

## **Do Real ao Possível – Utopias no Documentário Contemporâneo**

**Marta Teixeira Pascoal Simões**

**Relatório de Estágio de  
Mestrado em Culturas Visuais**

**Maio, 2016**



Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à  
obtenção do grau de Mestre em Culturas Visuais realizado sob a orientação científica  
de Margarida Medeiros



# DO REAL AO POSSÍVEL – UTOPIAS NO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO

Marta Teixeira Pascoal Simões

## RESUMO

A presente proposta tem como objectivo principal identificar e analisar a relação que o documentário contemporâneo, na sua forma mais livre e pessoal, tem vindo a estabelecer com uma representação utópica da realidade.

O ponto de partida é um estágio de seis meses realizado no *Copenhagen International Documentary Film Festival*, cuja programação se caracteriza precisamente pelo cruzamento do documentário com uma visão mais subjectiva, artística e pessoal.

A minha análise baseia-se na concepção dos diferentes modos de documentário desenvolvida pelo teórico de cinema americano Bill Nichols e na definição de *art film* elaborada pelo historiador de cinema americano David Bordwell. A delimitação e concretização da ideia de utopia é feita através do filósofo alemão Ernst Bloch e do teórico político e crítico literário Fredric Jameson.

Os conceitos teóricos aqui apresentados são posteriormente aplicados a três filmes programados pelo festival com a finalidade de mostrar como estas obras se situam entre os dois géneros (documentário e *art film*) e como desta tendência resulta uma revitalização do próprio documentário enquanto objecto que promove reflexão.

Ao longo da minha análise argumento ainda que a presença de traços utópicos nestas obras é símbolo de um cinema de possibilidades, capaz de apresentar uma visão crítica e comprometida da sociedade.

## PALAVRAS-CHAVE:

*Copenhagen International Documentary Film Festival* (CPH:DOX); Utopia; Documentário; *Art Film*; Eisenstein; Realidade e ficção.



## **ABSTRACT**

This proposal aims to identify and analyze the relationship between contemporary documentary, in its most personal and loose approach, and utopic representations of reality.

My starting point is a six month internship at the *Copenhagen International Documentary Film Festival*, whose program choices are characterized precisely by a more subjective, personal and above all artistic view on documentary.

My analysis departs from the american film theorist Bill Nichols' understanding of documentary modes of representation and the american film historian David Bordwell's definition of 'art cinema'.

The theoretical concepts presented herein are subsequently applied to three films programmed by the festival in order to show how these film works can be placed somewhere between the two genres and how this leads to a revitalization of the documentary genre itself as a thought provoking practice.

In this analysis is furthermore argued that the utopian traits that can be found in these works represent an idea of a cinema of infinite possibilities, where a critical and committed vision of society can be found.

## **KEYWORDS:**

Copenhagen International Documentary Film Festival (CPH:DOX); Utopia; Documentary; *Art Film*; Eisenstein; Reality and fiction.



## ÍNDICE

<b>1. Introdução e Estado de Arte .....</b>	<b>1</b>
<b>2. Copenhagen International Documentary Film Festival .....</b>	<b>5</b>
Organização da instituição .....	7
Natureza dos trabalhos acompanhados .....	9
Problemas teóricos e metodológicos, comentários sobre as opções adoptadas .....	10
<b>3. Entre o Documentário e o <i>Art Film</i> .....</b>	<b>13</b>
Os seis modos de representação de Bill Nichols .....	14
David Bordwell e o <i>Art Film</i> .....	17
<b>4. As Possibilidades da Utopia .....</b>	<b>22</b>
A ficção/não ficção de Thomas More .....	23
Ernst Bloch e a Utopia Concreta .....	26
Fredric Jameson, Utopia e Cultura Popular .....	32
<b>5. Utopia e Cinema .....</b>	<b>35</b>
De <i>Hollywood</i> a Eisenstein .....	35
<i>Glass House</i> e as possibilidades infinitas do cinema .....	39
<b>6. Casos de Estudo .....</b>	<b>43</b>
Do real ao possível .....	44
<b>7. Conclusão .....</b>	<b>56</b>
<b>8. Bibliografia .....</b>	<b>58</b>
<b>9. Anexos .....</b>	<b>64</b>
<i>Anexo i</i> – Parecer da Orientadora de Estágio .....	65
<i>Anexo ii</i> – Imagens .....	66
<i>Anexo iii</i> – Lista de Convidados .....	70
<i>Anexo iv</i> – Orçamento Hotéis .....	75
<i>Anexo v</i> – Grelha de Visualização e Debate de Filmes .....	90
<i>Anexo vi</i> – Análise de Bilheteira .....	93



## 1. Introdução e Estado da Arte

O presente relatório de estágio tem como ponto de partida a experiência pessoal ocorrida no *Copenhagen International Documentary Film Festival (CPH:DOX)*. O festival, tal como o nome indica, dedica-se ao documentário, apresentando no entanto uma particularidade que o destaca e posiciona num universo específico: o documentário é encarado enquanto forma de arte e os seus realizadores como artistas que se servem desta categoria para criar obras desafiantes e inovadoras.

Desde o seu início que o CPH:DOX tem vindo a promover a contaminação entre diferentes disciplinas artísticas (vídeo, instalação, fotografia, pintura, performance, cinema) e a promoção de obras que desafiam o conceito de género e de noções mais tradicionais que envolvem a concepção de projectos documentais. O potencial do documentário como algo capaz de conter uma dimensão ficcional e imaginária por trás de um registo que reflecte a realidade é algo muito presente na obra de realizadores cujas raízes incluem não só o cinema, mas que também cruzam disciplinas como a antropologia e a sociologia, ou actividades como a exposição em galerias, a instalação.

Herdeiros de um cinema que lutou contra a passividade da audiência e que exigiu o envolvimento cada vez maior da sua imaginação, para estes artistas ignorar as regras é um meio de expressão em si mesmo e a dimensão documental das suas obras permite capturar potencialidades da realidade, ao mesmo tempo que as projectam para o futuro.

O documentário assume-se assim como uma hipótese de concepção do mundo não limitada por qualquer tipo de barreira. Uma análise dos programas dos festivais de cinema dedicados ao documentário nos últimos anos denuncia esta tendência. Em 2004, Patrick Leboutte escrevia nas páginas do catálogo do *États Généraux du Film Documentaire*:

“ ‘Documentário’: mais do que um género, uma acção, um compromisso perante uma causa, uma transformação do mundo tal como ele é para ser revista enquanto uma utopia concreta e imediata. Acção documental: operação sobre o mundo e sobre a imagem que o expressa, onde quem filma esquece aquilo que sabia inicialmente sobre o assunto filmado em benefício de uma nova relação que nasce da própria acção cinematográfica e do tempo presente da filmagem, da montagem e viabilidade das suas contingências. Tal filme e todo o processo que envolve o seu crescimento é precisamente o que documenta simultaneamente o mundo, o cinema, o realizador e, em última análise, o espectador em frente ao ecrã.” (LEBOUTTE: 2004, parágrafo 1)

Em 2013, o catálogo do festival *Cinéma du Réel* sublinha o modo como a vitalidade do documentário está intimamente ligada com uma ideia de resistência:

“O cinema documental intervém no momento em que a realidade entra em conflito com o sonho. Neste momento, a saúde, beleza e inspiração criativa do documentário residem na resistência individual ou colectiva, seja contra a injustiça social, perturbações climáticas ou no meio ambiente, guerra, desgaste social ou desenraizamento. A teimosia e perseverança que caracterizam esta luta são cruciais para aqueles que escolheram o género documental para expressar realidades presentes e passadas, e porque não possíveis futuros.” (CINEMA DU RÉEL: 2013, p. 15)

Em Portugal, o DocLisboa descreve-se no seu *site* oficial como um festival que questiona o presente do cinema recusando qualquer categorização: “um lugar de imaginação da realidade através de novos modos de percepção, reflexão, novas formas possíveis de acção”<sup>1</sup>.

Esta abordagem à ideia de documentário, capaz de abranger palavras como utopia, sonhos e imaginação parece encarar as imagens não só como o produto de um determinado meio ou suporte, mas também como um produto de carácter individual, pois cada um gera as suas próprias imagens através dos seus sonhos e imaginação, da sua percepção pessoal do mundo visível. Apesar de fugazes, estas imagens adquirem para cada indivíduo um significado muito particular e permanecem com ele para sempre. No caso do cinema, o movimento e a duração das imagens, a sua proximidade com o que identificamos como ‘mundo real’, conferem um tipo de relação muito particular entre o filme e o espectador.

É precisamente nesta zona de tensão entre real e imaginado, documental e artístico que grande parte das obras programadas pelo CPH:DOX se situam. Os realizadores escolhidos como caso de estudo para a presente proposta de relatório de estágio trabalham o potencial criativo que as ‘imagens documentais’/ ‘realistas’ possuem, conferindo-lhes uma dimensão pessoal, dotando-as de novos e possíveis significados. Documentário e reflexão artística fundem-se em propostas que ultrapassam as margens da realidade.

Mais do que uma análise da distinção do binómio ficção/documentário, o presente relatório pretende reflectir de que modo é que estes projectos, na sua maioria de cariz pessoal e artístico, são capazes de criar novas propostas políticas e socialmente críticas, ao mesmo tempo que nos apresentam uma visão utópica do mundo.

A presente análise começa com a caracterização da instituição onde o estágio foi realizado, aonde se traça o perfil do festival e as suas principais linhas de orientação. Este capítulo

---

<sup>1</sup> Disponível em <<http://doclisboa.org/2015/doclisboa/apresentacao/>>, consultado em Novembro de 2015.

<sup>2</sup> Artigo consultado a partir do livro *Poetics of Cinema* (2008). New York: Routledge.

compreende ainda a natureza dos trabalhos acompanhados, as tarefas concretas realizadas para o desenvolvimento desses trabalhos e a parte pela qual fui responsável, os problemas teóricos e metodológicos que esses trabalhos me sugeriram e um breve comentário sobre as opções adoptadas.

Sendo o ponto de partida a característica de um festival de cinema documental, a tentativa de definição e delimitação deste conceito surge como passo seguinte. A presente análise será baseada em algumas das ideias desenvolvidas por Bill Nichols, com especial recurso à sua teoria sobre os seis modelos de documentário. Neste capítulo pretende-se demonstrar como a definição deste conceito não é exacta e estanque, tendo encontrado múltiplas abordagens ao longo da sua história. A descrição e interpretação dos modelos desenvolvidos por Nichols encontrará uma aplicação prática no capítulo final, dedicado à análise dos filmes por mim seleccionados como caso de estudo.

Conforme mencionado anteriormente, o CPH:DOX assume-se como um festival onde o documentário ocupa um lugar privilegiado enquanto forma de arte. As implicações desta posição serão abordadas tomando como base o artigo “The Art Cinema as a Mode of Film Practice” (1979)<sup>2</sup> de David Bordwell e na sua análise da dimensão simultaneamente realista e subjectiva do *art film*.

É, portanto, na conjugação destas duas práticas que grande parte da programação do festival se situa. A sua ideia dilatada de documentário onde tudo é possível (inclusivamente a própria redefinição do género em si mesmo) abre espaço para propostas onde a liberdade de criação individual é a palavra de ordem. A utopia surge neste contexto não só enquanto temática, mas também enquanto valor e ideal de criação sem censura ou limite. As obras experimentais que o festival procura promover não são simplesmente contestatárias das normas e valores socialmente dominantes. Podemos afirmar que, ao desafiarem a plasticidade e potencial latente da linguagem documental, elas representam também um ideal de criação livre de regras ou constrangimentos.

No decorrer do trabalho revelou-se conseqüentemente necessária a definição do conceito de utopia. A origem da palavra como ponto de partida demonstra como, desde o momento da sua criação, o ‘não-lugar’ de Thomas More se situava afinal algures entre a ficção e a realidade. À semelhança do documentário, também o conceito de utopia teve diversas e vastas apropriações ao longo da história, algumas delas responsáveis pela conotação negativa e pessimista que ainda hoje o envolve. No âmbito da presente análise, a utopia será considerada enquanto valor positivo, capaz de promover uma acção criativa e comprometida. A argumentação apresentada

---

<sup>2</sup> Artigo consultado a partir do livro *Poetics of Cinema* (2008). New York: Routledge.

basear-se-á em algumas das ideias defendidas por Ernst Bloch na sua obra *Princípio da Esperança* (1954-1959) e na interpretação desta obra feita pelo professor universitário Douglas Kellner, com destaque para a contribuição de Bloch para a formulação de uma ideia de utopia concreta, virada para o futuro. A discussão em torno da ideia de utopia é novamente aplicada ao universo do cinema e dos *mass media* através de Fredric Jameson e do seu artigo “Reification and Utopia” (1970). Jameson refere-se à utopia enquanto processo capaz de descobrir os limites da nossa imaginação, revelando simultaneamente as barreiras ideológicas do presente (*Archaeologies of the Future* [2005]).

A relação entre utopia e cinema é complexa e extremamente cativante. Apesar de ser brevemente abordada no capítulo seguinte, não será profundamente desenvolvida no contexto da presente proposta. O objectivo da presente análise é estabelecer uma relação entre utopia e cinema documental através da análise de filmes programados pelo CPH:DOX. A referência à *Glass House* de Eisenstein e ao artigo “Utopies et dystopies de la transparence. Eisenstein, Glass House, et le cinématisme de l’architecture de verre” (2011) de Antonio Somaini surge como exemplo de uma utopia a nível temático e formal, onde o cinema se assume acima de tudo como um espaço de criação privilegiado, em comunicação com várias expressões artísticas capazes de englobar mais do que a simples narração. Apesar de se situar maioritariamente no território da ficção, a influência das teorias de Eisenstein sobre a montagem e a criação de significados são também visíveis nos exemplos escolhidos do catálogo do CPH:DOX.

## 2. Copenhagen International Documentary Film Festival

*Although our last name is short for “documentary”, we don’t so much talk about documentaries when we sit around our office kitchen. Instead, we talk about films with a reference to the real. And it is exactly this reference – be it aesthetic, political, performative, narrative – that we have made it our full-time jobs to explore.*<sup>3</sup>

Mads Mikkelsen, programador CPH:DOX

Fundado em 2003, o Copenhagen International Documentary Film Festival (CPH:DOX) tem vindo a estabelecer-se como um dos mais relevantes festivais documentais no panorama europeu<sup>4</sup>. Apesar de nos dias de hoje o cinema documental já ter quebrado inúmeras barreiras, principalmente no que diz respeito à eterna discussão entre o que pertence ao domínio documental/realista por oposição à ficção, há 12 anos atrás a ideia de criar um festival que englobasse documentário, cinema experimental, arte e novos media envolvia um certo risco. O imaginário comum ainda categorizava o documentário como obrigatoriamente objectivo e informativo, algo que poderíamos ver na televisão mas que raramente nos levaria a uma sala de cinema ou muito menos a uma galeria.

Este arquétipo foi desafiado e desconstruído, dando origem a vários géneros dentro da vasta categoria ‘documental’. Entre as páginas do programa do CPH:DOX, encontramos definições que oscilam entre “híbrido”, “esbatimento das fronteiras/limites”, “docu-*thriller*”, “sessões de *casting*, reconstruções e improvisações”, “semi-documentário meta-*noir*”, “entre a realidade não filtrada e a encenação cuidada” ou apenas “nem documentário nem ficção, mas simplesmente um filme” (CPH:DOX: 2014). Nikklas Engstrøm, um dos programadores do festival juntamente com Mads Mikkelsen e a directora Tine Fischer, confirma a intenção do festival de mostrar como a não ficção invade diversas formas de realização numa entrevista de Harriette Yahr para o *site* da *International Documentary Association*: “queremos explorar o ‘real’ em todas as suas formas e dimensões em detrimento de uma qualquer convenção de género chamada ‘documentário’” (Yahr: 2010, parágrafo 1). Até mesmo alguns dos realizadores vencedores não souberam interpretar os prémios que lhes foram atribuídos. Em 2010, Michelangelo Frammartino agradeceu via satélite o *Dox: Award* atribuído a *Le Quattro Volte* (2010) dizendo: “É uma grande surpresa para mim ganhar este prémio. É uma surpresa porque não sabia que o meu filme era um

---

<sup>3</sup> Disponível em <<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/17989/1/stranger-than-fiction>>, consultado em Novembro de 2015.

<sup>4</sup> O festival tem vindo a registar um aumento de audiência notável: dos 12.000 espectadores no seu ano inicial passou para 84.000 em 2014 (dados disponíveis em //cphdox.dk/en/node/8776 no dia 19 Setembro 2015).

documentário. Não sabia. Mas agora sei.” (KNEGT: 2005, parágrafo 6). O artista dinamarquês Jakob Boeskov agradeceu o *Nordic:Dox Award* pelo filme *Empire North* (2010) de um modo semelhante:

“Quando recebi a notícia que o filme estava em competição pensei ‘Oh não, toda a gente vai pensar que o meu filme é um documentário’. E agora ainda é pior. Queria apenas dizer que adoro filmes documentais e que não tenho a certeza se este filme é um documentário ou uma ficção. Talvez ande a ler demasiado a revista *WIRED* mas acredito realmente que daqui a dez ou quinze anos deixará de existir uma diferença entre filmes de ficção e filmes documentais. Os nossos ecrãs e a nossa realidade serão o mesmo... Está-se tudo a misturar.” (idem, parágrafo 16)

O festival organiza a sua competição nas seguintes categorias: *Dox:Award* (o prémio mais importante), *Nordic:Dox* (reúne o melhor da produção documental nórdica), *Fact:Award* (obras documentais próximas do jornalismo de investigação), *New:Vision* (dedicado a filmes mais autorais, numa aliança desafiante entre documentário, cinema e video-arte) e o *Doc Alliance Award* (resultado da parceria entre diversos festivais, onde o português DocLisboa se inclui, e que visa estimular a distribuição e divulgação de documentários). Existe ainda uma secção curada por realizadores, músicos ou artistas que o festival convida a partilharem com o público as obras que mais os influenciaram. Entre os convidados das diferentes edições do festival encontramos nomes como Harmony Korine, Nan Goldin, Douglas Gordon, Ai Weiwei, o duo activista The Yes Men e mais recentemente Laura Poitras.

Apesar do forte cariz inovador e artístico, o festival não esquece contudo o seu lado mais político. Sobre a curadoria de Ai Weiwei para a secção *Everything is Under Control* (2013), o programador Mads Mikkelsen comenta:

“De certo modo, o programa reflecte a sua [Ai Weiwei] situação de vida. Por ser uma voz crítica, foi perseguido, preso e pressionado para se manter em silêncio. Os filmes que escolheu são de autores como Antonioni, Tarkovsky e Leni Riefenstahl - alguns dos trabalhos mais significantes de realizadores *art house* famosos, mas quando os vemos enquanto parte do programa do CPH:DOX, vemo-los através da lente de Ai Wei Wei, que reflecte a sua própria história. Um filme como *Andrei Rublev* (1966) de Tarkovsky, ou *Chung Kuo, China* (1972) de Antonioni, ilustram de diferentes maneiras a luta eterna entre a autonomia artística e a ideologia dominante. A sua programação é histórica, mas aponta ao mesmo tempo para a sua situação o que consequentemente transporta os filmes para uma leitura contemporânea.” (RINKE: 2013, parágrafo 30)

Na edição de 2014, a programação do festival lançou a secção *MegaTrends*, focada nas principais mudanças que estão a redefinir o mundo. Nos campos da política, cultura e tecnologia foram identificadas cinco tendências que o CPH:DOX abordou através de documentários,

debates e workshops, promovendo a participação e discussão por parte do público. *Rethinking Sources; Movers and Makers; Polarized; We are the Robots* e *Africa Rising* foram as grandes temáticas escolhidas.

Apesar do foco na originalidade e transdisciplinaridade, o festival não descarta uma das principais características que faz do documentário um género tão estimulante – a sua relação privilegiada com o real. Os debates que nascem da exibição de documentários experimentais, lado a lado com obras de cariz jornalístico, demonstram como a ‘não ficção’ pode ser uma das categorias mais interessantes no panorama do cinema, capaz de abrir caminho para novas formas de realizar filmes, novas estéticas e para uma relação cada vez mais inovadora com o espectador. O documentário assume-se assim como uma hipótese de concepção do mundo não limitada por qualquer tipo de barreira. Fazer um filme é por definição criar um mundo ou imaginar outro e para o CPH:DOX a dimensão documental de certas obras vai mais além do que uma simples representação ou informação, ao mesmo tempo que torna possível uma visão socialmente comprometida de uma nova/possível realidade. Tine Fischer resumiu num dos seus discursos de encerramento estes ideais do festival, descrevendo-o como “um diálogo à volta da noção do que o documentário é e do que pode ser” (citada por FARNEL: 2011, parágrafo 5).

### **Organização da instituição**

Enquanto estrutura, o CPH:DOX faz parte da organização *Copenhagen Film Festivals* onde se incluem os festivais CPH:PIX (maioritariamente ligado a obras de ficção), BUSTER (dedicado a obras infantis) e DOXBIO (uma rede nacional de distribuição de documentários). Internamente, está dividido em diferentes departamentos com responsabilidades distintas. Para além da acima mencionada directora Tine Fischer e do departamento de programação, a equipa do festival distribui-se pelos habituais departamentos de Estratégia e Desenvolvimento, *Web, Marketing, Press*, Gráfico, Música (*Audio:Visuals*), *Guest Office* e Coordenação de Voluntários. Os menos comuns CPH:LAB, CPH:FORUM e SWIM são responsáveis pelo desenvolvimento de actividades paralelas à exibição de filmes.

O CPH:LAB surgiu no panorama do festival em 2009 como tentativa de criação de uma espécie de laboratório de criação, onde um conjunto de jovens realizadores e artistas seleccionados são convidados a desenvolver e realizar projectos em duplas. Não existe qualquer tipo de *guideline* ou tema a seguir, as únicas restrições são um orçamento limitado e um calendário definido. O objectivo é o estímulo de uma troca cultural que se materializará numa obra cinematográfica, numa instalação ou até mesmo numa performance. O festival assume aqui

um papel de entidade produtora/distribuidora procurando dar visibilidade a artistas em início de carreira ao mesmo tempo que promove o tipo de projectos que pretende divulgar: obras originais com uma visão artística desafiante. Um grupo de tutores acompanha os realizadores e artistas no desenvolvimento dos seus projectos, apresentando também opções de *creative development*, *business strategies* e *cross-sector partnerships*. Como o festival explica, “a responsabilidade de investir e investigar sobre novas formas de desenvolver a indústria do cinema não deve partir só dos produtores e parceiros de mercado – é também da responsabilidade e grande interesse dos próprios cineastas” (CPH:DOX: 2014, p. 331).

O CPH:FORUM é uma plataforma internacional de financiamento e co-produção, onde realizadores seleccionados apresentam os seus projectos a profissionais da indústria internacionais, produtores, distribuidores, representantes de televisões, de fundações, museus, galerias, entre outros. Compreende ainda seminários, *masterclasses* e *artist talks*. Esta plataforma cria e promove as condições necessárias para a reunião e *networking* entre os profissionais europeus e mundiais que pretendam estabelecer relações e alianças de trabalho que atravessem a ficção, o documentário e a arte. Organiza-se em quatro categorias: i) *FictionnonFiction* - privilegia projectos híbridos, na linha entre o documentário e a ficção; ii) *Cinema* - documentários de longa-duração num sentido mais clássico, passíveis de uma distribuição em sala internacional; iii) *F:act* - documentários que representam uma intersecção entre cinema, jornalismo de investigação e activismo; iv) *Art:film* - explora a fronteira entre cinema e arte contemporânea através de projecções, apresentação de projectos e seminários; pretende financiar, produzir e distribuir longas-metragens que sejam apelativas tanto para profissionais da indústria do cinema como da arte e promover a reflexão e discussão sobre o modo como estas duas áreas se podem desenvolver e apoiar em conjunto.

A iniciativa SWIM (*Scandinavian World of Innovative Media*) pretende estimular a inovação e promover novas maneiras de pensar diferentes media. Divide-se entre i) *Swim Lab* - um programa de *training in business and creative development for new media projects*, com uma vertente social (o *Impact!*) e uma vertente mais comercial (o *So Commercial!*); ii) *Swim Forum* - aonde os participantes do *Swim Lab* apresentam as suas ideias a um grupo de curadores e *decision makers* representantes de diversos sectores e indústrias; iii) *CPH:Conference – Art, Technology & Change* – um espaço onde filme, media, arte, design, comunicação e tecnologia se reúnem num debate acerca do estado actual da arte numa sociedade digitalmente interligada. No programa de 2014 da conferência, os temas explorados foram: “De que modo a arte e tecnologia são capazes de desbloquear a inovação e canalizar mudanças significantes na sociedade actual; Que factores influenciam as indústrias criativas na era do *network* digital;

Visionários que ousam romper o *status quo* e imaginar um novo futuro.” (idem, p. 337).

Destaco ainda as iniciativas DOX:ACADEMY e UNG:DOX, desenvolvidas em parceria com escolas e universidades durante o festival. Os alunos têm acesso privilegiado a sessões e *workshops* onde podem conhecer os realizadores e debater ideias.

### **Natureza dos trabalhos acompanhados**

Durante um período de seis meses fiz parte da equipa do CPH:DOX, num estágio que compreendeu três etapas distintas. Numa primeira fase que compreendeu o período anterior ao início do festival e a semana em que este decorreu, integrei durante quatro meses o departamento do *Guest Office*. No período pós-festival, acompanhei o departamento de Programação no início da preparação para a edição seguinte do festival.

A primeira fase de estágio no *Guest Office* incidiu sobre a organização da estadia dos convidados no festival. Esta tarefa envolveu um grande trabalho de estratégia de comunicação e divulgação das variadas ofertas do festival e o acesso à sua informação.

Para além da responsabilidade de assegurar as viagens e alojamento, este departamento também tem de apresentar a identidade do festival aos seus convidados, os principais eventos e actividades que irão decorrer nesse período e as linhas gerais de programação para a presente edição. Toda a comunicação via *newsletters* e *emails* era por nós revista e cuidadosamente analisada.

Os *Anexo iii* e *Anexo iv* (páginas 70 e 75, respectivamente) são exemplos de documentos de trabalho desta primeira fase – a lista dos convidados pelos quais estive responsável e o orçamento de alojamento nos diferentes hotéis.

Visto tratar-se de um festival com uma grande percentagem de convidados considerados membros profissionais da indústria cinematográfica (maioritariamente convidados do departamento CPH:FORUM), o visionamento e discussão dos filmes seleccionados faziam parte da agenda de trabalho (verificar *Anexo v*, página 90).

Durante o período do festival, e ainda enquanto parte do *Guest Office*, geri o sistema de bilheteira para os convidados da indústria. Deste trabalho resultou posteriormente um estudo estatístico sobre os filmes mais vistos, as salas de cinema com mais audiência e os padrões de visionamento dos convidados, como se pode observar no *Anexo vi* (página 93).. Todos os valores apresentados se referem exclusivamente aos convidados do festival, não incluindo consequentemente a audiência que não possui uma acreditação de acesso. A informação em

anexo apresentada exclui também os convidados do departamento de imprensa (*Press*). Apesar de representarem grande parte dos usuários do sistema de bilheteira pelo qual fui responsável, a compilação dos dados foi responsabilidade do próprio departamento.

Na breve passagem pelo departamento de Programação estabeleci contacto com distribuidores e produtores de alguns dos filmes em discussão para o programa do ano seguinte. Fui também responsável pelo primeiro visionamento de alguns dos filmes recebidos, contribuindo para uma primeira análise e discussão do modo como estes poderiam ser incluídos na programação do festival.

O balanço final do estágio foi positivo, como se pode comprovar pelo parecer da orientadora (*Anexo i*, página 65).

### **Problemas teóricos e metodológicos, comentários sobre as opções adoptadas**

Um dos principais desafios actuais do CPH:DOX é o seu crescimento e desejo de integrar o circuito dos festivais considerados classe A (à semelhança de festivais como o *Festival del Film Locarno* ou o *International Film Festival Rotterdam*).

Como acima mencionado, a estratégia do festival passa por apostar em obras irreverentes e inovadoras tentando promover artistas que não se situam apenas no mundo do documentário. Isto permite uma mistura estratégica entre dois mercados: o do cinema e o das artes. Ao promover esta comunicação entre diferentes meios de expressão, o festival transita habilmente entre cinema e galeria, conseguindo encontrar espaço e financiamento para obras que não pertencem exclusivamente nem a um ramo nem ao outro.

A conjugação de projectos autorais com documentários passíveis de ser amplamente distribuídos em sala (em 2014 o exemplo mais marcante foi *Citizenfour* [2014] de Laura Poitras, posteriormente vencedor do Oscar para melhor documentário) revela uma abordagem semelhante à de festivais como *Sundance* ou *Toronto International Film Festival*. Outro dos grandes desafios que o festival enfrenta é o seu papel enquanto promotor de um circuito de distribuição e divulgação de projectos que não encontram lugar no circuito de salas tradicional.

Apesar de numa primeira análise a selecção e exibição de um filme num festival ser algo positivo e vantajoso, ela nem sempre é garantia de um futuro. Grande percentagem das obras exibidas nunca chega ao circuito comercial, transformando a estreia em festival numa espécie de ‘celebração’ onde duas ou mais sessões podem esgotar a bilheteira, sem contudo existir qualquer margem de lucro real para o filme exibido. A participação em festivais (principalmente naqueles que não pertencem à tal classe A) pode ficar conseqüentemente reduzida a um selo de ‘estreia

mundial’, à breve divulgação na imprensa ou a um potencial prémio monetário simbólico. A criação do departamento DOX:ON:TOUR combate alguns destes perigos garantindo a circulação a nível nacional de algumas das obra durante o período de um ano.

Atento às necessidades de um mercado em constante mutação, o CPH:DOX tenta incluir nas suas iniciativas novas plataformas de financiamento e divulgação que permitam combater algumas das tendências negativas destinadas aos projectos que não encontram espaço e tempo nas grandes salas.

O acima mencionado CPH:LAB reúne jovens artistas com mentores capazes de sugerir e orientar estratégias de produção e divulgação de acordo com as características de cada projecto. Conferências, simpósios e *masterclasses* que abordam o potencial inesgotável dos dispositivos formais do documentário, incluem inevitavelmente na discussão as vantagens/desvantagens de meios de produção e distribuição verticalmente integrados, ou as vantagens/desvantagens do eventual envolvimento de tais empresas nos projectos em desenvolvimento. O festival assume assim um papel de intermediário entre financiadores e artistas, projectos ambiciosos e audiência, novos criadores e nomes consagrados.

Na obra *Introduction do Documentary* (2010) Bill Nichols, um dos fundadores do estudo do documentário ao qual regressarei mais tarde, considera o papel das instituições como potencial ângulo de abordagem ao conceito: “os documentários são aquilo que as organizações e instituições que os produzem deles fazem” (NICHOLS: 2010, p. 16). Independentemente do seu papel, as instituições contribuem directa e indirectamente para o que é produzido e a forma como é produzido. Muitas vezes impõem critérios ou convenções para os trabalhos que apoiam, mas de facto, sem elas vários documentários nunca chegariam à sua audiência (idem, p. 19).

A escolha do tema da presente proposta foi em grande parte influenciada pelas linhas conceptuais do CPH:DOX e baseada em algumas das ideias que guiam a sua programação. A ligação estabelecida com a área de estudo de Culturas Visuais surge a partir da ideia de que, nos dias de hoje, parte da riqueza e criatividade do universo do cinema documental reside na possibilidade de trabalhar sobre ‘imagens documentais’/‘reais’ conferindo-lhes uma dimensão pessoal, transformando-as em novas propostas e significados. A secção de competição *New:Vision Award* procura precisamente esta tendência:

“Desde o pequeno e poético momento através do ensaio cinematográfico até à excursão filosófica para lá dos limites da realidade. Estes são obras que lutam pelo impossível e não se contentam com o mediano, obras que investigam criticamente o *status* das imagens no nosso tempo.” (CPH:DOX: 2014, p. 39)

Como Stefan Ramstedt conclui no artigo “Cinéma du Réel 2013: Documents,

Layouts/Memories, Dreams/Reflections, Projections” sobre a edição desse ano do festival:

“Talvez fosse isto a que Walter Benjamin se referia quando afirmou: ‘Demonstrar a identidade do uso artístico e científico da fotografia, até agora normalmente separados, será uma das funções revolucionárias do cinema’? Que um filme etnográfico e sociológico (e, portanto, científico) não seja apenas um reflexo mas também uma ‘projecção’ (uma palavra na qual também encontramos uma outra, ‘projecto’) e criação. (RAMSTEDT: 2013, parágrafo 13)

### 3. Entre o Documentário e o *Art Film*

*There's nothing more unreal than yesterday's reality.*<sup>5</sup>

Jakob Høgel, realizador e antropólogo visual

A discussão em torno das características que definem um filme enquanto documentário – e dos filmes que, como resultado directo da aplicação dessas mesmas características passam a ser considerados como parte da categoria – é extensa e complexa. Uma das principais tensões que a marcam está relacionada com o modo aparentemente paradoxal como o documentário, na sua procura de um retrato factual da realidade, recorre a abordagens subjectivas e a dispositivos estéticos e narrativos, como encenações ou reconstruções. O teórico de cinema Paul Ward observa que essa discrepância é aparentemente fundada “na ideia de que de um modo ou outro a estética distorce ou altera a representação do real.” (WARD: 2008, p. 9). Tendemos normalmente a associar o documentário com a apresentação de factos e argumentos, o que não significa que o género se reduza a *fact-films* ou projectos educacionais. Stella Bruzzi, também teórica de cinema, define o documentário como “uma discussão que decorre entre o evento real e a sua representação” (idem). A discussão em torno da definição de documentário começou a ganhar cada vez mais espaço na actualidade devido ao impacto de filmes híbridos que ultrapassaram as linhas que outrora distinguiam documentário e ficção. Alguns dos vencedores do *Dox:Award* nos últimos anos demonstram esta tendência - *Trash Humpers* (2009) de Harmony Korine, o já anteriormente mencionado *Le Quattro Volte* (2010) de Michelangelo Frammartino, *The Act of Killing* (2012) de Joshua Oppenheimer ou *The Reunion* (2013) de Anna Odell.

O documentário enquanto género é, portanto, um campo de pesquisa interessante em si mesmo. Ao longo da presente análise tentaremos acima de tudo demonstrar como a tentativa da sua definição tem sofrido alterações significativas desde que um dos seus pioneiros, John Grierson, o caracterizou em 1933 como “o tratamento criativo da actualidade” (EITZEN: 1995, p. 82). Bill Nichols realça alguns traços desta mudança na sua definição:

“Tradicionalmente, a palavra ‘documentário’ sugeria plenitude e conclusão, conhecimento e verdade, esclarecimentos acerca do mundo social e dos mecanismos que o motivam. Contudo, nos dias de hoje documentário passou a sugerir incompletude e incerteza, recordação e sensação, imagens de mundos pessoais e construção subjectiva.” (NICHOLS: 1994, p. 1)”

---

<sup>5</sup> Citação do já anteriormente mencionado artigo de Sean Farnel, “The Edge of Documentary: The Not-Fiction film”.

Desde o seu início em 2003 o CPH:DOX definiu-se como um festival atento a esta mudança, dedicando parte da sua programação ao que decidiu denominar de “não ficção enquanto arte”<sup>6</sup>. A evolução da tecnologia, o acesso a novas câmaras e a necessidade de conquistar novos mercados para o documentário para além da televisão contribuíram para o aparecimento de novas obras que se situam algures entre o documentário e o *art film*. Um dos principais objectivos do festival tem sido precisamente criar espaços e plataformas que permitam uma união entre cinema e galeria, documentário e arte. Entre as iniciativas podemos destacar as já mencionadas secções *Art:Film* (parte do CPH:FORUM), a plataforma SWIM e a *CPH:Conference – Art, Technology & Change*.

O presente capítulo desenvolverá estes dois conceitos - documentário e *art film* - tentando situar o campo teórico em que o festival opera.

Concentraremos a análise da definição de documentário nos seis modos de representação formulados pelo acima citado Bill Nichols na obra *Introduction do Documentary* (2010). Esta análise irá também funcionar como um pequeno resumo da história do documentário devido à forma como o autor baseia a sua divisão dos vários modos de representação de acordo com a época em que estes foram pela primeira vez praticados.

A abordagem ao conceito de *art film* basear-se-á no artigo “The Art Film as a Mode of Film Practice” (1979) de David Bordwell e no seu destaque dos traços simultaneamente realista e subjectivos que caracterizam este género.

Os dois quadros teóricos serão posteriormente aplicados à análise dos filmes escolhidos entre o programa do CPH:DOX como caso de estudo.

### **Os seis modos de representação de Bill Nichols**

No seu livro *Introduction do Documentary* (2001), Bill Nichols tenta aproximar-se de uma definição de documentário através da delimitação de seis modelos que assinalam a sua prática. Nichols define a caracterização destes modos de expressão enquanto parte integrante da categoria documental e não enquanto géneros em si mesmos na base que lhes é comum: o seu foco no mundo real. Os seis modos diferem portanto entre si de acordo com a maneira como gerem a relação narrativa/realidade, como a priorizam e reflectem. O autor realça ainda que cada manifestação documental individual pode conter traços de outros modos e que, apesar da

---

<sup>6</sup> Palavras da directora Tine Fischer, citada por Anthony Kaufman no artigo “Is CPH:DOX Ruining Documentary Film or Saving It?”. Disponível em <<http://www.indiewire.com/article/is-cph-dox-ruining-documentary-film-or-saving-it-20141113>>, consultado em Setembro de 2015.

separação entre eles ser cronologicamente motivada, não deve ser entendida como uma representação histórica linear do desenvolvimento do documentário.

O primeiro modo apresentado é o “poetic mode”, que revela afinidades com o movimento *avant-garde* e surge como consequência da Primeira Guerra Mundial. Tal como o nome indica, este modo explora a expressão subjectiva e poética em detrimento da informação directa, da apresentação de causas e efeitos ou da busca de soluções concretas. Formalmente, a montagem obedece maioritariamente a princípios de fragmentação do espaço e do tempo, recorre frequentemente a sobreposições para criar associações e destina-se principalmente a criar um ritmo que contribua para um certo *mood* ou tom. Todos estes mecanismos são traduzidos numa recusa em apresentar soluções, da qual resulta uma sensação de honestidade muito particular. Entre os exemplos deste modo podemos destacar filmes como *Scorpio Rising* (1963) de Kenneth Anger ou *Sans Soleil* (1982) de Chris Marker.

As principais tendências que o modo poético não segue são por sua vez encontradas no “expository mode” - os filmes pertencentes a esta categoria caracterizam-se pelo seu enquadramento fortemente expositivo e argumentativo, pelo modo como contam uma história e propõem uma perspectiva directamente ao espectador. A sua lógica é informativa e baseada na palavra, a imagem funciona quase como um suporte extra que ilustra o que é dito. Para tal, o recurso a uma *voice-over* distante, neutra e objectiva é frequente. Formalmente, a montagem favorece a evidência e a clareza, logo a generalização. Este modo é utilizado em grande parte pelos chamados ‘filme-informação’ ou filmes de propaganda, tal como a série *Why We Fight* (1942-1945) de Frank Capra.

Com o desenvolvimento da tecnologia e o aparecimento de câmaras mais leves e portáteis surge o “observational mode”. O novo equipamento significou a possibilidade de estar no local concreto onde os acontecimentos decorriam e deu origem a uma convicção que subordinou os filmes à espontaneidade do que se apresentava perante a câmara. Este movimento está intimamente ligado ao “direct cinema” americano, cujos principais agentes foram realizadores como Frederick Wiseman ou D. A. Pennebaker. Com uma estética caracterizada pelo efeito “fly on the wall”, estes realizadores levaram a possibilidade de som directo ao extremo, rejeitando muitas vezes qualquer tipo de efeito sonoro ou *voice over*. A sensação do imediato e da presença da câmara na cena levou também à rejeição de uma vulgar narrativa pré estabelecida, procurando sempre o nível máximo de aproximação possível ao sujeito filmado. O realizador torna-se uma presença quase invisível face aos acontecimentos reais que retrata e o espectador é obrigado a assumir um papel activo, e por vezes desconfortável, na determinação do significado daquilo que vê. Tal abordagem contribui para a sensação de que o que vemos se passa em ‘tempo real’, como

se se tivesse desenrolado exactamente como o visualizamos filmado, o que nem sempre é verdadeiro. Esta sensação de fidelidade é em grande parte posta em causa se consideramos que os sujeitos filmados provavelmente agiriam de outro modo caso não estivessem à frente de uma câmara e equipa de filmagem.

Esta característica em particular leva-nos ao “participatory mode”. Quase em simultâneo com o surgimento do “direct cinema” americano nos anos 60, surge o “cinéma-vérité” francês de Jean Rouch e Edgar Morin, movimento que também procura retratar a realidade tal como ela se manifesta, com a diferença da presença assumida e marcada do realizador dentro dos seus próprios filmes. A influência e enaltecimento desta presença confere um traço antropológico a estes documentários, onde a gestão do envolvimento pessoal com o trabalho de observação objectivo é delicada. A ideia de participação pretende assim demonstrar como o realizador age face a uma certa situação e como esta situação se pode alterar em função disso – o realizador passa a ser também um dos agentes sociais do seu próprio filme. Procura-se assim a verdade de um encontro em detrimento de uma qualquer verdade absoluta, a verdade de uma interacção que existe graças à presença da câmara. Existe, portanto, um certo grau de reflexividade no “participatory mode”. Contudo, Bill Nichols argumenta que esta reflexividade se refere apenas à relação entre realizador e objecto filmado, não abordando a relação entre espectador e documentário.

Este aspecto altera-se nos anos 70 e 80 com o “reflexive mode”, proposta radicalmente distinta dos anteriores modos na maneira como se relaciona com a realidade e a captação que dela pretende fazer. Para além de representar uma visão do mundo, o documentário apresenta também os problemas desta representação em si mesma. A negociação do que é filmado e mostrado passa a ser entre realizador e espectador e não entre realizador e actor/sujeito filmado. Formalmente, recorre ao que Bertolt Brecht chamou de “efeitos de distanciação” (NICHOLS: 2001, p. 128): encenações explícitas, reconstruções e meta-textualidades que reflectem o estatuto visual do documentário enquanto meio de representação visual. É o suposto ‘realismo’ do documentário que é aqui contestado, tornando a audiência consciente das estruturas e construções narrativas que o compõem. Ao mesmo tempo, estes filmes possuem também uma mensagem política e social clara que se relaciona directamente com o seu conteúdo temático. Já não estamos apenas perante um sujeito ou um objecto no mundo real, mas também perante o papel do próprio realizador enquanto mediador do que está a ser mostrado. Formalmente, caracteriza-se pelo questionamento das presunções e expectativas que o documentário enquanto género propõe; politicamente, esta reflexividade faz-nos questionar as nossas próprias expectativas em relação ao mundo que nos rodeia. Nas palavras de Nichols, “no seu melhor, o

documentário reflexivo estimula o espectador a uma forma elevada de consciência acerca da sua relação com o documentário e aquilo que ele representa.” (idem)

Esta auto-consciência e auto-crítica é desenvolvida por Bill Nichols em maior profundidade no último (e mais contemporâneo) “performative mode”. Tal como no modo de representação anterior, os filmes desta categoria também recorrem a elementos ficcionais, representações e reconstruções. Contudo, ao contrário do “reflexive mode”, no “performative mode” é a relação íntima e pessoal do realizador com o assunto retratado que activa e estimula o espectador. Com um ponto de vista subjectivo e uma linha narrativa pessoal forte, estes filmes procuram criar um laço emocional com o espectador – ao realçar as dimensões subjectivas e afectivas põem em evidência a complexidade do nosso conhecimento do mundo. Extremamente expressivos e poéticos, colocam o espectador numa posição de receptividade em relação à mensagem do filme: “(o “performative mode”) anima a dimensão pessoal de maneira a que esta se torne porta de entrada para a dimensão política” (idem, p. 137).

Bill Nichols retrata a história do documentário através do seu desenvolvimento de formas informativas e observativas para formas cada vez mais pessoais e reflexivas. Ao referir esta subdivisão cronológica no meu relatório pretendo demonstrar de que maneira é que os filmes escolhidos como objecto de análise utilizam algumas das técnicas e traços estéticos destes modos e como os desafiam e subvertem conferindo-lhes novos significados e potencialidades. Este exame será posteriormente desenvolvido em profundidade no capítulo dedicado à análise dos filmes escolhidos.

É também graças a estas tentativas de subversão e reapropriação da linguagem documental que estes filmes se aproximam de práticas características do *art film*. A ênfase que o CPH:DOX confere a esta particularidade é uma das atitudes que contribuiu para o sucesso e originalidade do festival, numa altura em que o documentário ainda estava preso a factos e argumentos. David Bordwell define o que torna o *art film* num género particular no seu artigo “The Art Cinema as a Mode of Film Practice” (1979) que analisarei na secção seguinte.

### **David Bordwell e *Art Film***

Em 1933 o realizador e teórico germano-americano Rudolf Arnheim caracterizava o *art film* do seguinte modo: “Para o artista que trabalha com filme criar uma obra de arte, é importante que realce conscientemente as peculiaridades do seu *medium*” (BRAUDY e COEN: 1999, p. 316). Apesar da aparente simplicidade da proposta, a sua ideia continua próxima de formulações posteriores sobre o que é necessário para um filme ser considerado ‘arte’. Esta atenção às

especificidades do cinema enquanto meio e o foco nas suas características é também para David Bordwell uma das particularidades e recorrências do *art film*. Por oposição a um cinema clássico ou *mainstream*, que procura esconder a técnica e os processos cinematográficos de maneira a criar uma narrativa fluída e contínua, o *art film* chama a atenção para o seu próprio estatuto enquanto filme (BORDWELL: 2008, p. 151). Bordwell traça a sua origem até à era do cinema mudo, em especial ao expressionismo Alemão e ao impressionismo Francês. O autor considera estes dois movimentos como base do *art film* moderno, que surge enquanto género com o neo-realismo Italiano nos anos 50 (idem). Apesar de constatar a variedade de forma e estilo dos filmes que compõem esta categoria, defende que realizadores tão distintos como Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard e Pier Paolo Pasolini podem ser incluídos no mesmo grupo.

Um dos argumentos de Bordwell que justifica a reunião de diferentes países e diferentes épocas numa mesma categoria surge através da análise do modo como o *art film* se destaca do “cinema narrativo clássico” (idem, p. 152). Dentro desta tradição, que poderíamos também chamar de “mainstream film”, a narrativa é a peça central, os protagonistas têm objectivos definidos e a lógica causal percorre o filme. Consequentemente, estes filmes recorrem também a uma linguagem cinematográfica tradicional onde tudo desde a iluminação até à montagem é executado da maneira mais harmoniosa possível, de maneira a incluir o espectador na ilusão do filme sem que este se aperceba de toda a construção que existe por detrás.

A própria razão de ser do *art film* é, por sua vez, a negação desta coerência e causalidade. Dentro desta categoria não existe uma preocupação com causa/efeito mas antes ambiguidade, complexidade e narrativa aberta. Nas palavras de Bordwell, “O *art cinema* motiva a sua narrativa através de dois princípios: o realismo e a expressividade autoral” (idem, p. 153). A ideia de realismo pode ser abordada de inúmeras maneiras e o uso do termo não deve ser interpretado como a procura de um ideal documental. Deve ser antes tida como uma intenção de retratar “la condition humaine” através do cinema, uma tentativa de captura das condições de vida do homem moderno. Contudo, um dos meios utilizados para o efeito é precisamente o recurso a ferramentas documentais. Esta abordagem é claramente visível no já mencionado neo-realismo Italiano, na escolha de actores amadores, a preferência por filmagens *on-location* e por narrativas que se desenrolam em tempo real. André Bazin caracteriza esta cinematografia como uma “intenção paradoxal de não produzir um espectáculo que pareça real, mas transformar a realidade num espectáculo” (BRAUDY e COEN: 2009, p. 205). Bazin também destaca as várias técnicas através das quais isto pode ser trabalhado, como os planos de longa duração, composições com grande profundidade de campo e uma câmara em movimento. Os filmes imitam a vida através da criação de um “*continuum* realista de espaço e tempo” (BORDWELL: 2008, p. 154), que

também se reflecte no uso de “tempos mortos” – momentos do filme em que a narrativa chega a um impasse.

Mas o realismo no *art film* pode ser também psicologicamente condicionado. Outro elemento característico é portanto a complexidade das personagens. Como anteriormente mencionado, no cinema *mainstream* o protagonista tem objectivos definidos e a narrativa avança consoante este se aproxima ou afasta deles. O protagonista do *art film* é na maioria dos casos guiado pela indecisão e dúvida. Não possui um objectivo final e não está necessariamente a caminhar em direcção a algo. Isto confere ao filme um carácter episódico, onde as personagens “podem dispersar e nunca reaparecer, eventos podem levar a lado nenhum” (idem, p. 153) e o espectador pode mesmo acabar por duvidar qual é o enredo do filme.

Podemos assim concluir que o *art film* recorre a ferramentas com uma estreita conotação com o real ao mesmo tempo que se caracteriza por opções estilísticas que pretendem transmitir uma percepção mais subjectiva dessa mesma realidade. O modo como estes recursos são utilizados depende de cada realizador.

A segunda parte do seu artigo, David Bordwell aborda precisamente o ponto de vista do realizador, ou *auteur*, enquanto “a inteligência dominante que organiza o filme para a nossa compreensão” (idem). É o realizador que, através dos seus filmes e obra, transmite a sua visão pessoal do mundo em detrimento de uma qualquer estrela de *Hollywood* ou de códigos de género com os quais o espectador se relaciona no seu entendimento do filme. Por outras palavras, a assinatura do realizador – as suas escolhas estilísticas e temas recorrentes – é um factor determinante para a classificação de um determinado filme como *art film*.

O crítico de cinema Andrew Sarris conceptualizou esta “auteur theory” (cinema de autor) no artigo “Notes on the Auteur Theory in 1962”, aonde define um “film auteur” como alguém que possui competências técnicas, que é capaz de mostrar a sua personalidade através do seu estilo artístico e que possui uma visão – ou um significado interno – nos seus filmes (SARRIS: 1962). Por outro lado, o teórico de cinema Peter Wollen compreende o cinema de autor de um ponto de vista analítico e apresenta-o do seguinte modo: “A análise do *auteur* (...) consiste em traçar uma estrutura dentro do trabalho que pode ser atribuída *post factum* a um indivíduo, o realizador, num pressuposto empírico” (BORDWELL: 2008, p. 532). É o cunho pessoal do realizador que o define enquanto autor e David Bordwell também inclui esta premissa na sua definição de *art film* enquanto género. Bordwell argumenta que o espectador do *art film* é competente e não procura uma estrutura narrativa linear, mas antes sinais autorais (idem, p. 155). Estes sinais tornam-se concretos através das suas “violações recorrentes da norma clássica” (idem) e podem ser

detalhes como movimentos de câmara menos familiares, uma montagem arritmica ou mudanças no estilo inesperadas.

Bordwell caracteriza o *art film* destacando, por um lado, a sua intenção de um retrato realista da vida tal como ela é (uma estética realista) e por outro enquanto visão pessoal definida pelo *status* de *auteur* do realizador (uma estética expressionista). Estes dois traços parecem ser contudo incompatíveis entre si. A partir do momento em que o realizador-autor se manifesta de um modo subjectivo no seu filme, a ilusão de realismo é destruída (idem, p. 156). Bordwell continua a sua argumentação demonstrando como esta incompatibilidade é precisamente um dos pontos fortes do *art film*, na medida em que é o factor que motiva o interesse do espectador no filme. Sempre que o *art film* quebra a causalidade característica do cinema narrativo *mainstream* ou com os seus códigos e estruturas estilísticas conhecidas, o espectador tenta compreender e descodificar o porquê desta opção, independentemente da quebra ser fundada numa perspectiva realista ou autoral. Bordwell apelida esta característica do *art film* de “ambiguity” (ambiguidade) e define o modo como estes filmes conseguem cativar o espectador: “Idealmente, o filme hesita, sugerindo a subjectividade das personagens, a desordem da vida e a visão do autor” (idem). Ainda em relação à ambiguidade, Bordwell refere a tendência dos finais abertos ou aleatórios dentro da categoria *art film*. Se o cinema *mainstream* se guia pela causalidade de um princípio, meio e fim, o *art film* acaba frequentemente sem qualquer explicação ou solução final para os seus protagonistas. Deste modo, até o próprio final exige uma participação do espectador que se vê impedido de o analisar enquanto algo encerrado ou resolvido e é antes encorajado a pensar nos porquês da sua construção irregular. Nesta perspectiva, o *art film* é um género desafiante, que substitui a fluidez e facilitismos do cinema *mainstream* pela busca de realismo e visão artística. É simultaneamente capaz de destacar o seu próprio estatuto enquanto filme e estimula o espectador a reflectir sobre o que está a ser projectado no ecrã. Bordwell resume o manifesto deste género com a seguinte frase:

“O *art film* reafirma a ambiguidade enquanto princípio dominante de inteligibilidade, reafirma que devemos observar o modo como se conta em detrimento do que é contado, que a vida não tem a nitidez da arte e que esta arte em particular sabe disso.” (idem)

Ao privilegiar obras de artistas que se situam algures entre o documentário e o *art film*, o CPH:DOX valoriza projectos que lutam contra a passividade da audiência e exigem um envolvimento crítico. Como anteriormente mencionado, a maioria destes artistas/realizadores são herdeiros de um cinema *thought-provoking* e experimental aonde o documentário surge como uma hipótese de concepção do mundo não limitada por barreiras narrativas ou de género. A dimensão documental das suas obras vai mais além do que uma

simples representação ou informação – é ela que torna possível esta visão socialmente comprometida de uma nova/possível realidade.

No capítulo que se segue irei discutir como esta intersecção entre real e possível é precisamente o campo aonde o conceito de utopia se manifesta. Num primeiro momento traço a origem da palavra (aonde podemos encontrar também este limbo entre realidade e ficção). A delimitação do conceito é elaborada de acordo com algumas ideias do filósofo alemão Ernst Bloch (e na interpretação da sua obra *Princípio da Esperança* [1954-1959] por Douglas Kellner) e do crítico literário e teórico político Fredric Jameson. A escolha destes autores relaciona-se maioritariamente com a sua revitalização do conceito de utopia enquanto ferramenta crítica capaz de estimular uma acção concreta.

A ligação privilegiada entre cinema, utopia e documentário é posteriormente estabelecida num capítulo onde os três conceitos se reúnem no exemplo de Sergei Eisenstein.



## 4. As Possibilidades da Utopia

*A map of the world that does not include Utopia is not even worth glancing at.*<sup>7</sup>

Oscar Wilde

Apesar de ser um festival dedicado ao documentário, o CPH:DOX cultivava desde o seu início uma identidade ironicamente apoiada num distanciamento da ideia de realismo (ver *Anexo ii, Imagem 1.*, página 66). Os pontos fortes da sua programação incorporam elementos que vão desde a arte (num sentido que engloba pintura, performance, exposições), música (o departamento *Audio:Visuals* é uma programação em paralelo onde músicos se reúnem a artistas visuais num concerto que traduz à letra a expressão audiovisual), debates e laboratórios de ideias. Realidade e ficção misturam-se através das diversas formas artísticas que o festival põe em contacto.

Como a frase do programador Mads Mikkelsen mencionada no capítulo do presente trabalho dedicado ao festival destaca, a referência ao real (seja ela estética, política, performativa ou narrativa) é o ponto de partida para uma exploração dessa mesma realidade capaz de abranger imaginação, originalidade, crítica. Realismo e possibilidade unem-se através da linguagem do cinema e da sua capacidade única de criação e representação de mundos alternativos – uma ideia que encontramos na génese do conceito de utopia. Antes de desenvolver alguns dos elementos que aproximam cinema e utopia farei uma análise deste segundo conceito, tão frequentemente confundido com ilusão e impossibilidade.

À semelhança das tentativas e correntes em torno da definição do conceito de documentário, a definição de utopia também continua a ser um desafio nos dias de hoje. A origem da palavra remota a Thomas More e à obra *Utopia* (1516). Na sua raiz podemos identificar três palavras de origem grega: *eu*, que significa bom; *ou*, que significa não; e *topos*, que significa lugar. O seu significado literal pode assim traduzir-se como ‘o lugar bom que é um não lugar’, um paradoxo que parece percorrer a definição deste conceito ao longo da sua história. Na sua tentativa de delinear precisamente uma história para a utopia, Gregory Claeys<sup>8</sup> caracteriza-a como sendo uma variação ao longo dos tempos de um presente, passado e futuro ideais e da relação entre os três (CLAYES: 2013, p. 7). Claeys aponta como origem primordial do conceito crenças religiosas, assentes em mitos acerca da criação e da vida após a morte. Não podemos contudo entender

---

<sup>7</sup> Citação disponível em <<http://philosophyproject.org/wp-content/uploads/2012/09/Kant%E2%80%99s-Utopian-Imperative-and-the-Global-Marshal-Plan-Istanbul.pdf>>, consultado em Outubro de 2015.

<sup>8</sup> Professor de História e Pensamento Político na *Royal Holloway, University of London*.

qualquer aspiração ou desejo de melhoria como uma utopia, da mesma maneira que não a podemos reduzir simplesmente a um impulso psicológico, a um sonho ou projecção. Claves realça assim um dos principais desafios das contradições que envolvem a delimitação deste conceito: como conciliar a sua dimensão irrealista, romântica, fundada no desejo, com a sua pertinência real, as suas potencialidades e ambições.

Iniciaremos a análise com a primeira obra aonde a palavra é criada, *Utopia* (1516) de Thomas More e dos factores que contribuíram para o impacto e propagação desta ‘nova’ ideia. Contudo, o conceito sofrerá transformações e adquirirá novos sentidos ao longo da História. Delimitaremos a análise recorrendo a algumas das ideias de Ernst Bloch em *Princípio da Esperança* (1954-1959), principalmente à sua argumentação positiva e concreta da ideia de utopia. A aplicação à cultura de massas e ao caso do cinema em especial, surge com Fredric Jameson no artigo “Reification and Utopia” (1970).

### **A ficção/não ficção de Thomas More**

Podemos considerar que um dos traços que distingue a *Utopia* (1516) de More é o seu carácter político<sup>9</sup>. More constrói uma metáfora crítica através da descrição de uma sociedade cuja organização é equitativa. Apesar de não ser a primeira obra com semelhante proposta (a influência da *República* de Platão é visível principalmente através da ideia de felicidade pública a partir da razão não comprometida), a sua descrição de uma sociedade ideal levou a uma separação gradual entre religião e política e apresentou uma alternativa séria para um sistema de classes cada vez mais explorador (CLAYES: 2013, p. 12). Alguns dos seus principais traços incluem um povo racional e deísta, tolerante e receptivo a todas as fés; um governo local eleito democraticamente; liberdade de expressão e liberdade pessoal, subordinadas contudo a uma educação comum, desenhada para criar cidadãos iguais. A ociosidade é proibida e aquilo que mais satisfaz os cidadãos de Utopia é o cultivo das suas mentes. A actividade económica é controlada e limitada e planeada de acordo com o bem comum – as várias cidades funcionam em harmonia e se uma produz a mais os seus excedentes são enviados para aquelas com *déficit* de produção, “toda a ilha é como uma única família” (MORE: 1984, p. 83). Não há pobreza ou desigualdade, a felicidade é fundada num princípio de dignidade e não de abundância. Apesar do suicídio ser proibido, os doentes terminais são encorajados a cometê-lo pois não existe medo da

---

<sup>9</sup> Uma declaração patente no título original: *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia* - "Um pequeno livro verdadeiramente de ouro, não menos benéfico do que divertido, do melhor estado de uma república e da nova ilha de Utopia". Disponível para consulta em: <[http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/2006024/1/LOG\\_0000/](http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/2006024/1/LOG_0000/)>, consultado em Setembro de 2015.

morte. Os cidadãos são bondosos e generosos, e assumem a sua responsabilidade para o bem comum como uma ordem natural das coisas. O princípio fundador desta sociedade é, acima de tudo, o seu sentido de propriedade, claramente expresso nas casas sem portas dos cidadãos (idem, p. 66).

Esta proposta de um sistema de leis colectivo, baseado em consentimentos mútuos que possibilitavam uma comunidade bem ordenada, fez de *Utopia* (1516) mais do que uma simples construção de um paradigma social fantasioso. Ao imaginar o oposto ideal da sociedade inglesa da época<sup>10</sup>, a obra de More tornou-se uma ferramenta crítica poderosa, capaz de um impacto concreto na conjuntura política. Através do espaço imaginário de Utopia, Thomas More criou um novo contexto onde os seus leitores puderam abordar problemas sociais aparentemente insolúveis através de uma visão daquilo que o mundo poderia ser. Como Clayes destaca, a sua localização imaginária ou o facto de se recorrer à ficção para descrever tal possibilidade tornam-se irrelevantes face à plausibilidade do que descobrimos quando chegamos lá (CLAYES: 2013, p. 14). Influenciado pelo pensamento renascentista, More distancia-se do teocentrismo medieval e coloca o homem num lugar central. Dotado de capacidade não só para conhecer a realidade mas também para a transformar, a razão e a lógica conferem-lhe o poder de agir consoante aquilo que quer para si mesmo.

As viagens marítimas e a descoberta do Novo Mundo contribuíram também em grande medida para o imaginário de More, que relaciona a sua personagem Raphael Hythlodæus com as viagens reais de Amerigo Vespucci. Raphael teria sido um dos 24 homens que Vespucci deixou durante seis meses no Brasil na sua quarta expedição ao continente americano. Mais tarde, Raphael viajará para mais longe e encontrará Utopia, onde passa 5 anos a observar os costumes e regras dos nativos. O modo como Thomas More lança a sua história entre o território do real e do ficcional é outro dos aspectos relevantes no contexto da presente tese. A obra começa com o *Livro Primeiro*, onde More assume o triplo papel de autor/personagem/narrador. Misturada com um mapa de Utopia, um exemplar do seu alfabeto e da sua poesia<sup>11</sup>, há uma troca de cartas entre pessoas reais que More conheceu (Peter Gilles, um escrivão de Antuérpia e Hieronymus van Busleyden, conselheiro de Charles V). É nesta mistura de pessoas reais com ficção que é introduzido o encontro com Raphael, “um estrangeiro, homem de certa idade, rosto queimado pelo sol, barba comprida e capa despreocupadamente lançada pelos ombros. Tudo nele me indicava um marinheiro.” (MORE: 1987, pp. 18-19). Na sua plataforma online dedicada à

---

<sup>10</sup> Dos principais tumultos podemos destacar a Reforma Protestante e a Contra-Reforma Católica, as lutas políticas e religiosas entre membros do Parlamento, a monarquia absoluta dos Tudors e de Henrique VIII.

<sup>11</sup> Variável consoante a edição. Disponível para consulta <<http://theopenutopia.org/>>, consultado em Setembro de 2015

análise da obra de More *The Open Utopia* (2012)<sup>12</sup>, Stephen Duncombe<sup>13</sup> refere-se a esta descrição e ao efeito que o início da obra provoca no leitor:

“Embora a descrição seja vivida e factual, há indícios de que talvez este não seja o tipo de viajante que navega apenas no plano material. Giles explica a More que Hythloday ‘não navegou enquanto marinheiro, mas enquanto viajante, ou melhor, enquanto filósofo.’ No entanto, algumas linhas mais tarde, é revelado que o viajante (ficcional) esteve na companhia do explorador (real) Amerigo Vespucci, de quem se separou para seguir outra aventura e descobrir a ilha (ficcional) de Utopia. É esta mistura promíscua de realidade e ficção que inicia o tom de *Utopia*. Desde o início, nós, leitores, somos despistados: em quem e em que é que podemos confiar?” (DUCOMBE: 2012, parágrafo 30)

No *Livro Segundo*, é Raphael Hythlodæus que assume o papel de narrador. Começa por situar o leitor com uma descrição detalhada de Utopia:

“A ilha de Utopia tem de largura, na parte média e mais larga, duzentas milhas. Essa largura é a de quase toda a ilha, diminuindo gradualmente do centro para as duas extremidades, de modo a formar um semicírculo de quinhentas milhas, que dá à ilha a forma de um quarto-crescente.” (MORE: 1987, p. 61)

Apesar de não possuir coordenadas específicas, a descrição de Raphael não deixa de atribuir traços físicos realistas à fantasia. O autor esforça-se ainda por atribuir veracidade aos factos que relata: situa a acção numa viagem que fez até à Flandres, menciona nomes de figuras contemporâneas conhecidas, cria um mapa e um alfabeto para Utopia. Duncombe relembra uma carta-prefácio de More para Peter Giles, incluída nas primeiras edições do livro, onde More pergunta a Giles se se lembra da distância exacta da ponte que Raphael menciona na sua descrição, numa tentativa de precisão o mais exacta possível. Apesar de admitir que a sua memória pode ser imperfeita, o sítio que está a relembrar é real. Os paradoxos aumentam ao analisarmos outros pormenores: para além do jogo de palavras que forma *utopia* (o *eu/ou/topos* acima referido), também o sobrenome de Raphael possui uma raiz suspeita: do grego *huthlos*, sem sentido ou disparate<sup>14</sup>.

O valor da obra de Thomas More pode ser contestado ainda hoje – é ela um exercício sobre uma proposta política absurda ou a história desta sociedade idílica promove verdadeiramente um ideal? Numa nota final dirigida aos leitores, More desabafa em tom de enigma “tenho de

---

<sup>12</sup> Id.

<sup>13</sup> Professor de *Media and Culture* na *Gallatin School of Individualized Study* e no *Department of Media, Culture and Communications* da *Steinhardt School of New York University*

<sup>14</sup> Conferir: <<https://translate.google.pt/?hl=pt-PT#en/pt/nonsense%0Aidle%20talk>>, consultado em Outubro de 2015.

confessar que há, na república da Utopia, muitas coisas que eu desejaria para os nossos países, embora o meu anseio ultrapasse a esperança de o conseguir” (MORE: 1984, p. 141). Sugerir que More esperava que os leitores acreditassem na existência de Utopia é um exagero, mas talvez seja razoável discutir que o filósofo recorreu à imaginação para formar uma proposta política e económica na qual acreditava (DUNCOMBE: 2012, parágrafo 56). Sátira ou manifesto, o seu impacto não deixa de ser real: depois de confrontado com esta opção, o leitor vê a natureza do seu presente ser abalada.

### **Ernst Bloch e a utopia concreta**

Na passagem para o século XX ocorre uma das principais transformações: a utopia passa de discussão intelectual a projecto político, deduzida de teorias sociais e científicas e com um lugar na História. Sobre os efeitos da Segunda Revolução Industrial, o peso da obra literária perde-se para a prática organizada, para a ciência aplicada inscrita na marcha em direcção ao progresso. É neste contexto que surge a crítica de Engels e Marx ao socialismo utópico.

“O socialismo utópico é uma sabedoria afetiva e parcial, expressão do imaginário dos oprimidos. Em contrapartida, o socialismo científico é o amadurecimento racional do saber utópico dos dominados e o amadurecimento racional de sua prática política. Nesse sentido, o socialismo científico é a passagem do afetivo ao racional, do parcial ao totalizante, da antecipação ou pressentimento à emancipação revolucionária.” (CHAUI: 2008, IV – parágrafo 4)

Apesar das múltiplas consequências que esta viragem representou, algumas delas com resultados desastrosos<sup>15</sup>, o presente trabalho não se concentrará na sua análise. A antítese do conceito de utopia (a distopia) será brevemente abordada no capítulo seguinte dedicado à relação entre utopia e cinema. Não podemos contudo deixar de referir o contributo desta viragem histórica para a conotação cada vez mais negativa associada ao conceito de utopia, tornando-o sinónimo de fracasso, perigo, delírio.

Continuaremos a presente análise recorrendo a um dos principais filósofos responsáveis pela revalorização do conceito de utopia, Ernst Bloch. Como anteriormente mencionado, esta escolha baseia-se na necessidade de demonstrar o potencial positivo que a ideia de utopia carrega.

---

<sup>15</sup> Podemos considerar incluir nesta categoria marcos históricos como a Alemanha Nazi, a União Soviética de Stalin ou a China Maoísta. Todas estas ideologias possuíram na sua génese um ideal utópico, na medida em que propuseram uma quebra radical com o presente e imaginaram um futuro ideal. Contudo, os resultados foram desastrosos, provando apenas quão brutal e devastadora pode ser a realização política de uma utopia.

Pretende-se demonstrar de que modo é que ela continua relevante não só num contexto político e social, mas também enquanto estimulante na esfera do documentário.

Por oposição à utopia imaginada no espaço de Thomas More, Bloch propõe uma utopia imaginada no tempo. Para o filósofo alemão, a utopia enquanto espaço concebida por More significava uma utopia que já existia mas na qual nós não estávamos. Reposicionar a utopia no tempo significa que não só não estamos em utopia, mas também que a utopia ainda não está aqui. Ao colocá-la no futuro, Bloch não a esvazia do seu sentido e propósito crítico, como se esta não existisse ou não pudesse existir – a utopia ainda não existe, mas a sua concretização depende daqueles que vivem e agem no presente (BLOCH, ZIPES e MECKLENBURG: 1980, p. 3).

Com *Princípio da Esperança* (1954-1959), Bloch promove um ideal de filosofia orientada para o futuro. A análise do passado é útil na medida em que ilumina o presente, que por sua vez nos pode direccionar para um futuro melhor. O fracasso e tragédia de utopias passadas pode mostrar não só o que evitar e redimir, mas também todas as esperanças não realizadas e o seu potencial perdido. Bloch propõe uma reconfiguração da importância que atribuímos à imaginação, à emoção e aos desejos enquanto armas de emancipação política, opondo-se ao racionalismo Marxista e à sua negação da utopia enquanto categoria política:

“Na verdade, a atitude marxista face à cultura utópica tem sido, de um modo geral, considerá-la na melhor das hipóteses como irrelevante e irracional, na pior das hipóteses como uma perigosa distração da luta de classes. Por contraste, Bloch defendeu que os desejos utópicos e a esperança não devem ser sempre reduzidos a ilusão e que podem funcionar enquanto catalisador de mudança social. A esperança, Bloch observa, deve ser entendida não só enquanto emoção mas acima de tudo enquanto acto orientador do tipo cognitivo.” (MAGAGNOLI: 2015, p. 79)

Bloch contrasta a importância que atribui aos desejos e à psicologia humana com a psicanálise regressiva de Freud. As excessivas referências a acumulações de factos passados que lhe são características impedem qualquer contribuição nova ou positiva, concentrando-se apenas em desejos sexuais latentes, medos e opressões inconscientes. Bloch substitui a noção Freudiana de inconsciente pelas expressões “not-yet-conscious” (“ainda-não-consciente”), “not-yet-become” (“ainda-não-realizado”)<sup>16</sup> numa tentativa de designar aquilo que está latente e em forma de antecipação mas que ainda não é passível de ser articulado. Identifica assim como raiz das tendências psicológicas necessidades e impulsos básicos como a fome, a necessidade de segurança ou o sentimento de comunidade e destaca os desejos, expectativas e esperanças por oposição à castração, repressão e opressão. O reconhecimento das possibilidades inerentes ao

---

<sup>16</sup> Ernst Bloch citado de <<https://www.marxists.org/archive/bloch/hope/introduction.htm>>, consultado em Outubro de 2015

universo dependem conseqüentemente da vontade e do esforço humanos – se o universo é aperfeiçoado ou destruído a causa para qualquer dos desfechos será sempre a acção da humanidade e nada está portanto pré-determinado (KOLAKOWSKI: 1985, pp. 425-439). Sonhos, contos, fantasias e até mesmo as tendências da moda e publicidade demonstram desejos de mudança e transformação portadoras de uma energia utópica que leva os indivíduos a ansiar por um mundo melhor. É durante este processo que se tentam transformar a si mesmos e ao mundo que os rodeia (KELLNER, parágrafo 42). Num artigo de 2013 dedicado à escola de Frankfurt, o director do *Centre for Ernst Bloch Studies da Universidade de Sheffield* Peter Thompson, destaca o modo como nesta ontologia do “ainda-não-realizado” Bloch está constantemente a construir uma utopia concreta, afastando o conceito de um programa pré-estabelecido ou de alguma entidade estatal que o defina:

“(Bloch) usa a palavra concreta no seu sentido Hegliano enquanto *con crescere*, um crescimento de tendências e latências na relação entre a realidade material e a intervenção humana, que estão sempre cheias de um potencial que não pode ser realizado pois as condições materiais para a sua realização ainda não estão completas.” (THOMPSON: 2013, parágrafo 3)

Thompson demonstra como o caminho para alcançar a utopia de Bloch é auto-generativo e como, neste contexto, o ser humano não será um mero espectador alienado mas sim um agente gerador de utopias que participará no dinamismo e transformação do mundo. A esperança é o seu impulso fundamental - o “ainda-não-consciente”, “ainda-não-realizado” introduz a possibilidade do desafio que faz o sujeito sair da sua imobilidade e transformar a esperança num optimismo militante. É nesta esfera da possibilidade que o ser humano se pode projectar e orientar para o futuro. Como Thompson conclui, “conseqüentemente, a sociedade com que acabaríamos seria o produto do processo para a atingir” (idem, parágrafo 4). Aquilo que é possível será conseqüentemente o resultado da conjugação das condições objectivas da realidade do presente com as condições subjectivas da colectividade dos seres humanos: esta dinâmica que envolve a dualidade subjectiva do ser humano e a sua dimensão objectiva inserida no real é o movimento que realiza a utopia concreta.

Esta distinção entre utopia abstracta e utopia concreta é fundada na relação que a utopia estabelece com uma orientação política que busca a transformação social (LEVITAS: 1997, pp. 65-67). Para Bloch, a utopia abstracta pertence ao domínio da fantasia e da compensação, mas não possui a vontade de mudança. A utopia concreta é aquela que possui a função essencial de

simultaneamente antecipar e afectar o futuro. Enquanto a utopia abstracta pode expressar desejo, só a utopia concreta é que contém esperança (idem)<sup>17</sup>.

Contudo, Bloch considerava que toda a ideologia possuía uma dupla face, *Janus-faced* (KELLNER, parágrafo 9). Por um lado, ela é falaciosa, contém erros, técnicas de manipulação e dominação. Mas possui também algo que a trespassa, um resíduo ou excedente (“surplus”, nas palavras de Kellner) cuja raiz utópica contém a génese dos verdadeiros desejos e esperanças da humanidade para o futuro. O conceito de ideologia para Bloch possui portanto uma espécie de dimensão antecipadora aonde certos discursos e imagens produzem visões utópicas de um mundo melhor. Apesar da sua potencial tendência para o domínio e manipulação, ela contém pistas para o que os humanos desejam e precisam, pistas que podem ser usadas enquanto críticas e contribuir para o progresso social. Se numa primeira análise podemos identificar a superestrutura da ideologia como cultural (onde encontramos a filosofia, a religião, a arte) esta superestrutura contém o tal excedente não redutível a uma simples componente ideológica. Este excedente está presente em inúmeros fenómenos (frequentemente negligenciados por certas ideologias, incluindo o Marxismo) como os contos populares, os sonhos, os desejos não concretizados ou até mesmo a esperança de um mundo melhor. Bloch acredita que uma compreensão completa da motivação e psicologia humanas deve ter em conta uma análise séria da fantasia, da imaginação, do desejo. Todos estes elementos possuem informação extremamente relevante para as sociedades futuras, talvez mais preparadas e aptas para os satisfazer (idem, parágrafo 15).

Karl Mannheim abordou esta problemática em *Ideologie und Utopia* (1929) distinguindo os dois conceitos de acordo com a relação que mantêm com a ordem social existente. Para Mannheim, ideologia representa um conjunto de ideias que visa manter a ordem existente e que se traduz no sistema de representação dos valores de uma classe dominante. Por oposição, define utopia como o conjunto de ideias que fundamenta a acção contra essa precisa ordem. Ideologia mantém o *status quo* enquanto a utopia propõe alterá-lo (LEVITAS: 2010, p. 87). Contudo, a utopia de Mannheim desvincula-se também da realidade na medida em que a sua relação com o que existe se dá apenas enquanto negação. A sua distinção relaciona-se em grande parte com a divisão utopia abstracta/utopia concreta de Bloch. As ensaístas Joanna Russ and Dorothy Bryant explicam a diferença entre os dois autores:

---

<sup>17</sup> Este é um dos pontos que aproxima Bloch de Marx. Para Bloch, o Marxismo foi uma doutrina capaz de apresentar uma orientação para o futuro, uma ciência que ultrapassou a oposição entre o que existe e o que deveria existir. Apesar de não fazer previsões sobre a sociedade do futuro, tornou possível a participação consciente no processo histórico que leva à transformação da sociedade, assumindo-se simultaneamente como uma teoria de um futuro ideal e um método para o criar (Kołakowski: 1985, pp. 425-439).

“Mannheim vê a realidade enquanto dado adquirido e, para além disso, refere-se à questão do que é real como algo não problemático. Tanto a ideologia como a utopia são consignadas para a esfera simbólica das ideias que se encontra fora da realidade e que pode ser com ela contrastada. Para Bloch, a realidade é por essência inacabada e a utopia concreta é relevante precisamente por descrever um futuro possível (ou uma variedade de futuros possíveis) dentro do que é real. Ela não é apenas antecipada subjectivamente no pensamento utópico (enquanto produto do ‘ainda não consciente’), mas é antes tratada objectivamente enquanto o ‘ainda não realizado’ ou enquanto futuro possível real, independentemente de se tornar ou não efectivamente real. Enquanto Mannheim só é capaz de definir ideais como utopias retrospectivamente, uma vez que só se qualificam como tal se forem capazes de se realizar, o futuro aberto de Bloch dispensa o critério do sucesso na distinção ente utopia abstracta e concreta. Mannheim teme a utopia como irracional e potencialmente revolucionária enquanto Bloch abraça o ‘sonho vermelho’ e a revolução.” (TESLENKO: 2003, p. 26)

Para Bloch, a ideologia está presente no dia-a-dia. A importância e relevância de uma análise crítica deve estender-se para além do estudo de textos e tendências políticas a uma crítica do quotidiano, capaz de abranger campos como as manifestações ideológicas dos filmes de *Hollywood*, da televisão e outras formas de cultura de massas (KELLNER, parágrafo 9). Bloch aplica deste modo algumas das suas ideias à construção de uma crítica cultural.

Contudo, a distinção que Bloch faz entre utopia/ideologia não é clara em relação a uma eventual distinção entre conhecimento verdadeiro/falso, apoiando-se apenas na crença humanista de que o ser humano procura ‘naturalmente’ uma sociedade justa e igualitária. Ruth Levitas acredita que uma definição mais profunda e completa deste tema portaria obrigatoriamente o risco de aceitação de dogmas perigosos (LEVITAS: 1990, pp. 13-26). Douglas Keller aponta também para o problema que nasce da íntima ligação que Bloch estabelece entre estudos culturais e teoria política, “de modo que crítica cultural era [para Bloch] parte importante da prática política”. Para Bloch, este aspecto traduziu-se muitas vezes numa atitude anti cultura produzida nos Estados Unidos da América (KELLNER, parágrafo 47).

No contexto do presente trabalho, um dos principais argumentos a retirar da filosofia de Bloch é o modo como o conceito de utopia adquire uma dimensão positiva, deixando de ser sinónimo de mera ilusão e adquirindo um poder de acção orientada para o futuro. Num debate precisamente sobre o papel da utopia no desenvolvimento das sociedades compilado e traduzido pelos anteriormente citados Jack Zipes e Frank Mecklenburg no livro *The Utopian Function of Art and Literature* (1989) com o subtítulo “Something’s Missing”, Ernst Bloch e Theodor W. Adorno discutem de que modo a realização tecnológica característica da sociedade contemporânea tem sido responsável para a depreciação e banalização da própria palavra utopia.

Invenções outrora fantasiosas como a televisão, os aviões ou as viagens ao espaço tornaram-se realidade. Ao serem materializados, estes sonhos perderam o seu elemento mais relevante: a sua orientação para o futuro, o seu propósito e dinamismo utópico. Consequentemente, os desejos humanos tornaram-se em certa medida ideologicamente enganosos no que diz respeito à sua raiz utópica. Graças a uma cultura capitalista de consumo encontram-se agora reduzidos a uma espécie de fetichismo da comodidade que prioriza o ter ao ser (BLOCH, ZIPES e MECKLENBURG: 1989, pp. 1-4).

Bloch tenta demonstrar como a questão essencial é perceber para que tipo de futuro a realização destes desejos aponta. Será para a crescente produção de bens consumíveis? Para a melhor, mais nova e mais rápida versão do que já existe? Para o crescimento de uma comunicação global que mostra uma necessidade de segurança cada vez mais agressiva e auto-centrada? Para políticas cada vez mais defensivas e retaliadoras? Ou, por outro lado, este domínio sobre a tecnologia aponta para uma visão da sociedade mais justa e racional, mais humana e solidária? Apesar de Bloch não ser mais objectivo em relação a esta última hipótese e de não definir o que será necessário para a sua realização, é nesta alternativa que a utopia desempenha o seu papel. É nesta segunda opção que o filósofo encontra os desejos que mantêm o seu ‘resíduo’, livres da banalização de terem sido realizados (idem).

Ao longo da discussão, Adorno e Bloch centram o seu discurso na importância de uma análise da componente intrinsecamente negativa do conceito de utopia. A palavra ‘negativa’ não deve contudo ser associada a depreciativa, mas antes à capacidade utópica de imaginar sempre algo diferente do que existe. Abordar a utopia na sua componente negativa é uma defesa contra a “utopia barata, a falsa utopia, a utopia que pode ser comprada” (BLOCH, ZIPES e MECKLENBURG: 1980, p. 11). Enquanto negação do que existe, a utopia funciona como ferramenta crítica do presente, apontando para *aquilo que deveria ser*. Consequentemente, a ideia de utopia deixa de ser concebida enquanto um simples espaço e passa a ser encarada como uma prática crítica através da qual a possibilidade de uma sociedade ideal é constantemente criada. Bloch resume este impulso utópico na expressão de Brecht que dá nome à discussão: “something’s missing”. É este desejo de algo diferente, de algo que ainda não existe que parece ter sido apagado da contemporaneidade e que tanto Bloch como Adorno desejam resgatar demonstrando a importância que a utopia ainda mantém nos dias de hoje.

Mesmo com as críticas apontadas, relacionadas em grande parte com o contexto histórico em que Bloch desenvolveu a sua obra<sup>18</sup>, tentarei demonstrar, através dos filmes escolhidos para

---

<sup>18</sup> Durante o seu exílio da Alemanha fascista, Bloch viveu nos Estados Unidos. Com a entrada da América na Segunda Grande Guerra Mundial, a nacionalidade de Bloch transformou-o num suspeito e inimigo. O seu pedido de

caso de estudo, como esta ideia pode encontrar uma aplicação prática nos trabalhos documentais de realizadores que fazem da utopia e do poder da linguagem cinematográfica o seu manifesto.

### **Fredric Jameson, utopia e cultura popular**

Herdeiro de algumas das ideias de Bloch, Fredric Jameson também defende um impulso utópico intemporal e crítico na sua abordagem à dialética utopia/ideologia, posicionando a discussão em termos de cultura popular.

No seu artigo “Reification and Utopia” (1970), Jameson demonstra como a tradicional separação entre *mass culture* (ou *popular culture*) e *high culture* de acordo com o seu nível de popularidade ou elitismo, deve ser revista. A *high art*, ou o modernismo valorizado pela Escola de Frankfurt, não escapou ao processo de “comodificação” (JAMESON: 1970, p.131). Apesar do desejo modernista de “não ser uma comodidade”, o seu esforço para evitar a repetição e standardização características da *mass culture* significou uma constante ambição de inovação e novidade, uma pressão de originalidade. Para Jameson, isto significou uma concordância com a “rápida e eterna historicidade da sociedade consumista, com os seus estilos e mudanças anuais ou trimestrais” (idem, p. 136). Se por um lado a *high art* não apresenta uma alternativa face à *mass art*, Jameson conclui que esta última possui algumas das características críticas anteriormente reservadas à primeira pela Escola de Frankfurt. Um dos argumentos principais de Jameson é precisamente demonstrar como a cultura de massas não se dedica exclusivamente a criar “falsas ansiedades”, “falsas necessidades” e “falsa consciência” e é possível encontrar traços utópicos em manifestações culturais como o cinema altamente ideológico de Hollywood.

Na sua análise do filme *Jaws* (1975) de Steven Spielberg, Jameson relembra a especulação em torno do significado do tubarão que ataca a ilha ficcional Amity: desde teorias de psicanálise sobre o medo do ‘outro’ e da ameaça à sociedade americana (quer por parte da conspiração comunista ou do Terceiro Mundo), passando pela força da natureza contra uma sociedade artificial ou às teorias em torno da morte e do modo como a sociedade capitalista a contém em hospitais e lares de terceira idade. Por mais absurdas ou erradas que estas ideias possam ser, Jameson sugere que a sua proliferação sugere que a vocação do símbolo (o tubarão branco) “reside menos em qualquer mensagem ou significado do que na sua capacidade de absorver e organizar todas essas ansiedades distintas num conjunto” (idem, p. 142). Ao concentrarmo-nos no ‘significado’ do tubarão deixamos passar a sua verdadeira razão de ser: servir de pretexto para uma complexa rede de conflitos sociais. O filme tenta conter todas estas ansiedades

---

cidadania foi concedido dois anos mais tarde do que o da sua mulher, Karola Piotrowska, apesar de ela ser um membro activo do partido comunista alemão (KPD) e Bloch não estar sequer registado como militante.

assegurando a derrota do mal pelos representantes da ordem social, também eles figuras-tipo de diferentes estratos da sociedade americana. Os protagonistas Brody (Roy Scheider), Hooper (Richard Dreyfus) e Quint (Robert Shaw) representam diferentes gerações, diferentes mentalidades, diferentes Americas - Brody e Hooper (um polícia e um cientista) uma América moderna, militarizada e de formação superior; Quint (o pescador/caçador de tubarões) a velha América da Grande Depressão, do *New Deal*. No filme, Quint acaba por morrer e a sobrevivência da geração mais nova serve de conclusão para a análise de Jameson:

“Agora, o conteúdo da relação entre Hooper e Brody projectada pelo filme pode ser definida social e politicamente enquanto uma alegoria da aliança entre as forças da lei-e-ordem e a nova tecnocracia das corporações multinacionais: uma aliança que deve ser cimentada, não apenas pelo seu triunfo de fantasia sobre a ameaça mal definida do tubarão, mas acima de tudo pela condição prévia indispensável de erradicação da imagem tradicional de uma América velha que deve ser eliminada da consciência histórica e da memória social antes que o novo sistema de poder tome o seu lugar.” (idem, p. 144)

Uma primeira leitura do filme pode apontar para este paradigma mitológico, para um ritual onde a ordem social é renovada e salva da má liderança. Jameson propõe contudo uma segunda leitura, a da sua dimensão utópica. Esta consiste na alusão às contradições sociais e ansiedades do dia-a-dia que o filme utiliza apenas como ferramenta na sua resolução ideológica. *Jaws* (1975) também representa um ideal de família, de amizade e aventura e uma visão de um sistema capitalista que pode ameaçar o ambiente e a comunidade. Podemos portanto analisá-lo enquanto objecto onde convergem não só uma manipulação ideológica, mas também um conteúdo social e histórico genuíno, que tem obrigatoriamente que ser abordado para ser posteriormente pervertido e contido (idem). Jameson atribui assim à *mass culture* a faculdade de crítica e de negação da ordem existente, tão importante para a Escola de Frankfurt. Ideologia e utopia estão inevitavelmente interligados. A cultura está saturada de conteúdos utópicos e as ideologias exploram e distorcem esse conteúdo. Jameson propõe uma crítica cultural capaz de expor e desmistificar esta apropriação – uma crítica cultural capaz de analisar não só as esperanças e fantasias presentes nas manifestações culturais populares, mas também a ideologia por detrás do modo como estas fantasias são representadas, como os conflitos são resolvidos e as potenciais ansiedades sociais geridas. Ao longo da sua obra destaca também o papel que a ficção utópica desempenha numa sociedade dominada pela hegemonia capitalista. Em *Archaeologies of the Future* (2005) fala de uma “Esquerda pós-globalizada” que parece ter recuperado o pensamento utópico enquanto “slogan político e perspectiva política energética” (JAMESON, 2005: xii). Jameson questiona-se sobre aquilo que a utopia tenta combater e quais são os contornos que confere ao seu mundo alternativo. À semelhança de Bloch, procura um impulso ou “desejo”

utópico em obras de ficção científica habitualmente vistas como fantasiosas num mundo que não encontra lugar para as suas projecções. Ao analisar as propostas de novos sistemas económicos e sociais característicos da ficção científica, Jameson contraria este cinismo abrindo espaço para a vitalidade política do conceito de utopia. Numa perspectiva formalista, classifica a utopia enquanto enquanto um subgénero socio-económico dentro da ficção científica, de acordo com Darko Suvin e a sua teoria de “alienação cognitiva” (idem, p. xiv) – uma estética que retira do Formalismo Russo a ideia de tornar estranhas as estruturas de poder que nos são familiares. Enquanto leitores, reconhecemos o nosso mundo a desaparecer dentro de um espaço alienígena (“otherness”, como Jameson lhe chama). Centros comerciais, prisões e até mesmo a geografia permanecem reconhecíveis mas diferentes. Ao perturbarem a fixidez e reconhecimento das estruturas de poder, os textos de ficção científica provocam-nos com modelos sociais radicalmente distintos, ao mesmo tempo que nos relembram as incertezas do futuro.

A relevância política da utopia não deriva da sua capacidade de evocar uma imagem de uma sociedade perfeita, mas antes do seu combate contra a ideia de que a tendência contemporânea é irreversível. Contra a crença generalizada de que a ideia de uma ordem socio-económica diferente é inconcebível e que todas as alternativas históricas contra o modelo capitalista se revelaram impossíveis: “os Utópicos não se oferecem apenas para conceber tais sistemas alternativos; a forma utópica é em si mesma uma meditação representativa da diferença radical, da alteridade radical e natureza sistémica da totalidade social (...)” (idem, p. xii)

O capítulo seguinte antecede a análise dos filmes seleccionados como caso de estudo. Surge enquanto breve referência à relação privilegiada entre utopia e cinema e a algumas das formas mais imediatas que a traduzem. O caso particular de Sergei Eisenstein é visto como um exemplo de obra aonde utopia e cinema ganham uma dimensão política, formal e visionária (principalmente no que diz respeito às potencialidades da linguagem do cinema).



## 5. Utopia e cinema

*Alpha 60: Do you know what illuminates the night?*

*Lemmy Caution: Poetry.*

*Alphaville* (1965), Jean-Luc Godard

Como se observou ao longo da análise dos contributos de Ernst Bloch e Fredric Jameson para uma definição positiva do conceito de utopia, os impulsos utópicos fazem parte da capacidade humana de projectar e imaginar mundos alternativos. De todas as manifestações artísticas que proporcionam ferramentas para essa projecção, o cinema é talvez a mais completa e emotiva. Como todas as grandes invenções, também ele começou por ser utópico – fruto da imaginação de engenheiros e homens de negócio astutos, mesmo depois de ter encontrado o seu *topos* continua a desafiar o espaço que lhe foi destinado, numa constante reinvenção de formas e significados ao longo da sua ainda curta história. Neste capítulo farei uma breve análise desta relação privilegiada entre cinema e utopia, destacando um dos seus principais agentes – Sergei Eisenstein. A escolha de Eisenstein justifica-se principalmente pela importância do seu legado e influência nas obras escolhidas para análise como se verificará no capítulo dedicado aos casos de estudo.

### **De *Hollywood* a Eisenstein**

No ensaio *Cinema of the Not-Yet: The Utopian Promise of Film as Heteropia* (2011), Adrian Ivakhiv relembra como na era clássica de *Hollywood* muitos dos produtores mais influentes eram judeus europeus emigrados. Promoviam a visão de uma América compreensiva e tolerante, onde a esperança e a integração reinavam e a ascensão social era o objectivo final. Géneros como o musical ou o *adventure-fantasy* eram utópicos no modo como retratavam o excesso de emoções e paixões por oposição à banalidade da vida comum dos espectadores.

Uma das abordagens mais imediatas do cinema ao conceito de utopia é através da sua incorporação na narrativa, da sua inclusão na própria história que o filme nos conta. Contudo, no universo desta abordagem a utopia parece ser rapidamente substituída pelo retrato do seu oposto – a distopia (JAMESON: 2005, p. 289). Desastres naturais, colapsos ecológicos, sociedades futuristas totalitárias e vigilantes têm sido frequentemente retratados no universo cinematográfico. Numa tendência que encontra o seu paralelo na literatura, filmes que partem de um cenário ideal, aonde o futuro ou a sociedade parece ter atingido o seu auge, rapidamente se transformam em paraísos perdidos, em visões apocalípticas de sistemas falhados ou corrompidos –

*Alphaville* (1965) de Godard, *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, *Jurassic Park* (1993) de Steven Spielberg, *The Village* (2004) de M. Night Shyamalan, *Avatar* (2009) de James Cameron, entre muitos outros podem ser tidos como exemplo da tendência distópica da sétima arte.

À semelhança da utopia, a distopia é uma imagem de um mundo alternativo. O seu imaginário refere-se em grande maioria a cenários futuros e a sua relação com o presente assume a forma de aviso, sugerindo uma revisão das nossas acções como meio de evitar tal perspectiva. Ruth Levitas refere-se a este conceito como o reverso da medalha: “o optimismo da utopia e o pessimismo da distopia representam lados opostos da mesma moeda – a esperança do que o futuro pode ser no seu melhor, o medo do que pode ser no seu pior” (citada por REDMOND: 2005, p. 66). Stephen Duncombe constata na anteriormente mencionada plataforma *online The Open Utopia* (2012), o modo como a ideia de distopia se relaciona directamente com uma espécie de revelação da lógica perversa de uma certa realidade. Confrontada com uma visão catastrófica do futuro, a audiência é estimulada a agir contra o rumo que os acontecimentos do seu presente está a tomar. Ducombe realça o efeito perverso que a estas visões distópicas despertam no espectador lembrando Walter Benjamin: “a auto-alienação atingiu tal grau que é capaz de experimentar a sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem” (DUCOMBE, parágrafo 21). A contemplação que a beleza de imagens distópicas é capaz de provocar parece instigar a solidariedade entre aqueles que sabem que o fim é inevitável em detrimento de uma acção colectiva. Ivakhiv destaca como um traço da audiência contemporânea a incapacidade de desenvolver uma consciência ecológica realista, criando antes uma imagem mental da natureza enquanto espectáculo visual, onde a compreensão politicamente activa de sistemas socio-naturais é sacrificada face à narrativa, ao espectáculo, ao sentimentalismo (IVAKHIV: 2011, p. 190).

Graças às suas ferramentas de captação e reprodução, o cinema é uma arte privilegiada no modo como transforma a realidade e as imagens mentais que dela construímos. É também precisamente entre as potencialidades do real e de um possível futuro que a utopia opera. A relação entre utopia e cinema revela-se assim mais profunda e para além da mera abordagem narrativa. No acima mencionado ensaio de Adrian Ivakhiv, o autor recorre ao conceito elaborado por Foucault<sup>19</sup> para descrever a capacidade do cinema de criar “mundos que são *outros* para além do ‘mundo real’ mas que se relacionam com ele de maneiras diversas e contraditórias” (idem, p. 187). O modo como as imagens cinematográficas misturam movimento, som e tempo produz um envolvimento com o espectador que se revela especialmente eficaz. Ivakhiv compara

---

<sup>19</sup> Ivakhiv resume o conceito de heteropia de Foucault: “a kind of effectively utopia in which the real sites, all the other sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested and inverted.” (IVAKHIV: 2011, p. 192).

este fenómeno a uma espécie de viagem capaz de exhibir, produzir ou simplesmente aludir a outros mundos para além daquele que consideramos ‘real’, ou não cinematográfico. Neste sentido, o cinema é uma forma de *world-production* cujos mundos criados não são totalmente idênticos ao mundo real, nem totalmente distintos:

“Estes mundos pedem emprestado ao mundo não-cinematográfico, seleccionando peças e pedaços, fragmentos que são montados e fundidos em sequências temporais mas que através das suas múltiplas formas de configuração cinemática - montagem, *mise-en-scene*, ritmo, iluminação, som, etc. - criam mundos que são articulados de maneira diferente, enfatizados, dilatados, comprimidos, reconfigurados, transfigurados e reformulados.” (idem, pp. 192)

O que o espectador vê projectado na tela de cinema possui uma carga emotiva única capaz de alterar a sua relação com os objectos/situações reais retratadas e, como Ivakhiv conclui, “é o contexto mais amplo dos movimentos sociais e culturais que mobiliza ou falha em mobilizar esta carga afectiva a extrair o seu potencial crítico utópico”. Ruth Levitas também evidencia a importância da memória colectiva e do contexto cultural na construção da utopia: “Se o ‘Ainda Não’ tem a alteridade do *Novum*”, explica Ruth Levitas, “as representações de utopias futuras estão sempre simultaneamente dependentes dos recursos culturais existentes” (citada por MAGAGNOLI: 2015, p. 10).

Na sua procura de uma resposta à pergunta “o que é um imagem?”, Hans Belting relaciona imagem, corpo e meio: não podemos pensar a existência das imagens sem pensar no processo contínuo de interações que as geram. A abordagem de Belting é portanto antropológica, pois a resposta é culturalmente determinada. É desta interacção fundamental entre imagem, corpo e meio que resulta qualquer tentativa de figuração. Meio é entendido neste sentido enquanto suporte ou ferramenta através da qual a imagem se apresenta - uma obra de arte, enquanto objecto tangível, pode ser classificada, datada e exibida. Uma imagem, por sua vez, desafia estas acções na medida em que se encontra no limiar entre a existência física e mental (ela pode viver numa obra de arte mas não coincidir necessariamente com a obra artística). Belting procura a sua resposta numa lógica de vestígio e inscrição, onde as imagens mentais deixam a sua marca na imagem externa e vice-versa: “devemos encarar a imagem não só como produto de um dado meio, seja ele a fotografia, a pintura ou o vídeo, mas também como um produto de nós próprios, porque geramos imagens nossas (sonhos, imaginações, percepções pessoais) que confrontamos com outras imagens no mundo visível.” (BELTING: 2014, p. 10) Consequentemente, a sala de cinema é por excelência o “lugar público das imagens” (idem, p. 101): “Por um lado, as suas imagens [do espectador] fluem para as imagens do filme, por outro, persistem como próprias

através da lembrança” (idem). É nesta relação entre imagem real, imagem projectada num ecrã e imagem mental que reside grande parte do fascínio e poder do cinema.

Christopher Pavsek, Professor na *School for the Contemporary Arts* na *Simon Fraser University* de Vancouver, aprofunda a relação entre cinema e utopia na obra *The Utopia of Film: Cinema and its Futures in Godard, Kluge e Tahimik* (2013). Pavsek realça a capacidade única do cinema enquanto meio de articular e até mesmo promover e revelar a utopia. À semelhança de todas as manifestações culturais, também o cinema tem o seu contexto social e cultural próprios, com a particularidade de possuir uma forma que incorpora em si mesma um desejo utópico.

O autor apropria-se do título do ensaio escrito por Kluge em 1964, *Die Utopie Film*, e baseia a sua argumentação na proposta de uma utopia do cinema formulada pelo realizador alemão: “a ideia de que poderá haver algo mais para além deste insuficiente momento do presente” (PAVSEK: 2013, p. 1). Para além da ligação óbvia com Ernst Bloch e Theodor Adorno abordada no capítulo anterior (e da sua aplicação da frase de Brecht “something’s missing”), Pavsek demonstra como esta ideia de um passado não realizado que pressiona o presente numa tentativa constante de concretização se traduz não só numa “prática cinematográfica engajada e partidária” (idem) mas também numa forma de interpretação capaz de procurar e identificar traços utópicos no cinema em si mesmo, na sua forma e linguagem. Jean-Luc Godard, *Kidlat Tahimik* e Alexander Kluge são os realizadores exemplo que subscrevem um projecto de utopia “em que a esperança e aspiração em direcção ao estabelecimento de uma utopia social está profundamente ligada ao compromisso da revelação das promessas contidas na história do cinema.” (idem, p. 2)

Ao longo da história do cinema, um dos realizadores que mais desenvolveu esta relação entre a tentativa de uma utopia social e a própria linguagem do cinema enquanto meio ideal para a sua expressão foi Sergei Eisenstein:

“A filmografia de Eisenstein, assim como o trabalho teórico escrito que compôs em torno dela, articula uma noção de cinema que é profundamente utópica em si mesma. É utópica no seu apelo universal aos grandes colectivos que comprometem a sua audiência e na sua capacidade de falar com eles ultrapassando as divisões da linguagem e a barreira do analfabetismo. É utópica não só pelo seu compromisso com o projecto da revolução e constituição de uma nova sociedade mas também graças ao seu *status* enquanto a mais moderna das artes, adequada à revolução e à tecnologia moderna da era da industrialização (...). É utópica na sua capacidade de mover e inspirar como nenhuma outra arte, na sua capacidade de subordinar todas as formas que lhe foram anteriores, tal como o advento do comunismo se supõe suplantar todas as formas anteriores de sociedade.” (idem, p. 6)

Para além da forte conotação política e cariz interventivo, Eisenstein promoveu o cinema enquanto forma de pensamento, principalmente através das suas noções de montagem intelectual e associações de imagens, palavras e ideias. Esta tentativa de elevar o discurso do cinema ao nível do pensamento crítico marcou profundamente a história do cinema e influenciou de forma decisiva futuras gerações de realizadores.

Analisarei brevemente um dos projectos do realizador que simboliza a sua procura pelo ‘algo mais’ ao qual Bloch, Adorno e Pavsek se referem. Apesar de nunca ter sido realizado, *Glass House* contém algumas das ideias mais arrojadas de Eisenstein e revela o seu lado utópico em estreita ligação com a materialidade do cinema e as possibilidades da sua linguagem. Entre os inúmeros exemplos de abordagem cinematográfica aos ideais políticos de uma União Soviética em transformação que evidenciam o seu projecto e desejo de uma utopia social (*Stachka* [1925], *Bronenosets Potemkin* [1925], *Oktyabr* [1928]) selecionei como exemplo *Glass House* pelo modo simbólico como reúne as diferentes possíveis leituras da obra de Eisenstein. Nele encontramos uma dimensão formal, baseada num conceito de montagem e concepção de plano rigorosos; uma dimensão política e de crítica social; e uma dimensão revolucionária, pelo modo como concebe o cinema enquanto campo infinito de possibilidades.

### ***Glass House* e as possibilidades infinitas do cinema**

Depois de visitar as rodagens de *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, Eisenstein começou a trabalhar numa história cuja acção decorria num espaço feito inteiramente de vidro, a *Glass House*. Chão, tecto e paredes eram transparentes, permitindo ao espectador uma espécie de visão raio-x de tudo o que se passava no interior do edifício. Numa primeira versão do argumento, apenas a câmara (e o espectador) possuíam esta faculdade. Deste modo, o marido que habitava um dos compartimentos não conseguia ver a traição da sua mulher no espaço contíguo ou a família rica era indiferente à pobreza dos que não tinham o que comer. Num momento-chave, uma personagem que Eisenstein apelidou de louco/psicopata/poeta/idealista e até mesmo Jesus Cristo, torna a transparência visível, provocando o caos e desconfiança (BULGAKOWA: 2015). Mais tarde e já em *Hollywood*, Eisenstein continua a trabalhar no projecto enquanto um conflito entre três figuras: o Arquitecto (o criador do edifício), um poeta e um *robot*.

No artigo “Utopies et dystopies de la transparence. Eisenstein, *Glass House*, et le cinématisme de l’architecture de verre” (2011), Antonio Somaini<sup>20</sup> propõe três possíveis leituras do projecto: 1) uma análise formal, que demonstra como *Glass House* procurava novas formas

---

<sup>20</sup> Professor de estudos de cinema e cultura visual na *Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3*.

de pensar o plano e a composição cinematográfica; 2) uma leitura política, em que o projecto se assume como comentário à degradação da vida num sistema capitalista que só conduz à alienação e individualismo; 3) uma leitura centrada na noção de “cinematismo”, onde o cinema se desenvolve em múltiplas direcções e em relação com múltiplas formas de representação.

Dentro da primeira hipótese encontramos a idealização de um espaço flutuante, sem centro de gravidade, onde interior/exterior, público/privado não se distinguem. *Glass House* é um espaço não familiar que causa surpresa e desorientação e ao qual o espectador se tem que adaptar. Fragmentado e policêntrico, é capturado com a ajuda de uma câmara móvel e omnipresente. A sobreposição de imagens surge como um espaço novo – o plano enquanto unidade singular não é uma simples representação *naïve* do que vemos ou da aparência natural das coisas, mas antes a possibilidade de um espaço novo, capaz de reunir diferentes situações e leituras (SOMAINI, parágrafo 3). Somaini destaca como o cinema dos anos 20 recorreu frequentemente a possibilidade de montagem como meio de retratar a subjectividade e irrealidade no ecrã. Julia Vassilieva<sup>21</sup>, num artigo intitulado “Between Utopia and Event: Beyond the Banality of Local Politics in Eisenstein” (2011), refere-se a este excesso da sobreposição característico do cinema soviético como um excedente, “surplus” (VASSILIEVA: 2011, p. 154). Utilizando uma terminologia idêntica à de Ernst Bloch, Vassilieva também vê este excedente como um campo de possibilidades e múltiplos sentidos que nascem a partir da associação.

Somaini não separa o lado formal do político, considerando o projecto também como uma experiência social. Enquanto comentário crítico aos ideais utópicos e distópicos de transparência e clareza que a arquitectura de vidro prometiam, *Glass House* é uma experiência que explora simultaneamente os resultados catastróficos e as possibilidades inúmeras a explorar que tais ideais convocam. A arquitectura Construtivista e Funcionalista da sua época promoviam uma organização racional e controlada do espaço – a vida e ocupação de um espaço passa a ser determinada pelo modo como o arquitecto o organiza. No projecto *Glass House*, Eisenstein aborda esta ideia de regulação espacial e a sua influência directa no comportamento humano. O protagonista materializado na figura de arquitecto tenta regular impulsos biológicos através da forma que confere à casa; o poeta simboliza por sua vez a visão e preserverância individuais. No final, a transparência não ensina as pessoas a ver nem torna a sua existência harmoniosa e Eisenstein aborda a utopia construtivista com alguma suspeita. O cariz autobiográfico do projecto (ao qual o próprio realizador chamava a sua “mystery play”) pode ser também encarado

---

<sup>21</sup> Doutoranda na universidade de Monash, Melbourne, Austrália, onde se encontra a explorar a relação entre narrativa, filosofia e psicologia.

enquanto um comentário de Eisenstein ao Socialismo Soviético. Num artigo também dedicado à *Glass House*, a historiadora de cinema Oksana Bulgakowa escreve:

“Na sua versão final do argumento, a comédia do olhar e o drama da visão recuperada foram subordinados à tragédia de dois sonhadores Utópicos. Um é o Arquitecto que desenha a casa ideal, o outro o Poeta que duvida da validade desse modelo funcional.” (BULGAKOWA: 2005, parágrafo 23)

(...)

“O comentário de Eisenstein acerca do projecto de modernidade e da Utopia Soviética tem uma forte inclinação autobiográfica. Será que ele se vê como o poeta que tem medo da sua visão interior, ou enquanto o Arquitecto que tem medo da sua própria criação? Haveria sempre pelo menos duas interpretações diferentes do seu papel no panorama da cultura Estalinista.” (idem, parágrafo 38)

A terceira leitura de Somaini revela um desejo de abertura do próprio cinema, à semelhança da abertura proposta pela arquitectura de vidro. Considerada um modelo utópico de construção devido à sua leveza e quase imaterialidade, o seu impacto envolvia uma experiência estética intensa, onde todos os sentidos eram convocados a partir da visão (SOMAINI, parágrafo 11). Esta terceira abordagem revela-se particularmente interessante considerando o interesse de Eisenstein pelo fenómeno de sinestesia, “a produção a partir de uma impressão sensorial de um tipo associada a uma imagem mental de uma impressão sensorial de outro tipo” (ROBERTSON: 2011, p.142). Mais tarde, o realizador associará também a esta ideia uma dimensão emocional. O trabalho conceptual de Eisenstein sobre cor, música e som é aplicado à sua obra no cinema, ópera e teatro através de ideias de sincronismo, *timing*, ritmo, harmonia e *counterpoint* (idem). A utilização de algumas destas ideias surge principalmente durante a colaboração audiovisual com o compositor Sergei Prokofiev nos filmes *Aleksandr Nevskiy* (1937-1938) e *Ivan Groznyy* (1942-1945).

Esta atitude multidisciplinar característica de Eisenstein é simbolicamente representada no seu desejo de construir um livro em forma de esfera, projecto que o realizador começa a idealizar simultaneamente com *Glass House*. Esta obra dinâmica e interactiva, concebida ela mesma enquanto dispositivo de montagem, iria permitir ao leitor considerar todas as dimensões em simultâneo, em paralelo, de trás para a frente e de frente para trás, estando todas as ideias inter cruzadas graças à possibilidade de atravessar o interior da esfera (SOMAINI, parágrafo 12). Como Somaini conclui no seu ensaio sobre *Glass House*, Eisenstein procurava com este livro-atlas um meio apto para demonstrar a eficácia da montagem para lá dos limites do cinema

narrativo e em direcção a outras dimensões: a de filme-ensaio, a de configuração livre capaz de conceber o espaço de múltiplas formas (idem).

Outra particularidade interessante na obra do realizador russo para o presente trabalho são os traços documentais presentes no seu método de trabalho. Os temas de eleição da sua filmografia surgem logo à partida como assuntos que marcavam a sua contemporaneidade, o seu presente tal como estava a ser vivido (McLANE: 2012, p. 53). Dos diversos títulos podemos destacar *Stachka* (1925) e a repressão dos protestos laborais pelo governo Czarista, *Bronenosets Potemkin* (1925) e o motim real de 1905 que inspira o filme e *Oktyabr* (1928) e a tentativa de recriação da revolução *Bolshevik*.

A teoria de “tipagem” que Eisenstein desenvolveu como método de *casting* é outro dos traços de cariz documental merecedores de destaque. O realizador baseava-se na ‘aparência-tipo’ de não actores que eram escolhidos de acordo com certos traços físicos que os aproximam das ‘personagens-tipo’ do filme (um padre, um capitão de um navio, um trabalhador de uma fábrica) (idem, p. 41).

À semelhança do seu contemporâneo Dziga Vertov, Eisenstein também pretendia envolver a sua audiência emocionalmente e alertá-la para as condições e eventos que levariam à revolução. O objectivo final é a adesão e apoio à causa comunista, o apelo à “fraternidade, esforço colectivo e progresso material” (idem, p. 40). Contudo, e em particular no caso de Eisenstein, as suas obras começaram a separar-se cada vez mais do regime. Depois de 1930 e durante o governo de Stalin, os filmes de Eisenstein passaram a ser vistos como demasiado formalistas, independentes e elitistas. A relação entre governo estatal e documentário inaugurada pelos cineastas russos será posteriormente continuada e explorada pelos movimentos extremistas fascista e nazi.

A influência de Eisenstein e o seus contributos para a teoria de montagem marcaram de forma decisiva gerações futuras, herdeiras do seu cinema provocador e desafiante. Entre eles podemos incluir grande parte dos artistas presentes na programação do CPH:DOX, como observaremos no capítulo seguinte.

## 6. Casos de estudo

*It all started with a map and a picture of scattered little houses with shiny rooftops that reflected otherwise unknown facts.*

*The Dent* (2014), Masim Bagdy

Como mencionado ao longo do presente relatório, o CPH:DOX apoia o documentário enquanto forma de arte, privilegiando projectos desafiantes e muitas vezes polémicos. Num artigo astutamente intitulado “Is CPH:DOX Ruining Documentary Film or Saving It?”, Anthony Kaufman relembra como em 2014 esta missão ainda é relevante. Kaufman destaca como a abordagem ao conceito de “não ficção enquanto arte” não impediu o festival de reforçar o seu teor político, derrubando preconceitos que possam separar *film art* e activismo.

Mais do que uma discussão sobre o que existe de ficcional ou documental em certos projectos, as escolhas de programação do festival demonstram como algumas obras ainda são capazes de nos obrigar a uma reconfiguração dos nossos esquemas de percepção pelo modo pessoal como escolhem retratar a realidade. O documentário surge assim neste contexto como um lugar de experiências ou campo de possibilidades e os filmes escolhidos para análise partem desta premissa. O presente relatório sugere que estas obras são capazes de superar algumas das limitações que a categoria ‘documentário’ implica, limitações essas inerentes ao género e à teoria que se construiu à sua volta. Esta hipótese de ‘possibilidades infinitas’ não deve ser contudo vista como um devaneio ou algo arbitrário (do mesmo modo que iniciamos este relatório com o aviso de que não podemos reduzir o conceito de utopia a qualquer desejo, impulso ou aspiração de melhoria) mas enquanto negação das circunstâncias reais que ditam o que é possível e o que não é. Daqui resulta uma concepção de cinema enquanto espaço de criação onde a imaginação desempenha um papel essencial na construção de alternativas.

Na análise que se segue, identificarei os traços documentais e autorais presentes nos filmes escolhidos, dentro do quadro teórico abordado no capítulo 3 do presente relatório - “Entre o Documentário e o *Art Film*”. O conceito de utopia surge como algo transversal à obras dos artistas escolhidos. Será destacado ao longo da análise através da aplicação de algumas das ideias de Ernst Bloch e Fredric Jameson.

## Do real ao possível

Os três filmes escolhidos pertencem à programação da edição de 2014 do CPH:DOX. O critério de escolha baseou-se na proposta de utopia que cada um dos projectos representa e no facto de esta proposta estar intimamente associada à sua linguagem formal. Estas obras representam também um tipo de projecto que o festival tem vindo a privilegiar e promover, a “não ficção enquanto arte” capaz de reunir sala de cinema e galeria na mesma obra. Os três realizadores circulam entre salas de cinema e exposições, o que se reflecte no seu percurso artístico e abordagem cinematográfica.

Começarei com uma breve descrição do filme e do seu *mood*, a partir da qual delimitarei os traços que o colocam simultaneamente no campo do documentário e do *art film*. A utopia surge como algo inerente às suas propostas, quer seja de maneira directa pela escolha temática (óbvia no caso de *Atlantis* e *The Dent*) quer seja pelo modo como desafiam os limites da linguagem do cinema.

O filme *Tomorrow is Always too Long* (2014) de Phil Collins é talvez um dos exemplos mais marcantes de uma abordagem documental pouco ortodoxa. Construído em conjunto com diferentes comunidades de Glasgow, cidade natal do realizador, o filme passa-se entre instituições como prisões, escolas, maternidades e clubes sociais para idosos. Nesta *city symphony* contemporânea, instituições públicas misturam-se com televisão, música *pop* e a vida comum num retrato em que os habitantes da própria cidade são os actores principais (ver *Anexo ii, Imagem 2.*, página 67).

Numa das sequências iniciais do filme acompanhamos um casal numa aula de educação pré-natal. Não temos dúvidas que estamos perante um documentário – seguimos o casal na sua rotina, a câmara observa-os sem intervir e permite ao espectador o acesso à sua vida privada. Subitamente, esta experiência transforma-se numa espécie de *videoclip*, aonde vemos o nascimento do bebé e o acompanhamos até ao longo dos seus primeiros dias com os pais. A sensação de estar perante um documentário é rapidamente esquecida. Durante o resto filme saltamos constantemente de cena em cena como se estivéssemos a fazer *zapping* num canal de televisão – três adolescentes participam num *quizz*, duas senhoras de idade avançada partilham experiências pessoais numa espécie de *talkshow*, uma vidente oferece os seus serviços de “auto-ajuda espiritual”. Assistimos a uma aula aeróbica, a anúncios de tele vendas, a uma animação melancólica com cenários nocturnos e a outros retratos musicais semelhantes ao do casal inicial. No filme de Phil Collins, a vida da comunidade e das suas instituições (prisão, maternidade, eventos para 3ª idade, escola) mistura-se com a cena musical característica da cidade (os números musicais interpretados pelos locais partem de canções *pop* da escocesa Cat Le Bon

acompanhada pela Royal Scottish National Orchestra) e com uma certa nostalgia característica da era digital.

Enquanto documentário, podemos inserir *Tomorrow is Always too Long* na tradição do “observational mode” definido por Bill Nichols. Há um interesse por instituições e pelo seu funcionamento, mas principalmente pelas pessoas que as utilizam. Na maioria das cenas, a câmara acompanha uma acção realista que decorre em cenários autênticos. Acompanhamos o já mencionado casal na aula, a chegada à prisão de um jovem recluso, uma aluna a escrever cartazes sobre a ideia de liberdade entre os seus colegas. Até os anúncios de televisão parecem reais devido ao seu *look* datado, como se fossem uma gravação VHS dos anos 90 ou 80.

Grande parte da estética do filme é inevitavelmente associada à ideia de documentário graças aos actores não profissionais e ao acesso real aos locais institucionais. Mas este efeito é sucessivamente contrariado ao longo do filme. Como inicialmente referido, até os momentos supostamente observacionais em que seguimos uma personagem específica acabam inevitavelmente numa explosão musical semelhante à do casal inicial. A câmara parece acompanhar esta transformação repentina da ‘pessoa real’ em estrela de musical – a visão do quotidiano evolui lentamente para movimentos graciosos e panorâmicas a 360°, locais banais como uma prisão ganham um *glamour* inesperado. Os actores amadores parecem agora profissionais - cantam e agem com naturalidade à frente da câmara. A imagem em alta qualidade contrasta com o *look* datado e realista dos anúncios de televisão, transformando ainda mais o momento numa cena digna de *Hollywood*. As sequências da animação mostram-nos em versão ‘desenho’ algumas das cenas que vimos anteriormente em ‘imagem real’. Os anúncios desta televisão cósmica tornam-se cada vez mais absurdos.

A autenticidade da informação comunicada começa assim a ser questionada e convida o espectador a reflectir sobre o *status* de realidade do filme. Os momentos que se revelam lentamente como encenações podem ser entendidos como a expressão da visão mais autoral de Phil Collins. A ideia do canal de televisão é novamente um bom exemplo: a proposta absurda do “Search Me” no programa de televendas (uma tira que podemos esconder facilmente no corpo para assegurar que seremos sempre revistados nos aeroportos) ou o monólogo subitamente lúcido e altamente crítico da vidente Psychic Mindy (na qual acabamos por reconhecer a actriz Kate Dickie) transformam-se em quebras reflexivas na lógica do filme forçando o espectador a procurar a motivação do realizador.

Apesar de podermos identificar alguns protagonistas (o rapaz dentro da prisão, a rapariga na escola que canta sobre liberdade, o *bartender* solitário na noite de *karaoke*, a vidente Psychic Mindy), a ausência de uma ideia narrativa que avance em direcção a um qualquer progresso ou

solução é outro dos traços que aproxima a longa-metragem de Phil Collins do *art film*. À exceção da presença mais pontual de Psychic Mindy e do seu inflamado discurso final anti-cultura digital (Mindy fala enquanto nos fixa seriamente através de uma suposta televisão: “Retiras-te para a superfície e escondes-te lá... Faz sentido perguntares a ti próprio: ‘Em que é que me tornei?’ ou ‘O que raio é que sou agora?’”) as personagens aparecem e desaparecem sem deixar pistas sobre para onde nos dirigimos.

A única estrutura que podemos identificar é a do *zapping* constante entre momentos realistas e conteúdos mediáticos. Como Mindy nos revela, estes conteúdos estão ideologicamente carregados – algo que se torna visível na publicidade que nos vende coisas inúteis ou nos participantes do *quizz* que não encontram resposta para perguntas como “qual é o salário mínimo na Escócia?” ou “o que é que a sigla SIDA significa?” mas que são capazes de nomear sem hesitação cinco operadores diferentes telemóvel.

Ernst Bloch e Fredric Jameson chamam a atenção para a importância de uma crítica da cultura de massas que seja capaz de conceber o conceito de utopia. Como anteriormente referido, os dois autores encontram nestas manifestações uma raiz ou “desejo” utópicos que simbolizam uma essência profunda e inerente ao ser humano: o desejo de comunidade, de pertença e partilha. Mindy parece aperceber-se disto ao longo da ‘emissão’ do programa de televisão – se no início esta personagem nos parece excêntrica e um pouco desesperada, o seu monólogo é dos momentos mais lúcidos do filme. O modo como Phil Collins se apropria não só da estética mas também do conceito de televisão denuncia esta mesma lucidez. Para além da personagem da vidente que nos lembra os perigos da alienação, o “desejo” utópico do realizador é também expresso através da fantasia nocturna das sequências de animação, da confusão despreocupada em que todas as personagens se encontram, dos anúncios televisivos que se misturam com a realidade num retrato musical caleidoscópico. Onde se encontra a comunidade no meio de tudo isto? No texto que acompanhou a exibição do filme na edição de 2014 do CPH:DOX podemos ler:

“O que no contexto do documentário tradicional teria sido objecto de uma análise discursiva e crítica ao aparato ideológico e formal de uma sociedade, em *Tomorrow is Always Too Long* transforma-se antes em musical social e lúcida declaração de amor pela cidade e seus habitantes. Contudo, isto não torna o filme menos político. Collins viajou por Glasgow ao encontro dos seus compatriotas e dos sítios que habitam. A diferença crucial é que ele vê primeiro os seus

companheiros e só depois (e conseqüentemente) as instituições sociais que os rodeiam - uma diferença servida com energia criativa e grande à vontade artístico.”<sup>22</sup>

*Tomorrow is Always too Long* é acima de tudo uma construção emocional de um antigo habitante da cidade, que partilha a sua visão com os actuais moradores. Esta atitude é simbolicamente representada nas interpretações das canções *pop* das personagens do filme:

“Para mim, existe um poder transformador inegável numa canção *pop*. Uma capacidade de transportar até mesmo a situação mais banal para o plano do extraordinário, do puro desgosto amoroso. Em alguns aspectos, é uma forma de artifício mais autêntica do que a emoção ‘real’.”  
(SHARRATT: 2015)

No filme *Atlantis* (2014), Ben Russell também constrói um retrato de uma localidade e dos seus habitantes. Filmada em Malta, a curta-metragem é assumidamente uma exploração do mito de Atlântida tal como foi imaginado por Platão, posteriormente transformado em Utopia por Thomas More não esquecendo ainda a adaptação a ‘romance de cordel’ e série de televisão de ficção científica nos anos 70 (ver *Anexo ii*, **Imagem 3.**, página 68).

*Atlantis* interroga este espaço de fabulação sem nunca sair do espaço real de uma ilha (Malta) mas situando-se algures entre o retrato de um lugar e a conjuração de um paraíso afogado. A primeira imagem do filme transporta-nos imediatamente para este universo: um rosto de um homem sobrepõe-se a uma imagem do mar e uma voz descreve um povo cuja prosperidade baseada em princípios de “bem comum”, “boa vontade”, “virtude” e “amizade” é corrompida pela ganância e desejo de poder, levando-o a um destino fatal. Saberemos mais tarde que se trata de um extracto do diálogo *Timaeus and Critias* de Platão.

Nesta ilha, tempo e espaço estão fragmentados. Filmado em Super 16mm, o seu *look* situa-o logo à partida num tempo que aprendemos a associar ao passado, a imagens de arquivo ou a filmes datados. A paisagem que vemos também é intemporal: natureza mistura-se com ruínas, pessoas comuns misturam-se com sacerdotes, egípcios e peregrinos. A fragmentação do espaço é dada por reflexos – pessoas em terra seguram espelhos que reflectem a própria ilha e o oceano que a rodeia.

Enquanto documentário, *Atlantis* aproxima-se bastante do “participatory mode” proposto por Bill Nichols. Numa das primeiras cenas encontramos-nos num bar a observar um grupo de homens que canta à vez e quase por impulso numa língua desconhecida. Parece tratar-se de uma espécie de tradição aonde se desafiam uns aos outros através da música, algo semelhante aos cantares ao desafio portugueses. O filme avança pela paisagem da ilha, vemos pessoas que

---

<sup>22</sup> Disponível em <<http://www.cphfilmfestivals.dk/d/mob/film.lasso?ser=2624&e=1>>, consultado em Setembro 2015

parecem fazer parte de uma peça (egípcios, um homem e uma mulher de outro tempo), um canto gregoriano dá lugar a uma procissão nocturna, cortes sucessivos mostram imagens aparentemente banais (o mar, um gato, um mercado, homens encapuçados que carregam uma cruz) acompanhados de um som industrial (ao estilo do cinema russo) e pontuados por um sino numa cena que cria uma espécie de clímax momentâneo. Segue-se uma entrevista a um padre e uma pista de dança onde a imagem de um rapaz se sobrepõe com a de um dos homens encapuçados que vimos anteriormente. No final, acompanhamos uma leitura na praia sobre um homem meio humano, meio peixe retirada de um livro com o título “Man from Atlantis”.

Os traços antropológicos característicos do “participatory mode” são notórios na atracção do realizador pela população da ilha, pelos seus rituais. Na sua entrevista ao padre, Ben Russell questiona-o sobre a ideia de felicidade e o seu papel na comunidade, num momento que surge como homenagem a *Chronique d'un Été* (1961) de Jean Rouch e Edgar Morin<sup>23</sup>. Existe uma interacção entre o realizador, sujeitos do seu filme e espectador (para além do padre, a equipa de filmagens revela-se no momento final da leitura na praia, o rapaz que dança na discoteca é filmado em grande plano e o seu olhar dirige-se directamente ao espectador assim como o da maioria das pessoas que Russell filma na rua) que também aproxima *Atlantis* do “reflexive mode”.

Contudo, o realizador renova estas situações, atribuindo-lhes novos sentidos e colocando o espectador num limbo entre realidade e ficção, onde a possibilidade do mito de Atlântida ganha um novo território. Os traços autorais surgem nos momentos em que o realizador explora a tensão entre as expectativas que envolvem a não ficção e a ética que lhe está associada. A já mencionada cena do bar aonde alguns homens cantam em tom de improviso é um exemplo deste tipo de situação. A língua em que cantam é desconhecida (pelo menos para todos aqueles que não habitam a ilha) e as legendas que traduzem o momento falam-nos de Utopia. Entre as frases encontramos uma breve descrição geográfica da ilha (“no seu ponto central mais vasto / a nossa ilha de Utopia estende-se por duzentas milhas”) e alguns dos seus ideais (“onde nada é privado, os assuntos públicos são sérios / onde todas as coisas são partilhadas, todos os homens são ricos”). Numa entrevista para a galeria de videoarte *online Vdrome*, Erika Balsom questiona o realizador acerca desta cena que Ben Russell encara a cena como o momento de ligação entre passado e presente, mito e realidade:

“Em *Atlantis*, que existe enquanto retrato documental de um não-lugar, os cantores de Ghana dão voz a um sentimento que todos os cidadãos de *Utopia* partilham. Os cantores do meu filme

---

<sup>23</sup> Jean Rouch e Edgar Morin são considerados fundadores do “expository mode” por Bill Nichols. Em *Chronique d'un Été* (1961) os realizadores entrevistam pessoas espontaneamente nas ruas de Paris acerca do que é a felicidade.

são como duplos, existindo simultaneamente na imagem-presente e na linguagem-passado. Apesar da maior parte do meu trabalho não se focar numa procura de verdade, estou convencido de que esta é a verdade extática desse momento, juntamente com a verdade do por do sol invertido, do *Last Man of Atlantis* a desaparecer no mar Technicolor.” (BALSOM, parágrafo 6)

Os traços documentais surgem nos momentos em que o realizador explora a tensão entre as expectativas que envolvem a não ficção e a ética que lhe está associada. Os traços realistas são bastante visíveis – as filmagens *on-location*, personagens que não são actores, a câmara móvel e imediata ao estilo documental, a própria escolha de Malta enquanto ilha outrora dominada por diferentes culturas (grega, italiana, inglesa). Mas a visão do realizador apropria-se lentamente destas imagens conferindo-lhes um outro sentido, quer seja de um modo óbvio como o exemplo da falsa legendagem, quer seja através de simples ‘truques’ como as diferentes cores do mar, a imagem do por-do-sol invertido, ou o uso do espelho que nos devolve a imagem do oceano reflectida numa suposta realidade. O filme manipula estas ideias de construção e projecção ao mesmo tempo que sobrepõe factos e mitos. É nesta negociação que podemos encontrar a “intenção paradoxal de não produzir um espectáculo que pareça real, mas transformar a realidade num espectáculo” que André Bazin utiliza para se referir ao *art film*. No “documentário de um não-lugar” de Ben Russell, Atlântida existe e é em Malta. Nesta ilha, relatos de civilizações passadas misturam-se com cânticos religiosos e excertos de leituras de ficção científica (o livro “Man from Atlantis” que alguém lê na praia é um “pulp novel” que deu origem a uma famosa série televisiva dos anos 70). Presença frequente no circuito dos festivais na última década, Ben Russell define a sua obra enquanto “investigação formal das relações históricas e conceptuais entre o início do cinema, a antropologia visual e uma realização estruturalista” do qual resultam “experiências envolventes focadas tanto no ritual e na comunhão entre espectadores, como na procura de uma ‘etnografia psicadélica’”<sup>24</sup>. Em *Atlantis*, a atenção ao mito e fantasia, à canção popular e ao ritual (relembramos novamente a imagem recorrente de homens encapuçados vestidos de branco que lideram uma estranha cerimónia nas ruas de Malta em diferentes momentos do filme) desempenham um papel importante enquanto guardiões de um ideal de civilização, de um certo mistério e magia que envolve a cultura da ilha e a torna um lugar muito particular. Este ‘retrato etnográfico psicadélico’ encontra a sua síntese na pista de dança, onde a figura do rapaz se sobrepõe com a de um dos homens encapuçados, numa reunião de diferentes rituais e diferentes tempos.

Na sua tentativa de documentar uma ilha que não existe, Russell invoca deste modo o que Ernst Bloch define como excedentes – mitos, fantasias, canções populares são os portadores de

---

<sup>24</sup> Biografia disponível no site oficial do realizador: [www.dimeshow.com](http://www.dimeshow.com), consultado em Novembro 2015

uma energia utópica que sobrevive ao teste do tempo (desde Platão até à ficção científica americana) e motiva o homem a ansiar por um futuro melhor. No caso de *Atlantis*, este desejo é visível na própria proposta do filme – ele é simultaneamente procura e reflexão sobre a hipótese de utopia, é um documento do lugar e do não-lugar num mesmo objecto. Na já acima mencionada entrevista, Erika Balsom devolve ao realizador a pergunta que este coloca no seu próprio filme – qual é a sua ideia de sociedade ideal? Ben Russell responde:

“A sociedade de humanos que ainda se reúne em silêncio no escuro, que por um breve momento vive uma vida colectiva unificada através de uma visão projectada em forma de luz - e que depois se dissemina, cada indivíduo transformado, e regressa ao seu dia-a-dia: isto é o mais próximo de uma sociedade ideal que consigo imaginar. Estou a falar de cinema, claro, e estou cada vez mais convencido que o cinema é o único lugar onde a utopia pode ser verdadeiramente realizada. É um não-lugar, um tempo-enquanto-espaço, um sempre-presente que exige a nossa presença para existir.” (BALSOM, parágrafo 10)

Sabemos que não há nenhuma prova real da existência de Atlântida nem de Utopia, mas Ben Russell recria-as enquanto possibilidade que nasce de imagens que interpretamos como reais. Ao documentar algo que pode existir enquanto possibilidade (neste caso, a possibilidade de um local algo paradisíaco onde os cidadãos vivem em harmonia uns com os outros e encontram espaço para os seus rituais), algo de fundamentalmente real ainda está em jogo – o que impede Malta de ser como é retratada em *Atlantis*? Terá Malta sofrido o mesmo destino fatídico da comunidade sobre o qual nos falaram no início do filme? Malta/*Atlantis* situa-se assim algures entre imaginação e realidade, entre documentário e ficção, entre real e possível e o filme de Ben Russell é simultaneamente retrato de uma ilha e retrato de um mito.

No filme *The Dent* (2014), Basim Magdy também reflecte sobre os resultados de um pensamento e acção colectivos, sobre o processo cíclico de esperança e ambição, fracasso e perda. O sonho falhado de uma cidade que deseja receber a próxima edição dos Jogos Olímpicos serve de pretexto para um ensaio surreal que captura detalhes absurdos e poéticos através de imagens do quotidiano. À semelhança de *Atlantis*, as imagens de *The Dent* também possuem uma aura etérea e familiar devido ao grão e saturação da película de Super 16mm. Mas enquanto Ben Russell parte de uma premissa baseada em mitos e ficções vivos no imaginário comum, Magdy coloca o seu espectador em território completamente desconhecido. As imagens são ‘documentais’, isto é, pertencem ao “mundo histórico” (NICHOLS: 2001, p. 107) – uma parada militar, flores num cemitério, prédios em obras, barcos no mar, um avião no céu, edifícios destruídos, são algumas das imagens banais que ganham novas leituras através de sobreposições e associações de ideias. Mas é principalmente através das legendas (um truque que o aproxima novamente de Ben Russell e também de Eisenstein) que somos transportados para um universo

paralelo. Ovos de dinossauros, elefantes, hipnose e arquitectura futurista (de cidades reais!) são os ingredientes de uma fábula social sobre conquista e desilusão que nos faz duvidar do carácter documental do filme (ver *Anexo ii*, **Imagem 4.**, página 69).

A simplicidade do som contrasta com a cor saturada e constante sobreposição das imagens. Ouvimos cães a ladrar ao longe, pequenos ruídos e notas de instrumentos vão e vêm. As legendas não nos apresentam ninguém e não há uma voz que as acompanhe. Os pronomes “Eu”, “ela”, “ele”, “eles” relembram novamente Eisenstein e as suas personagens-tipo – não existe um herói específico, apenas um conjunto de pessoas anónimas que desempenham elementos chave ao longo do filme (os colegas de escritório, o “mayor”, um vendedor ambulante).

Alguém inicia o relato de uma história tal como a presenciou. Ao longo da narração surreal há referências a grandes cidades como Paris ou Nova Iorque e a momentos históricos específicos (a invasão da Polónia por Hitler, a queda do *World Trade Center*). A esta sucessão de acontecimentos juntam-se episódios como a oferta de ovos de dinossauro falsos à cidade, a reconstrução de um antigo bairro e a sua repovoação com pássaros exóticos, a vinda do circo, uma sessão de hipnose organizada pelo presidente da câmara para mergulhar os habitantes em ilusão, entre outros. Tudo termina com a conclusão que o capitalismo veio para ficar e que da guerra só resulta a perda de direitos básicos e nenhum tipo de vitória. Mas a História é cíclica e os habitantes desta cidade decidem “planear o futuro tal como memorizaram o passado”,<sup>25</sup> numa reencenação até ao mínimo detalhe da sua cronologia. Quando tudo parece dirigir-se para o colapso, os acordes de *SOS* dos *Abba* soam ao longe como uma música de uma feira de diversões.

Podemos colocar *The Dent* entre outras obras exemplo do “poetic mode” de Bill Nichols. O seu tom onírico, o narrador/viajante no tempo, a sobreposição de imagens e livre associação de ideias relembra obras como *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker. À semelhança do filme de Marker, em *The Dent* a continuidade da montagem também é sacrificada face à exploração da conjugação de diferentes imagens, objectos, justaposições e associações visuais. Nichols aproxima as obras do “poetic mode” ao cinema experimental e ao movimento *avant-garde*<sup>26</sup> devido ao seu elevado grau de abstracção. Irei argumentar contudo que o filme de Basim Magdy também se situa na definição de Bordwell de *art film*, principalmente no que diz respeito à sua

---

<sup>25</sup> Tradução da legenda: “They planned their future just like they memorized their past”.

<sup>26</sup> O conceito de cinema experimental ou *avant-garde* é aqui referido não enquanto género mas enquanto prática que reavalia constantemente as convenções da linguagem do cinema e explora alternativas a abordagens e métodos de realização tradicionais. Esta definição baseia-se nas palavras de Maria Pramaggiore e Tom Wallis no livro *Film: A Critical Introduction* (2005), página 247.

despreocupação com relações de causa/efeito racionais e ao carácter ambíguo da obra do realizador Egípcio.

Vencedor da categoria *New:Vision* em 2014, o júri do festival descreve-o como um filme lírico, herdeiro de uma tradição de cinema experimental mas dono da sua própria linguagem. Apesar da estética realista que o visionamento do filme propõe, cada elemento racional existe num universo irracional através da lente do realizador. Ao reunir uma série de imagens aparentemente realistas e transformá-las em algo abstracto através de técnicas de sobreposição e de um trabalho de montagem baseado em associações e estimulação de sentidos, o filme de Basim Magdy proporciona situações absurdas que não deixam de reflectir algumas das contrariedades do mundo real. Numa entrevista com a curadora Jessica Hunter-Larsen<sup>27</sup>, Basim Magdy fala desta linha ténue que separa os factos que ganharam lugar na História de outras teorias que poderiam ter levado a cenários totalmente distintos dos actuais:

“Encontro-me constantemente fascinado pelo espaço insondável e indefinido entre realidade e ficção. É o espaço onde a maioria da história é feita. É aqui que qualquer coisa, tal como um conjunto estruturado de eventos com geometrias semelhantes, se pode tornar objecto de crença inquestionável ou em teoria científica que em breve será desmascarada.” (HUNTER-LARSEN: 2013, parágrafo 23)

Em entrevista para o livro *In the Arab World... Now* (2005), Basim volta a este tema:

“A teoria da evolução é outro exemplo do que existe entre realidade e ficção. Ainda é a história controversa e disputada da humanidade. Mais uma vez, não me interessa prová-la ou descartá-la. Estou interessado no mistério e confusão que a envolvem, mais concretamente num ‘missing link’.” (MASCINA: 2007, parágrafo 10)

Magdy inverte a lógica do real ao explorar na sua obra as possibilidades dentro deste “missing link” (uma formulação alternativa para o “something’s missing” de Bretch/Bloch e Adorno). Esta inversão pode ser entendida como uma expressão de um traço autoral que o distancia do documentário e aproxima do *art film*. Para além da já acima mencionada abordagem não linear através da associação/sobreposição de ideias/imagens, a destruição da ilusão do realismo através da narração-legendagem surreal também faz parte de uma investigação sobre os efeitos de elementos absurdos na construção de uma narrativa. Esta legendagem trabalha deste modo a ideia de ambiguidade, no sentido de David Bordwell. Vimos anteriormente como o teórico de cinema americano considera este conceito essencial para o *art film*: é da incompatibilidade entre a procura de realismo e a expressão autoral do realizador que surge o potencial ambíguo do *art film*, capaz de estimular um pensamento

---

<sup>27</sup> Curadora no espaço *InterDisciplinary Experimental Arts* no Colorado College.

crítico e activo no espectador. Basim Magdy reconhece precisamente no seu trabalho o potencial poético e emotivo que surge a partir da incerteza que a ambiguidade provoca e como daqui resulta um envolvimento especial com o espectador:

“O meu interesse na ambiguidade, confusão e absurdo enquanto ferramentas de comunicação vem de momentos pessoais de esclarecimento e revelação por eles provocados. (...) Há uma certa poesia na ambiguidade que persiste e, como uma entidade orgânica, continua a crescer e a multiplicar-se até atingir um ponto em que já não pode crescer mais. É neste ponto em que ou se percebe sobre o que é que o trabalho está a falar ou que se esquece. As duas hipóteses podem ser satisfatórias. Eu tento introduzir os espectadores nesta viagem. Se alguém acordar uma manhã depois de ter visto um dos meus trabalhos e ainda o achar intrigante, ficarei mais do que satisfeito.” (HUNTER-LARSEN: 2013, parágrafo 2)

Em *The Dent*, o futuro dos habitantes de uma cidade está depende das más opções e decisões absurdas tanto dos seus governantes como da população. Apesar do elevado grau de ficção da sua proposta narrativa, não podemos deixar de encontrar alguns ecos com a realidade: cidadãos deixam-se levar por falsas promessas, ambições desmedidas dão lugar à ruína (económica e moral), a esperança de reconstrução é constantemente boicotada por motivos de força maior demasiado abstractos. Podemos facilmente encontrar paralelos deste relato surrealista em discursos políticos ou no fluxo de notícias que circulam diariamente via jornais, televisão e internet. Nos dias de hoje, grande parte da informação divulgada deixou de ser neutra e objectiva. Este facto passa muitas vezes despercebido devido à escala de credibilidade que certos meios de comunicação adquiriram ao longo dos anos. Contudo, o sucesso de programas que usam a “ambiguidade, confusão e absurdo enquanto ferramentas de comunicação” como o *The Daily Show* (1999-2015), *The Colbert Report* (2005-2014) ou *Last Week Tonight with John Oliver* (2014 - ) pode ser visto como um sintoma de que a crença do público na ideia de ‘objectividade’ está a desaparecer. Estamos cada vez mais consciente de que tudo é mediado e de que há um ponto de vista, quer este esteja explicitamente expresso ou não.

Podemos considerar que a dimensão utópica no filme de Basim Magdy nasce a partir da sua abordagem surreal, do mesmo modo que Fredric Jameson encontra o “desejo” utópico de Ernst Bloch na ficção científica. Como anteriormente analisado, Jameson acredita que a relevância do conceito de utopia não passa obrigatoriamente pelo evocação de uma sociedade perfeita, mas antes pelo combate à ideia generalizada que a tendência política que domina a contemporaneidade é irreversível. A utopia surge assim enquanto a possibilidade de alternativa, de alteridade radical (JAMESON, 2005: xii) que desafia a ordem dos acontecimentos, e a ficção científica enquanto quadro capaz de propor modelos sociais radicais que satisfazem o nosso desejo de um futuro transformado ao mesmo tempo que nos relembram a incerteza e

contingência do futuro. O surrealismo de Basim Magdy aproxima-se da ficção científica de Jameson neste ponto. Ao explorar o “missing link” dentro da História, *The Dent* põe em evidência o lado mais confuso da realidade (nas palavras de Bordwell, “a desordem da vida”) onde encontramos muitas vezes as causas para o estado actual dos acontecimentos e possíveis *guidelines* que nos deviam lembrar como evitar repetir os mesmo erros. A referência às consequências absurdas de acções passadas (relembramos aqui a referência ao holocausto e ao terrorismo acima mencionada) e a sugestão da sua repetição em *loop* eterno funcionam como um lembrete em tom de advertência da necessidade de rever alguns actos enquanto cidadãos.

Não podemos deixar de associar esta ideia de um presente perpétuo, que evoca lembranças do passado e alguma esperança no futuro, à revolução egípcia que o realizador presenciou. Parte da Primavera Árabe, a Revolução de 25 Janeiro 2011 consistiu em protestos, ocupações, marchas, resistência civil não violenta e greves. Muitos destes acontecimentos foram instigados por ferramentas como o *facebook* e o *twitter*. Acasos como divulgações através do *wikileaks*, um corte ao acesso da internet<sup>28</sup> e até mesmo *flash mobs* que se tronaram num “novo protesto guerrilha derivado dos media sociais” (GREEN: 2011, parágrafo 11)”, marcaram a revolução cuja génese utópica se tornou numa “rede emaranhada de confusão”, nas palavras de Basim Magdy.<sup>29</sup>

A partir desta análise podemos destacar alguns traços comuns entre os diferentes projectos. O modo como as três propostas se colocam entre os limites da realidade e ficção está intimamente ligado com a sua capacidade de transitar habilmente entre passado/presente e futuro. É algures neste tempo incerto que as suas preocupações sociais e políticas ganham expressão, preocupações essas que se relacionam com ideais de comunidade e fraternidade intemporais. Apesar de se distanciarem da “fraternidade, esforço colectivo e progresso material” (McLANE, 2012: 53-45) de Eisenstein, estes ideais mantêm uma raiz (ou um excedente) comuns aos princípios do cineasta russo aonde o objectivo final é a harmonia através da colectividade.

Outra das características que partilham, de certo modo em consequência da semelhança anteriormente realçada, é o seu objecto. Retratos de sítios, cidades, comunidades ou sociedades diferem apenas no grau de envolvimento emocional e autobiográfico de cada realizador.

Apesar dos três filmes cumprirem os requisitos mínimos da categoria de documentário, *Tomorrow is Always too Long*, *Atlantis* e *The Dent* partilham entre si a ambição de ser algo mais.

---

<sup>28</sup> Sobre este assunto consultar o artigo de Jim Cowie “Egypt Leaves the Internet”, disponível em <<http://research.dyn.com/2011/01/egypt-leaves-the-internet/>>, consultado em Novembro de 2015.

<sup>29</sup> Citação traduzida do inglês, disponível em <<http://artforum.com/words/id=42880>>, consultado em Novembro de 2015

A sua atitude multidisciplinar visível no modo como exploram os limites da linguagem documental e na mistura de diferentes técnicas (no caso de Phill Collins, diferentes suportes digitais; no caso de Ben Russell e Basim Magdy, sobreposições, processos de coloração e manipulação da película) aproximam-nos do *cinematismo* que Somaini identifica na *Glass House* de Eisenstein. Também estes realizadores encontram no cinema a possibilidade enquanto meio de conceber espaço e tempo de modo ilimitado, para lá de convenções narrativas ou de género.



## 7. Conclusão

O carácter de inovação e o risco do festival apresentado no presente trabalho estiverem sempre presentes ao longo de todas as etapas do estágio frequentado. Esta atitude face ao documentário e à organização de um festival a ele dedicado reflecte-se não só nas escolhas de programação, mas também na própria organização do festival enquanto instituição (e nas suas múltiplas plataformas de desenvolvimento e divulgação de projectos).

A escolha do tema do presente relatório de estágio foi influenciada pelo ideal que vê no documentário um campo infinito de possibilidades. Tal questão não deve ser entendida como um não critério, capaz de abranger toda e qualquer manifestação artística. Podemos afirmar que o CPH:DOX não esquece a ligação com real. O modo como esta ligação se manifesta pode contudo surgir através do passado, presente ou futuro, numa conjugação de tempos e imagens que só o cinema permite.

Ao situar os filmes escolhidos como exemplo para a presente análise algures entre o documentário e o *art film*, pretende-se evidenciar ao longo deste relatório alguns dos mecanismos utilizados pelos seus autores para explorar este território. O *artfilm*, utilizando a terminologia de David Bordwell, contém um certo grau de realismo na sua comunicação do mesmo modo que o documentário, aqui revisto pela análise de Bill Nichols, recorre a efeitos reflexivos ou encenações na sua representação da realidade. A ideia de realismo associada a traços subjectivos e de expressão autoral é o que torna possível a atribuição de novos sentidos a estas obras que exploram os limites entre realidade e ficção. Poderíamos chamar-lhes “documentários do possível”, algures entre a realidade factual e a realidade das possibilidades.

O cinema, e o documentário em particular, adquirem deste modo uma dimensão crítica, capaz de olhar para o passado e presente ao mesmo tempo que propõem um ideal de futuro. Tal como Bloch argumenta, até a mais pura fantasia possui uma dimensão crítica, na medida em que expressa a sensação de “something’s missing” acerca de um momento presente.

O desafio crucial que identificamos na obra dos artistas seleccionados é o de transformar as suas obras num elemento crítico e inspirar a transformação. Tal como a obra inicial de Thomas More que dá origem à palavra, também estes filmes apresentam propostas de utopia ficcionais (na medida em que não são passíveis de ser realizadas), o que não as impede de provocar um impacto real na audiência. Este aspecto separa-as do *wishfull thinking* e torna-as catalisadoras de potenciais mudanças. A sua existência enquanto filme é prova disso mesmo. Essencialmente,

assumem-se como filmes que combatem uma ideia passiva de cinema, questionando o espectador e a sua relação com as imagens e o próprio espaço da sala de exibição.

## 8. Bibliografia

### Bibliografia referenciada:

CLAYES, Gregory (2013). *Utopia, A História de uma Ideia*. São Paulo: Edições SESC SP

BELTING, Hans (2014). *Antropologia da Imagem*. Lisboa: Kkym

BLOCH, Ernst (traduzido por) Zipes, Jack & Mecklenber, Frank (1989). *The Utopian Function of Art and Literature*. London: The MIT Press

BORDWELL, David (2008). *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.

BRAUDY, Leo & COHEN, Marshall (ed.) (1999): *Film Theory and Criticism*. Oxford University Press. USA.

- Capítulo 2.3: Bazin, André (1967). *De Sica: Metteur-en-scène*. s. 203-211

- Capítulo 3.4: Arnheim, Rudolf (1933). *Film and Reality*. s. 312-321

- Capítulo 5.2: Wollen, Peter (1972). *The Auteur Theory*. s. 519-535

BRUZZI, Stella (2006). *New Documentary: A Critical Introduction*. Abingdon: Routledge.

CPH:DOX (2014). *Copenhagen International Documentary Film Festival 6 – 16 November 2014*. Erritsø: Politiken

JAMESON, Fredric (2005). *Archaeologies of the Future*. New York: Verso.

KOLAKOWSKI, Leszek (1985). *Main Currents of Marxism Volume 3: The Breakdown*. Oxford: Oxford University Press

LEVITAS, Ruth (2010). *The Concept of Utopia*. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers

MAGAGNOLI, Paolo (2015). *Documents of Utopia: The Politics of Experimental Documentary*. New York: Wallflower Press

McLANE, Betsy (2012). *New History of Documentary Film*. New York: Bloomsbury Academic

MORE, Thomas (reedição) (1984). *Utopia*. Mem Martins: Publicações Europa-América

NICHOLS, Bill (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press

NICHOLS, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

PAVSEK, Christopher (2013). *The Utopia of Film: Cinema and its Futures in Godard, Kluge e Tahimik*. New York: Columbia University Press

PRAMAGGIORE, MARIA & WALLIS, Tom (2005). *A Critical Introduction*. New York: Pearson

REDMOND, Sean (2005). *Liquid Metal: The Science Fiction Reader*. New York: Wallflower Press

ROBERTSON, Robert (2011). *Eisenstein on the Audiovisual*. Londres: I. B. Tauris

SARRIS, Andrew (1962). "Notes on the Auteur Theory in 1962", *Film Culture*, N° 27, (Winter, 1962/3), pp. 1-8.

TESLENKO, Tatiana (2003). *Feminist Utopian Novels of the 1970s*. London: Routledge

WARD, Paul (2008). *Adskilte verdener?*. I Tidsskriftet *Kosmorama*, nr. 242, vinter 2008: *Mellem fakta og fiktion*. København: Det Danske Filminstitut.

**Artigos online:**

BALSOM, Erika (s.d.). *Ben Russell Atlantis*. Consultado em Novembro de 2015 a partir de: <<http://www.vdrome.org/russell.html>>

BULGAKOVA, Oksana (2005). *Eisenstein, the Glass House and the Spherical Book From the Comedy of the Eye to a Drama of Enlightenment*. Consultado em Setembro de 2015 a partir de: <<http://www.rouge.com.au/7/eisenstein.html>>

CHAUÍ, Marilena (2008). *Notas sobre Utopia. Cienc. Cult.* [online]. 2008, vol.60, n.spe1 [cited 2015-11-29], pp. 7-12. Consultado em Abril 2015 a partir de:

<[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso)>

DUCOMBE, Stephen (2012). *Introduction: Open Utopia.* Consultado em Abril de 2015 a partir de: <<http://theopenutopia.org/full-text/introduction-open-utopia/>>

EITZEN, Dirk (1995). *When is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception. Cinema Journal*, Vol. 35, No. 1 (Autumn, 1995), pp. 81-102. Consultado em <<http://www.columbia.edu>>

FARNEL, Sean (2011). *The Edge of Documentary: The Not-Fiction Film.* Consultado em Setembro de 2015 a partir de: <<http://www.indiewire.com/article/the-edge-of-documentary-the-not-fiction-film>>

GREEN, Duncan (2011). *What Caused the Revolution in Egypt.* Consultado a 28 de Setembro de 2015 a partir de: <<http://www.theguardian.com/global-development/poverty-matters/2011/feb/17/what-caused-egyptian-revolution>>

HUNTER-LARSEN, Jessica (2013). *How to Build an Invisible Monument.* Consultado em Setembro de 2015 a partir de: <<http://www.basimmagdy.com/interview-with-jessica-hunter-larsen-201>>

IVAKHIN, Adrian (2011). *Cinema of the Not-Yet: The Utopian Promise of Film as Heteropia.* Consultado em Setembro de 2015 a partir de: <[https://www.academia.edu/1574660/Cinema\\_of\\_the\\_Not-Yet\\_The\\_Utopian\\_Promise\\_of\\_Film\\_as\\_Heterotopia](https://www.academia.edu/1574660/Cinema_of_the_Not-Yet_The_Utopian_Promise_of_Film_as_Heterotopia)>

JAMESON, Fredric (1970). *Reification and Utopia.* Consultado em Outubro de 2015 a partir de: <<http://www.english.ufl.edu/mrg/readings/Jameson,%20Reification%20and%20Utopia.pdf>>

KAUFMAN, Anthony (2014). *Is CPH:DOX Ruining Documentary Film or Saving it?* Consultado em Setembro de 2014 a partir de: < <http://www.indiewire.com/article/is-cph-dox-ruining-documentary-film-or-saving-it-20141113>>

KELLNER, Douglas (sem data). *Ernst Bloch, Utopia and Ideology Critique*. Consultado em Abril de 2015 a partir de:  
<<https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/Illumina%20Folder/kell1.htm>>

KNEGT, Peter (2011). *Thinking Outside the Doc Box: 5 Reasons Why CPH:DOX Sets a New Film Festival Standard*. Consultado em Novembro de 2015 a partir de:  
<[http://www.indiewire.com/article/thinking\\_outside\\_the\\_doc\\_box\\_8\\_reasons\\_why\\_cph\\_dox](http://www.indiewire.com/article/thinking_outside_the_doc_box_8_reasons_why_cph_dox)>

LEBOUTTE, Patrick (2004). *États Généraux du Film Documentaire*. Consultado em Abril de 2015 a partir de: <[http://supposedaura.blogspot.pt/2010\\_02\\_01\\_archive.html](http://supposedaura.blogspot.pt/2010_02_01_archive.html)>

MASCINA, Audrey (2007). *Staged Reality*. Consultado em Setembro de 2015 a partir de:  
<<http://www.basimmagdy.com/interview-with-audrey-mascina>>

MIKKELSEN, Mads (s.d.). *Stranger Than Fiction*. Consultado em Setembro de 2014 a partir de:  
<<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/17989/1/stranger-than-fiction>>

RAMSTEDT, Stefan (2013). *Cinéma du Réel 2013: Documents, Layouts/Memories, Dreams/Reflections, Projections*. Consultado em Abril de 2015 a partir de:  
<<http://www.lafuriaumana.it/index.php/2-uncategorised/21-stephen-ramstedt-cinema-du-reel-2013-documents-layouts-memories-dreams-reflections-projection>>

RINKE, Lizete (2013). *CPH:DOX – expanding the limits of documentary*. Consultado em Abril de 2015 a partir de: <[http://www.artterritory.com/en/lifestyle/cinema/3033-cphdox\\_-\\_expanding\\_the\\_limits\\_of\\_documentary/](http://www.artterritory.com/en/lifestyle/cinema/3033-cphdox_-_expanding_the_limits_of_documentary/)>

SHARRATT, Chris (2015). *Q&A with... Phil Collins, artist*. Consultado em Novembro de 2015 a partir de: < <https://www.a-n.co.uk/news/a-q-a-with-phil-collins-artist>>

SOMAINI, Antonio (2011). *Utopies et dystopies de la transparence. Eisenstein, Glass House, et le cinématisme de l'architecture de verre*. Consultado em Abril de 2015 a partir de: <<https://appareil.revues.org/1234?lang=en>>, 28/04/2015>

THOMPSON, Peter (2013). *The Frankfurt school, part 6: Ernst Bloch and the Principle of Hope*. Consultado em Abril de 2015 a partir de: <<http://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2013/apr/29/frankfurt-school-ernst-bloch-principle-of-hope>>

VASSILIEVA, Julia (2011). *Between Utopia and Event: Beyond the Banality of Local Politics in Eisenstein*. Consultado em Outubro de 2015 a partir de: <<http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/372>>

YAHR, Harriette (2010). *Thinking Outside of the Dox: Copenhagen Fest Explores What's Real*. Consultado em Abril de 2015 a partir de: <<http://www.documentary.org/feature/thinking-outside-dox-copenhagen-fest-explores-whats-real>>

#### **Páginas de Internet consultadas:**

CINEMA DU RÉEL (2013). *Catalogue Cinema du Réel 2013*. Consultado em Abril de 2015 a partir de: <[http://www.cinemadureel.org/fr/archives/ressources-et-multimedia/catalogues/catalogue-cinema-du-reel-2013/pdf-du-catalogue-2013/at\\_download/file](http://www.cinemadureel.org/fr/archives/ressources-et-multimedia/catalogues/catalogue-cinema-du-reel-2013/pdf-du-catalogue-2013/at_download/file)>

CPH:DOX (s.d.). *Tomorrow is Always too Long*. Consultado em Setembro de 2015 a partir de: <<http://www.cphfilmfestivals.dk/d/mob/film.lasso?ser=2624&e=1>>

DimeShow (s.d.). *Ben Russel*. Consultado em Novembro de 2015 a partir de: <<https://www.dimeshow.com>>

DocLisboa (s.d.). *Apresentação*. Consultado em Novembro de 2015 a partir de: <<http://doclisboa.org/2015/doclisboa/apresentacao/>>

Marxists.org (s. d.). *Ernst Bloch - The Principle of Hope*. Consultado em Abril de 2015 a partir de: <<https://www.marxists.org/archive/bloch/hope/introduction.htm>>

The Principle of Hope tumblr (s.d.). *Ernst Bloch - The Principle of Hope, PDFS*. Consultado em Abril de 2015 a partir de: <<http://theprincipleofhope.tumblr.com/pdfs>>

Universität Bielefeld (s.d.). *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia...* . Consultado em Outubro de 2015 a partir de: <[http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/2006024/1/LOG\\_0000/](http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/2006024/1/LOG_0000/)>

**Bibliografia consultada, não referenciada:**

AUBERT, Alain (2005). *Du Filmage des Utopie à L'Utopie des Filmages*. C. Action, 115/222-232

DIAS, Fernando Rosa (2006) *As Vanguardas Russas e o cinema: Plano e montagem (in) Conferências - As Artes Visuais e as Outras Artes: As Primeiras Vanguardas*, 193-204

HOGARTH, David (2006). *Realer than reel: Global Directions in Documentary*. Austin: University of Texas Press

KRACAUER, Sigfried (1971). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. London: Oxford University Press

NICHOLS, Bill (1981). *Ideology and the Image: social representation in the cinema and other media*. Bloomington: Indiana University Press

NICHOLS, Bill (2000). *The Fact of Realism and the Fiction of Objectivity (in) Post-war Cinema and Modernity: a film reader*, 188-207. Edinburgh: Edinburgh University Press

NOGUES, Dominique (1989). *Du cinéma partout au cinéma nulle part (in) Cinéma et Literature*, 7/37-40

## **9. Anexos**





Copenhagen, March 2015

Marta Simões did her internship for the film festival CPH:DOX for six months between September 2014 – March 2015.

Marta was very attentive and hard working and turned out to be a most valuable asset for the festival. Throughout the period Marta was eager to both help and learn and quickly reached a comfortable position within the organisation.

She also provided thoughtful and incisive contributions to different elements of the festival, going further and beyond the area she was originally assigned to work with.

All in all we were most happy to have Marta as an intern and would love to have her back in the future.

A handwritten signature in blue ink that reads "Cecilie Waitz Søborg". The signature is written in a cursive, slightly slanted style.

Cecilie Waitz Søborg  
(Head of Guest Department)



Anexo ii – Imagens

Imagem 1. Identidade Visual CPH:DOX

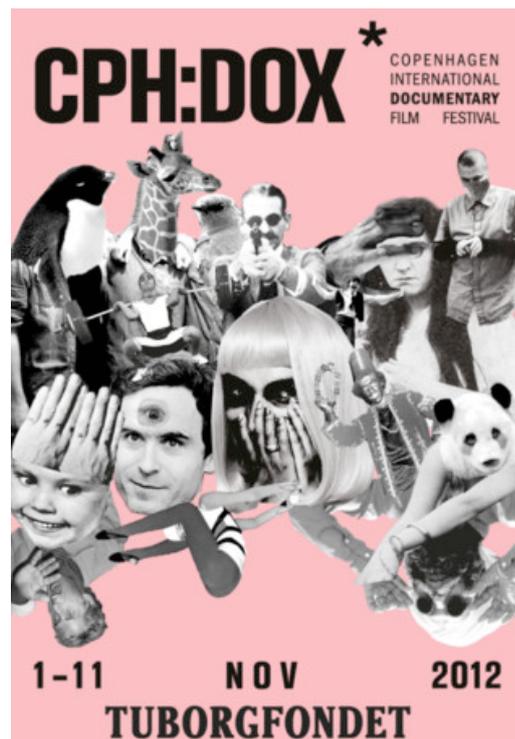
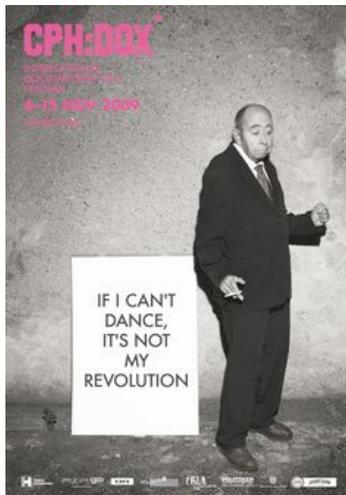




Imagem 2. *Tomorrow is Always too Long* (2014), Phil Collins





**Imagem 3.** *Atlantis*, (2014) Ben Russell





**Imagem 4.** *The Dent* (2014), Basim Magdy





*Anexo iii* – Lista de Convidados



<b>Departmento</b>	<b>Nome</b>	<b>Sobrenome</b>	<b>Fime / Empresa</b>
PROGRAMME	Tom	Swindell	<b>Not coming</b>
PROGRAMME	Duncan	Brown	<b>Not coming</b>
PROGRAMME	Meghan	O'Hara	<b>Producer</b>
PROGRAMME	Catherine	Grillet	<b>The Ceremony</b>
PROGRAMME	Beverly	Charpentier	<b>The Ceremony</b>
PROGRAMME	Lina	Mannheimer	<b>The Ceremony</b>
PROGRAMME	Mathilde	Dedye	<b>The Ceremony</b>
PROGRAMME	Philip	Widmann	<b>Szenario</b>
PROGRAMME	Johannes	Gierlinger	<b>The Fortune You Seek Is In Another Cookie</b>
PROGRAMME	Jan	Zischka	<b>The Fortune You Seek Is In Another Cookie</b>
PROGRAMME	Ragnheiður	Gestsdóttir	<b>Time and Time and Again</b>
PROGRAMME	Amanda	Wilder	<b>Approaching the Elephant</b>
PROGRAMME	Emily	Topper	<b>All Fall Down</b>
PROGRAMME	Tim	Grabham	<b>The Creeping Garden</b>
PROGRAMME	Jasper	Shar	<b>The Creeping Garden</b>
PROGRAMME	Paul	Connett	<b>Zero Waste (Raffaele Brunetti)</b>
PROGRAMME	Thomas	Østbye	<b>Imagining Emanuel</b>
PROGRAMME	Markús	Andrésson	<b>Time and Time and Again</b>
PROGRAMME	Anders	Jedenfors	<b>Not coming</b>
PROGRAMME	Clara	Bodén	<b>Apt.+Car+All I Have and Own</b>
PROGRAMME	Mary	Posatko	<b>All Fall Down</b>
PROGRAMME	Malek	Shafi'i	<b>Mohtarama</b>
PROGRAMME	Diana	Saqeb	<b>Not coming</b>
PROGRAMME	Phil	Collins	<b>Tomorrow is always to long</b>
PROGRAMME	John	Skoog	<b>Reduit</b>
PROGRAMME	Erin	Espelie	<b>Not coming</b>
PROGRAMME	Karsten	Krause	<b>Not coming</b>
PROGRAMME	André	Singer	<b>Night Will Fall</b>
PROGRAMME	Paul	Connett	<b>Zero Waste</b>
PROGRAMME	Pedro	Costa	<b>Cavalo Dinheiro</b>
PROGRAMME	Måns	Månsson	<b>Stranded in Canton</b>
PRESS (International)	Pamela	Pianezza	<b>Tess Magazine</b>
PRESS (International)	Tolu	Ogunlesi	<b>Huffington Post/Guardian</b>
PRESS (International)	Mona	Eltahawy	<b>Freelance</b>
PRESS (International)	Carmen	Gray	<b>Dazed and Confused</b>
PRESS (International)	Pamela	Cohn	<b>Senses of Cinema</b>
PRESS (International)	Andreas	Ungerböck	<b>ray Filmmagazin</b>
PRESS (International)	Alexandra	Zawia	<b>Wiener Zeitung / freelance</b>
PRESS (International)	Anthony	Kaufman	<b>Indiewire</b>
PRESS (International)	Guy	Lodge	<b>Variety</b>
FORUM & SWIM	Karolina	Lidin	<b>Nordisk Film og TV Fond</b>
FORUM	Charlie	Philips	<b>Not coming</b>
FORUM	Daniela	Elstner	<b>Not coming</b>

FORUM	Inka Achte	Achte	<b>Not coming</b>
FORUM	Axel	Arnö	<b>Not coming</b>
FORUM	Manuela	Guddait	<b>Berlin Intl Film Festival - European Film Market</b>
FORUM	Fiorella	Moretti	<b>NDM - Mantarraya</b>
FORUM	Vanja	Kaludjeric	<b>Paris Co-Production Village</b>
FORUM	Ian	Stimler	<b>Zeitgeist</b>
FORUM	George	Schmalz	<b>Kickstarter</b>
FORUM	Alice	Damiani	<b>Doc and Film</b>
FORUM	Berenice	Fugard	<b>Fortissimo Films</b>
FORUM	Peter	Jäger	<b>Autlook Filmsales</b>
FORUM	Artur	Liebhart	<b>Planete Doc Film Festival, Against Gravity / Doc Review</b>
FORUM	Jenny	Westergaard	<b>Yle Co-productions</b>
FORUM	Jacobine	Van Der Vloed	<b>ART:FILM - Cinemart</b>
FORUM	Pieter	Fleury	<b>Netherlands Film Fund</b>
FORUM	Licia	Eminenti	<b>Eurimages Council of Europe</b>
FORUM	Lise	Løwholm	<b>Project Manager for documentary films</b>
FORUM	Edward	Fletcher	<b>Soda Pictures</b>
FORUM	Vesna	Cudic	<b>Dogwoof Global</b>
FORUM	Rose	Cupit	<b>Film London</b>
FORUM	Elena	Hill	<b>Soda Film and Art Ltd</b>
FORUM	Maele	Guenegues	<b>Cat&amp;Docs</b>
FORUM	Francesco	Giai Via	<b>Torino Film Festival</b>
FORUM	Jan	Rofekamp	<b>Film Transit International Inc.</b>
FORUM	Katrin	Mersmann	<b>Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein</b>
FORUM	Claire	Charles-Gervais	<b>Urban Distribution International</b>
FORUM	Nadia	Turincev	<b>Film Rouge</b>
FORUM	Nick	Fraser	<b>BBC / VIP</b>
FORUM	Chris	White	<b>American Documentary   POV</b>
FORUM	Michael	Raisler	<b>Cinereach</b>
FORUM	Noe	Mendelle	<b>Scottish Documentary Institute</b>
FORUM	Martin	Schweighofer	<b>Austrian Film Commission</b>
FORUM	Teresa	Hoefert de Turegano	<b>Advisor - Film Funding</b>
FORUM	Charlène	Dinhut	<b>Centre Pompidou</b>
FORUM	Barbara	Biemann	<b>NDR</b>
FORUM	Vesna	Cudic	<b>Dogwoof</b>
FORUM	Rose	Cupit	<b>Film London</b>
FORUM	Pieter	Fleury	<b>Netherlands Film Fund</b>
FORUM	Berenice	Fugard	<b>Fortissimo Films</b>
FORUM	Oli	Harbottle	<b>Dogwoof</b>
FORUM	Elena	Hill	<b>Soda Film and Art Ltd</b>
FORUM	Marek	Hovorka	<b>Jihlava International Documentary Festival</b>
FORUM	Peter	Jäger	<b>Autlook Filmsales</b>
FORUM	Stefan	Kloos	<b>Rise and Shine World Sales</b>
FORUM	Artur	Liebhart	<b>Planete Doc Film Festival, Against Gravity / Doc Review</b>

FORUM	Joona	Louhivuori	<b>Finish Film Institute</b>
FORUM	Katrin	Mersmann	<b>Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein</b>
FORUM	Aurelian	Nica	<b>HBO Romania</b>
FORUM	Nina	Numankadic	<b>Doc Alliance - DAF</b>
FORUM	Emelie	Persson	<b>SVT</b>
FORUM	Charlie	Philips	<b>Not coming</b>
FORUM	Alessandro	Raja	<b>Festival Scope</b>
FORUM	Martin	Schweighofer	<b>Austrian Film Commission</b>
FORUM	Irena	Taskovski	<b>Not coming</b>
FORUM	Jacobine	Van Der Vloed	<b>ART:FILM - Cinemart</b>
FORUM	Jenny	Westergaard	<b>Yle Co-productions</b>
FORUM	Melanie	Iredale	<b>Sheffield Doc/Fest</b>
FORUM	Inka Achte	Achte	<b>Not coming</b>
FORUM	Axel	Arnö	<b>Not coming</b>
FORUM	Edward	Fletcher	<b>Co-founder and managing director</b>
FORUM	Chris	White	<b>POV-Vice President of Programming and Production</b>
FORUM	Paolo	Moretti	<b>Visions du réel</b>
FORUM	Licia	Eminent	<b>Eurimages Council of Europe</b>
FORUM	Teresa	Hoefert de Turegano	<b>Advisor - Film Funding</b>
FORUM	Claire	Charles-Gervais	<b>Urban Distribution International-Business &amp; Legal Affairs</b>
FORUM	Lise	Løwholm	<b>NFTV-Project Manager for documentary films</b>
FORUM	Michael	Raisler	<b>Cinereach-Creative director</b>
FORUM	William	Lennon	<b>Cinema Eye Honors</b>
FORUM	Nathan	Truesdell	<b>Cinema Eye Honors</b>
FORUM	AJ	Schnack	<b>Cinema Eye Honors</b>
FORUM	Esther	Robinson	<b>Cinema Eye Honors</b>
FORUM	Lisa	Nyed	<b>Comissioner Screening and Distribution</b>
FORUM	Jan	Rofekamp	<b>Film Transit International Inc.</b>
FORUM	Camilla	Larsson	<b>Bonniers Konsthall</b>
FORUM	Tim	LeBorgne	<b>The Animation Workshop</b>
FORUM	Uri	Kranot	<b>The Animation Workshop</b>
FORUM	Michelle	Kranot	<b>The Animation Workshop</b>
FORUM	Francesco	Giai Via	<b>Torino Film Festival</b>
FORUM	Fabienne	Moris	<b>FID Marseille</b>
FORUM	Thomas	Kolster	<b>Goodvertising Agency</b>
FORUM	Andrea	Ernst	<b>WDR - Germany</b>
FORUM	Nick	Fraser	<b>BBC</b>
FORUM	Maelle	Guenegues	<b>Cat&amp;Docs</b>
FORUM	Kim	Leona	<b>Danish Film institute</b>
FORUM	Keith	Potter	<b>Irish Film Board</b>
FORUM	Cecilia	Lidin	<b>Swedish Film Institute</b>
FORUM	Noe	Mendelle	<b>Scottish Documentary Institute</b>
FORUM	Christof	Neracher	<b>ROSA'S</b>
FORUM	Nadia	Turincev	<b>Rouge International</b>

FORUM	Dorien	Van de Pas	<b>Eurimages</b>
FORUM	Rebecca	De Pas	<b>FID Marseille</b>
FORUM	George	Schmalz	<b>Kickstarter</b>
FORUM	Vanja	Kaludjercic	<b>Sarajevo FF</b>
FORUM	Ian	Stimler	<b>Zeitgeist</b>
FORUM	Frédéric	Corvez	<b>Not coming</b>
FORUM	Philippe	Bober	<b>Coproduction Office</b>
FORUM	Monique	Simard	<b>SODEC</b>
FORUM	Lizzie	Francke	<b>NO DATA</b>
FORUM	Fredrik	Gertten	<b>WG Film</b>
FORUM	David	Gryn	<b>Daata Editions</b>
FORUM	Stephan	Holl	<b>Rapid Eye Movies</b>
FORUM	Martin	Marquet	<b>Producer</b>
FORUM	Ingrid	van Tol	<b>Dutch Cultural Media Fund</b>
FORUM	Katarzyna	Wilk	<b>Krakow Film Foundation</b>
FORUM	Isabelle	Gaudefroy	<b>Fondation Cartier</b>
FORUM	Eroll	Bilibani	<b>DOKUFEST International Documentary &amp; Short Film Festival</b>
A:V	Timothy	Kelly	<b>A City is an Island</b>
A:V	Gaetan	Nivon	<b>A City is an Island</b>
A:V	Naomi	Afrassiabi	<b>A City is an Island</b>
A:V	Luke	Neima	<b>A City is an Island</b>
A:V	Wolfgang	Lehmann	<b>Dragonflies with Birds and Snake</b>
A:V	Abigail	Portner	<b>Artist</b>

*Anexo iv – Orçamento Hotéis*



Department	DP. - number	NAME	Room type	10/11/14	11/11/14	12/11/14	13/11/14	14/11/14	15/11/14	16/11/14	TOTAL
FORUM	210	Denis Vaslin	Single		1095	1095					2190
FORUM	210	Umesh Kulkarni & Mahdi Fleifel	Twin		1270	1270	1270				3810
FORUM	210	Lasse Skagen	Single		1095	1095	1095				3285
SWIM	504	Leila Fataar	Single			1095					1095
Program	200	Laura Poitras	Double		1270	1270	1270	1470			5280
Press/ Program	200	Carmen Cray	Single			1095	1095	1095			3285
SWIM	503	Annika Gustafson	Single	995	995	995	995	995			4975
Program	200	Johannes Gierlinger & Jan Zischka	Twin			1270	1270	1270			3810
Program	200	Markus Andrésson & Ragnhei�ur Gestsdóttir	Twin			1270	1270	1270			3810
Press/ Program	200	Guy Lodge	Single		1095	1095	1095	1095			4380
Press/ Program	200	Wendy Mitchell & Husband SCOTT MURRAY	Double			1270	1270	1270	1270		5080
Press/ Program	200	Damon Wise	Single			1095	1095	1095			3285
Program	200	Salla Sorri & Tahir Aliyev	Double			1270	1270	1270			3810
FORUM	210	Salla Sorri & Tahir Aliyev	Double		1270						1270
CKU	221	Taiye Selasie	Single		1095						1095
FORUM	210	Anna-Marie Kantarius & Jess Wolfberg	Double		1670	1670					3340
FORUM	210	Rebecca De Pas & Fabienne Morries	Double		1270	1270					2540
Program / Kunstr�det	200	Lonnie Van Brummelen & Siebren de Haan	Double			1270	1270	1270			3810
Press/ Program	200	Charlie Lyne	Single			995	995	995	995	995	4975
SWIM	504	Alex Clarke	Single	995	995						1990
<b>SUB TOTAL</b>											<b>67115 DKK</b>

## Wake Up

Department	DP. - number	NAME	Room type	06/11	07/11	08/11	09/11	10/11	11/11	12/11	13/11	14/11	15/11	16/11	TOTAL
Program	200	Ryan Cassata	single	495	495	495	495								1980
Program	200	Fran Cassata	single	495	495	495	495								1980
Program	200	Sergey & Nataliya Shnyryov	double	595	595	595									1785
FORUM	210	Alyona Bocharova & Kirill Sorokin	double			595	595								1190
SWIM	503	Jonas Klevhag	single			495	495	495							1485
FORUM	210	Tracie Holder	single			495									495
Program / Press	200	Francisco Ferreira	single			495	495	495							1485
FORUM	210	Elin Kamlert	single							495					495
SWIM	Parkerings konto fee	Elin Kamlert	single				495	495	495						1485
SWIM	Parkerings konto fee	Daniel Ljung	single				495	495	495						1485
SWIM	Parkerings konto fee	Glynnis Ritter	single				495	495	495						1485
Program	200	Joel Grip & Franziska Hoffmann	double				595	595							1190
Program	200	Yorgos Avgeropoulos & Anastasia Skoubri	double				595	595	595						1785
LAB	270	Petra Costa & Hamdy Mahmoud	double						595						595
Program	200	Petra Costa & Hamdy Mahmoud	double				595	595							1190
Program	200	Alexandra Schneider	double				595	595							1190
Program	200	Clara Bodèn & Mariken Halle	double					695	695	695					2085
Program	200	Kristian Mosvold	single					495	495	495	495	495			2475
Program	200	Stian Pollestad	single					595	595						1190
Danida	207	Sherief Elkatsha	single					595	595	595					1785
Program	200	Edgar Hagen	single					595	595	595					1785
Program	200	Johan Jonason	single					595	595	595					1785

Program	200	Tonje Hessen Schei	single							595	595	595			1785
Program	200	Miroslava Janičatová & Daniel Tucek	double					595							595
Program	200	Andreas Ungerböck	single					495	495	495					1485
Program	200	Trond Nicholas Perry	single					595	595						1190
Program	200	Erik Pirolt	single					595	595						1190
Program	200	Gunnar Jensen & Jonna	double					495	495	495					1485
FORUM	210	Katarzyna Wilk	single					595	595						1190
Program	200	Mary Posatko & David Butler	double					495	495	495	495	495			2475
Program	200	Canceled: Tom Swindell	single						595						595
Program	200	Ged Fitzsimmons	single					495	495						990
Program	200	Robbie Fraser & Jaima Smith	double					595	595						1190
LAB	270	Sergio Fant	single					595	595	595					1785
LAB	270	Liana Ruokyte-Jonsson	single					495	495	495					1485
FORUM	210	Nina Numankadic	single					495	495						990
LAB	270	Martin Boege & Wiktoria Szymanska	family room					1095	1095	1095					3285
LAB	270	Mirja Wester	single					595	595						1190
Program	200	Canceled: Ingvil Giske	single					595							595
LAB	270	Domenico La Porta	single					595							595
FORUM	210	Paolo Moretti	single					495	495	495	495				1980
LAB	270	Brian Chirls	single					595	595	595					1785
FORUM	210	Torstein Grude	Single						495	495					990
Program	200	Marisa Mazira Katz	single						495						495
FORUM	210	Martichka Bozhilova	single					595	595	595					1785
Program	200	Amanda Wilder & husband	double					595	595	595	595				2380
Program	200	Mats Bigert	single						495	495	495	495			1980
Program	200	Miguel Hilari	single						495	495	495	495			1980
Program	200	Guillermo Moncayo	single						495	495	495				1485
Program	200	Thomas Østbye	double						595	595	595				1785
Program	200	Kalle Wettre	single						595	595					1190
Program	200	Anna Norman	single						595	595	595				1785
Program	200	Harold Crooks &	double							595	595	595	595	595	2380

		Medrie Macphee													
Program	200	Fred Abrahams	single								495				495
Program	200	Anna Neistat & Ole	double								595				595
Program	200	Andrea Culkova	single								495	495	495		1485
FORUM	210	Eroll Bilibani	single								495	495	495		1485
FORUM	210	Marek Hovorka	single							595	595				1190
Program	200	Hannes Lang	single			495	495	495							1485
<b>SUB TOTAL</b>															<b>85235 DKK</b>

Kong Frederik

Department	DP. - number	NAME	Room type	04/11	05/11	06/11	07/11	08/11	09/11	10/11	11/11	12/11	13/11	14/11	15/11	16/11	TOTAL
PROGRAMME	200	Miklos Nemeth & Erzsebet Nemethne	Double	2955	2955	2955											8865
PROGRAMME	200	Loretta Napoleoni - no show				1155											1155
PROGRAMME	200	William Edward Binney	Single			955				955	955	955	955				4775
PROGRAMME	200	Shoshana Shlam	Single				955	955	955	955	955						4775
PROGRAMME / CKU	221	Kawayan De Guia / Eric Oteyza de Guia (Kidlat Tahimik)	Double					955	955	955	955	955	955	955			6685
PROGRAMME / Upfront	200	Douglas Mwonzora	Single									955	955	955	955		3820
PROGRAMME	200	Douglas Mwonzora	Single					955	955	955	955						3820
PROGRAMME	200	Anthony Kaufman	Single					955	955	955							2865
PROGRAMME / Upfront	200	Paul Mangwana	Single									955	955	955	955		3820
PROGRAMME	200	Paul Mangwana	Single					955	955	955	955						3820
SWIM	500	Stephane Cardin	Single					955	955	955							2865
PROGRAMME	200	Louis Ortiz	Single						955	955	955	955	955				4775
PROGRAMME	200	Ryan Murdock	Single						955	955	955	955	955				4775
PROGRAMME	200	Jennifer MacArthur	Single										955	955			1910
FORUM	210	Jennifer MacArthur	Single								955	955					1910
SWIM	500	Jennifer MacArthur	Single						955	955							1910
PROGRAMME	200	Chude Jideonwo	Single						955	955	955						2865
PROGRAMME	200	Kim Longinotto	Single						955	955	955	955	955				4775

PROGRAMME	200	Cara Mertes											2255				2255
SWIM	500	Cara Mertes										955					955
FORUM	210	Cara Mertes	Superior					955	955	955							2865
PROGRAMME	200	Maria Bonsanti	Single						955	955	955	955					3820
SWIM	500	Katharine Pickering	Single						955	955							1910
SWIM	500	Tristan Anderson	Single						955	955							1910
SWIM	500	Jason Daponte	Single						955	955							1910
SWIM	500	Jennifer Wilson	Single						955	955							1910
PROGRAMME	200	Mona Eltahawy	Single						955	955	955	955	955				4775
A:V	206	Charles Mahoney	Single						955	955	955						2865
FORUM	210	Leif Magne Tangen	Single										955	855			1810
PROGRAMME	200	Leif Magne Tangen	Single						955	955	955						2865
SWIM	500	David De Faria	Single						955	955							1910
PROGRAMME	200	Anna Manubens	Single						955	955	955	955	955	955			5730
SWIM	500	Amy Basil	Single						955	955	955						2865
PROGRAMME	200	Laurence Reymond	Single						955	955	955	955	955				4775
PROGRAMME	200	Andrea Lissoni & Filipa Ramos	Double						955	955	955	955	955				4775
PROGRAMME	200	James Lattimer	Single						955	955	955	955	955				4775
SWIM	505	Nelly Ben Hayon	Single						955	955							1910
PROGRAMME	200	Nelly Ben Hayon	Single									955	955	955	955		3820
SWIM	500	Shannon Cullen	Single						955	955							1910
SWIM	500	Catryn Ramasut	Single						955	955	955						2865
PROGRAMME	200	Andrea Picard	Superior						1155	1155	1155	1155				955	5575
SWIM	500	Daniel Chalfen	Single						955	955							1910
PROGRAMME	200	David Wilson	Single						955	955	955	955	955	955			5730
PROGRAMME	200	Jacob Appelbaum	Single						955	955	955	955	955				4775
PROGRAMME	200	late cancellation fee	Single									955	1155				2110

PROGRAMME	200	Laura Poitras/ Katy Scoggin	Superior							1155	1155	1155					3465
PROGRAMME / CKU	221	Tolu Olugnesi	Single								955	955	955	-155			2710
PROGRAMME	200	Robert Greene	Single								955	955	955	955			3820
PROGRAMME	200	Emilie Bujes	Single								955	955	955	955			3820
PROGRAMME	200	Bill Morrison & Laurie Olinder	Double								955	955					1910
PROGRAMME	200	Nikolaus Geryhalter	Single								955	955					1910
FORUM	210	David Gryn	Single									955	955				1910
PROGRAMME	200	Nick Broomfield	Single									955	955	955			2865
PROGRAMME	200	Amani Eltunsi	Single									955	955				1910
PROGRAMME	200	Mary Lampson	Single								955	955					1910
PROGRAMME	200	Omar Kholeif	Single									955	955	955			2865
PROGRAMME	200	Herman Chinery-Hesse	Single									955	955	955			2865
PROGRAMME	200	Andre Singer	Single									955	955				1910
PROGRAMME	200	Ibrahim Ceesay	Double										955	955	955		2865
PROGRAMME	200	Ibrahim Ceesay	Double											1910			1910
PROGRAMME	200	Ibrahim Ceesay	Double											1910			1910
<b>SUB TOTAL</b>																	<b>196025 DKK</b>



Program	206	Joel Modin		855										855
PROGRAMME	200	Luvi Katherin Miranda Peña		855	855	855	855	955						4375
LAB	270	Franz Rodenkirchen		855	855	855	855	955	955	955				6285
SWIM	500	George Schmalz				855	855							1710
FORUM	210	George Schmalz		855	855									1710
PROGRAMME	200	Mauricio Hernandez & Leila			955	955								1910
PROGRAMME	200	Susanne Guggenberger			855	855								1710
PROGRAMME	200	Niels Bolbrinker			855	855	855							2565
A:V	206	Abigail Portner			855	855	855							2565
PROGRAMME	200	Daniel Junge			855	855	855	955	955					4475
PROGRAMME	200	Roland Keijser				855								855
FORUM	210	Tunda Munga				855	855							1710
PROGRAMME	200	Marc Schmidt				955	855							1810
PROGRAMME	200	Marc Schmidt					955							955
PROGRAMME	200	Raymond Strid				855								855
SWIM	500	John Cardelino					855	955						1810
SWIM	500	Tracie Holder					855	955	955	955				3720
A:V	206	Keira Fox					855	955	955	955				3720
SWIM	500	Jamie King & Cristina Demetreclu					855	855						1710
FORUM	210	Jamie King & Cristina Demetreclu							855	855				1710
LAB	270	Peter Van Hoof					855	955	955					2765
SWIM	500	David Kapur					855	955						1810
SWIM	500	Mark Edwards								955				955
FORUM	210	Mark Edwards					955	955	955					2865
FORUM	210	Toril Simonsen					855	955						1810
FORUM	210	Keren Cytter & Ivete Lucas					955	955	955	955	955			4775
FORUM	210	Elisabeth Rosenthal							955					955
SWIM	500	Elisabeth Rosenthal					855	955						1810
A:V	206	David Aird					855	955	955					2765
PROGRAMME	200	Tim Grabham & Jasper Sharp					955	955	955	955				3820
SWIM	500	Victor Potrel					855	955						1810
SWIM	500	David Hadlow Ogle							955	955				1910
FORUM	210	David Hadlow Ogle					855	955						1810
SWIM	500	Marie-Louise Letendre					855	955						1810
SWIM	500	Ingrid Kopp					855	955						1810

FORUM	210	Ingrid Kopp						955	955	855			2765
LAB	270	Leonardo Brzezicki				855	955	955	955				3720
SWIM	500	Melanie Iredale				855							855
FORUM	210	Melanie Iredale					955	955					1910
PROGRAMME	200	Paul Connett				855	955						1810
SWIM	500	Jeanette Carlsson				855	955						1810
LAB	270	Violeta Maria Bava				855	955	955	955				3720
FORUM	210	Keith Potter				855	955	955	955				3720
PROGRAMME	200	Michela Occhipinti					955						955
FORUM	210	Licia Eminent					955	955	955				2865
FORUM	210	Tom Fassaert & Wout Conijn					955	955					1910
FORUM	210	Richard Billingham					955	955	955				2865
FORUM	210	Manuela Guddait					955	955	955				2865
FORUM	210	Jacqui Davies					955	955	955				2865
FORUM	210	Margreth Olin					955	955					1910
FORUM	210	Tobias Pausinger					955	955	955				2865
FORUM	210	Michael Raisler					955	955	955				2865
FORUM	210	Chris White					955	955	955				2865
FORUM	210	Pieter Fleury					955	955	955				2865
FORUM	210	Elodie Pong & Christof Neracher					955	955	955				2865
FORUM	210	Charlene Dinhut & Theo Hakola					955	955					1910
FORUM	210	Ingrid van Tol					955	955	955				2865
FORUM	210	Lucas Schmidt					955	955	955				2865
FORUM	210	Joona Louhivuori					955	955					1910
FORUM	210	Jan Roefekamp					955	955	955				2865
FORUM	210	Fiorella Moretti					955	955	955				2865
FORUM	210	Gulin Ustun					955	955	955				2865
FORUM	210	Nina Rodriguez					955	955	955				2865
SWIM	500	Maxyne Franklin					955						955
FORUM	210	Maxyne Franklin						955	955	855			2765
FORUM	210	Anja Lindner					955	955					1910
FORUM	210	Jacobine Van Der Vloed					955	955	955				2865
FORUM	210	Claire Charles-Gervais					955	955	955				2865
FORUM	210	Karianne Berge					955	955					1910
FORUM	210	Barbara Truyen					955	955					1910

FORUM	210	Vesna Cudic						955	955						1910
FORUM	210	Kristine Ann Skaret						855	855						1710
FORUM	210	Pieter Van Huystee						955	955						1910
FORUM	210	Lise Loewholm						955	955						1910
FORUM	210	Martin Schweighofer						955	955						1910
FORUM	210	Edward Fletcher						955	955						1910
FORUM	210	Dana O'Keefe						955	955	955					2865
FORUM	210	Iain Scollay						955	955	955					2865
FORUM	210	Tabitha Jackson						955	955	955					2865
LAB	270	Vanja Sremac & Varijo Vucemilovic						955	955	955					2865
FORUM	210	Andy Green						955	955	955					2865
FORUM	210	Martin Marquet						955	955	955					2865
FORUM	210	Berence Fugard						955	955						1910
FORUM	210	Maelle Guenegues						955	955						1910
FORUM	210	Esther Robinson						955	955	955	855				3720
FORUM	210	Julie Bergeron						955	955						1910
FORUM	210	Philippe Bober						1305	1305	1305	1305	1305			6525
PROGRAMME	200	Neil Harbisson						955							955
FORUM	210	Marie-Therese Guirgis						955	955	955					2865
FORUM	210	Artur Liebhart						955	955						1910
FORUM	210	Nadia Turincev & Pamela Pianezza						955	955	955					2865
FORUM	210	Henning Kamm						955	955	955					2865
FORUM	210	Ian Stimler						955	955	955					2865
LAB	270	Jacob Wong						955	955	955					2865
FORUM	210	Lyana Saleh						955	955						1910
FORUM	210	Katie Holly						955	955						1910
FORUM	210	Geoffrey Garreau						955	955						1910
FORUM	210	Francesco Giai Via						955	955	955					2865
FORUM	210	Beadie Finzi & Jess Search						955	955	955					2865
FORUM	210	Theodora Van de Pas						955	955	955					2865
FORUM	210	Pacho Velez						855	855	855	855	855			4275
FORUM	210	Elena Hill						955	955						1910
FORUM	210	Carsten Aanonsen						955	955	955					2865
FORUM	210	Montse Triola Teixidor						955	955	955					2865
FORUM	210	Bente Roalsvig						955	955	955					2865

FORUM	210	Oli Harbottle					955	955					1910
A:V	206	Ravi Amartunga					955						955
SWIM	504	Ravi Amartunga						955					955
FORUM	210	Ravi Amartunga							955	855	855		2665
FORUM	210	Alice Damiani & Dorine Larcher					955	955					1910
FORUM	210	Ming Lee Jenny Suen					955	955	955				2865
FORUM	210	Janja Kraji & Polyanthi Bousiou					955	955					1910
FORUM	210	Andrea Ernst					955	955					1910
FORUM	210	Maggie Ellis					955	955	955				2865
FORUM	210	Tomas Tamosaitis				855	955	955					2765
FORUM	210	Stefan Kloos					955	955					1910
FORUM	210	Jovan Marjanovic					955	955	955				2865
SWIM	504	John Jackson							955	855			1810
LAB	270	John Jackson					955	955					1910
FORUM	210	William Archer					955	955	955				2865
FORUM	210	Jenny Westergaard					955	955					1910
FORUM	210	Marie-Pierre Macia					955	955	955				2865
FORUM	210	Jason Ishikawa					955	955	955				2865
PROGRAMME	200	Marta Donzelli					955	955					1910
FORUM	210	Marta Donzelli							955	855			1810
FORUM	210	Carlos Casas					955	955					1910
FORUM	210	Rose Cupit					955	955					1910
FORUM	210	Asai Takashi					955	955	955				2865
FORUM	210	Teresa Hoefert de Turegano					955	955	955				2865
PROGRAMME	200	Phil Collins					955	955	955				2865
FORUM	210	Phil Collins								855			855
PROGRAMME	200	Vanja Kaludjercic					955	955					1910
FORUM	210	Vanja Kaludjercic							955	855			1810
FORUM	210	Anne-Kathrin Brinkmann					955	955	955				2865
FORUM	210	Isabelle Gaudefroy (no show)					955						955
FORUM	210	Isabelle Gaudefroy						955	955				1910
PROGRAMME	200	Katy Scoggin (no show)						955					955
SWIM	500	Karim Amer (no show)						955					955
FORUM	210	Karim Amer (no show)							955	855	855		2665
FORUM	210	Anna Eborn (no show)					955						955

FORUM	210	Anna Eborn						955	955				1910
FORUM	210	Arash Riahi						955	955				1910
FORUM	210	Sophie Erbs						955	955				1910
FORUM	210	Andrea Prengnyova					955	955	955				2865
FORUM	210	Sally Berger						955	955	855			2765
FORUM	210	Nicola Parrot						955					955
FORUM	210	Charlotte Madsen						855					855
FORUM	210	William Lennon						955	955	855			2765
PROGRAMME	200	Mirko Stopar						955	955				1910
FORUM	210	AJ Schnack & Nathan Truesdell						955	955				1910
FORUM	210	Dan Schoenbrun						955	955				1910
PROGRAMME	200	Robert Kenner						955	955	855	855		3620
PROGRAMME	200	Brandy Burre & Christopher Bowen						955	955	955			2865
FORUM	210	Nicole Schaik		855	855	855		955	955	855			5330
PROGRAMME	200	Orn Arnarson & Thorkell Hardarson		955	955	955							2865
PROGRAMME	200	Orn Arnarson & Thorkell Hardarson					955						955
PROGRAMME	200	Orn Arnarson & Thorkell Hardarson					955						955
PROGRAMME	200	Orn Arnarson & Thorkell Hardarson					955						955
DOX	200	late cxl no name					855	955		855			2665
PRESS / FORUM	210	Pamela Cohn						955	955	855			2765
PROGRAMME	200	Lina Mannheimer & Mathilde Dedye						955	955	955			2865
SWIM	504	Dam Ronojoy						955		855			1810
FORUM	210	Dam Ronojoy							955		855		1810
SWIM	500	Jonathan Minard						955	955				1910
PROGRAMME	200	Basim Magdy							955	855			1810
DOX	200	Sussie Skaarup							1305				1305
DOX	200	Tine Jespersen							1305				1305
SWIM	500	Ewen Spencer								855	855		1710
A:V	206	Ewen Spencer							955				955
FORUM	210	Elisabet van Velzen							955				955
SWIM	505	Natasha Saxberg							955	855	855	855	3520

SWIM	505	Matt Lambert								955	855	855		2665
PROGRAMME	200	Beverly Charpentier								955	855			1810
PROGRAMME	200	Catherine Robbe-Grillet								955	855			1810
PROGRAMME / Kunstrådet	200	John Skoog								955	855	855		2665
FORUM	210	Femke Van Velzen								955	855			1810
PROGRAMME	200	Nicolo Massazza & Jacopo Bedogni								955	955			1910
SWIM	500	Lucy McRae								955	955			1910
SWIM	500	Alexa Clay								955	855			1810
PROGRAMME	200	Johann Johannsson								955	855			1810
A:V		Mike and Claire Skinner								955	955	955		2865
PROGRAMME	200	Pedro Costa (no show)								855				855
PROGRAMME	200	Pedro Costa									855			855
PROGRAMME	200	Alexander Rastorguev & Eugenia Ostanina									955	955		1910
PROGRAMME / Goethe Institut	200	Philip Widmann									855	855		1710
PROGRAMME	200	Eric Baudelaire									855	855		1710
SWIM	500	Sacha Khari									855	855		1710
PROGRAMME	200	Jennifer Baichwai										855		855
A:V	206	Edward Halliday & Matthew Ingram										955	955	1910
PROGRAMME	200	Erik Piroit										855		855
LAB	270	Kerstin Ueberlacker & Michael Cavanagh										955		955
A:V	206	Elisabeth Sankey & Jeremy Warmsley											955	955
		Jason Ishikawa												600
<b>SUB TOTAL</b>														<b>573650,0 139 DKK</b>

*Anexo v* – Grelha de Visualização e Debate de Filmes



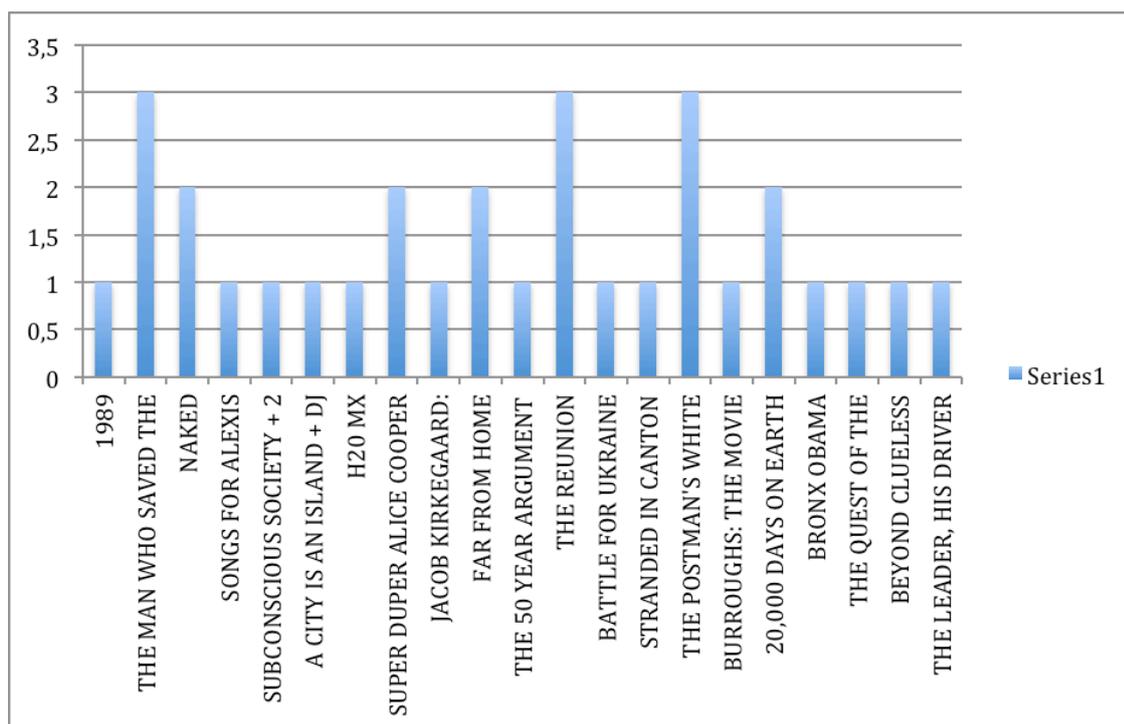
<u>Movie</u>	<u>Director</u>	<u>Rep. on CPH:DOX</u>	<u>Justine</u>	<u>Marijus</u>	<u>Anne-Mette</u>	<u>Erdal</u>	<u>Cecilie</u>	<u>Marta</u>	<u>Rosie</u>
20,000 Days on Earth	Iain Forsyth & Jane Pollard	Sound & Vision / Your Face Here				8		8	
A City is an Island	Tim Kelly	VP / Sound & Vision	X	X		8	X	7	X
A cup of Tea									
Actress	Robert Greene, starring Brandy Burre	EU P/ DOX:AWARD				7	4		
American Interior	Dylan Goch & Gruff Rhys	Sound & Vision							
Approaching the elephant			X					9	
Apt.+Car+All I Have and Own	Clara Bodén	IP / NORDIC DOX				7,5		6	
Autonomous	Per Eriksson & Aleksander Rynéus			X				X	
Between Rings	Salla Sorri & Jessie Chisi	Int. P/ Nordic:Dox					X		
Beyond clueless	Charlie Lyne		X			7,5	8	6	
Beyond the Brick: A LEGO Brickumentary	Kief Davidson & Daniel Junge				7		X		
Bronx Obama			X	X					
Buffalo Juggalos									
Cutaways	Agnieszka Kurant	NEW VISION				7			
Dagbog fra Porn Valley			X			6			
Delve	Alexander Tillegreen					7		X	
Dior and I							X	8	
E-TEAM	Katy Chevigny & Ross Kauffman	F:ACT AWARD							
Echo Chamber	Guillermo Moncayo	NEW VISION				7,5		8	
Ekstra Bladet - uden for citat	Mikala Krogh	VP / F:ACT AWARD			5		2,5		
Fixed: The Science/Fiction of Human Enhancement									
Foodies								X	
Genetic Me	Pernille Rose Grønkjær		5	6	7	4	X	X	X
Good Girl	Solveig Melkeraaen	Nordic:Dox				7	X	X	
Happiness	Thomas Balmès	Mega: We are the Robots					X		
I Want To See The Manager	Hannes Lang	VP / DOX:AWARD		X		7,5			
Just eat it									
Letters to Max	Eric Baudelaire	Cold war II	X		7	7	8	9	X

Love Hotel			X	X					
Maker						6			
Mohtarama			X						
Moments of Silence	Mats Bigert & Lars Bergström	NEW VISION				7		X	
Naked						6	X		
Palestine Marathon			X				X		
Reduit	John Skoog	NEW VISION	X	X		8		X	
Siren	Keren Cytter	NEW VISION				7,5			
Sleeping District			X					X	
Stranded in Canton				X					
Subconscious Society	Rosa Barba	NEW VISION		X		7,5			
Substanz	Sebastian Mez							X	
Super Duper Alice Cooper			X			7			
The Ceremony	Lina Mannheimer	VP / Nordic dox					X		
The Corral and the Wind	Miguel Hilari	A history of violence				7	X		
The Dent	Basim Magdy	NEW VISION		X		7,5		8	
The Fortune You Seek Is In Another Cookie	Johannes Gierlinger	DOX:AWARD		8		8	7		
The Hottest Day of the Year									
The Immortalists									
The Journey to the safest place on earth	Edgar Hagen	Mega: Rethinking Resources		7					
The Vampires of Poverty	Carlos Mayolo & Luis Ospina	A HISTORY OF VIOLENCE				8			
This is not the end of the world	Eva Tind	DANISH DOX: New Danish Artists	X			7			
Thule Tuvalu	Matthias von Gunten			X					
Time and Time and Again	Ragnheiður Gestsdóttir & Markús Þór Andrésson	IP / NORDIC DOX				7			
Tomorrow is Always Too Long	Phil Collins	NEW VISION				7,5		10	
We come as friends	Hubert Sauper	Mega: Africa Rising	X	8					
Web junkie	Shosh Shlam & Hilla Medalia	Mega: We are the Robots	X	9		6,5	X		
Xenos	Mahdi Fleifel	TOP DOX	X		4	7,5	7,5	X	X
Zero Waste		Mega: Rethinking Resources		X					

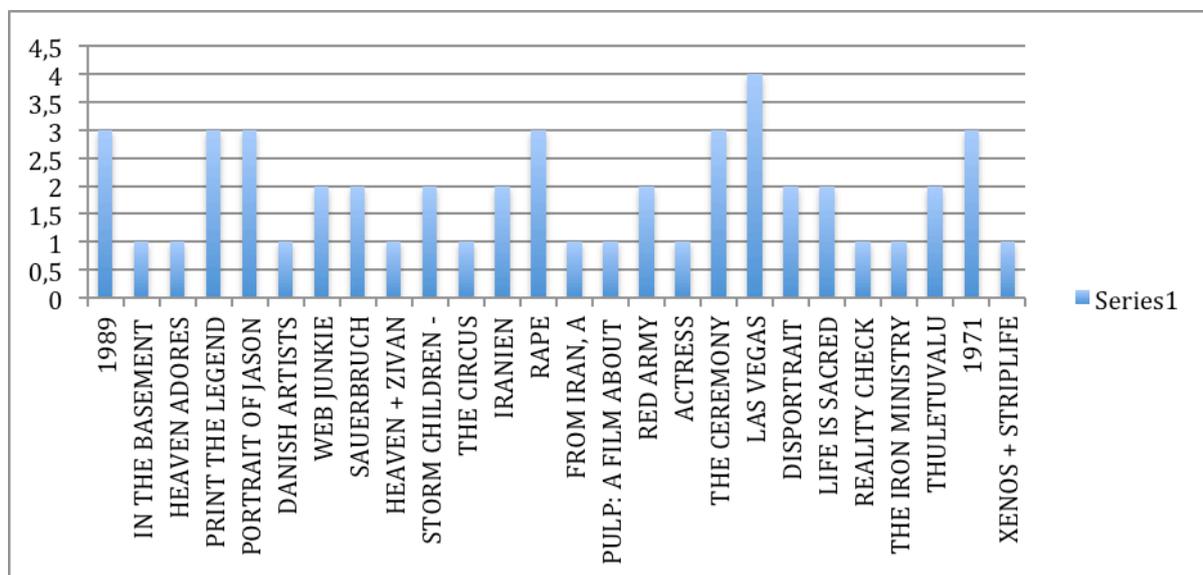
*Anexo vi* – Análise de Bilheteira



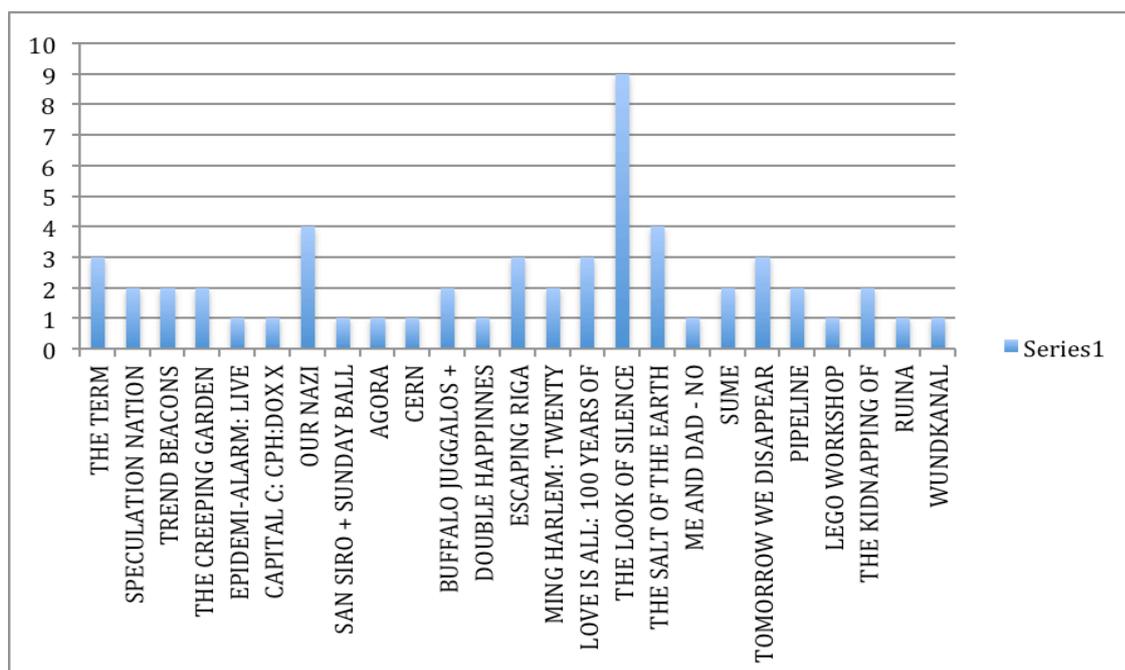
<b>ORDERS ON THE 6TH (for screenings hapenning on the 7th)</b>		
<b>FILM</b>	<b>NR. TICKETS</b>	<b>VENUE</b>
1989	1	BREMEN
THE MAN WHO SAVED THE WORLD	3	BREMEN
NAKED	2	BREMEN
SONGS FOR ALEXIS	1	BREMEN
SUBCONSCIOUS SOCIETY + 2 SHORTS	1	CINEMATEKET
A CITY IS AN ISLAND + DJ BLUE HAWAII	1	CINEMATEKET
H20 MX	1	CINEMATEKET
SUPER DUPER ALICE COOPER	2	CINEMATEKET
JACOB KIRKEGAARD: 'ISFALD' (LIVE) + 'THULE TUVALU'	1	CINEMATEKET
FAR FROM HOME	2	EMPIRE BIO
THE 50 YEAR ARGUMENT	1	EMPIRE BIO
THE REUNION	3	GRAND
BATTLE FOR UKRAINE	1	GRAND
STRANDED IN CANTON	1	GRAND
THE POSTMAN'S WHITE NIGHTS	3	GRAND
BURROUGHS: THE MOVIE	1	GRAND
20,000 DAYS ON EARTH	2	GRAND
BRONX OBAMA	1	PALADS
THE QUEST OF THE SCHOONER CREOULA	1	PALADS
BEYOND CLUELESS	1	PALADS
THE LEADER, HIS DRIVER AND THE DRIVER'S WIFE	1	VESTER VOV VOV
<b>TOTAL TICKETS</b>	<b>31</b>	



<b>ORDERS ON THE 7TH (for screenings hapenning on the 8th)</b>		
<b>FILM</b>	<b>NR. TICKETS</b>	<b>VENUE</b>
1989	3	BREMEN
IN THE BASEMENT	1	BREMEN
HEAVEN ADORES YOU	1	BREMEN
PRINT THE LEGEND	3	CINEMATEKET
PORTRAIT OF JASON	3	CINEMATEKET
DANISH ARTISTS FILM/VIDEO	1	CINEMATEKET
WEB JUNKIE	2	CINEMATEKET
SAUERBRUCH HUTTON ARCHITECTS	2	CINEMATEKET
HEAVEN + ZIVAN MAKES A PUNK FESTIVAL	1	CINEMATEKET
STORM CHILDREN - BOOK ONE	2	CINEMATEKET
THE CIRCUS DYNASTY IN A CIRCUS TENT	1	CIRKUSPLADSEN
IRANIEN	2	DAGMAR
RAPE	3	DAGMAR
FROM IRAN, A SEPARATION	1	EMPIRE BIO
PULP: A FILM ABOUT LIFE, DEATH AND SUPERMARKETS	1	EMPIRE BIO
RED ARMY	2	EMPIRE BIO
ACTRESS	1	FALKONER
THE CEREMONY	3	GRAND
LAS VEGAS MEDITATION	4	GRAND
DISPORTRAIT	2	GRAND
LIFE IS SACRED	2	GRAND
REALITY CHECK	1	GRAND
THE IRON MINISTRY	1	PALADS
THULETUVALU	2	PALADS
1971	3	PALADS
XENOS + STRIPLIFE	1	VESTER VOV VOV
<b>TOTAL TICKETS</b>	<b>49</b>	



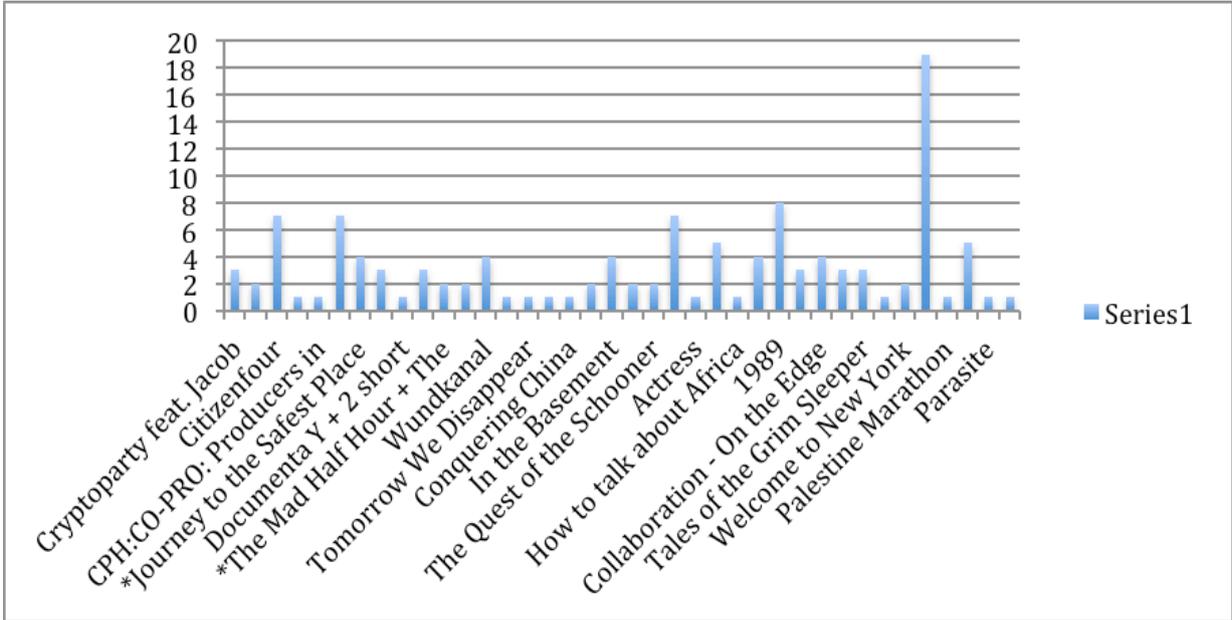
<b>ORDERS ON THE 8TH (for screenings hapenning on the 9th)</b>		
<b>FILM</b>	<b>NR. TICKETS</b>	<b>VENUE</b>
THE TERM	3	CINEMATEKET
SPECULATION NATION	2	CINEMATEKET
TREND BEACONS	2	CINEMATEKET
THE CREEPING GARDEN	2	CINEMATEKET
EPIDEMI-ALARM: LIVE TALKSHOW	1	CINEMATEKET
CAPITAL C: CPH:DOX X PETRA KUCHA CPH	1	CINEMATEKET
OUR NAZI	4	DAGMAR
SAN SIRO + SUNDAY BALL	1	DAGMAR
AGORA	1	DAGMAR
CERN	1	DAGMAR
BUFFALO JUGGALOS + BALTIMORE, WHERE YOU AT?	2	EMPIRE BIO
DOUBLE HAPPINNES	1	EMPIRE BIO
ESCAPING RIGA	3	GRAND
MING HARLEM: TWENTY ONE STOREYS	2	GRAND
LOVE IS ALL: 100 YEARS OF LOVE & COURTSHIP	3	GRAND
THE LOOK OF SILENCE	9	GRAND
THE SALT OF THE EARTH	4	GRAND
ME AND DAD - NO EXPECTATIONS OF APPLAUSE	1	GRAND
SUME	2	KØGE BIO
TOMORROW WE DISAPPEAR	3	PALADS
PIPELINE	2	PALADS
LEGO WORKSHOP	1	PALADS
THE KIDNAPPING OF MICHEL HOUELLEBECQ	2	PALADS
RUINA	1	VESTER VOV VOV
WUNDKANAL	1	VESTER VOV VOV
<b>TOTAL TICKETS</b>	<b>55</b>	



<b>ORDERS ON THE 9TH (for screenings hapenning on the 10th)</b>		
<b>FILM</b>	<b>NR. TICKETS</b>	<b>VENUE</b>
Me and Dad - No Expectations of Applause	1	BREMEN
The State-Mafia Pact	4	BREMEN
Mr. Dynamite	1	BREMEN
Life is Sacred	2	CINEMATEKET
Good Girl	3	CINEMATEKET
Children 404	2	CINEMATEKET
Three Rooms of Melancholia	5	CINEMATEKET
The Voice of Sokurov	3	CINEMATEKET
Merchants of Doubt	4	DAGMAR
Horse Money	7	DAGMAR
I Want to See the Manager	3	DAGMAR
In Country	1	DAGMAR
Web Junkie	1	EMPIRE BIO
Drone	2	EMPIRE BIO
The Overnighters	2	FALKONER
Demonstration	1	GLORIA
Happiness	7	GRAND
Double Happiness	3	GRAND
Mr. X	3	GRAND
Messi	1	GRAND
1971	4	GRAND
Concerning Violence	1	GRAND
Is the Man Who is Tall Happy?	1	GRAND
Web Junkie	1	KØGE GYMNASIUM
Conquering China	1	PALADS
Scenario	2	PALADS
Silvered Water, Syria Self-Portrait	1	PALADS
Songs for Alexis	1	PALADS
We are Journalists	1	PALADS
Print the Legend	2	PALADS
No Porn + Naked	1	PALADS
Follow the Cables: Radio documentary and picture proofs	1	PROSA
*Moments of Silence + Journey to the West	1	VESTER VOV VOV
Joy of Man's Desiring	1	VESTER VOV VOV
<b>TOTAL TICKETS</b>	<b>75</b>	

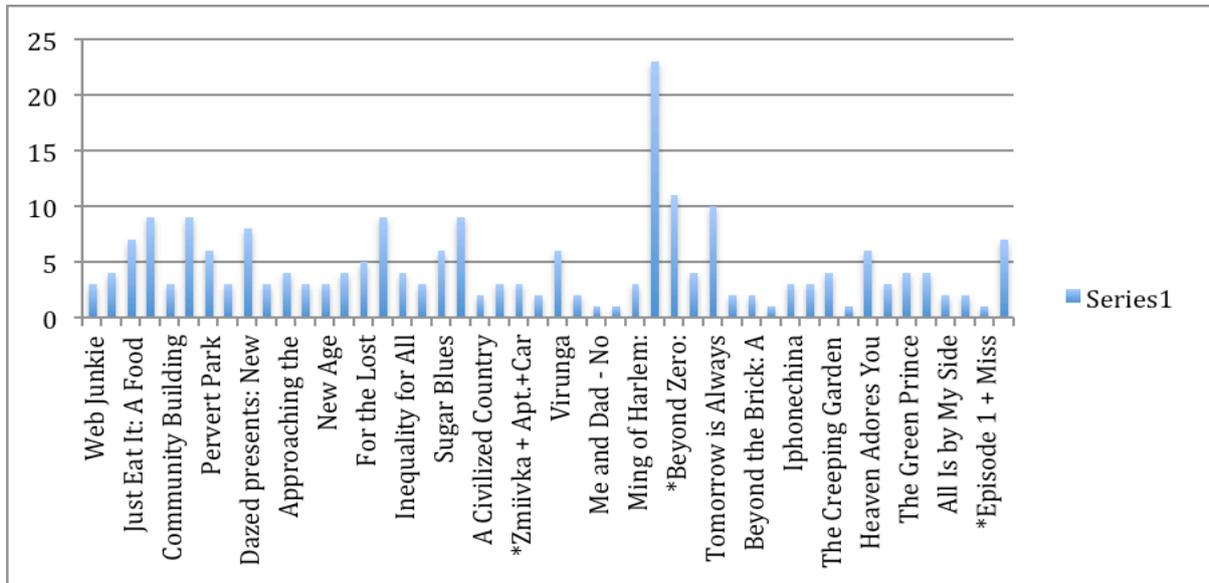


<b>ORDERS ON THE 10TH (for screenings hapenning on the 11th)</b>		
-		
<b>FILM</b>	<b>NR. TICKETS</b>	<b>VENUE</b>
Cryptoparty feat. Jacob Appelbaum	3	BREMEN
Dior and I	2	BREMEN
Citizenfour	7	BREMEN
Animation + Documentary = ANIDOX	1	CINEMATEKET
CPH:CO-PRO: Producers in Focus	1	CINEMATEKET
*Everything That Rises Must Converge + 2 shorts	7	CINEMATEKET
*Journey to the Safest Place on Earth + Substanz	4	CINEMATEKET
Between Rings	3	CINEMATEKET
Documenta Y + 2 short films	1	CINEMATEKET
Pervert Park	3	CINEMATEKET
*The Mad Half Hour + The Land of Seven Sheep	2	CINEMATEKET
Olmo & the Seagull	2	CINEMATEKET
Wundkanal	4	DAGMAR
The Great Invisible	1	DAGMAR
Tomorrow We Disappear	1	DAGMAR
The Lanthanide Series	1	DAGMAR
Conquering China	1	DAGMAR
Inequality for All: Film + debate	2	EMPIRE BIO
In the Basement	4	EMPIRE BIO
Björk: Biophilia Live	2	FALKONER
The Quest of the Schooner Creoula	2	GRAND
The Look of Silence	7	GRAND
Actress	1	GRAND
The Salt of the Earth	5	GRAND
How to talk about Africa	1	LITERATURHAUS
The Newsroom - Off the Record	4	PALADS
1989	8	PALADS
From Iran, A Separation	3	PALADS
Collaboration - On the Edge of a New Paradigm?	4	PALADS
Stranded in Canton	3	PALADS
Tales of the Grim Sleeper	3	PALADS
Little People Big Dreams	1	PALADS
Welcome to New York	2	PALADS
Citizenfour	19	PALADS
Palestine Marathon	1	PARK BIO
Tribeca Film Institute: Strategy, Empathy and Audiences	5	RUNDETARN
Parasite	1	VESTER VOV VOV
The Iron Ministry	1	VESTER VOV VOV
<b>TOTAL TICKETS</b>	<b>123</b>	

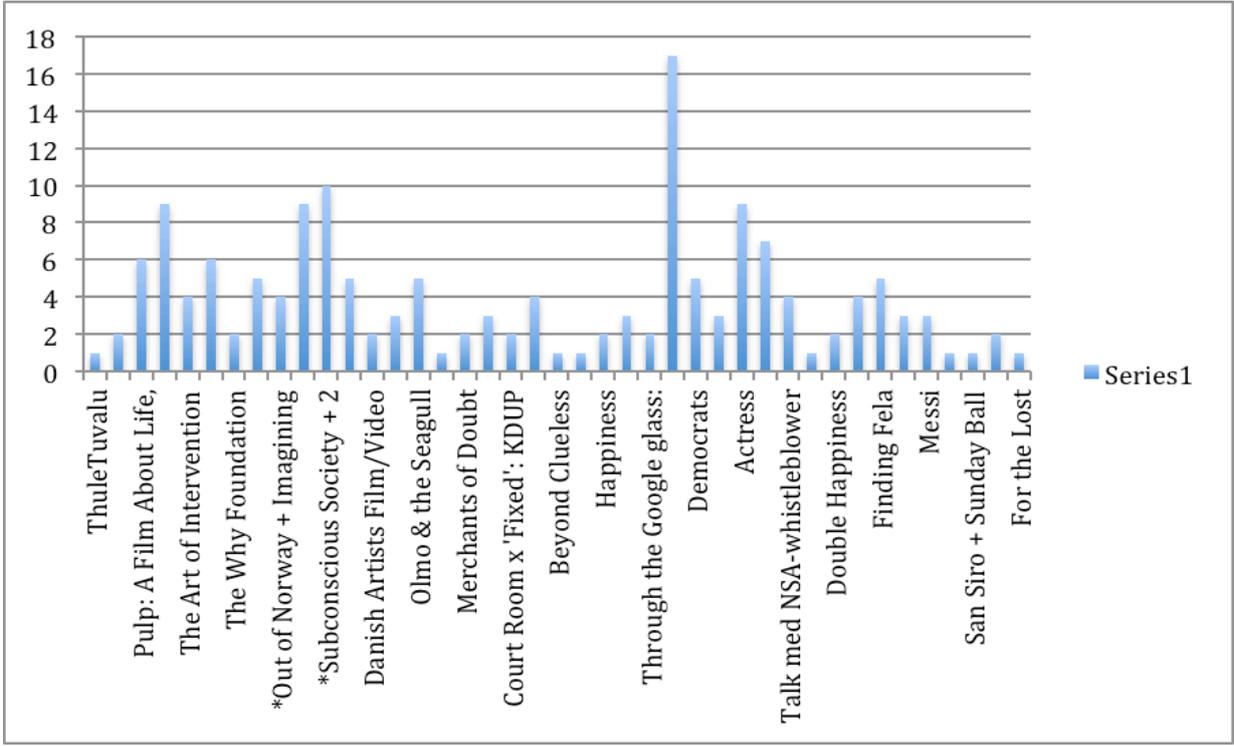


<b>ORDERS ON THE 11TH (for screenings hapenning on the 12th)</b>		
-		
<b>FILM</b>	<b>NR. TICKETS</b>	<b>VENUE</b>
Web Junkie	3	BREMEN
*This Is Not the End of the World + Black Ice	4	BREMEN
Just Eat It: A Food Waste Story	7	BREMEN
Bronx Obama	9	BREMEN
Community Building	3	CINEMATEKET
Meet the Funds	9	CINEMATEKET
Pervert Park	6	CINEMATEKET
Underground	3	CINEMATEKET
Dazed presents: New Frontiers	8	CINEMATEKET
Sauerbruch Hutton Architects	3	CINEMATEKET
Approaching the Elephant	4	CINEMATEKET
A Cup of Tea: The Wabi-Sabi Experience	3	CINEMATEKET
New Age	3	CINEMATEKET
Las Vegas Meditation	4	CINEMATEKET
For the Lost	5	DAGMAR
Storm Children - Book One	9	DAGMAR
Inequality for All	4	DAGMAR
American Interior	3	DAGMAR
Sugar Blues	6	EMPIRE BIO
112 Weddings	9	EMPIRE BIO
A Civilized Country	2	EMPIRE BIO
Cairo Drive	3	EMPIRE BIO
*Zmiivka + Apt.+Car+All I Have and Own	3	EMPIRE BIO
The Rise and Rise of Bitcoin	2	EMPIRE BIO
Virunga	6	EMPIRE BIO
Family Goldmine	2	EMPIRE BIO
Me and Dad - No Expectations of Applause	1	FALKONER
Visitors	1	FALKONER
Ming of Harlem: Twenty One Storeys in the Air	3	GLORIA
Masterclass: Joshua Oppenheimer	23	GRAND
*Beyond Zero: 1914-1918 + 2 shorts	11	GRAND
The Postman's White Nights	4	GRAND
Tomorrow is Always Too Long	10	GRAND
CERN	2	GRAND
Beyond the Brick: A LEGO Brickumentary	2	GRAND
Reality Check	1	GRAND
Iphonechina	3	PALADS
Pipeline	3	PALADS
The Creeping Garden	4	PALADS
*Xenos + Striplife	1	PALADS
Heaven Adores You	6	PALADS
The State-Mafia Pact	3	PALADS

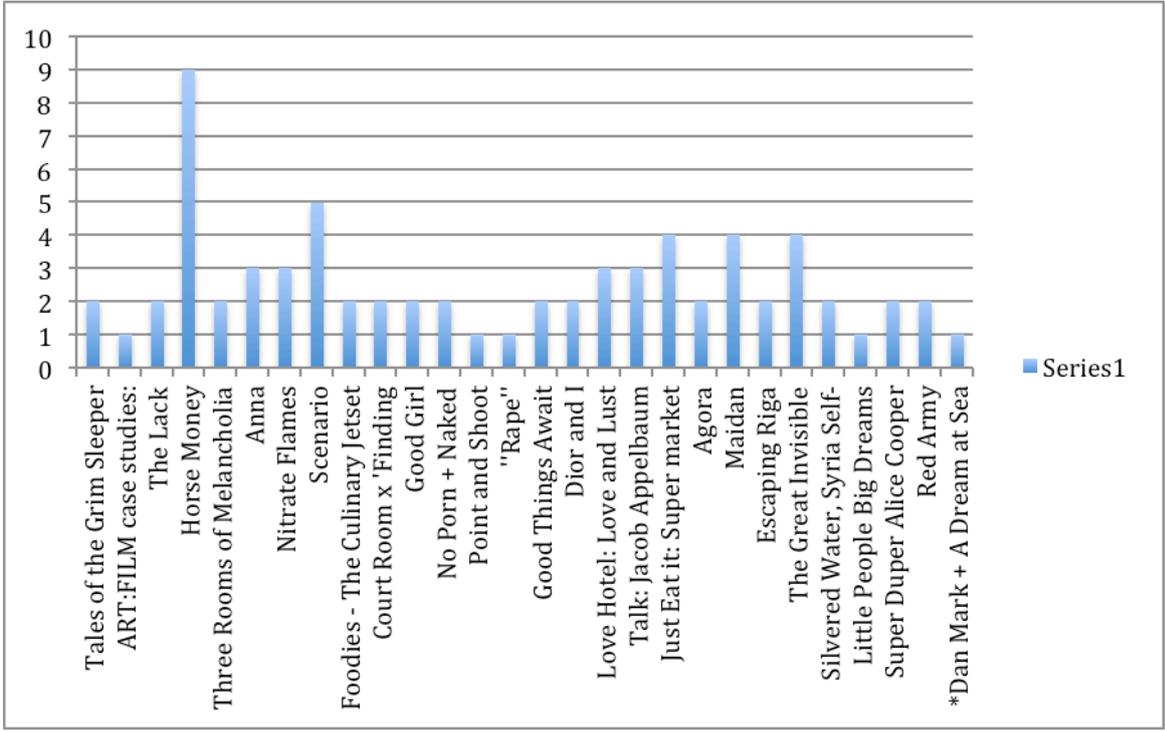
The Green Prince	4	PALADS
Mr. Dynamite	4	PALADS
All Is by My Side	2	PARK BIO
The Immortalists	2	TAPPERIET
*Episode 1 + Miss World in Ukraine 2014	1	VESTER VOV VOV
Our Nazi	7	VESTER VOV VOV
<b>TOTAL TICKETS</b>	<b>221</b>	



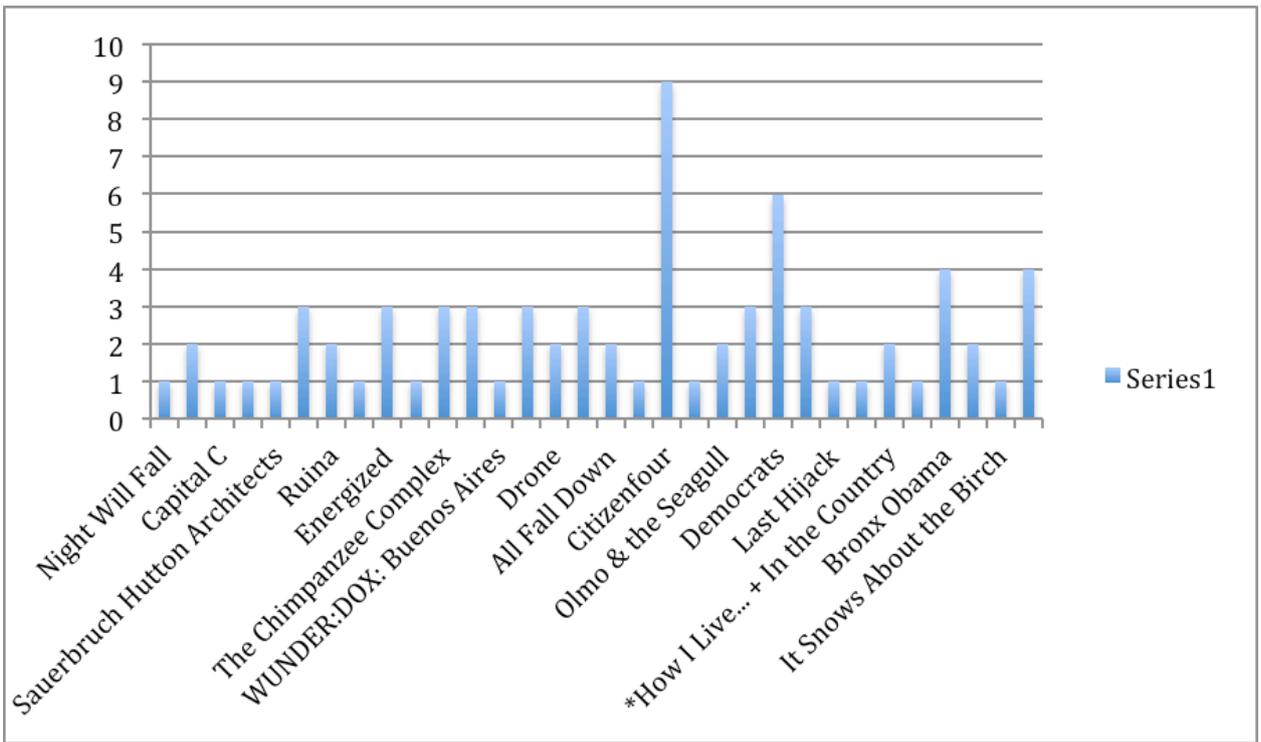
<b>ORDERS ON THE 12TH (for screenings hapenning on the 13th)</b>		
-		
<b>FILM</b>	<b>NR. TICKETS</b>	<b>VENUE</b>
ThuleTuvalu	1	BREMEN
Iranian	2	BREMEN
Pulp: A Film About Life, Death and Supermarkets	6	BREMEN
Nas: Time is Illmatic + Bitchslap Magazine Afterparty	9	BREMEN
The Art of Intervention	4	CINEMATEKET
The Kickstarter Experience	6	CINEMATEKET
The Why Foundation	2	CINEMATEKET
*End of Summer + Time and Time and Again	5	CINEMATEKET
*Out of Norway + Imagining Emanuel	4	CINEMATEKET
The Fortune You Seek Is In Another Cookie	9	CINEMATEKET
*Subconscious Society + 2 shorts	10	CINEMATEKET
Private Revolutions - Young, Female, Egyptian	5	CINEMATEKET
Danish Artists Film/Video	2	CINEMATEKET
Life is Sacred	3	DAGMAR
Olmo & the Seagull	5	DAGMAR
Sume	1	DAGMAR
Merchants of Doubt	2	DAGMAR
E-Team	3	EMPIRE BIO
Court Room x 'Fixed': KDUP vs. EUD	2	EMPIRE BIO
I Want to See the Manager	4	EMPIRE BIO
Beyond Clueless	1	EMPIRE BIO
Songs for Alexis	1	EMPIRE BIO
Happiness	2	FALKONER
Love is All: 100 Years of Love & Courtship	3	FALKONER
Through the Google glass: Tunnel vision or a new perspective?	2	FALKONER
Citizenfour	17	GRAND
Democrats	5	GRAND
The Ceremony	3	GRAND
Actress	9	GRAND
Storm Children - Book One	7	GRAND
Talk med NSA-whistleblower William Binney	4	INFORMATION
Buffalo Juggalos + Baltimore, Where You At?	1	LITTLE VEGA
Double Happiness	2	PALADS
Concerning Violence	4	PALADS
Finding Fela	5	PALADS
Tomorrow We Disappear	3	PALADS
Messi	3	PALADS
The Leader, His Driver and the Driver's Wife	1	PALADS
San Siro + Sunday Ball	1	PALADS
The 50 Year Argument	2	PARK BIO
For the Lost	1	VESTER VOV VOV
<b>TOTAL TICKETS</b>	<b>162</b>	



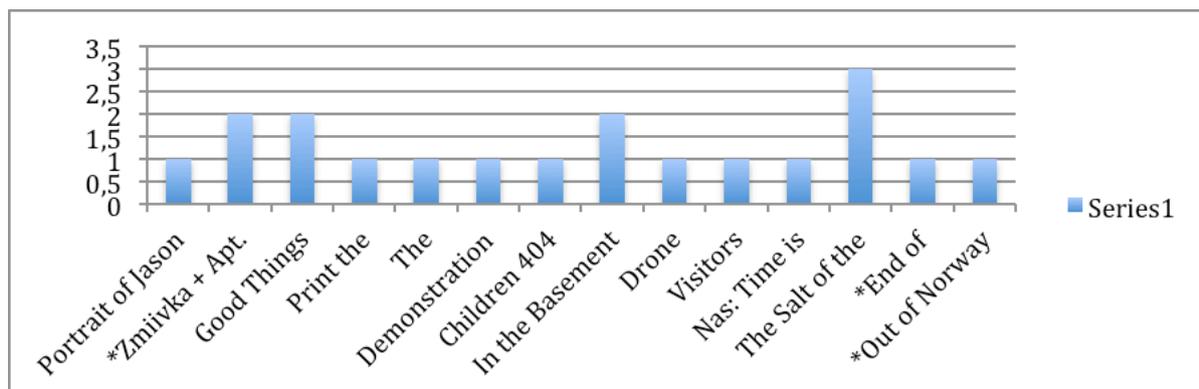
<b>ORDERS ON THE 13TH (for screenings hapenning on the 14th)</b>		
-		
<b>FILM</b>	<b>NR. TICKETS</b>	<b>VENUE</b>
Tales of the Grim Sleeper	2	BREMEN
ART:FILM case studies: Elodie Pong & Richard Billingham	1	CINEMATEKET
The Lack	2	CINEMATEKET
Horse Money	9	CINEMATEKET
Three Rooms of Melancholia	2	CINEMATEKET
Anna	3	DAGMAR
Nitrate Flames	3	DAGMAR
Scenario	5	DAGMAR
Foodies - The Culinary Jetset	2	EMPIRE BIO
Court Room x 'Finding Hillywood': DFU vs. RU	2	EMPIRE BIO
Good Girl	2	EMPIRE BIO
No Porn + Naked	2	EMPIRE BIO
Point and Shoot	1	EMPIRE BIO
"Rape"	1	GLORIA
Good Things Await	2	GRAND
Dior and I	2	GRAND
Love Hotel: Love and Lust	3	GRAND
Talk: Jacob Appelbaum	3	INGENIØRHUSETS KONGRESSAL
Just Eat it: Super market after dark	4	NETTO RADHUSPLADSEN
Agora	2	PALADS
Maidan	4	PALADS
Escaping Riga	2	PALADS
The Great Invisible	4	PALADS
Silvered Water, Syria Self-Portrait	2	PALADS
Little People Big Dreams	1	PALADS
Super Duper Alice Cooper	2	PALADS
Red Army	2	PALADS
*Dan Mark + A Dream at Sea	1	VESTER VOV VOV
<b>TOTAL TICKETS</b>	<b>71</b>	



<b>ORDERS ON THE 14TH (for screenings hapenning on the 15th)</b>		
<b>FILM</b>	<b>NR. TICKETS</b>	<b>VENUE</b>
Night Will Fall	1	CINEMATEKET
Battle for Ukraine	2	CINEMATEKET
Capital C	1	CINEMATEKET
We Come as Friends	1	CINEMATEKET
Sauerbruch Hutton Architects	1	CINEMATEKET
*Moments of Silence + Journey to the West	3	CINEMATEKET
Ruina	2	CINEMATEKET
*Everything That Rises Must Converge + 2 shorts	1	CINEMATEKET
Energized	3	DAGMAR
Between Rings	1	DAGMAR
The Chimpanzee Complex	3	DAGMAR
Letters to Max	3	DAGMAR
WUNDER:DOX: Buenos Aires	1	DEN SORTE DIAMANT
Burroughs: The Movie	3	EMPIRE BIO
Drone	2	EMPIRE BIO
A Cup of Tea	3	EMPIRE BIO
All Fall Down	2	EMPIRE BIO
112 Weddings	1	EMPIRE BIO
Citizenfour	9	EMPIRE BIO
The Green Prince	1	FALKONER
Olmo & the Seagull	2	GLORIA
Google Glass: Revolutions in documentary filmmaking?	3	GOOGLE KØBENHAVN
Democrats	6	GRAND
The Second Game	3	GRAND
Last Hijack	1	PALADS
Hornsleth - Deep Storage Project	1	PALADS
*How I Live... + In the Country	2	PALADS
The Overnighters	1	PALADS
Bronx Obama	4	PALADS
Last Call, Eat Up!	2	SUHR'S HØJSKOLE
It Snows About the Birch	1	VESTER VOV VOV
Tomorrow is Always Too Long	4	VESTER VOV VOV
<b>TOTAL TICKETS</b>	<b>74</b>	

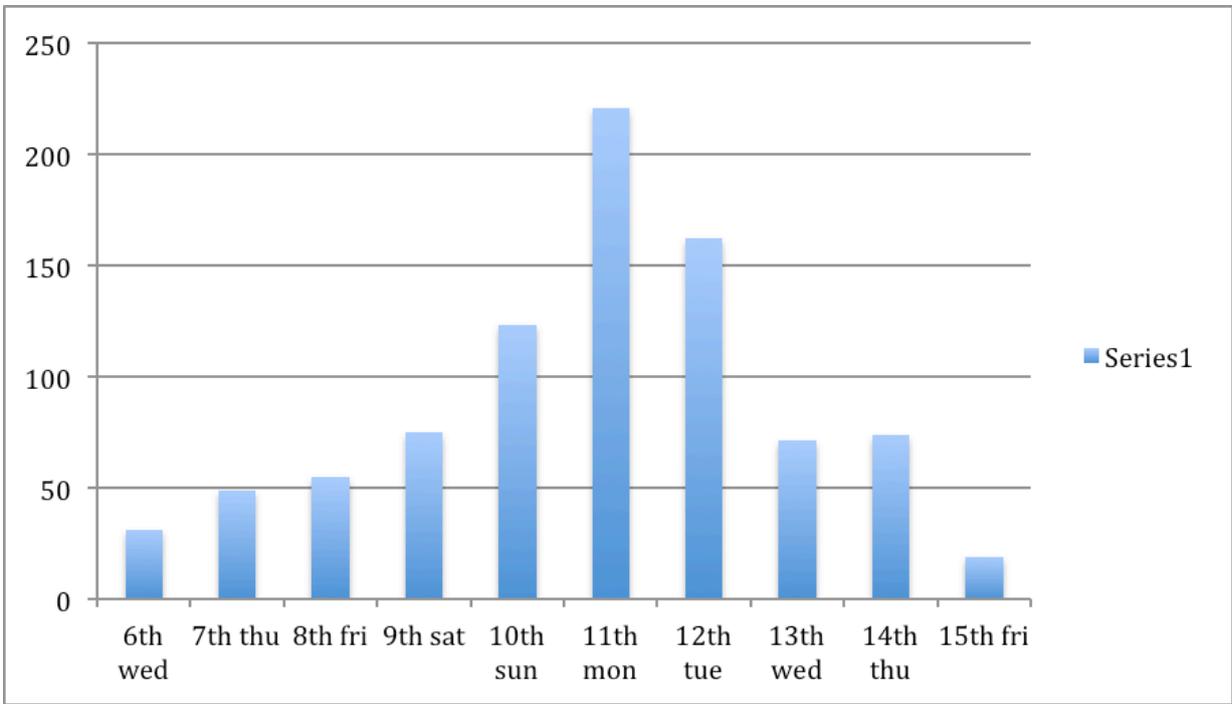


<b>ORDERS ON THE 15TH (for screenings hapenning on the 16th)</b>		
<b>FILM</b>	<b>NR. TICKETS</b>	<b>VENUE</b>
Portrait of Jason	1	CINEMATEKET
*Zmiivka + Apt.+Car+All I Have and Own	2	CINEMATEKET
Good Things Await	2	DAGMAR
Print the Legend	1	DAGMAR
The Immortalists	1	EMPIRE BIO
Demonstration	1	EMPIRE BIO
Children 404	1	EMPIRE BIO
In the Basement	2	GRAND
Drone	1	GRAND
Visitors	1	GRAND
Nas: Time is Illmatic	1	PALADS
The Salt of the Earth	3	PARK BIO
*End of Summer + Time and Time and Again	1	VESTER VOV VOV
*Out of Norway + Imagining Emanuel	1	VESTER VOV VOV
<b>TOTAL TICKETS</b>	<b>19</b>	



<b>TOTAL TICKETS REQUESTED VIA MY:DOX</b>	<b>880</b>
<b>NUMBER OF TICKETS THAT WERE NOT PICKED UP</b>	<b>135</b>

DAY	NR. TICKETS
6th wed	31
7th thu	49
8th fri	55
9th sat	75
10th sun	123
11th mon	221
12th tue	162
13th wed	71
14th thu	74
15th fri	19



CINEMA	NR. TICKETS
Bremen Teater	60
Cinematket	150
Cirkuspladsen på Bellahøj	1
Dagmar Teatret	81
Designmuseum Danmark	2
DGI Byen	2
Drone	3
Empire Bio	89
Falkoner Biografen	11
Gloria	10
Google København	4
Grand Teatret	176
Imperial	3
Information	3
Køge Bio	2
Koncerthuset i DR Byen	1
Koncertkirken	1
Literaturhaus	2
Mikkeller	2
Nationalmuseet	1
Netto Rådhuspladsen	1
Nikolaj Kunsthal	2
Nordisk Film Palads	112
Park Bio	11
PROSA	1
Rundetårn	3
Valby Parken	1
Vester Vov Vov	11
(blank)	
<b>Grand Total</b>	<b>746</b>

