias modernas. É também uma questão importante que precisa ser reconsiderada pela crítica das teorias modernas da atualidade. A autoconsciência adquirida pela classe operária em sua união com o capital perde sua base material quando o capital extrai riqueza diretamente dos recursos naturais e das forças naturais. A rejeição dos operários empregados pelo capital baseia-se na mesma lógica de sua rejeição aos agricultores tradicionais. Portanto, o destino da classe operária e dos agricultores deve ser tratado em um contexto histórico comum. Essa é uma questão premente na China contemporânea. A classe operária chinesa é, mais uma vez, formada pelo proletariado, os agricultores falidos são diariamente expostos ao mercado mundial e milhões de trabalhadores migrantes são obrigados a deixar suas terras. Os destinos dessas populações estão historicamente ligados entre si de uma forma sem precedentes. Ser transformado e rejeitado pelo capital é o destino comum dos operários e dos camponeses chineses. Por conseguinte, a libertação da classe operária não pode ser obtida isoladamente. A reconstrução da autoconsciência da classe operária não pode ser realizada sem que, primeiramente, a classe dos agricultores recupere a sua consciência. Isso é exatamente o que temos aprendido com a derrota da experiência socialista de modernização empreendida pela economia planificada da China a partir de 1949.

"Vestígios"

> *Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas. (BENJAMIN, Walter. Origem do Drama Barroco Alemão. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.200)* [19]

A segunda parte de *A oeste dos trilhos* é intitulada "Remnants: Pretty Girl Street" ["Vestígios: Rua da Menina Bonita"]. O nome da rua provém de uma lenda segundo a qual a criada de uma rica família havia sido enterrada naquele local, que ficou conhecido como Túmulo da Criada. Mais tarde, o nome mudou para Rua da Menina Bonita, sugerindo que se tratava de uma zona de prostitutas. Em conformidade com essa

alusão às mulheres de baixa posição social, os moradores locais eram pessoas tipicamente marginais. A partir da década 30 até os anos 50, a maioria era formada por operários que migraram do sul em busca de emprego nas fábricas japonesas. No final dos anos 70 e início da década de 80, alguns jovens, que tinham sido enviados para o campo e estavam retornando, também se estabeleceram no local. No final da década de 90, a maioria de seus habitantes era formada por operários das instalações do distrito de Tiexi. À medida que a câmera de Wang Bing caminha ao longo da rua, não vemos nada, apenas pequenos barracos dilapidados no interior dos quais se arrastam mães doentes, pais exaustos ou desorientados, avôs idosos e adolescentes inquietos. Essa paisagem decadente e amorfa, sem elevação ou profundidade, carece de todas as formas, cores dramáticas e sobretudo das dimensões apresentadas pelas fábricas da Parte 1. É como se estivéssemos na sua superfície inferior.

Em meio a essas habitações degradadas, "Vestígios" inverte a estrutura de "Ferrugem" e se concentra nas expressões de vitalidade humana. A primeira metade segue um grupo de adolescentes de dezessete ou dezoito anos de idade — que terminaram a escola, mas não encontram emprego —, enquanto eles vadiam por um bairro cheio de neve e lixo. Seus impulsos juvenis, desejos, brigas e risadas dão um toque brilhante ao fundo sombrio. Essas encarnações ainda cheias de vida e esperança representam o elemento mais vigoroso de uma área em declínio. Segundo relato do próprio diretor, eles lhe proporcionaram um espelhamento de seu próprio passado, bem como uma série de questões preocupantes sobre o futuro. Ao observar essas crianças vagando pelas ruas durante todo o dia, o espectador é obrigado a se perguntar, da mesma forma que o faz Wang Bing: o que será deles? Seus anseios vagos — nascidos do instinto ou da intuição, sem qualquer conhecimento do mundo — são comoventes e também perturbadores. Existe alguma chance de algum deles realizar seus sonhos? Eles estão pelo menos em condição de formular algum sonho? Um diálogo entre dois desses rapazes consiste no seguinte:

— Eu também não sei. Você me pergunta o que fazer. Eu não sei o que fazer.
— Você não tem nenhum sonho, assim como eu.
— Então, por que se preocupa em perguntar?
— Assim como eu, você não tem nenhum sonho. — Que sonhos?
— Foda-se!
— Que sonhos? — Que sonhos, que sonhos?
— Estou só tentando conversar com você. — Conversa não põe comida na mesa. — Que sonhos?

De acordo com as palavras de Wang Bing, o rapaz que diz não ter sonhos o faz com um "sorriso extremamente charmoso: como uma flor que floresce brevemente na geada". A garota mais popular do grupo é abandonada por todos os rapazes depois de romper com o namorado: uma longa tomada a mostra de pé, sozinha, depois que todos partiram, como se a própria juventude tivesse lhe abandonando. Na última cena de "Vestígios", que é também a última tomada de todo o filme, a rua está coberta por uma grossa camada de neve e a maioria das casas já foram demolidas. Sob a luz fraca da rua, um rapaz sai de uma casa e olha a esmo para o terreno baldio que já lhe foi familiar, mas que, naquele momento, está totalmente silencioso.

"Pretty Girl Street" ["Rua da Menina Bonita"] é traduzido em inglês como "Remnants" ["Vestígios"]. A segunda parte do filme observa a morte da rua à medida que as fábricas de Tiexi são fechadas e o bairro onde vivem seus operários é demolido para abrir caminho para o desenvolvimento comercial. Atualmente, essas remoções estão erradicando comunidades de trabalhadores pobres em toda a China, enquanto os especuladores urbanos ou as autoridades locais — muitas vezes não há uma linha clara entre eles — destroem bairros tradicionais e bolsões de vida popular para construir shoppings e arranha-céus. Os antigos foram demolidos, mas onde estão os novos? Para os operários de Tiexi, a demolição significa a desintegração total da vida pública e cotidiana. Os operários são expulsos por forças incontroláveis para fronteiras distantes e perdem contato uns com os outros. Quando a classe operária perde sua autoconsciência, ela também perde sua voz.

Na verdade, o que Tiexi testemunhou no início não foi o socialismo chinês, mas a expansão e invasão do militarismo japonês sob o disfarce do capitalismo. Por causa da singular localização geopolítica de

Tiexi na Ásia, esse distrito, auxiliado pela União Soviética e pelas máquinas confiscadas da derrotada Alemanha nazista, tornou-se a base industrial socialista da China pós-revolucionária. A história do mundo transformou Tiexi em uma testemunha de ambas as guerras, quente e fria, no século vinte, bem como num campo de batalha da industrialização, onde o socialismo confrontou o capitalismo. O nordeste era o lugar mais precioso da dinastia Qing, o campo de batalha onde os exércitos aliados lutaram contra o Japão, o berço da primeira geração dos operários metalúrgicos e dos operários do petróleo da República Popular da China, bem como o lugar onde tropas voluntárias cruzaram bravamente o rio Yalu para ajudar a Coreia a resistir aos Estados Unidos. Por causa das demolições, as pessoas têm descoberto em Tiexi um grande número de projéteis enferrujados deixadas para trás pelos japoneses e construções subterrâneas que se supõe serem hospitais militares.

O apelo pela modernização, que prioriza a indústria sobre a agricultura no intuito de resistir à hegemonia global do capitalismo de pilhagem, criou nos países socialistas do Terceiro Mundo uma classe operária cuja história e consciência de classe são diferentes daquelas dos países ocidentais. Na década de 60, a classe operária da China era simbolizada por Wang Jinxi, filho de um pobre camponês e membro de uma das primeiras gerações de perfuradores de petróleo da Nova China. Seu espírito era o de "compartilhar os sofrimentos do país e fazer todo o esforço para alcançar a honra para a nação".[20] Como o primeiro passo da modernização industrial da China foi resolver o problema da energia e do aço — as coisas mais essenciais para a indústria moderna — não é surpresa que os operários do petróleo e os operários metalúrgicos tenham se tornado os modelos de referência da classe operária chinesa. A própria imagem deles como mestres do refino do petróleo e da fundição do aço de seu próprio país moldou a consciência da classe operária. Tal qual em outros estados-nação socialistas do Terceiro Mundo, a consciência da classe operária foi percebida em relação ao estabelecimento da indústria da nação. Portanto, quando, hoje, as classes operárias da China enaltecem a memória da era de Mao Tsé-Tung, elas não estão elogiando a ditadura, mas fazendo um apelo para que o nacionalismo do Terceiro Mundo resista à hegemonia do capitalismo ocidental. Essa consciência permitiu que a classe operária chinesa fundasse e desenvolvesse seu próprio país com enorme iniciativa. Quando os oprimidos experimentam a posição de mestres, eles não conseguem e nunca devem se esquecer disso. Essa é a herança inegável do socialismo atual.

O destino da classe operária chinesa está intimamente ligado ao processo de modernização da China. Como os apelos de modernização da China aprenderam uma lição ao serem confrontados pelos exércitos do imperialismo, não é de se admirar que os primeiros movimentos de modernização, tais como a ocidentalização, tenham começado com a indústria da guerra. Isso demonstra certa lógica histórica: a fim de se tornar um estado-nação, a China estava condenada desde o início de sua história moderna a desenvolver sua indústria, especialmente a indústria pesada. Essa lógica é pré-existente e se tornou o motivo histórico da priorização da indústria pesada na República Popular da China. O apelo da China tanto pela industrialização quanto por um estado-nação é um produto da história moderna. A modernização da China não é uma invenção apenas dos marxistas chineses, porque, após a Guerra do Ópio na metade do século dezenove, a China já estava embrenhada na globalização do capitalismo. Na condição de país semicolonial, era impossível para a China depender de um mercado "livre" para modernizar sua economia nacional. Na década de 30, quando a agricultura da China e a indústria nacional entraram em uma profunda crise, os intelectuais chineses debateram a questão da modernização, da indústria e da agricultura. A maioria das pessoas acreditava, então, que a salvação nacional dependia da expansão da indústria, especialmente da indústria pesada. No entanto, conforme percebido claramente pelo liberal Hu Shi, a coisa mais importante para a modernização da China foi a soberania nacional, pois nem a modernização agrícola, nem a industrial, poderiam ser realizadas sem ela. [21] Em 1949, ao proclamar a fundação da República Popular da China, na Praça Tiananmen, Mao Tsé-Tung disse: "O povo chinês se levantou". O significado dessa declaração é que o conceito de povo só pode existir no âmbito dos modernos estados-nação.

Assim como a história de Tiexi está profundamente marcada pelo selo soviético, a revolução da China e sua construção socialista estavam intimamente ligadas à União Soviética. A semelhança entre a China pós-revolucionária e a União Soviética não recebeu atenção suficiente. Ambas começaram com os movimentos de agricultores e ambas foram construídas sobre a desapropriação dos agricultores.

A classe operária chinesa é filha dos agricultores. Em contrapartida, as revoluções socialistas nunca amadureceram nos países capitalistas desenvolvidos, onde a classe operária é poderosa. O surgimento do socialismo na União Soviética e na China resultou do fracasso do capitalismo nacional. A história certamente deu à China e à Rússia a oportunidade de desenvolverem o capitalismo de mercado, mas esse desenvolvimento levou à cisão social. Quando o capitalismo exclui e saqueia os agricultores, eles se rebelam e a crise social se instala, conduzindo-os ao socialismo como uma modernidade alternativa. Nos países em que o capitalismo nacional é bem sucedido, o socialismo fracassou. Os Estados Unidos testemunharam movimentos de operários, mas não o socialismo, porque o país não possui nenhuma revolução de agricultores ou civilização agrícola com milhares de anos de história para resistir ao capitalismo. Isso talvez explique porque a Revolução Francesa é a mais brutal das revoluções burguesas ocidentais. A velha França foi, na verdade, derrubada pela Grã-Bretanha, que tinha experimentado tanto uma revolução industrial quanto política. Isso criou um efeito dominó nas revoluções mundiais. Na França, o país absolutista mais rico e com a mais poderosa tradição agrícola do continente europeu, os agricultores equivaliam a mais de oitenta por cento de sua população. Portanto, a relação da Revolução Francesa com a modernidade é, ainda hoje, uma questão complexa e importante e seu significado histórico está longe de ter sido esgotado. Conforme assinala Immanuel Wallerstein, em *After Liberalism*, na Revolução Francesa o liberalismo e o socialismo estavam intimamente relacionados, pois o socialismo nada mais é do que um liberalismo radical.[22] Hoje, valorizamos o fato de que a Revolução Francesa e a Revolução Russa de outubro precisam ser comparadas. Elas não correspondem à expectativa de Marx segundo a qual a classe operária dos países capitalistas mais desenvolvidos se ergueria e derrubaria o capitalismo por meio de revoluções anticapitalistas em países capitalistas. Ao contrário, elas são a rebelião do velho mundo contra o capitalismo emergente. Essas revoluções tiveram êxito sob a bandeira do socialismo e os países socialistas resultaram dos movimentos dos agricultores e não dos movimentos dos operários. No entanto, nesses países socialistas, a subjetividade da classe trabalhadora é que foi considerada o motor da história pela dialética histórica marxista. Essa priorização ideológica da classe operária encara a desapropriação dos agricultores como sua premissa e seu preço. Embora os agricultores tenham levado a revolução à vitória, eles se tornaram os explorados. Que paradoxo histórico! A missão histórica de um estado-nação é desenvolver o capitalismo e a modernização com o poder da nação. Portanto, a acumulação primitiva de capital exigida pela modernização e pela industrialização é sempre baseada na pilhagem dos agricultores e da agricultura. O mesmo se aplica tanto à Grã-Bretanha capitalista, quanto à China e à União Soviética socialistas.

A China pós-revolucionária dispunha de pouco capital. Para desenvolver a indústria pesada de capital intensivo, ela não podia depender do mercado e tinha de espremer os agricultores e a agricultura. Isso abriu espaço para cisões cada vez mais profundas entre a cidade e a campo e a indústria e a agricultura, dando origem a mais grave crise social da China na atualidade. No entanto, não se trata simplesmente de uma crise do socialismo, mas do resultado lógico decorrente do fato de a China ter sido compelida a aceitar o conceito de modernização do estado-nação da atual estrutura da globalização. Consequentemente, as "Três Grandes Diferenças" — as lacunas e desigualdades entre a indústria e a agricultura, a cidade e o campo e o trabalho mental e manual — não foram superadas no tempo de Mao e se acentuaram na economia de mercado dos dias atuais. A divisão entre a cidade e o campo sempre foi um problema sério da modernidade chinesa. Apesar de ter nascido em uma família camponesa e ter grande simpatia pelas classes mais baixas, Mao Tsé-Tung dependia do poder do Estado para estabelecer um sistema que separasse a cidade e o campo, a fim de garantir a industrialização do estado-nação. Ele tentou superar as "Três Grandes Diferenças" por meio da mobilização ideológica. Sua tragédia, bem como a da experiência socialista chinesa, está enraizada na história da globalização e da modernização e, portanto, não pode ser compreendida somente com base no socialismo chinês. A estrada socialista de Mao é, na verdade, a versão chinesa da acumulação primitiva socialista e da "Revolução Industrial". Tanto o ganho quanto a perda da autoconsciência da classe operária chinesa estão relacionadas a essa história. Na verdade, a virada para a economia de mercado na década de 80 nada mais é do que outro plano nacional para dar continuidade à modernização. A legitimidade do poder político na República Popular da China depende da modernização. Esse se torna seu destino irrevogável, quando o estado-nação é estabelecido. O "Grande Salto Adiante" da era de Mao apresenta uma lógica histórica semelhante à atual aceleração em direção à modernização. Na China de hoje, a introdução de capital estrangeiro e das metas de industrialização

transformam-se em critérios de avaliação das conquistas oficiais. Como consequência, a história das fraudes estatísticas se repete e o "Grande Salto Adiante" aparece, novamente, em um período histórico distinto.

Além disso, o paradoxo da modernização chinesa também aparece novamente, ou seja, surge a crise social na forma de "trabalhadores migrantes" e de protestos de operários. A tragédia da atual classe operária chinesa na economia de mercado é uma tragédia socialista moderna. O paradoxo histórico reside no fato de que a autoconsciência da classe operária entrou em colapso depois que o estado-nação socialista terminou sua "industrialização" com a ajuda da economia planificada. A classe operária não é mais a criadora de valor, mas, sim, o exílio do capital. A era da economia de mercado capitalista chegou. Porém, conforme salientado por muitos pesquisadores, sem os trinta anos da acumulação altamente intensiva conquistada pela economia planificada de Mao, teria sido impossível para Deng Xiaoping implementar sua política de economia de mercado. Por trás dessa acumulação altamente intensiva estão as grandes massas de operários e agricultores chineses que pagaram um preço enorme pela modernização do país. De acordo com a economia de mercado, esse preço não foi compensado, mas, sim, anulado. A "modernização" se tornou um poder alheio a eles.

Hoje, o declínio da indústria no nordeste da China significa o fim da missão histórica da economia socialista planificada. O distrito de Tiexi — um lugar que sofreu com o desenvolvimento da indústria pesada em um estado-nação socialista de Terceiro Mundo, um lugar com uma classe trabalhadora limitada pela narrativa da atual economia de mercado — foi queimado em nossa memória pelo documentário *A oeste dos trilhos*. Por que construímos fábricas tão grandes? Por que esse se tornou o sonho de toda uma era? Por que um país inteiro sacrifica tudo para realizá-lo? Por que queríamos criar um mundo e, afinal, por que esse mundo entrou em colapso?

"Trilhos"

> A estrada de ferro... com suas obras de engenharia, estações e pontes formando um conjunto de construções que fazia as pirâmides do Egito e os aquedutos romanos e até mesmo a Grande Muralha da China empalidecerem de provincianismo, era o próprio símbolo do triunfo do homem pela tecnologia. (HOBSBAWM, Eric. A era das revoluções. Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira, e Marcos Penchel. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 61). [23]

Desde sua invenção, destinada à indústria de mineração de carvão, as ferrovias estiveram intimamente relacionadas à crença iluminista no progresso da história humana. Os trens se tornaram um símbolo da história e do destino humano. Como consequência, a interpretação tradicional do mundo e do tempo mudou drasticamente. A crença no ciclo da vida e na experiência do tempo, desenvolvida a partir da observação do crescimento dos grãos, desapareceu e a civilização agrícola entrou em declínio. A era da civilização industrial chega com o apito dos trens e com a névoa branca dos motores a vapor, produzindo um choque sem precedentes para a humanidade. A história se torna a viga horizontal de concreto armado sob os frios e brilhantes corpos metálicos dos trens que se estendem por distâncias infinitas. A existência objetiva aparece na forma de aço e ferro. Aqueles que se submetem, prosperam; aqueles que resistem, perecem.

Conforme sugere Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*, nessa época, quando os recursos da misteriosa natureza foram explorados a qualquer custo, o antigo deus grego do tempo e o antigo espírito romano das culturas se transformaram em morte: no ceifador. A foice de sua mão não se destina mais aos cereais, mas, sim, aos seres humanos.[24] O fluxo do tempo não é mais o ciclo anual do plantio, da colheita e do pousio, mas, sim, o passo irreversível da vida em direção à morte. Em sua origem, a história é exatamente como as sementes espalhadas sobre a terra, porém, infelizmente, agora espalhamos as sementes sobre a terra em pousio. Isso é o que Benjamin entende por alegorias. Alegorias são a combinação da natureza com a história. Quando o mundo dos deuses desaparece, as alegorias preservam o mundo. Alegorias são, na verdade, ruínas que surgem quando a história entra em declínio. Observados a partir da estrutura das alegorias, os objetos parecem fragmentários, incompletos e imperfeitos, tais quais as ruínas. Os detalhes e fragmentos aos quais as alegorias se referem são os objetos estabelecidos nas ruínas construídas intencionalmente. Benjamin re-narrou a história da modernidade por meio de alegorias.

Com suas imensas imagens de ruínas, *A oeste dos trilhos* recupera fielmente as alegorias de Benjamin. Essa surpreendente conjunção nos dá uma nova confiança na existência e no significado da arte no mundo, bem como uma nova compreensão dos mesmos. O título da introdução do meu livro considera o aumento dos documentários na China desde o final dos anos 80: "Sobre as ruínas da utopia: movimento do novo documentário chinês".[25] Em uma sociedade que passa por uma enorme transformação, o movimento do documentário tenta expor a opressão e a exploração. Sob a lógica férrea da história, a arte se esforça para encontrar um lugar para a sobrevivência e os sentimentos da humanidade. É assim que a arte estabelece sua relação com o tempo e com a sociedade e se torna uma força que questiona a lógica da história, uma força que pode redimir a humanidade.

Em *A oeste dos trilhos*, Wang Bing compõe diversos tipos de lugares e pessoas, depois de considerar suas narrativas e seus significados metafóricos. Ele constrói sua obra por meio das fábricas, das ruas e dos trilhos que se complementam e transformam todo o filme em algo estável e objetivo. *A oeste dos trilhos* revela o declínio da materialidade desse mundo, o declínio da humanidade, o desaparecimento do espírito e a decadência de uma era. O filme cria um efeito estranho, mas surpreendente, sem apresentar nenhum tipo de otimismo barato ou especulativo; resistindo à tentação de agradar ao público, o filme rejeita qualquer abordagem leve ou fácil. Cada uma das tomadas de suas nove horas de duração foi rigorosamente trabalhada com racionalidade e sobriedade, apontando diretamente para a realidade e a verdade mais íntima. A metragem do filme tem sua própria razão de ser na medida em que uma obra de arte tem seu próprio ritmo vital. Wang Bing disse: "Eu realmente queria poder confirmar o valor da vida, mas perante a realidade, sinto-me muito impotente e tenho me tornado cada vez mais cético em relação à vida". [26] Ele transformou essa ideia em imagens poderosas. Durante o processo de gravação, de um ano e meio, Wang sempre tentou manter sua mente calma e livre, a fim de observar e entender a realidade. Quando houve uma avalanche de eventos durante as filmagens, Wang Bing ficou profundamente tocado e percebeu que ainda não havia refletido suficientemente sobre essas coisas. Para o cineasta, bem como para o público, *A oeste dos trilhos* é uma experiência difícil.[27] Wang Bing acredita que a importância de uma obra não depende de quem a realiza, mas de sua capacidade de se tornar significativa para o espectador. Se os espectadores se identificarem com as preocupações do filme, eles irão prestar atenção.

O filme termina da forma que começa, com o trem ainda se movendo lentamente através de Tiexi. Historicamente, a locomotiva aparece como um onipresente símbolo de dinamismo nos documentários otimistas feitos por diretores de vanguarda, no período entre as guerras, exaltando a indústria moderna e o progresso representado por ela, ressalte-se: *Industrial Britain* de John Grierson, *Berlin, Symphony of a City* de Walter Ruttmann e *Enthusiasm: Donbass Symphony* de Dziga Vertov. Ruttmann também começa seu filme com um trem avançando através de campos abertos, no início da manhã. Com os fios movimentando-se de ambos os lados e os trilhos abrindo e fechando, aceleramos em direção à cidade que desperta e aos seus distritos industriais. A sequência é uma celebração inebriante de uma nova era. Na metrópole, todo o tipo de maquinário começa gradualmente a se movimentar. Os seres humanos entram em ação com rapidez crescente, como se estivessem sendo impulsionados por algum poder mágico. Ao assistir *A oeste dos trilhos*, lembrei-me várias vezes dessa grande obra de outro tempo. Porém, aqui, o trem se torna o oposto dessa imagem do documentário clássico. Os pequenos vagões industriais ressoam tristemente através de um terreno baldio de fábricas deterioradas, uma e outra vez, até que a própria estrada de ferro se torna não mais do que uma lembrança de um passado corroído pela ferrugem. As instalações foram fechadas, mas o trem ainda vagueia pelo incongruente espaço vazio de seus detritos. As fábricas e as pessoas se foram, mas a ferrovia persiste, tal qual a alma morta das ruínas de seu entorno. Nessa terra coberta de neve, rodeada por edifícios em decadência, suas viagens já não simbolizam o progresso da história ou da humanidade. Elas se tornaram uma cerimônia de luto pelo seu declínio.

Como afirmarmos nossas próprias vidas, na noite escura da história? O que é uma vida real? "Trilhos" levanta essas questões por meio da representação de um grupo de pessoas que ganha a vida em trens. Eles passam os dias nos trens que circulam pelas insensatas e incongruentes fábricas. Cada pessoa, mergulhada em seus próprios problemas e limitada pela realidade, procura, em vão, prazer na vida, ansiando por uma mudança ou algo que possa tornar o tempo significativo. Elas não sabem como sair da situação na qual estão enredadas e da qual dependem. Voluntária ou involuntariamente, cada pessoa desse país suporta e vivência esse destino. O destino desses indivíduos é lutar dentro do destino maior da nação. A nação, enterrada sob as alegorias formadas por uma infinidade de material e aço enferrujado, tem sua prosperidade e seu declínio determinadas por poderes além de seu controle. A luta dos indivíduos contém a força da própria vida. Wang Bing acredita que, se a partir de tal destino o indivíduo começar a compreender a si mesmo e à realidade, então, mesmo mergulhado nesse destino, ele poderá despertar: esse despertar é a premissa para sua redenção.

Em comparação com as duas primeiras partes de *A oeste dos trilhos*, "Trilhos" apresenta uma diferença marcante: as pessoas como indivíduos aparecem iluminadas contra o fundo escuro. Du Xiyun e Du Yang são pai e filho cujas vidas dependem dos trens. Eles não são empregados da ferrovia e não têm nenhuma relação oficial com ela. Como muitos outros na China contemporânea, são marginais à deriva e abaixo da superfície da ordem social, sem residência fixa e nenhum registro domiciliar, buscando uma posição precária, sub-legal nas fendas do sistema. Du, que possui apenas um olho, e seu filho sobrevivem com a venda de carvão recolhido ou roubado do trem ou fazendo trabalhos braçais para os ferroviários que passaram a tolerá-los. O pai não possui nada neste mundo, mas as dificuldades o fortaleceram e lhe deram certa astúcia. Ele tem seu próprio ponto de vista sobre a sociedade e sobre aqueles ao seu redor e faz um grande esforço para criar um espaço mínimo para si e o filho nos vórtices instáveis da vida. Porém, seu filho de dezessete anos de idade, cuja mãe partiu quando ele era ainda muito jovem, é introvertido e calado, ou seja, ele é, obviamente, produto de um ambiente anormal que o deixou bastante vulnerável ao mundo exterior.

No decorrer das filmagens de Wang Bing, o pai foi preso por roubar carvão e enviado para um centro de detenção. O que se segue é uma sequência impressionante de *cinéma vérité*. Deixado sozinho à noite no pequeno casebre onde vivem, o filho encontra um pacote enrolado em sacos plásticos. Quando abre o pacote, vemos várias fotografias: uma de toda a família e outra de sua mãe quando jovem, encostada a um palheiro e sorrindo calorosamente para o mundo. De repente, um relógio na parede bate onze vezes e a câmera se move lentamente para longe das fotografias e em direção ao relógio. Quando a câmera retorna, lágrimas brilham no rosto do filho. No dia seguinte, seguimos sua viagem desesperada para o centro de detenção para libertar seu pai. Em uma cena de cortar o coração, o velho homem é finalmente autorizado a sair e os dois retornam juntos para o minúsculo e sombrio barraco onde vivem, sozinhos no mundo novamente. No final do filme, o trem ainda está viajando através das sombras borradas do distrito das fábricas. Como se durante a noite branca do século, prédios desolados emergissem e retrocedessem, tal qual em um sonho, cada vez mais distantes. Olhamos para a estrada de ferro que se estende gradualmente atrás de nós. Nesse momento, flocos de neve começam a cair silenciosamente nas lentes da câmera, em um tom de cinza entre a luz e a escuridão. O céu e a terra escurecem. É o crepúsculo que surge antes que a história seja esclarecida. Ao viajar por essa ambiguidade, para que tipo de futuro o trem está nos levando?

** Este trabalho foi primeiramente publicado no livro The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record, editado por Chris Berry, Lu Xinyu e Lisa Rofel (2010), pp. 57-82.* *Copyright © 2010 by Hong Kong University Press. Reprinted by permission of Hong Kong University Press.*

Notes

1. Zhang Yaxuan, "Wang Bing: Wo wei xianzai pai dianying" (Wang Bing: I am making films for today), Yishu shijie (Art World), no. 8 (2004): 83.
2. Pang Hong, "Jianguoqian Shenyang Tiexiqu de xingcheng" (The formation of Shenyang's Tiexi district before the establishment of the People's Republic), Lantai shijie (Lantai World) no. 7 (2005): 137; Su Mei, "Tiexi District of Shenyang, a Frontier of Revitalizing Northeast Traditional Industrial Base," Guotu zeyuan (Land and Resources), no. 10 (2004): 6–15.
3. Fan Haitao and Liu Zhiming, "Tiexiqu: Zai zhentong zhong chongxin qitiao" (Tiexi district: Taking off again through the difficulties), Zhongguo jidian gongye (China Machinery and Electronics Industry), no. 21 (2003): 21–3.
4. Entrevista pessoal com Wang Bing, 28 de agosto de 2003; Li Hongyu, "Tiexiqu: Gongchang shi zhurengong" (West of the Tracks: The factory is the protagonist), Nanfang zhoumo (Southern Weekend), April 17, 2003.
5. Entrevista pessoal com Wang Bing, 28 de agosto de 2003; Li Hongyu, "Tiexiqu."
6. Zhang Yaxuan, "Wang Bing."
7. LUKÁCS, Georg. História e consciência de classe. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 297
8. Entrevista pessoal com Wang Bing, 28 de agosto de 2003; Li Hongyu, "Tiexiqu."
9. Zhang Yaxuan, "Wang Bing," 80.
10. Entrevista pessoal com Wang Bing, 28 de agosto de 2003.
11. MARX, Karl. O Capital: Crítica da Economia Política, Livro I, Vol. 2. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 885.
12. Ibid., 125–31.
13. Esse esforço para relacionar o preço ao valor de uso percebido começou com o economista austríaco Friedrich von Wieser, em Über den Ursprung und die Hauptgesetze des wirtschaftlichen Wertes. Vienna, 1884.
14. Um bom exemplo é: BAUDRILLARD, Jean. Para uma crítica da economia política do signo. Tradução de Aníbal Alves. Lisboa: Edições 70, 1981.
15. LUKÁCS, Georg. As antinomias do pensamento burguês. In: _____. História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 240
16. Sobre o caráter dual do trabalho corporificado nas mercadorias, ver: MARX, Karl. O Capital: Crítica da Economia Política, Livro I, Vol. 1. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 336.
17. HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. Dialética do esclarecimento. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
18. Barbara Demick, "Suicide Puts Face on Farmers' Plight," Los Angeles Times, September 19, 2003, http://articles.latimes.com/2003/sep/19/world/fg-suicide19 (accessed October 27, 2008).
19. BENJAMIN, Walter. Origem do Drama Barroco Alemão. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 200
20. "Xin Zhongguo shiyou zhanxian de tieren" (Iron man on New China's oil frontline), http:// news.xinhuanet.com/ziliao/2003-01/17/content_694588.htm (accessed October 27, 2008).
21. Hu Shi, "Jianguo wenti yinlun" (On building the nation), Duli pinglun (Independent Critique), no. 77, November 19, 1933.
22. WALLERSTEIN, Immanuel. After Liberalism. New York: New Press, 1995.
23. HOBSBAWM, Eric. A era das revoluções. Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 61.
24. BENJAMIN, Walter. Origem do Drama Barroco Alemão. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 200
25. Lu Xinyu, Jilu Zhongguo: Dangdai Zhongguo xin jilu yundong (Documenting China: The New Documentary Movement in China) (Beijing: Sanlian, 2003), 1–23.
26. Entrevista pessoal com Wang Bing, 28 de agosto de 2003.
27. Ibid.

A OESTE DOS TRILHOS

TIEXI QU > TIE XI QU: WEST OF THE TRACKS

Filmado ao longo de dois anos, entre 1999 e 2001, o filme detalha o lento declínio da indústria de Shenyang, do distrito de Tiexi, na China. Com a mudança para outras linhas de produção industrial, todas as fábricas de Tiexi começam a ser fechadas e, com elas, a maior parte da infraestrutura e das obras sociais destinadas aos trabalhadores do setor. Com mais de nove horas de duração, o filme é composto de três partes: *Ferrugem (Rust), Vestígios (Remnants) e Trilhos (Rails)*.

Shot over the course of two years from 1999 to 2001, the film details the slow decline of Shenyang's industrial Tiexi district, in China. With the move towards other industries, all of Tiexi's factories begin to be closed down and with them, much of the district's worker-based infrastructure and social services. Over nine hours long, the film consists of three parts, *Rust, Remnants* and *Rails*.

PARTE 1: FERRUGEM

PART 1: RUST

> 2003 > China > 240 min. > Digital > CI: 14 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Wang Bing
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Wang Bing
MONTAGEM/FILM EDITING Adam Kerby, Wang Bing

Este surpreendente primeiro filme de Wang é uma crônica comovente da lenta e triste ruína das cidades industriais da província de Shenyang, no nordeste da China, realizada enquanto suas velhas fundições são silenciosamente abandonadas pelo Estado e um modo de vida se extingue. *Ferrugem* segue um grupo de operários de três fábricas estatais: uma fundição, uma fábrica de cabos elétricos e uma fábrica de chapas metálicas. Com apenas uma câmera de vídeo portátil, Wang trabalha com notáveis, porém discretos, movimentos de câmera e capta tanto o cansativo trabalho da fábrica quanto o ansioso tempo de espera que, gradualmente, toma conta da vida dos trabalhadores. Apesar de suas quatro horas de duração, o filme permanece fascinante do primeiro ao último minuto, dando atenção tanto para os violentos perigos da fábrica quanto para os momentos de silêncio nas salas de descanso dos trabalhadores, principalmente durante um forçado retiro hospitalar, quando são assombrados pelos temores de desemprego e pelo futuro incerto que os aguarda.

Wang's astonishing first film is a moving and engrossing chronicle of the slow, sinking death of the factory towns in China's Northeast Shenyang province as their aging foundries are quietly abandoned by the state and a way of life is extinguished. *Rust* follows a group of factory workers in three state-run factories: a smelting plant, an electric cable factory and a sheet metal factory. Armed with only a handheld DV camera, Wang invents remarkable yet understated camera movements and compositions to capture both the grueling factory work and the anxious waiting time that gradually takes over the workers' lives. Despite its four hour length, Rust somehow remains as gripping from its first to last minute by giving equal space to the vivid dangers of the factory and the quiet moments in the workers' break rooms – most notably during a forced hospital retreat – where their fears of unemployment and their suddenly uncertain future begin to cast dark shadows. Rust's fascination with the choreography of Man and Machine gives way to moments of intense beauty.

PARTE 2: VESTÍGIOS

PART 2: REMNANTS

> 2003 > China > 176 min. > Digital > CI: 14 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Wang Bing
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Wang Bing
MONTAGEM/FILM EDITING Adam Kerby, Wang Bing

Ao mudar o foco para as grandes favelas que surgiram nas sombras das fábricas, a segunda parte da trilogia de Wang oferece um retrato das várias gerações de uma comunidade que são obrigadas a se confrontar com a terrível e repentina certeza de sua própria morte. Com o fechamento das fábricas, as forças do Estado, sempre invisíveis e ausentes do foco da câmera, começam abruptamente, após apenas um breve comunicado aos moradores, a derrubar as casas. Wang escolhe um irrequieto grupo de adolescentes à deriva, que vai diminuindo gradualmente à medida que eles começam a desaparecer, um por um, sem, na maioria das vezes, dizer adeus aos amigos. Quando o inverno chega e a poeira das casas demolidas se mistura com a neve, um pequeno grupo de moradores se reúne para tentar resistir ao frio e à destruição de suas casas.

Shifting its focus to the vast shantytowns that emerged in the shadow of the factories, the second part of Wang's trilogy offers a multi-generational portrait of a community faced with the sudden terrible certainty of its own demise. As the factories close, the always unseen and off-camera forces of the state abruptly begin to tear down the homes, giving only perfunctory notice to their inhabitants. As a barometer of the unsettling changes, Wang chooses a group of restlessly drifting adolescents whose band is gradually diminished, one-by-one, often times without saying goodbye to their friends. As winter sets in and the dust of the demolished houses mixes with snow, a small group of townsfolk bands together to try and resist the cold and the destruction of their homes.

PARTE 3: TRILHOS

PART 3: RAILS

> 2003 > China > 135 min. > Digital > CI: 14 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Wang Bing
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Wang Bing
MONTAGEM/FILM EDITING Adam Kerby, Wang Bing

O capítulo final da trilogia de Wang é indiscutivelmente o mais poético e emocionalmente mais poderoso: apresenta um retrato dos últimos trens de abastecimento que continuam a levar quantidades cada vez menores de matéria-prima para as fábricas em decadência. Passando pelas ruínas das casas abandonadas e pelas fundições, os condutores refletem com estóica moderação sobre o desaparecimento gradual do mundo em torno deles. Uma dupla de catadores de metal, formada por pai e filho, torna-se uma imagem vívida, da frágil esperança e da luta diária dessas pessoas, revelando quão pouco valor pode ser extraído do deserto criado em nome do progresso.

The closing chapter of Wang's ambitious trilogy is arguably its most poetic and emotionally powerful, a portrait of the last supply trains that continue to deliver ever dwindling quantities of raw stuff to the crumbling factories. Passing through the ruins of abandoned homes and foundries, the conductors reflect with stoic restraint upon the gradual erasure of the world around them. A father-son team of metal scavengers becomes a vivid yet ultimately bleak vision of fragile hope, their daily struggle revealing how very little of value can be extracted from the wasteland left in the name of progress

FENGMING: MEMÓRIAS DE UMA CHINESA

HE FENGMING > FENGMING: A CHINESE MEMOIR

> 2007 > China > 186 min. > Digital > CI: 14 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Wang Bing
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Wang Bing
MONTAGEM/FILM EDITING Adam Kerby, Wang Bing
ELENCO/CAST Ele Fengming

> > > > > > >

Inverno na China. Uma cidade coberta de neve ao entardecer, uma mulher envolta em um casaco vermelho. Ela caminha lentamente pela cidade para chegar ao seu modesto apartamento. Ao entrar na sala de estar, Fengming se senta confortavelmente em uma poltrona e começa a relembrar. Suas memórias nos levam de volta ao início, em 1949, e, depois, avança pelos próximos 30 anos de sua vida para chegar, então, à nova China. Ao realizar pesquisas para o projeto de sua narrativa épica sobre os anos de formação da China maoísta, Wang encontra He Fengming, uma ex-jornalista que passa a lhe contar a cativante e praticamente inacreditável história de suas conturbadas experiências como uma outrora fervorosa participante do movimento socialista. Inspirado pela surpreendente perspectiva de Fengming sobre as medidas sombrias tomadas pela Revolução Cultural, Wang se utiliza de seus encontros, excepcionalmente íntimos e reveladores, para fazer uma série de longas tomadas individuais dela, sentada e falando diretamente para a câmera e para o espectador. Gradualmente, à medida que a noite cai, as palavras de Fengming adquirem ainda mais vigor e revelam o poder da história oral e da força dessa mulher extraordinária.

One winter in China. A snowbound town at dusk, a woman wrapped in a red coat. She slowly walks across the city to reach her modest apartment. Entering the living room, Fengming sits down comfortably in an armchair and begins to remember. Her memories take us back to the beginning, 1949, and we then spool forward over the next thirty years of her life in the new China. While researching his planned narrative epic about the formative years of Maoist China, Wang encountered He Fengming, a former journalist who began to recount the gripping and almost unbelievably heartrending story of her troubled experiences as a once-ardent member of the socialist movement. Inspired by Fengming's startling perspective on the dark turns taken by the Cultural Revolution, Wang fashioned an unusually intimate and revealing encounter with the elderly woman, linking a series of extended single shots fixed upon Fengming seated and speaking directly to the camera and viewer. As the night gradually falls, Fengming's words gather in force to reveal the power of oral history and the strength of this extraordinary woman, which is intensified further by Wang's deliberate avoidance of stylistic embellishment.

PETRÓLEO BRUTO

CAIYOU RIJI > CRUDE OIL

> 2008 > China/Holanda | China/Nederlands > 840 min. > Digital > CI: 14 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Wang Bing
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Huang Wenhai, Wang Bing, Zhang Yuedong
MONTAGEM/FILM EDITING Guo Hengqi

> > > > > > >

Originalmente planejado para ser um ambicioso trabalho de 70 horas, esse longa épico de Wang usa suas 14 horas de duração para acompanhar o extenso dia daqueles que trabalham na extração de petróleo na remota província de Qinghai, no leste da China. O filme capta um dia na vida desses trabalhadores, focalizando suas atividades infinitamente repetitivas: eles comem, dormem, jogam cartas e conversam em meio à maquinaria usada para extrair o petróleo, tendo ao fundo uma vasta e enorme paisagem. Uma tomada que dura cerca de uma hora mostra um trabalhador manuseando uma broca que perfura a terra lentamente; o seu movimento é acompanhado à medida que a máquina desce lentamente através pela estrutura. Momentos de composições visuais extremamente belas e deslumbrantes em meio à paisagem industrial: a brilhante lua cheia no céu noturno e os remotos platôs de montanhas vermelhas.

O filme será exibido em quatro partes:
Parte I: 210 min. > Parte II: 210 min. > Parte III: 205 min. > Parte IV: 215 min.

Originally intended to be an ambitious seventy hours film, Wang's ultra-epic-length feature uses its fourteen hours to follow the long working day of crude oil extractors in China's remote eastern Qinghai Province. The film captures one day in the lives of these workers and their endlessly repeating actions: as they eat, sleep, play cards, talk and toil amidst the hulking machinery used to extract the oil from the expansive landscape in the background. Wang's frequent use of extended takes and stationary camera accentuate the glacial pace at which this work unfolds a shot lasting nearly an hour shows a worker manning a drill that slowly digs deeper into the earth, its progress tracked as the machine slowly descends through the frame. The sequences in Crude Oil, demanding as they may be, offer moments of stunning visual composition and beauty amidst this industrial landscape: the bright full moon in the night sky and the red mountainous plateaus in the distance.

The film will be shown in four parts:
Part I: 210 min. > Part II - 210 min. > Part III: 205 min. > Part IV: 215 min.

O DINHEIRO DO CARVÃO

TONG DAO > COAL MONEY

> 2009 > China/França | China/France > 53 min. > Digital > CI: 14 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Wang Bing
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Wang Bing
MONTAGEM/FILM EDITING Catherine Rascon

> > > > > > >

Uma província do norte da China, na região da Mongólia Interior, é uma terra rica em recursos naturais. Depósitos de carvão, de cobre e de petróleo são encontrados em locais inacessíveis e a infraestrutura deficiente faz com que os investimentos sejam ainda mais escassos. Porém, não há lucro sem risco e, na China, aquele que não tem lucro não é ninguém. A China de hoje está faminta por carvão, mas o carvão é pesado, sujo, cheio de poeira, de pedras e de areia. Que o digam os transportadores e negociadores do carvão.

O filme de Wang, composto de longas tomadas rodadas próximas dos personagens, mostra o árduo trabalho dos motoristas que ganham a vida transportando e vendendo carvão. Cada pedaço de carvão, cada cinco yuans faz a diferença, então eles precisam regatear e ficar atento com as negociações. Essas são as regras do jogo e alguém tem que perder. Ao longo do caminho, eles também têm de lidar com a polícia corrupta e com as pequenas tentativas de suborno. O dinheiro do carvão nunca lhes trará felicidade.

A northern province of China referred to as Inner Mongolia is a land rich in natural resources. Deposits of coal, copper and oil are found in inaccessible locations and poor infrastructure makes the investments even more difficult. But there is no profit without risk, and he who does not profit is nobody in China. Today's China is hungry for coal, but coal is heavy, dirty, filled with dust, rocks, and sand. That much is obvious to coal brokers and haulers.

Wang Bing's film, so well composed of long takes shot close to the subjects, shows the painstaking work of drivers who make their living hauling and selling coal. Every piece of coal, every five yuans make a difference, so they have to haggle and look out for manipulations – they cannot get cheated and have to cheat others. Those are the rules of the game, where someone has to lose. Along the way, they also have to handle corrupt police and minor attempts at blackmail. Coal money will never bring them happiness.

O HOMEM SEM NOME

WU MING ZHE > MAN WITH NO NAME

> 2010 > China/Inglaterra | China/UK > 92 min. > Digital > CI: 14 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Wang Bing
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Wang Bing, Lu Songe
MONTAGEM/FILM EDITING n/d

> > > > > > >

Nas ruínas de uma aldeia deserta cercada por uma antiga muralha vive apenas um homem. Ele não tem nome. Durante o dia, ele trabalha como um animal dentro das ruínas, à noite, dorme como um primitivo em uma caverna. No inverno, sai cedo da caverna e caminha para muito longe, pelos campos desertos, procurando por esterco de ovelhas e vacas para adubar seu jardim. Na primavera, as ruínas da vila são cobertas por grama e ele cultiva seu jardim e espalha suas sementes pela terra. No verão, recolhe pequenas pedras para construir sua casa. No outono, colhe sua safra. Sua comida vem de sua própria colheita ou daquilo que ele encontra em outras aldeias. Ele nunca diz uma palavra. Algumas vezes, fala para si mesmo. Em outras, dispara a rir. A jarra, o barril de água e os outros objetos de sua vida cotidiana são resíduos industriais. Ele vive dessa maneira, dia e noite, mês após mês, ano após ano, até que sua morte venha buscá-lo.

"O personagem desta história vive longe dos mundos da matéria e do espírito. Ele construiu suas próprias condições de subsistência. Embora não se comunique com outras pessoas, ele vai, com frequência, até as aldeias vizinhas. Ele recolhe algum resíduo, mas não mendiga. Vagueia por sobre as ruínas de aldeias desertas, como um animal ou como um fantasma. Sob a dupla pressão política e econômica, a maioria das pessoas está sendo privada de seus últimos resquícios de dignidade em um mundo onde há ausência de elementos materiais e espirituais. Porém, um ser humano permanece um ser humano. Ele está à procura de razões para continuar a viver." Wang Bing

The story is set into the ruins of a deserted village, surrounded with an old wall, where a man lives completely alone. He has no name. During the day, he works like an animal into the ruins; during the night, he sleeps like a primitive in a cave. In the winter, he goes out of the cave early and walks far away, in deserted fields, in order to find cow and sheep manure for his garden. In the springtime, when the ruins of the village are grass-covered, he cultivates his garden and sows the seed. In summertime, he picks up little stones in the grass to build his house. In the fall, he harvests his crop. His food comes from his own picking or from what he finds in other villages. He never speaks a word. Sometimes, he speaks to himself. Sometimes, he bursts into laughter. The bowl, the water keg and the other objects of everyday life are industrial waste. Day and night, month and year, he leads this life until his death comes.

"The character of this story lives far from the worlds of the material and the spirit. He has built his own subsistence conditions. He often goes to the neighboring villages, although he doesn't communicate with another people. He collects some waste but doesn't beg. He prowls about the ruins of deserted villages, as an animal or as a ghost. Under double political and economical pressure, most of the people are deprived of their last amount of dignity in a world permeated by a lack of material and spiritual elements. But a human being stays a human being. He is looking for reasons to continue to live". Wang Bing

A VALA

JIABIANGOU > THE DITCH

> 2010 > China/Hong Kong/Inglaterra/Bélgica | China/Hong Kong/UK/Belgium > 109 min. > DCP > CI: 14 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Wang Bing, Yang Xianhui
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Lu Sheng
MONTAGEM/FILM EDITING Marie-Hélène Dozo
ELENCO/CAST Lu Ye, Lian Renjun, Xu Cenzi, Haoyu Yang, Cheng Zhengwu, Niansong Jing, Li Xiangnian

> > > > > > >

No final da década de 1950, o governo chinês condenou aos campos de trabalho forçado milhares de cidadãos considerados "dissidentes de direita" - seja por suas antigas atividades, por críticas ao Partido Comunista ou simplesmente por causa de suas origens familiares. Cerca de três mil intelectuais pobres ou de classe média da província de Gansu, deportados para serem reeducados no Campo de Jiabiangou, no oeste da China, no coração do deserto de Gobi, há milhares de quilômetros de suas famílias e entes queridos, foram obrigados a se submeter a condições de miséria absoluta. Como resultado do árduo trabalho físico, de um clima implacavelmente extremo e da terrível escassez de alimentos, muitos pereceram nas valas noturnas onde dormiam. Em seu primeiro longa de ficção, Wang recria vividamente as circunstâncias brutais do campo, onde os prisioneiros trabalham no limite da resistência humana. Os prisioneiros parecem resignados à morte, até surgir uma mulher em busca de seu marido, que infunde em alguns deles o desejo de planejar uma fuga. Baseado em entrevistas com sobreviventes e no livro de Yang Xianhui intitulado "Goodbye, Jiabiangou".

At the end of the 1950s, the Chinese government condemned thousands of citizens – considered "right wing dissidents" due to their past activities, to criticisms of the Communist Party or simply because of their family background – to forced labour camps. Deported for re-education to the Jiabiangou Camp in Western China, in the heart of the Gobi Desert, thousands of miles from their families and loved ones, some 3,000 poor or middle-class intellectuals from Gansu Province were forced to submit to conditions of absolute destitution. As a result of backbreaking physical labour, an unrelentingly extreme climate and terrible food shortages, many perished at night in the ditches where they slept. In his first fictional feature, director Wang Bing vividly recreates the brutal conditions at the camp, where prisoners labor at the very edge of human endurance. The prisoners seem resigned to death, until a woman appears, searching for her husband, and inspires some of them to plot an escape. Based on interviews with survivors, as well as on Yang Xianhui's book, entitled "Goodbye, Jiabiangou".

+ A Fábrica de Brutalidade (Brutality Factory), Wang Bing > 2007 > Portugal/China > 16 min >Digital > CI:14 anos

TRÊS IRMÃS

SAN ZIMEI > THREE SISTERS

> 2012 > Inglaterra/Hong Kong/China | UK/Hong Kong/China > 153 min. > DCP > CI: 14 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Wang Bing
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Wang Bing, Huang Wenhai, Li Peifeng
MONTAGEM/FILM EDITING Adam Kerby, Wang Bing

> > > > > > >

Em uma pequena cidade situada a cerca de 3.000 metros de altitude no planalto de Yunnan, três irmãzinhas – Yingying (dez anos), Zhenzhen (seis anos) e Fenfen (quatro anos) – são deixadas à própria sorte. Elas recebem alguns cuidados esporádicos de uma tia que não tem comida suficiente para sua própria família. A mãe delas foi embora e o pai trabalha em uma pequena cidade acessível apenas após uma longa caminhada ou por meio de uma insegura viagem de ônibus. As três meninas passam seus dias trabalhando nos campos ou perambulando pela aldeia. Dia após dia, coletam turfa para fazer fogo, cuidam de ovelhas, lavam suas próprias roupas em uma bomba de água e realizam todos os tipos de tarefas. A despeito de sua vida dura e da labuta constante, as meninas são brincalhonas e felizes, e muito carinhosas umas com as outras. Como não é mais possível depender da generosidade da tia, certo dia, o pai das meninas volta para casa com o objetivo de levar as duas mais novas com ele para a cidade e acaba concordando em deixar a mais velha sob a supervisão do avô dela. Vencedor do Prêmio Orizzonti de Melhor Filme no Festival de Veneza em 2012.

In a small village perched nearly 10,000 feet up in the Yunnan highlands, three little sisters – Yingying (ten years old), Zhenzhen (six years old) and Fenfen (four years old) – are left to fend for themselves. They are vaguely taken care of by an auntie who does not have enough food for her own family. Their mother is gone and, their father works in a small city reachable only after a long walk and a rickety bus ride. The three little girls spend their days working in the fields or wondering in the village. Day in and day out, the little girls collect peat to make fire, tend sheep, wash their own clothes at a water pump and perform all sorts of chores. In spite of their hard life and constant toil, the little girls are playful, happy as children can be, and very affectionate towards each other. As it's no longer possible for the girls to depend on the auntie's generosity, their father comes home to take the two younger sisters with him to the city, but he then agrees to leave the older alone under the supervision of her grandfather. Winner of the Orizzonti Award for Best Film at Venice Film Festival in 2012.

SOZINHA

GUDU > ALONE

> 2012 > Inglaterra/Hong Kong/China | UK/Hong Kong/China > 89 min. > DCP > CI: 14 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Wang Bing
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Huang Wenhai, Li Peifeng, Wang Bing
MONTAGEM/FILM EDITING Louise Príncipe

> > > > > > >

Versão mais curta de *Três Irmãs*. Para fazer o documentário, Wang foi até a província de Yunnan, onde filmou, em uma aldeia montanhosa muito pobre, o cotidiano de três irmãs com as idades de 10, 6 e 4 anos. A mãe partiu há três anos para um destino desconhecido e o pai trabalha em uma cidade remota. A menina mais velha vai para a escola raramente e assumiu o papel de cuidadora de suas brincalhonas irmãs. Apesar das difíceis circunstâncias, elas também se divertem e, ocasionalmente, visitam uma tia e o avô. A vida delas muda drasticamente quando o pai decide levar as duas mais novas com ele e deixar a mais velha com o avô.

Shorter version of *Three Sisters*. For his documentary Alone, he went to the province of Yunnan where, in a very poor mountain village, he filmed the daily lives of three sisters aged 10, 6 and 4. The mother left three years ago for an unknown destination; father works in a remote town. It looks like the eldest girl seldom goes to school and has taken on the role of caring for her still playful sisters. Despite their difficult circumstances, they also have fun and occasionally drop in to see an aunt and grandpa. Their life changes drastically when father decides to take the youngest two with him and leave the eldest with grandpa.

ATÉ QUE A LOUCURA NOS SEPARE

FENG AI > TIL MADNESS DO US PART

> 2013 > Hong Kong/França/Japão | Hong Kong/France/Japan > 227 min. > DCP > CI: 14 anos

ROTEIRO/SCREENPLAY Wang Bing
FOTOGRAFIA/CINEMATOGRAPHY Wang Bing, Liu Xianhui
MONTAGEM/FILM EDITING Adam Kerby, Wang Bing

> > > > > > >

Filmado com precisão e detalhismo, o filme documenta o cotidiano em um isolado hospital psiquiátrico no sudoeste da China. Lar de cerca de 100 homens, o instituto decrépito abriga seus pacientes em meio a sujeira e o isolamento. Com idades entre vinte e cinquenta anos, eles foram detidos por diversas razões e distúrbios: alguns têm problemas mentais, outros mataram alguém ou perturbaram alguma autoridade local. Solitários, abandonados por parentes que raramente os visitam, eles procuram conforto e aconchego, afeto físico. Eles se beijam e tocam os corpos uns dos outros e, muitas vezes, à noite, eles procuram alguém com quem dormir. Assistimos suas idas e vindas compulsivas ao longo dos corredores, seus gestos repetitivos, o vestir e despir, sem nunca perder a atenção.

Shot with detailed precision, *'Til Madness Do Us Part* documents daily life inside an isolated mental hospital in the southwest of China. Home to about 100 men, the decrepit institute houses its patients in grime and seclusion. Aged between twenty and fifty, these men are detained for various reasons and disorders: some have mental problems, other killed someone or upset some local officials. Lonely, abandoned by relatives who seldom visit, they look for comfort and warmth; they look for physical affection. They kiss and touch each other's bodies, and often, at night, they look for someone to sleep with. We watch the exhaustive comings and goings of men along the corridors — their repeated disjointed gestures, their dressing and undressing — without ever losing attention.

> INFORMAÇÕES/INFO

www.indiefestival.com.br
twitter: @indiefestival
facebook.com/indiefilmfestival
www.sescsp.org.br
facebook.com/cinesescsaopaulo

> > > > > > >

> CINEMA/VENUE

CINESESC
Rua Augusta, 2.075 > São Paulo

> > > > > > >

> INGRESSOS/TICKETS

Entrada franca, ingressos disponíveis na bilheteria do cinema,
1 hora antes de cada sessão.
Free entrance, tickets are available 1 hour before each session.

> > > > > > >

> CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA/MOVIE RATINGS

Consulte a Classificação Indicativa (CI) na página de cada filme.
See Movie Ratings (CI) on the page of each film.

A programação, com os dias e horários, está nos sites do INDIE 2013 e do SESC:
www.indiefestival.com.br
www.sescsp.org.br/cinesesc
For the programming of films, confirm dates and times on INDIE 2013 and SESC site:
www.indiefestival.com.br
www.sescsp.org.br/cinesesc

> ZETA FILMES

CURADORIA
Daniella Azzi
Francesca Azzi

PRODUÇÃO EXECUTIVA
Eduardo Garretto Cerqueira

COORDENAÇÃO INTERNACIONAL
Eduardo Garretto Cerqueira
Francesca Azzi

SESC - SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO
Administração Regional no Estado de São Paulo

Presidente do Conselho Regional
Abram Szajman

Diretor do Departamento Regional
Danilo Santos de Miranda

Superintendentes
Técnico-Social Joel Naimayer Padula
Comunicação Social Ivan Paulo Giannini
Administração Luiz Deoclécio Massaro Galina
Assessoria Técnica e de Planejamento Sérgio José Battistelli

Gerências
Ação Cultural Rosana Paulo da Cunha **Adjunta** Flávia Carvalho
Assistente Melina Izar Marson **Artes Gráficas** Hélcio Magalhães
Adjunta Karina C. L. Musumeci **Assistente** Gabriela Borsoi
Estudos e Desenvolvimento Marta Colabone **Adjunta** Andréa de Araújo Nogueira
Assistente João Paulo L. Guadanucci

CineSesc
Gerente Gilson Packer **Adjunta** Simone Yunes **Programação** Adolfo Mazzarini, Christine Villa e Kátia Caliendo **Estagiária** Marcela M. Magon
Comunicação Renata Wagner, Amanda Zacarkim e Viviane Cardoso

> INDIE 2013

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO
Élida Silpe
Lygia Santos

TRADUÇÃO E LEGENDAGEM ELETRÔNICA
4Estações

DIGITALIZAÇÃO
ETC Filmes
Videotrade

EXIBIÇÃO DIGITAL
Pix AV

FOTOGRAFIA
Alexandre C. Mota

> COMUNICAÇÃO

IDENTIDADE VISUAL, PEÇAS GRÁFICAS, SINALIZAÇÃO,VINHETA E WEBSITE
Voltz Design

DIREÇÃO DE CRIAÇÃO E PRODUÇÃO
Alessandra M. Soares
Cláudio Santos Rodrigues

DESIGNERS
André Travassos
Luis Matuto
Thiago Karu

PRODUÇÃO GRÁFICA
Renato Moura

VINHETA (TRILHA SONORA)
André Travassos
Bernardo Bauer
Leonardo Rocha Dutra
Renato Moura

VINHETA (IMAGENS)
Cláudio Santos Rodrigues
Leonardo Rocha Dutra

WEBSITE (PROGRAMAÇÃO)
Redemunho Web Design

DESIGN KIT-PRESS
Adô Atelier

> CATÁLOGO

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Daniella Azzi
Francesca Azzi

TRADUÇÃO E VERSÃO EM INGLÊS
Alcione Silveira

REVISÃO
Eduardo Garretto Cerqueira

> AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Jean-Claude Brisseau
Wang Bing

> > > > > > >

> AGRADECIMENTOS

Aaron Cutler, Aida LiPera, Alessandra M. Soares, Alexandre Freire, Anja Sosic, Artur Tort, Asako Otomo, Camille Calcagno, Cecília Suzuki, Chloé Jourdan, Cláudio Santos Rodrigues, Dan Sallitt, Elodie Sobczak, Fiorella Moretti, Gustavo Schettino, Gustavo Scofano, Hannah Horner, Haruka Sakumi, Houston King, Ilda Santiago, Isabelle Glachant, João Dudenâ, Jonathan Roxlau, Kate Won, Kousuke Ono, Laurence Berbon, Lihong Kong, Lise Bellynck, Lita Robinson, Lucie Cottet, Luis Correia, Marie-Laure Gilles, Marine Goulois, Marine Réchard, Marta Biavaschi, Michelle Pistolesi, Montse Triola, Morgane Toulouse, Naoko Kobayashi, Nélio Ribeiro, Nicolas Juin, Olivier Rossignot Olivier, Paule Maillet, Roberto Moreira dos S. Cruz, Sara Ripoche, Sergio Kitayama, Tamaki Okamoto, Thania Dimitrakopoulou, Valeska Neu, Yang Sunny.

Embaixada da França, Cinemateca da França, Fundação Japão.

1ND13

Realização:

Sesc

ZETA FILMES

Apoio Institucional:

CINE CINEMATECA DA EMBAIXADA DA FRANÇA

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
AMBASSADE DE FRANCE
AU BRÉSIL

INSTITUT FRANÇAIS

JAPANFOUNDATION