

## DE NOVA ZELÂNDIA A AOTEAROA

Nas três pantalhas de *Uncle Tasman – The Trembling Current that Scars the Earth* (2008) Natalie Robertson mostra as paisagens volcánicas da Ilha Norte de Nova Zelândia/Aotearoa, entanto na banda sonora vozes tanto maoris como pakeha (brancas) denunciam os vertidos tóxicos dumha fábrica de papel. O cinema neozelandês está atravessado por esta visom telúrica, que parte da espetacularidade natural destas remotas ilhas para chegar-se a um reconhecimento político das gentes indígenas que as habita. Porém para o povo maori as terras remotas som as Europas desde as que chegárom as gentes pakeha.

Este paisagismo ecológico e político transita desde umha eurocêntrica Nova Zelândia até umha multicultural e indígena Aotearoa, polo caminho incorporando identidades, culturas e espiritualidades maoris e reconhecendo a déveda histórica que deixou a colonizaçom. As migraçoms a estas ilhas oceánicas (que trouxo consigo políticas, culturas e artes europeas) convivem com a viagem inversa, a diáspora neozelandesa no planeta, até o ponto que às vezes nom resulta doado definir o que é ou quem é neozelandesa. O cinema neozelandês abala entre umha originalidade independente das tendências internacionais e umha hibridaçom resultado deste cruzamento de migraçoms.

O cineasta e escultor cinético Len Lye realizou a maior parte da sua obra no Reino Unido e nos EUA, mas a sua primeira película, *Tusalava* (1929), tem fundas raízes oceánicas. A história do cinema experimental neozelandês começa com esta obra clássica, na que Lye anima vários milheiros de debuxos de inspiraçom samoana, maori e aborigene que imitam células, vírus ou bactérias. Segundo o autor, o título significa “ao final tudo é o mesmo” em samoano. Nom há montage nem movimento espacial além do fotograma, só cámbio e transformaçom ao

estilo de *Diagonale Symphonie* (Viking Eggeling, 1924). Posteriormente Lye realizaria *A Colour Box* (1935), umha animaçom abstrata pintada diretamente sobre o celuloide que o converteria num dos pioneiros desta prática, a carom do escocês Norman McLaren e o estadunidense Harry Smith.

## JOANNA MARGARET PAUL

Nom será até a década de 1970 que apareça umha cineasta que, como Lye, acumule um corpus importante de películas experimentais: a poeta e pintora Joanna Margaret Paul realizou mais de 30 filmes em 16mm e 8mm, breves poemas cinematográficos mudos de temática intimista e doméstica nos que se esvai a fronteira entre as açoms quotidianas e os atos artísticos significativos. As suas películas som pequenos apontamentos rodados em enquadres fixos mas que delatam o tremor da mao que sustém a cámara. Feitas desde umha perspectiva feminista, nom som mui diferentes das da escocesa, tamém poeta, Margaret Tait. Ambas som autoras dum cinema feito desde as margens geográficas, artísticas e sociais.

Em *Napkins* (1975) Paul filma uns guardanapos a secar ao vento, mas fai-no desde o interior do fogar, através das janelas, a um tempo reivindicando o espaço doméstico e mais as tarefas (cozinhar, lavar, cuidar) tradicionalmente assignadas à mulher. Em *Sisterhood* (1975) a cámara move-se polo interior da casa, móveis, louça, espaço exterior através da janela, mulher erguendo-se do leito e espreguiçando-se, flores... O título (“sororidade”) procede dum cartaz que vemos na parede, legendado “Sisterhood feels good”, no que umha mulher na cama antecipa o espertar da mulher filmada; mas o autêntico protagonista nom é a mulher senom o espaço doméstico. Em *Jillian Dressing* (1976) Paul, noutro ato de sororidade, captura os atavios de Jillian Harris, cunhada da cineasta, ante o espelho: prova roupa, pentea-se, maquilha-se, em definitiva prepara-se para sair ao exterior. Nesse lugar, entre o interior doméstico e a vida social exterior, é onde habita o cinema de Paul.

Paul conta com os precedentes dumha série de cineastas amadoras que, em muitos casos, compartilhem a visom doméstica e feminina, como acontece com o cinema caseiro de Ehtel Garden e o de Elga Hinton. A fotógrafa Hinton mistura cinema doméstico com investigaçom experimental em *Sun Test 2* (1945), no que superpom (em cámara: dobre exposiçom) umha imagem direta do sol a umhas panorâmicas de “Daisy e crianças” no exterior dumha casa. Um tendidoiro com roupa ao vento antecipa o contido de *Napkins*.

Nos mesmos anos o cineasta Robert Steele deixou de lado os seus encargos mais comerciais e narrativos para realizar um artístico estudo da luz e as sombras sobre o corpo humano em *Curves and Contrasts* (1947). Nela os bailarins Freda Stark e Harold Robinson, mais um terceiro nom identificado, coreografam umha pausada e tenebrista dança. A película só se projetou, no seu tempo, em sessons privadas.

# DESENTERRANDO IDENTIDADES. CINEMA DE AOTEAROA (1929-2010)

**ALBERTE PAGÁN**

## A NATIONAL FILM UNIT

Cineastas como Michael Forlong, John Feeney ou John King, que trabalhavam na governamental National Film Unit, insufláram criatividade e investigação formal em documentários como *Rhythm and Movement* (*Weekly Review* No. 346, 1948), no que Forlong captura as danças ginásticas de Gisela Taglicht na YWCA de Wellington, com uns cuidados enquadres que lembram os de Leni Riefenstahl e umha montagem reminiscente de Maya Deren; como *Pumicelands* (1954) e *Hot Earth* (1955), que Feeney realizou, dispensando-se do uso de locução, após a “*Weekly Review*” ter-se convertido na “*Pictorial Parade*”; ou *Wool Gathering* (*Pictorial Parade* No. 182, John King, 1966), sobre a indústria da lã, cujos estáticos mercadores se mantêm firmes ante umha cámara que se move lentamente ao estilo de *L'Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961).

Estas experimentaçõs terám continuidade na operática *Score* (Arthur Everard, 1980), na que, a cámara lenta e baixo a música de Tchaikovsky, se nos oferecem imagens dos partidos de rugby que a França jogou em Aotearoa em 1979, incluindo a vitória sobre os All Blacks. A mistura de documentação e etnografia terá tamém continuidade, já fora da National Film Unit, na obra do artista (e guitarrista flamenco) Darcy Lange (cujo *Maori Land Project*, 1977-1981, recolhe o ativismo político maori) e na de Martyn Sanderson (*Charlie Horse*, 1978).

## CINEMA INDEPENDENTE, DE TRANSE E RADICAL

Um jovem Tony Williams renunciou à narração na sua *The Sound of Seeing* (1963), na que um músico e um pintor buscam inspiração no entorno natural de Tāmaki Makarau / Auckland. A montagem e os enquadres, puramente cinematográficos e com importantes picados zenitais, contribuem a umha estrutura musical que começa com o “So What!” de Miles Davis. Anacos da vida laboral da cidade (pescadores, obreiros) coam-se na composição e achegam *The Sound of Seeing* à estética da sinfonias urbanas. Foi das primeiras películas independentes emitidas pola televisom pública neozelandesa.

Rodney Charter troca o jazz de *The Sound of Seeing* por rock psicadélico no seu *Film Exercise* (1966), um estudo cinematográfico que igualmente prescinde da narração e que colhe como escusa a viagem em moto dumha parelha, desde umha praia diurna até à cidade noturna, para umha exploração formal de varridos, enquadres abstratos, desenfoques e breves insertos, montados ao ritmo da música. Chegados à cidade, o motorista acode a umha festa e a mulher retrocede e volta junto à moto. A sensualidade com a que a mulher acarinha o veículo emparenta a película com as contemporâneas *Scorpio Rising* (1964) e *Kustom Kar Kommandos* (1965), de Kenneth Anger, com as que comparte a utilização de música rock como acompanhamento. Umha das praias do começo, ao oeste da Ilha Norte, é Karekare, conhecida por ser o lugar no que desembarca a protagonista de *The Piano* (Jane Campion, 1993).

Estas propostas nom narrativas desembocáram em *Circadian Rhythms* (David Blyth, 1976), que veicula o relato polo terreno do inconsciente e dos sonhos. O modelo de Blyth, juveníssimo cineasta que logo dirigiria películas de série B de terror gótico, foi a narração surrealista de Luis Buñuel *Un Chien andalou* (1929), mas o contido poderia estar inspirado em *Crash* (J. G. Ballard, 1973) e a poesia dos intertítulos remete a *Le Sang d'un poète* (1930) de Jean Cocteau.

O espírito psicodramático de Maya Deren paira sobre *Taunt* (1983), de Alison Maclean, quem se achega a umha

narrativa mais tradicional na igualmente onírica *Kitchen Sink* (1989), na que o espaço doméstico se converte em cenário do terror.

O cinema de transe tivo continuidade na obra de George Rose e Richard Adams (*The Sadness of the Post Intellectual Art Critic*, 1979; “a grande obra-mestra desconhecida do cinema neozelandês”, em palavras do cineasta e divulgador Martin Rumsby) e modernizou-se, adquirindo texturas punk, na de Brent Hayward (membro da banda Fats White). A narração burroughsiana *Confessions of Johnny Barcode* (Hayward, 1999) comparte estética e política com a obra de Craig Baldwin, a de Ryan Trecartin e o cinema da transgressom de Nick Zedd. Em *Audio Slut* (2007) Hayward junta um molho de amizades e músicos numha rua de Auckland (Cross Street) e aplica diferentes texturas e estéticas a umha série de vinhetas, tomadas com cámara fixa, nas que confluem minimalismo e punk, estruturalismo e vídeo musical.

Os pioneiros Fetus Productions eram um grupo punk que atacava as imagens imaculadas da sociedade nas suas produções audiovisuais. Cinema de terror e surrealismo vam da mao no seu *Flicker* (1983).

O radical coletivo artístico Popular Productions levou a estética punk (ou a ausência de estética) um passo além. Combinando texto e imagem, vídeo com gravações da televisom, 8mm e 16mm, reivindicando a baixa qualidade técnica e inspirados polo minimalismo de *Zen for Film* (1964) de Nam June Paik, Popular Productions questionavam a tradicional política da reprodução da imagem. O riso da mulher em *Dora's Lunch* (1998) tanto parece burlar-se do público que mira a pantalha branca como da teoria crítica que lhe dá umha aura de respeitabilidade ao objeto artístico.

## INSTALAÇÕES E AÇÕES

O cinema e o vídeo tenhem sido umha ferramenta fundamental para o registo e conservação de ações e cenificações. Um exemplo é *A Film of Real Time* (Leon Narbey, 1970), ainda que esta peça é mais que umha simples documentação da instalação inaugural da Govett-Brewster Art Gallery de New Plymouth. A montagem transmite a integração do público no labiríntico espaço e a desorientação produzida polas luzes de néon e polo som, umha e outro postos em marcha polo movimento do próprio público.

*Unearthing* (Juliet Batten, 1989) documenta umha “excavação arqueológica” que tivo lugar na exposição *Women & Culture* em Auckland em 1986. Ao cabo de cada jornada Batten criava colages com os elementos desenterrados. *Unearthing* reivindica o papel da voz da mulher na cultura ao tempo que critica o cientificismo dos estudos arqueológicos: umha vez explorado/desenterrado o objeto nom há marcha atrás: impossibilidade da reconstrução. O estudo arqueológico destrói o objeto de estudo. Ao desenterrar a oressom da mulher impede-se o retorno à situação oressora anterior.

Quiçá Sam Hamilton estivesse a pensar em *Unearthing* quando realizou *Performance Piece for 16mm Film Roll, the Ground and One Year of Time* (2009). Esta breve peça de explicativo título, de 7 segundos de duração e baleira de figuração (fundo branco com marcas e rabunhadas), é o resultado de enterrar um rolo de película durante um ano. Mas a intenção de Hamilton nom foi a de degradar naturalmente a emulsom, senom a de deixar que a terra, ou a mínima luz que pudesse atravessá-la, a impressionasse. Para isso tivo que enterra-la e desenterra-la em condições de escuridade total para poder processá-la posteriormente no laboratório.

O espírito dadaísta de *Performance Piece...* converte-se em homenagem e reinterpretação nas mãos de Stella Brennan. Inspirada em *Zen for Film* (1965, película transparente) e em *Zen for TV* (1963, tubo catódico manipulado, em posição vertical, que exhibe uma soa linha de luz no centro), ambas de Paik, em *ZenDV* (2002) Brennan coloca dous monitores lado a lado, o da esquerda emitindo umha pantalha azul (que indica ausência de imagem) e o da direita barras de cores e som (para a calibração do televisor). As duas imagens encontram-se nas margens do que é a produção audiovisual: som elementos que que nos ajudam na produção da imagem mas que nom están para serem vistos, como a película transparente de Paik ou o tubo catódico defetuoso. *ZenDV* habita a transição entre o analógico e o digital, e com certa nostalgia do primeiro aplica, mediante filtros, pó digital e arranhaduras simuladas geradas por computador: é o paradoxo dos pixéis sujos.

*Duck Calling* (1978), de Gray Nicol, é um bom exemplo de como umha cenificação ao vivo se pode reproduzir em privado ante a cámara, sendo transformada por esta. O ator, com a cabeça vendada, senta ante umha vitrina que contém umha escopeta. Ante o micro exemplifica o jeito de chamar os patos numha batida de caça. Entanto fala, desenrola a venda da cabeça para enrolá-la arredor do micro, apagando o som progressivamente (e preparando o punho para golpear o vidro). A pantalha volve-se negra, ouvimos sons de vidro escachado e, quando a imagem volta, o ator está ausente e a vitrina baleira.

Em *Shave* (Gray Nicol, 1977) a cámara é imprescindível para a cenificação. O artista autorretrata-se ante o espelho (em cuja posição está a cámara) mentres se barbea. Quando finaliza, tenta repor o pelo retirado da cara pintando a barba sobre o cristal que está entre a cámara e mais el; tamém debuxa boina e camisa, como se se preparasse para sair, e umha cadea de retrete, da que tira para finalizar a peça.

## A POLÍTICA DA PAISAGE

Em *Bowl Me Over* (1995) Lissa Mitchell, inspirada polas paisages de Rita Angus e Mina Arndt (às que cita nos créditos), conduz pola Ilha Sul em busca dumha identidade geográfica: Nelson, South Canterbury, Central Otago, volta a Motueka. *Bowl Me Over* está riscada e pintada diretamente sobre o celuloide. As imagens (basicamente umha estrada entre montanhas, vista desde o ponto de vista da condutora; ainda que tamém intenta umha ingénua reprodução do apeadeiro de Cass, pintado por Angus) convivem com abundantes intertítulos nos que se louva a viçosidade da terra e se criticam os interesses económicos que, em nome do progresso, sepultáram a velha vila de Cromwell, e com ela a sua história e património, baixo as águas do lago Dunstan: a política da paisage. As palavras inscritas som imagens em si, e constatamos como um triângulo, que é montanha na paisage, se converte na letra “A”, e o “I” se transforma em linha descontínua sobre o asfalto, fusionando deste jeito texto com figuração, significante com significado.

O discurso pós-colonial de Lisa Reihana marca o fim da etnografia. A sua busca identitária nom parte, como no caso do cinema pakeha, da periferia: ela sabe-se no centro do seu mundo; porém, como mulher e como maori, como membro dumha etnia oprimida e invisibilizada, vê-se deslocada desta centralidade polo discurso ocidental racista e colonial. A sua instalação panorámica *In Pursuit of Venus (Infected)* (2015) ataca frontalmente a narrativa colonial. Em *Wog Features* (1990) Reihana utiliza animação e pixilação (animação de seres vivos por meio dumha rodage a intervalos) para parodiar o intrínseco racismo da etnografia através dos seus estereótipos so-

bre raça e género. Esta “olhada politizada à cultura”, em palavras da cineasta, reconstrói criticamente as imagens dos programas de televisom para crianças, autêntica sementeira de racismo e distorsom de identidades.

*From Tiziano Vecellio to Barnett Newman and back* (Peter Wareing, 2007) tem muito de ação filmada, mas a estrutura visual (duas pantalhas verticais ladeadas, lombo contra lombo) é puramente cinematográfica. O centro de gravidade situa-se no meio da tela, mas a angulação dos planos e a inversom do movimento fai-nos perder as referências e o espaço (a costa de Aotearoa) abstrai-se. O protagonista de *From Tiziano Vecellio...* caminha por umha praia e entre os croios encontra umha reprodução de *Venus e Adonis* (1554), de Tiziano, que guarda no peto; reconstrói umha pequena cabana feita com madeira das crebas; no seu interior volta a contemplar a pintura antes de sair para continuar o passeio pola praia.

*From Tiziano Vecellio...* é um caminho de ida volta: da emigração à terra natal (podemos chamar fogar essa chouza improvisada?), da cultura ocidental (do centro) à periferia oceânica (a primeira varada na segunda, acompanhando os invasores brancos), da figuração renacentista de Tiziano à abstração moderna de Newman. Este ir e voltar tem a sua contrapartida formal: a pantalha da direita recolhe a ação descrita dum jeito lineal e objetivo (excetuando o ladeamento vertical) entanto a da esquerda reproduz os planos da direita em orde inversa. Os contidos de ambas pantalhas coincidem no minuto central da película, no que a banda sonora (vozes e barulho dumha carreira de carros), a imitação da imagem, se inverte. O efeito espelho constrói-se a ambos lados dessa mui newmaniana linha vertical que separa as duas imagens.

A proposta de Wareing coloca a paisage no centro do argumento. Em *Earthworks: A simultaneous global linkup in real time* (1971) Philip Dadson conjuga igualmente paisagismo e cenificação. Onde Wareing meditava sobre a distância geográfica, Dadson, desde essa mesma angústia periférica, leva a cabo em *Earthworks* a que quicá seja a primeira composição cinematográfica global: precede *Global Groove* (1973), na que Nam June Paik nos oferecia umha olhada à “paisagem videográfica do futuro, no que poderás sintonizar qualquer emissora do planeta”; e antecede o programa televisivo *Good Morning, Mr. Orwell* (1984), no que o mesmo Paik conectava em direto, via satélite, Paris com New York e Corea do Sul com Alemanha.

O projeto de Dadson, antes da televisom por satélite e antes da internet, é muito mais artesanal. O 23 de setembro de 1971, às 18:00 horas no meridiano de Greenwich, coincidindo com o equinócio, Dadson convocou quinze grupos de pessoas em quinze lugares do planeta para documentar simultaneamente as suas localizações, incluindo a paisage, o clima, os sons, a posição da lua e a do sol. O cineasta enviara previamente por correo cinta magnetofónica, película e instruções indicando a tarefa: gravação de dez minutos de áudio e toma de fotografias. A comunicação direta com as diferentes equipas nom era possível, polo que a viabilidade do projeto nom se comprovou até o envio dos resultados. Chegou documentação de Austrália (Bourke), Suécia (Uppsala), EUA (San Diego), Reino Unido (Greenwich), Ilhas Cook (Rarotonga), Canadá (Inuvik) e a Antártida (Arrival Heights). Outros países nom receberam o material a tempo. Dadson deslocou-se à meseta volcânica da Ilha Norte de Aotearoa. A película *Earthworks* monta o material recebido, sons simultâneos superpostos e fotografias inseridas, sobre o plano de dez minutos rodado por IB Heller e Leon Narbey em Aotearoa. Esta toma, rodada cámara em mao, nom se centra exclusivamente na paisage senom nas figuras na paisage, na própria

equipa tomando notas e gravando o som: o importante é a cenificación desta “celebraçom do planeta Terra e do Universo”, mais que a captura dum instante no devir do planeta ou a documentaçom dos ritmos planetários a partir da simultaneidade dos acontecimentos registados.

## EXPERIMENTAÇOM GLOBAL

A partir do câmbio de milénio os novos meios de produçom e distribuiçom permitirom umha globalizaçom estética, dentro do cinema experimental, que tamém deu os seus frutos em Aotearoa.

Miles McKane, cofundador com Yann Beauvais da distribuidora francesa de cinema experimental Light Cone, e por tanto bom conhecedor da vanguarda internacional, retoma a tradiçom da reapropriaçom crítica em *A Commercial Shooting* (1996); e em *Fleurs sans titre* (2002) achega-se ao enfoque estrutural e ecologista dos *Bouquets* de Rose Lowder.

A maori Nova Paul, seguindo as exploraçoms dos australianos Corinne e Arthur Cantrill, separa as cores primárias da luz em *Pink and White Terraces* (2006). Paul rodou três vezes consecutivas, cada umha delas com um filtro diferente (vermelho, verde ou azul), umha série de planos fixos da cidade de Tāmaki Makarau, exteriores e interiores, domésticos e políticos (manifestaçom na rua). Ao superpor as três tomas recupera-se a cor original natural, sempre que o objeto filmado esteja imóvil. No caso de haver movimento (gente caminhando, carros circulando, folhas ao vento), as cores se disgregam, delatando o passo do tempo e desvelando a técnica.

As colages animadas de Jill Kennedy, como *New Educational Series Better Military Modelling* (2008) e *Eyes on the Moon* (2012), utilizan recortes de revistas das décadas de 1960 e 1970 para fazerem, ao estilo de Stan Vanderbeek, crítica social. *Yellow Moon* (2010), de Dan Inglis, utiliza a divisom da pantalha para desenvolver um contido similar ao de *Eyes on the Moon*.

Alex Monteith, nada na Irlanda do Norte (a sua *Chapter and Verse*, 2005, trata da violéncia nos seis condados), recicla imagens em *Sonic Pixel and the Blockbuster* (2006). Numha projeçom a dobre pantalha a cineasta concentra os 15 últimos minutos dos 30 maiores sucesos de bilheteira. No canal esquerdo Monteith superpom os finais dos maiores êxitos anteriores a 1956, no direito os acontecidos entre essa data e 2006. A densidade da imagem apenas permite a identificaçom visual. O que si podemos apreciar é umha clara diferença entre ambas pantalhas: os créditos no lado direito som mais minucio-

sos e ocupam maior minutagem que no esquerdo, onde as películas adoitam rematar com um sucinto *The End*.

Dick Whyte leva a cabo umha operaçom similar no seu *Ghost in the Machine* (2010), na que superpom, ao longo dum minuto (a duraçom habitual do rolo de película), sete das primeiras películas dos Lumière. A densidade visual é menor que na proposta de Monteith, o que fai mais doada a leitura da image.

Michael Nicholson, originário de Inglaterra, retoma as possibilidades de *Tusalava* no seu *Visual Music Project: Stage 3, Opus 1-4* (2008), quatro peças abstratas de intensas cores eletrônicas.

Em *Take My Shoes* (2009), definida pola autora Raewyn Turner como “documentário experimental”, confluem vanguarda e crítica social. A película centra-se no movimento da mãos dum anónimo agente de polícia que, num breve monólogo, pretende analisar as causas do aumento da violéncia social em Aotearoa. Mas os seus argumentos, que reciclam estereótipos e prejuízos, deixam entrever o classismo, xenofobia e racismo da sociedade neozelandesa. Este picado das maos está manipulado de tal jeito que a imagem analógica fica substituída por umha série de letras, números e símbolos digitais que abstraem a toma original. As diferentes versons existentes variam na utilizaçom do texto, bem em forma de novas sobre política (violéncia) internacional, bem em forma de legendas, que se confunde com o mar letrista do fundo. Nalgumha versom se introduzem breves inserdos da imagem analógica original.

## PELÍCULAS

Len Lye - *Tusalava* (1929)  
Elga Hinton - *Sun Test 2* (1945)  
Robert Steele - *Curves and Contrasts* (1947)  
Tony Williams - *The Sound of Seeing* (1963)  
Rodney Charters - *Film Exercise* (1966)  
Phil Dadson - *Earthworks* (1972)  
Joanna Margaret Paul - *Napkins* (1975)  
Joanna Margaret Paul - *Jillian Dressing* (1976)  
David Blyth - *Circadian Rhythms* (1976)  
Gray Nicol - *Shave* (1977)  
Lissa Mitchell - *Bowl Me Over* (1995)  
Miles McKane - *Fleurs sans titre* (2002)  
Stella Brennan - *Zen DV* (2002)  
Peter Wareing - *From Tiziano Vecellio to Barnett Newman and back* (2007)  
Dick Whyte - *The Ghost in the Machine* (Lumiere Super Cinema) (2010)

# CINECLUBE DE COMPOSTELA



### ASOCIACIÓN

O Cineclube tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) [cineclubedecompostela.wordpress.com](http://cineclubedecompostela.wordpress.com) [facebook.com/cineclubedecompostela](https://facebook.com/cineclubedecompostela) @cineclubedecompostela@gmail.com

### PROXECCIÓNS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

### 3DEMAIO

SMITHEREENS  
(Smithereens, Susan Seidelman, EUA, 1982, 93', VOSG)

### 10DEMAIO

O SOÑO  
(المنام [Al-manam], Mohamed Malas, Siria, 1988, 47', VOSG)

### 24DEMAIO

A TERCEIRA PARTE DA NOITE  
(Trzecia część nocy, Andrzej Żuławski, Polonia, 1971, 107', VOSG)

### 31DEMAIO

DESENTERRANDO IDENTIDADES: O CINEMA DE AOTEAROA  
Programada e presentada por **Alberte Pagán**