

JUNHO - CICLO DO  
PROJECTO EIXO NORTE/GALIZA  
Passos Manuel



MÚSICA

dia 28 | Quinta-feira  
22h30 | 5 euros

ORANGOTANG  
MOON CRESTA



**Orangotang (Portugal)**  
Banda de Música de Raiz, que teve em 2006 um êxito xBox, «Lâmpada Azul» e «Fé» consolidaram a esperança de carreira importante dos Orangotang no panorama musical alternativo português.

**Moon Cresta (Galiza)**  
Banda assumidamente power & funk apostando num estilo que recorre à música de rock e funk dos anos 70, vem cair no revivalismo. Formada no final de 1999, os Moon Cresta sobreviveram até hoje, embora com alterações na formação base, mas consolidados com um som próprio e pessoal.

CINEMA

dia 29 | Sexta-feira  
18h00 | 22h00 | 3,50 euros

LENA,  
de Gonzalo Tapia



**Sinopse**  
Lena tem 36 anos e vive no Porto, Portugal. Na Noite do Dia de São João, acidentalmente, conhece os seus vizinhos, os moradores do prédio da porta. Lena é uma mulher bonita e responsável, a sua existência contrasta com a desobediência de Gonzo, seu pai. Mas apesar de todos os seus defeitos, Gonzo é um pai dedicado e carinhoso e Lena - que o ama - sempre justifica e perdona os seus deslizes.

Esta obra não se encontra legendada em Português. Porém, está falado em galego. Esta língua é originária do galego-português que prevaleceu na Galiza e no norte de Portugal ao longo de 700 anos. O galego conserva inclusive certos traços do galego-português que desapareceram do português contemporâneo.

SUMÁRIO



Uma Produção:



www.audioclássico.org



Associação Cultural Passos Manuel



## CINEMA

Edição e Propriedade: Rua de Sta. Catarina 730-2º Tr - 4000-446 Porto (Portugal) · Tel/Fax + 351.22 200 02 53 · E-mail: revistacinema@fpcc.pt  
 PVP: €3,50 (Cineclubes €3)  
 Nº Registo na DGS: 109120 · Nº Depósito Legal: 88347/95

Os textos assinalados são da responsabilidade dos respectivos autores e expressam a sua opinião.  
 Os restantes textos são da responsabilidade da Direcção da Revista CINEMA.

Revista nº 38  
 Abril-Maio-Junho de 2007 · Órgão da Federação Portuguesa de Cineclubes  
 Director Honorário da FPCC: Henrique Alves Costa  
 Direcção: João Paulo Macedo Direcção Executiva: Paulo Martins Produção e Coordenação: Patrícia Gilvaia  
 Design Gráfico e Paginação: Sofia Pinto Tradução e Revisão: Branca Sampaio, Helena Alves Secretariado: Cristina Silva  
 Textos: António Costa Valente, André Martins, Carlos Melo Ferreira, Cristina Marchese, Denise Silva, Eduardo Sardinha,  
 Filipa Ribeiro, João Monteiro, João Paulo Macedo, Marta Reis, Paulo Martins, Sílvia Santana

Agradecimentos: ATALANTA, Marta Fernandes · BLACK&WHITE, Álvaro Barbosa, Marta Reis · ETIC-Gabinete de Comunicação  
 FESTROIA, Fernanda Silva · FILMES DO TEJO, Sofia Freitas · ZEPPELIN FILMES, Luis Matta

Pré-impressão e Impressão: Green Book Artes Gráficas, Lda. Rua Dr. Eduardo Santos Silva, 261 · Cód. Postal ??  
 Tiragem: 2.500 exemplares.

Publicação apoiada por:



# EDITORIAL

Tradução:  
 Helena Alves

The 60<sup>th</sup> anniversary celebrations of the INTERNATIONAL FEDERATION OF FILM SOCIETIES (FICC) began with the Festival in Matera. Today FICC, which was formally founded in the first *Cannes Cinema Festival*, gathers members from all continents with new adherences every year. Celebrating FICCA's 60 years is celebrating Cinema.

Great names from Culture and Cinema (mainly European) were involved in FICC's founding and life: from Pablo Picasso, who drew a symbol, to the recent Presidents François Truffaut, Theo Angelopoulos. At the moment, FICC's Cultural President is the Italian film director Gianni Amelio. As it is a honorary post, Amelio gave it a personal mark by taking an active part in the last editions of the Film Societies Festival.

But there are also other great figures, silent, discrete, who got involved in Film Societies since its very beginning. A School of culture, of life and of resistance.

Managing to survive to the most troubled periods along of these six decades, FICC made known Film Society members from around the world. Today it gathers delegates from the five continents and awards the more and more prestigious *Dom Quixote* Award in about twenty Festivals in Europe, Asia and Latin America.

Today we face a period of intense activity and dynamism. During many years, FICC tried to set up a Project of alternative distribution of cinema, a project of universal distribution. Today, FICC assumes itself as a part of the *CINESUD* project, a project of non commercial distribution of cinema based on an on-line catalogue, which already exceeds one hundred films ([www.cinesud.net](http://www.cinesud.net)), and where some Portuguese films are included.

In a previous issue of the magazine CINEMA we published an article about the philosophy and functioning of this Project, open to Film Societies all over the world, and also to producers and film directors.

FPCC integrates it since the very beginning, mainly with the aim of "giving a new life" to the Portuguese films abroad. During the last years, its functioning was tested on a small scale. To celebrate FICC's 60 years, the catalogue, where four films of the Project are presented, was released on DVD.

Now it is important to let this proposition proceed. To develop it at the level allowed by interest and technology.

The PORTUGUESE FEDERATION OF FILM SOCIETIES intends to participate in this development and to open this door for the Portuguese Film Societies and for the Portuguese cinema, provided that producers and film directors answer to it.

João Paulo Macedo – President of FPCC

Com o Festival, em Matera, deu-se início às comemorações do 60º aniversário da FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE CINECLUBES (FICC). Formalmente fundada no primeiro *Festival de Cinema de Cannes*, a FICC reúne hoje membros de todos os continentes e continua a receber adesões todos os anos. A celebração dos 60 anos da FICC é a celebração do Cinema.

Grandes nomes da Cultura e do Cinema (predominantemente europeu) estiveram envolvidos na fundação e na vida da FICC: de Pablo Picasso, que desenhou um símbolo, aos recentes Presidentes François Truffaut, Theo Angelopoulos. Actualmente a FICC tem como Presidente Cultural o realizador italiano Gianni Amelio. Tratando-se de um cargo honorífico, Amelio deu-lhe um cunho pessoal ao participar activamente nas últimas edições do *Festival dos Cineclubes*.

Mas também outros grandes vultos, silenciosos, discretos, que se envolveram desde a base no Cineclubismo. Escola de cultura, de vida e de resistência.

Sobrevivendo aos períodos mais conturbados ao longo destas seis décadas, a FICC deu a conhecer cineclubistas de todo o mundo. Reunindo hoje representantes dos cinco continentes, atribui o cada vez mais prestigiado Prémio *Dom Quixote* em cerca de duas dezenas de Festivais na Europa, na Ásia e na América Latina.

Vive-se hoje um período de intensa actividade e dinamismo. Ao longo de muitos anos a FICC tentou montar um projecto de distribuição alternativa de cinema. Um projecto de distribuição universal. Hoje a FICC assume-se como parte do projecto *CINESUD*. Um projecto de distribuição não comercial de cinema, baseado num catálogo online que ultrapassa já a centena de filmes ([www.cinesud.net](http://www.cinesud.net)) e onde se incluem alguns filmes portugueses.

Em número anterior da Revista CINEMA, publicámos um artigo sobre a filosofia e funcionamento deste projecto aberto a cineclubes de todo o mundo, a produtores e realizadores.

A FPCC integra-o desde a primeira hora, sobretudo com o objectivo de "dar uma nova vida" aos filmes portugueses no estrangeiro. Ao longo dos últimos anos foi testado o seu funcionamento numa pequena escala. Celebrando os 60 anos da FICC, foi lançado em DVD o catálogo onde se apresentam também quatro dos filmes do projecto.

Importa agora dar seguimento a esta proposta. Desenvolvê-la no nível que o interesse e a tecnologia o permitam.

A FEDERAÇÃO PORTUGUESA DE CINECLUBES pretende participar nesse desenvolvimento e abrir mais esta porta para os cineclubes portugueses e para o cinema português, assim respondam os produtores e realizadores.

João Paulo Macedo – Presidente da FPCC

# FICC 60 ANOS 60 YEARS

Texto:  
João Paulo Macedo  
Tradução:  
Branca Sampaio



#### · O LOGÓTIPO

O logótipo comemorativo dos 60 anos da *FICC – FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE CINECLUBES* foi um trabalho conjunto da jovem artista plástica portuguesa Denise Silva e de João Paulo Macedo (Presidente da *FPCC*).

Integrando o símbolo da *FICC* – desenhado por Pablo Picasso e oferecido à *FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE CINECLUBES* aquando da sua fundação –, o logótipo integra ainda as datas de 1947 e 2007, vincando os 60 anos como um marco importante da organização.

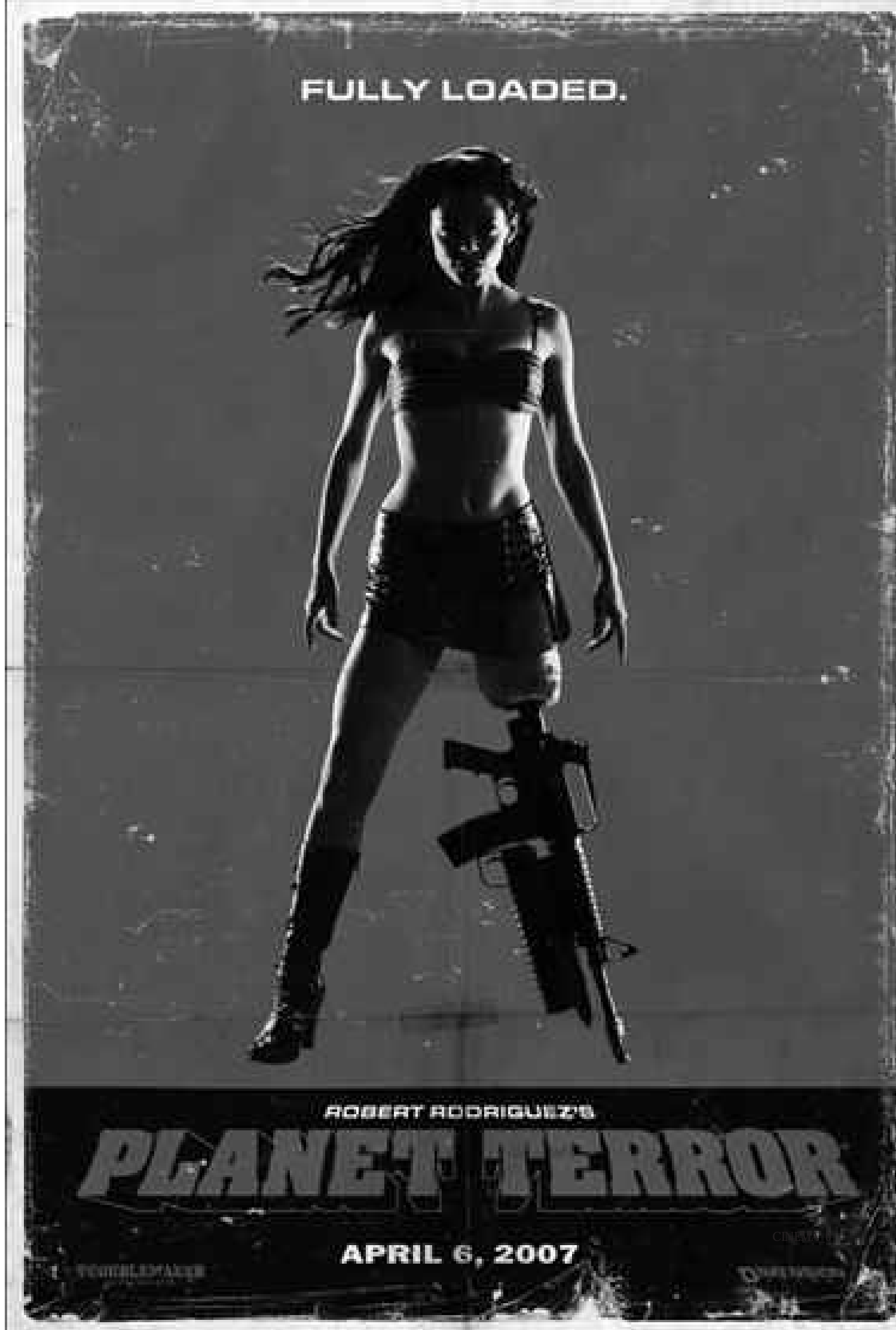
Em círculo a designação da *FICC* nas três línguas oficiais da organização, simbolizando o carácter universal e abrangente da *FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE CINECLUBES*, mas também o carácter inclusivo da actividade cineclubista, que sendo uma actividade de base, tem um ponto central de referência universal na Federação.

#### · THE LOGOTYPE

The logo intended to celebrate the *FICC's (INTERNATIONAL FEDERATION OF FILM SOCIETIES)* 60<sup>th</sup> anniversary was a made in cooperation between the young Portuguese painter Denise Silva and João Paulo Macedo (president of the *FPCC – PORTUGUESE FEDERATION OF FILM SOCIETIES*).

The logo includes the *FICC's* symbol – drawn by Pablo Picasso and offered to the International Federation of Film Societies at the moment of its foundation –, as well as the years 1947 and 2007 in order to highlight the importance of this 60 years to the organization.

Circling the logo, the *FICC* designation is written in the three official languages of the organization, not only to symbolize the universal and comprehensive feature of the *INTERNATIONAL FEDERATION*





# CTLX

Tradução:  
Branca Sampaio

O 1º CONCURSO CONTOS DE TERROR CTLX recebeu 90 trabalhos de todo o país e além-Atlântico, de Vilar de Mouros a Vila Real de Santo António, de Ponta Delgada ao Rio de Janeiro. Mesmo fora do prazo continuam a chegar contos de terror que tornam cada vez mais difícil entrar na pequena sede do CTLX! Agora é ao júri – presidido pelo crítico literário João Seixas, com o realizador e escritor António de Macedo e o escritor e ensaísta David Soares – que cabe a decisão de qual das obras a concurso integrará a Antologia de Contos, que conta desde já com as participações de consagrados autores da literatura portuguesa, como Possidónio Cachapa | Fernando Ribeiro | Rui Zink | João Tordo.

O conto vencedor será anunciado no dia 26 de Julho. As ilustrações estão já em curso, João Maio Pinto é o autor embrenhado em terríficos desenhos com base nos contos dos autores convidados, e forjando ideias para rematar esta fervilhante jornada com o(s) conto(s) premiado(s). O vencedor do concurso receberá €500 e terá o seu conto publicado na antologia editada em parceria com as Edições Chimpazé Intelectual (). O lançamento do livro será acompanhado pela exposição com os originais das ilustrações, durante o MOTELx, em Setembro de 2007.

90 entries have been submitted to the 1st CTLX HORROR SHORT STORIES COMPETITION from all over the country to beyond the Atlantic, from Vilar de Mouros to Vila Real de Santo António, from Ponta Delgada to Rio de Janeiro.

Horror short stories are still arriving, even after the registration deadline has already been reached, which makes it more difficult than ever to get into the small CTLX (Lisbon Horror Film Club) office! Now it's up to the jury – headed by the literary critic João Seixas, and comprising the director and writer António Macedo and the writer and essayist David Soares – to decide which of the entries will be part of a Short Stories Anthology, which already includes literary stories by renowned Portuguese authors, like Possidónio Cachapa | Fernando Ribeiro | Rui Zink | João Tordo.

Results will be announced on July 26. Illustrators are already working on it: João Maio Pinto is dedicated to making horrific drawings based on the short stories, and he's developing ideas to accomplish this thrilling event with the selected short story/stories.

The prizewinner will receive €500 and will have his/her short story published in the anthology co-edited by Chimpanzé Intelectual Publisher (). The book will be released during the MOTELx, in September 2007, while the original illustrations exhibition will be taking place.



· O CTLX – Cineclube de Terror de Lisboa

O MOTELx é o corolário natural do sucesso de anteriores iniciativas – os Fins-de-Semana de Terror em colaboração com os Cinemas King Teatro Académico Gil Vicente e Instituto Franco-Português, bem como o ciclo *ZOMBIES* com a CINEMATECA PORTUGUESA, onde se registou forte adesão do público que só com estes evento totalizou 3.800 espectadores.

· CTLX – Lisbon Horror Film Club

*MOTELx* is the natural result of the success of previous initiatives – the Horror Weekends co-organised by *King Cinema, Teatro Académico Gil Vicente* and *Franco-Portuguese Institute*, as well as the *ZOMBIES* film cycle together with the *CINEMATECA NACIONAL (National Film Registry)*. There was a great influx of public, having reached 3.800 viewers.

# MOTELx

Tradução:  
Branca Sampaio

· MOTELx – International Horror Film Festival

Organised by the *CTLX (Lisbon Horror Film Club)*, supported by *MUNICIPALITY OF LISBON* and co-produced by *EGEAC*, this festival will be held from 5-9 September, 2007, and it will bring the best Horror Films in the world, in a variety of styles. *MOTELx* aims are as follow: 1. Turn Lisbon into a great venue for international Horror Film festivals (e.g. London, Rome, Los Angeles and Montreal); 2. Bring closer to the Portuguese public the film genre that has inspired great directors, like Spielberg, Coppola, Tarantino, Kubrick and Murnau; 3. Promote national production of such films, showing both their creative and aesthetic importance and their financial viability.

There will be a 5-day festival, 40 worldwide films, guest directors, a horror short stories' book released, illustration and photograph exhibitions, concerts and partying.

*MOTELx 2007* edition is a real "Cult of the Living Masters", celebrating and promoting the work of the great Horror Film directors.

It is a non-competitive festival although an International Achievement Award and a Public's Award are granted. It will have selected films from all over the world (Section *Brazil Trash*, Section *Room Service*, Section *Horror DOC*, and Section *MOTELx 2007 Honoured*).



· O MOTELx – Festival Internacional de Terror

Festival organizado pelo CINECLUBE DE TERROR DE LISBOA (CTLX), apoiado pela CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA e co-produzido pela EGEAC, de 5 a 9 de Setembro de 2007, trará o melhor do Cinema de Terror de todo o mundo, em todas as suas variantes. Tem como grandes objectivos: 1. Inscrever Lisboa no mapa do circuito internacional de festivais dedicados ao Cinema de Terror (p. ex. Londres, Roma, Los Angeles e Montreal); 2. Dar a conhecer ao público português o género do Cinema que inspirou a carreira de grandes realizadores como Spielberg, Coppola, Tarantino, Kubrick e Murnau; 3. Estimular a produção nacional de filmes do género, demonstrando quer a sua riqueza criativa e estética, quer a sua viabilidade económica e de realização.

Serão 5 dias de festival, cerca de 40 filmes de todo o mundo, realizadores convidados, lançamento nacional do livro *CONTOS DE TERROR*, exposições de ilustração e fotografia, concertos e festas.

A Edição de 2007 do MOTELx é um verdadeiro "Culto dos Mestres Vivos", celebrando e divulgando as obras dos grandes realizadores de Terror ainda vivos.

É um festival não competitivo, embora atribua um Prémio Internacional de Carreira e um Prémio do Público. Terá filmes seleccionados de todo o mundo (Secção *Brasil Trash*, Secção *Serviço de Quarto*, Secção *DOC Terror*, Secção *Homenageado MOTELx 2007*).



# O CINECLUBE DO FIM DO MUNDO A FILM SOCIETY AT THE END OF THE WORLD

Texto:  
Cristina Marchese\*  
Tradução:  
Branca Sampaio

Na Base de Jubany, na Antártida Argentina, encontramos uma sala de cinema. Aqui cheguei integrada numa equipa de rodagem, formada por três argentinos e dois italianos, para descobrir que esta tela para a pequena povoação é para pôr em marcha um projecto muito querido aos cineclubistas argentinos – O CINECLUBE MAIS AUSTRAL DO MUNDO.

At Base Jubany, in Argentinean Antarctic Territory, there is a film venue. I've arrived here with a filming team, consisting of three Argentines and two Italians, to find out that this screen in this small village is meant to materialise a project very dear to Argentinean film society members – THE MOST AUSTRAL FILM SOCIETY IN THE WORLD.

(\*)  
Presidente do Cineclube de Santa Fé · Federação Argentina de Cineclubes · Secretária para o Grupo Latino-americano da Federação Internacional de Cineclubes.  
President of the Santa Fe Film Society · Argentinean Federation of Film Societies · Secretary of the Latin-American Group of the International Federation of Film Societies.



Chegada à Base de Jubany, Antártica.

Vento, gelo, céu e água. E uma sala de cinema. A descrição permitirá imaginar um lugar distante, um mundo à espera de ser descoberto. As câmaras dissolvem-se nesta geografia branca. É uma experiência incomparável e maravilhosa. Estas são, pelo menos, as sensações que posso exprimir neste pequeno apontamento.

A equipa formada por Cuini Amelio Ortiz, Analisa Vozza (Itália), Pablo Milstein Ariel Luden, e a aqui narradora, Cristina Marchese (Argentina), todos amantes de cinema, que durante 10 dias se instalaram no quebra-gelos *Almirante Irizar*, na sua missão de Verão – dar assistência às bases antárticas. Assim chegámos à Base de Jubany, situada na Caleta Potter, na Ilha 25 de Maio, Shetland do Sul. O nosso interesse inicial era o de rodar um documentário intitulado *O CINEMA DO FIM DO MUNDO*.

No entanto, outra missão nos esperava, a de inaugurar o cineclube mais austral do mundo. Chegámos com as câmaras, os microfones, as luzes, as películas e um cineclube, que começará a funcionar sob a coordenação de Carlos Bellisio, um jovem cientista que permanece a maior parte do ano na base, investigando espécies marinhas. Mas Carlos, para além da sua profissão, tem outra paixão – o cinema. E é por isso que abraçou este projecto, controla as sessões nesta pequena sala de projecção, que tem 50 lugares sentados e que muitas vezes não são suficientes.

A partir de Santa Fé, na Argentina, Carlos terá a minha orientação e abastecimento de filmes que, graças à Federação Argentina, lhes pode fazer chegar, com a ajuda de todos os cineclubes que a integram.

Em nome de todos eles, levámos este projecto adiante e, nesta viagem, fizemos uma entrega de doze filmes, por ora no formato DVD, e que será o núcleo da primeira programação para este cineclube, que para nós será o mais acarinhado, por tudo o que representa e por ter sido idealizado em homenagem ao nosso querido Quixote, Juan Carlos Arch.

O cineclube arrancará oficialmente numa sessão que terá lugar na sala do CINECLUBE DE SANTA FÉ, no *Cinema América*, coincidindo com o aniversário – 54 anos de actividade ininterrupta – desta instituição, que engrandeceu e deu a conhecer ao mundo Juan Carlos Arch, cineclubista, apaixonado pelo cinema, e em sua homenagem esta utopia... um cineclube na Antártica, que terá o seu nome. ●

#### · O CINECLUBE NA BASE JUBANY

O cinema da Base Jubany, que em 2005 foi inaugurado pelo *INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES DE LA ARGENTINA*, cumprirá a função de dar suporte cultural naquele recanto do mundo, onde habitam entre 80 e 90 pessoas durante o Verão – no Inverno esse número desce para menos de metade. Esta sala de cinema assume-se como um espaço de sociabilização e de encontro com a sétima arte.

Na sala serão projectadas produções cinematográficas argentinas, europeias e latino-americanas. “Há sábados em que as sessões começam às duas da tarde e terminam às dez da noite” – é o comentário alegre e entusiasmado dos jovens cientistas, acreditando nas novas potencialidades que a actividade cineclubista trará com a criação do cineclube. Actividades que incluem as propostas da *Dirección Nacional del Antártico* do *Instituto Antártico Argentino*, incluindo a intenção de celebrar o *Ano Polar Internacional 2007-2008* um programa que desenvolve políticas culturais, artísticas e educativas que envolvam a comunidade como protagonista construtiva e responsável pela problemática antártica.

#### · BASE JUBANY FILM SOCIETY

Base Jubany film society, inaugurated in 2005 by *INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES DE LA ARGENTINA*, will be responsible for the cultural support in that corner of the world, inhabited by 80 or 90 people in Summer – and almost half of that in Winter. This venue is as important as a socialising place as it is as a film promoter.

Argentinean, European and Latin-American film productions will be exhibited. “On Saturdays some sessions start at 2 p.m. and finish at 10 p.m.” – say the young scientists full of enthusiasm, because they believe in the new opportunities brought about by this new film society. Its activities comprise the proposals of the *Dirección Nacional del Antártico* and the *Instituto Antártico Argentino*, including the celebration of the *International Polar Year 2007-2008*, intended to further cultural, artistic and educational policies that involve the whole community as a constructive and responsible supporter of the Antarctic issue. »

Wind, ice, sky, and water. And a film venue. This description will allow people to imagine a far away place, a world waiting to be discovered. Cameras fade away into this white geography. It's a unique and marvellous experience. At least, these are the feelings I am able to express in this short note.

The team comprises Cuini Amelio Ortiz, Analisa Vozza (Italy), Pablo Milstein Ariel Luden and the narrator, Cristina Marchese (Argentina), all of them cinema lovers. The team spent 10 days in the icebreaker *Almirante Irizar* during its summer mission – providing assistance to the Antarctica bases. That's how we arrived in Base Jubany, at Potter cove, 25 de Mayo island, South Shetland. Our first aim was to film a documentary entitled *CINEMA AT THE END OF THE WORLD*. However,

we had another mission to fulfil – to inaugurate the most austral film society in the world. We brought the cameras, microphones, lights, films, and a film society which will be run by Carlos Bellisio, a young scientist who spends most part of the year in the base investigating marine species. But besides his job, he has another passion – cinema. Therefore, he embraced this project. He controls the sessions in this small projection room, which has 50 seats that are often scarce.

From Santa Fe, Argentina, I will be able to guide and provide films for Carlos, which he will receive thanks to the support of the *Argentinean Federation of Film Societies*.

Thanks to them all, we were able to make this project come true and during this journey we delivered twelve films, on DVD format for now,

which will be the core of the film society first film calendar. And this will be our most cherished film society for all it represents to us and because it was conceived as a tribute to our dearest Quixote, Juan Carlos Arch.

The film society will officially start with a session held at the *SANTA FE FILM SOCIETY* venue, at *Cinema América*, celebrating its anniversary – 54 years of continuous activity. It succeeded in the worldwide promotion of Juan Carlos Arch, a film society member, a film lover, who was honoured with this utopia – a film society in Antarctica, which will carry his name. ●



» · O DOCUMENTÁRIO

A animação desta sala juntamente com a dinâmica da pequena povoação e o clima frio são os protagonistas do filme que ali rodámos, com a co-produção da *AE Media Corporation*, sediada em Roma, a produtora que financiou o projecto.

Ir ao *Cinema do Fim do Mundo* é a desculpa para contar as dificuldades de chegar a tão remoto lugar. É o que queríamos contar, numa história tremendamente original. Imaginar o que pode significar para as pessoas que estão lá os doze novos filmes que chegam pelas nossas mãos, inaugurar um cineclube... num lugar onde não existe televisão, onde a conectividade à Internet tem muitas dificuldades. Para entender a função deste cinema, é necessário mostrar onde está situado e como é que lá se chega.

Foi uma experiência humana enorme. Não só pela beleza do lugar, mas pela arquitectura humana das pessoas que vivem esta experiência como protagonistas. Era um desafio participar neste projecto, e ao mesmo tempo manter o distanciamento suficiente para poder organizar um documentário que ilustre o que aí se viveu.

A Antártica oferece-nos muitas paisagens, muitas surpresas, nunca houve um dia igual a outro, por vezes emotivo, por vezes excitante. Todos os dias são únicos, Sol, tempestade, neblina, neve, e agora um cineclube que se integra nesta paisagem e que cumprirá uma missão importante nesta comunidade...

Assumi o cargo de produtora executiva deste projecto, frente à equipa do documentário, projecto que havíamos começado a desenhar com o meu mestre, companheiro de vida e do cineclubismo, Juan Carlos Arch. Quis o destino mudar a produção e ele não pôde acompanhar-nos fisicamente. Desde o momento em que comecei a tomar consciência do quanto significa o cinema para a comunidade da Base de Jubany, que não tive dúvidas em propor a formação de um cineclube, porque conhecia bem o meu mestre (e todos o sabem): onde ele chegava e descobria potencialidades, inaugurava um cineclube. Então chegámos com Juan Arch à Antártica, o cineclube da Base de Jubany leva o seu nome.

· THE DOCUMENTARY

The spirit of this venue together with the dynamism of the population and the cold weather played the leading part in the film we shot there, co-produced by *AE Media Corporation*, the financing producer established in Rome.

Going to the *Cinema at the End of the World* was an excuse to talk about the hardships of getting to such a remote place. It was what we were expecting to tell, in an extremely original story. Just imagine what the twelve new films delivered by us and the inauguration of a film society could have meant to those people... in a place where there's no TV, where it is difficult to get connected to the Internet. In order to understand the importance of this film society, we have to describe both the place where it is set and how to get there.

It was an incredible human experience not only because of the beautiful setting, but also because of the human architecture of the people involved as protagonists in it. It was a challenge to take part in this project and at the same time to keep enough distance so that we could organise a documentary portraying what we have experienced.

Antarctica has lots of sights and surprises to offer. The days have all been different, sometimes emotional, sometimes exciting. Everyday is unique: sunny, stormy, hazy, snowy, and now a film society that fits into this environment and that will fulfil an important mission in this community..

I have worked as the executive producer of this documentary, a project which had been conceived together with my master, my partner in life and in films, Juan Carlos Arch. The production was fated to change, and meantime he left this world. From the moment I acknowledged how much cinema means for the community at Base Jubany, I didn't hesitate to propose the creation of a film society because I knew my master very well (and everybody knows it): whenever he arrived in a promising place, he'd create a film society. So we arrived in Antarctica with Juan Arch and the Base Jubany film society carries his name. ●



O Cinema do Fim do Mundo, equipa de filmagem.



# O TECTO DO MUNDO É O LIMITE

## THE TOP OF THE WORLD IS THE LIMIT

Texto:

João Paulo Macedo

Tradução:

Branca Sampaio

Ao longo dos anos, o CINECLUBE DE AVANCA tem vindo a desenvolver um trabalho consistente de formação de público e de produção cinematográfica. A animação tem sido o género mais promissor e reconhecido em inúmeros festivais internacionais de Cinema de Animação. Há quatro ou cinco anos atrás lançou-se na aventura da longa metragem.

Reuniu os meios financeiros para esta empresa concorrendo ao Concurso de Apoio à Produção de longas-metragens do ICAM e teve a RTP como co-financiadora. A este apoio-base juntaram-se participantes privados, mas, acima de tudo, muita vontade de uma equipa técnica e artística (relativamente reduzida para um projecto desta envergadura – 7 técnicos e 11 actores). E assim fizeram a primeira longa metragem de animação portuguesa.

Além de ser um marco histórico no cineclubismo, este filme veio enriquecer o Cinema de Animação e o Cinema Português. Este projecto, desenvolvido no estúdio do CINECLUBE DE AVANCA, chegará às salas de cinema até final de 2007. Além da distribuição em sala, o cineclubismo propõe-se realizar sessões com o filme em digital em todos os concelhos em que a exibição comercial não chega. As aventuras do João Sete-Sete passam

agora dos territórios do Rei Barbeca para o circuito dos festivais internacionais de Cinema de Animação e das salas do nosso país.

Mais do que o título do filme, *A TÊ AO TECTO DO MUNDO* é, seguramente, a história de uma aventura de João Sete-Sete, um miúdo que habita uma aldeia vizinha da floresta onde o Rei Barbeca quer construir a sua torre. A construção da torre mais alta do mundo consome a floresta e leva o Rei a proclamar mais exigências aos seus súbditos. De um momento para o outro, o João Sete-Sete deixa de ser o gabarola, o miúdo que ganha o posto de acendedor de lareiras do reino, para ser a esperança do Gnomo, da Fada das Águas e dos habitantes de um reino esmagado pela ambição do rei.

Com um ritmo narrativo interessante para a faixa etária a que se destina, *A TÊ AO TECTO DO MUNDO* prende o pequeno espectador e leva-o a mergulhar num imaginário onde tudo existe em função da vontade de um Rei cuja ambição e avareza leva o reino à depressão e à tristeza. Não seguindo a tendência clássica da animação de criar um herói e o seu antagonista, *A TÊ AO TECTO DO MUNDO* é uma fábula envolvente em que o espectador se sente transportado (ou se deixa transportar) para os limites

do real e se deixa facilmente tomar pela história.

A banda sonora nem sempre serve o filme da melhor forma, mas a plasticidade simples e eficaz das personagens, as recorrentes referências a “outras histórias” e ao imaginário infantil, o uso dos diferentes sotaques do Português são alguns dos aspectos que fazem de *A TÊ AO TECTO DO MUNDO* um filme que levará os pequenos espectadores a envolverem-se e a tomarem a história como sua. ●



Até ao Tecto do Mundo

Over the years, *AVANCA FILM SOCIETY (CCA)* has been developing a consistent work in the training of public and in cinematographic production. Animation has been the most promising and renowned genre in several international animated film festivals. Four or five years ago *CCA* took a step further into feature films.

It was possible to undertake this project thanks to the financial support for feature films given by *ICAM (Institute for Cinema, Audiovisuals and Multimedia)* in collaboration with *RTP (Portuguese Broadcasting Company)*. Some private sponsors have also played an important part, as well as the good-will of a technical and artistic team (relatively small for such a project – 7 technicians and 11 actors). And this is how the first Portuguese animated feature film was made.

Besides being a vital landmark in film society history, this film also embellished Animated Cinema and Portuguese Cinema. Produced at the *CCA* studio, it will be premiered by the end of 2007. In spite of theatre distribution, *CCA* is willing to make film sessions on digital format in all counties devoid of commercial exhibition. The adventures of João Sete-Sete leave King Barbeca's territory and become part of international

animated film festivals and of our venues.

The film, *A TÊ AO TECTO DO MUNDO (TO THE TOP OF THE WORLD)*, tells the adventures of João Sete-Sete, a boy who lives in a village next to the forest where King Barbeca wants to build his tower. The construction of the highest tower in the world wears out the forest and makes the King demand more of his subjects. Unexpectedly, João Sete-Sete stops being a braggart, the boy who is the official fireplace lighter of the kingdom, and becomes the rescuer in the eyes of the Gnome, of the Fairy of Waters and of the inhabitants of a kingdom crushed by the king's ambition.

Resorting to an interesting narrative rhythm, fit for the targeted audience, the film takes hold of the young public and drives them into an imaginary world where everything exists on behalf of the king whose ambition and avarice sink the kingdom in depression and sadness. It doesn't follow the classic animation trend of creating a hero and his antagonist. It is a charming fable which drives the public into the limits of reality and the public is easily absorbed by the story.

The soundtrack does not always fit the film, but the simple and effective drawing of the characters, the recurrent references to “other stories” and to the children imaginary, the use of the different Portuguese accents are some of the features that make it an exciting film. ●



# A PRIMEIRA LONGA-METRAGEM DA ANIMAÇÃO PORTUGUESA: PERCURSOS

## THE FIRST PORTUGUESE ANIMATED FEATURE FILM: AN OVERVIEW

Texto:

António Costa Valente\*

Tradução:

Branca Sampaio

### · UM PONTO DE PARTIDA:

O estado da indústria da animação portuguesa aquando do desafio de produzir o maior projecto da animação nacional.

A indústria portuguesa de animação vivia em 2000 uma crise generalizada. Com a animação portuguesa a viver na área da publicidade um profundo vazio fruto de mudanças a todos os níveis, com uma produção de filmes de autor maioritariamente deficitária em termos financeiros e com a estagnação das encomendas da televisão pública, o estado geral dos estúdios de produção de animação no país não era famoso.

No norte do país, o mais importante estúdio tinha entrado em inactividade e todos os seus técnicos estavam já a trabalhar noutras áreas. Em Lisboa, só um estúdio tinha uma actividade significativa e aglutinava

a maior parte do trabalho de animação dos produtores da cidade. Os animadores, contratados de forma esporádica em regime de trabalhadores independentes, sobreviviam fragilmente por entre as produções de animação em curso.

A esta situação não é estranho um acontecimento marcante dos anos 1998 – 2000 em que inesperadamente a animação nacional vê chegar dois importantes projectos empresariais voltados para a indústria de produção de animação televisiva.

A multinacional de origem belga e luxemburguesa *Neuroplanet* inicia contactos vários em Lisboa, Porto e Estarreja para instalar no nosso país um estúdio de animação complementar aos que já possuía em vários países europeus e na Coreia.

Paralelamente, surge um projecto nacional de construção de um grande estúdio de animação, em que o principal promotor era a produtora de publicidade *Nova Imagem*, tendo-se concretizado na formação da produtora *Magic Films*. Dirigido pelo criativo Carlos Cruz, este novo projecto empresarial arrancou de imediato com a contratação de 40 animadores e um intenso plano de formação avançado em aplicação de novas tecnologias ao desenho animado tradicional.

A dinâmica criada por Cruz, o empenho dos jovens no projecto, o rápido desenvolvimento de novos projectos de séries de animação e o início da actividade produtiva parecem não ter sido acompanhados pelo interesse das entidades públicas nacionais, pela televisão e pelo correcto planeamento administrativo do projecto.



Um cineclube crescido e instalado numa zona de conflito permanente entre a tipologia rural e industrial, a meio caminho entre o Norte e o Centro do país, produziu e terminou a primeira longa-metragem do cinema de animação português.

A film society set in a permanent conflicting area between rural and industrial features, in-between the North and the Centre of Portugal, has been able to produce and finish the first Portuguese animated feature film.

· A STARTING POINT: the state of portuguese animation industry at the time of producing the greatest portuguese animation project

In 2000, the Portuguese animation industry was going through a global crisis. The state of animation studios in Portugal was bad because of the lack of animated advertising due to overall changes, because of the lack of investment in the production of art house films and because of the stagnation of public TV commissions.

In the North, the most important studio had closed its doors and all its technicians were already working elsewhere. In Lisbon, only one studio had significant work and assembled the great part of the local animated productions. Animators, working freelance and sporadically, managed to survive on the existing animated productions.

Therefore a striking event that has taken place from 1998 to 2000 was quite acceptable. Unexpectedly the national animation industry stood facing two important projects related to the industry of TV animation.

The Belgian-Luxembourg multinational *Neuroplanet* starts negotiations in Lisbon, Porto and Estarreja in order to set an animation studio in Portugal, complementing the ones it had already established in other European countries and in Korea.

Besides, a national project of building a big animation studio also arose and its main promoter was the advertising producer *Nova Imagem* (*New Image*). The result was the creation of *Magic Films* production company. Run by the creator Carlos Cruz, this new project started immediately.

40 animators were hired and a full training session plan for the application of new technologies to traditional animated cartoons was established.

The dynamic created by Cruz, the youths' commitment to this project, the quick development of new animated series projects and the beginning of productive activity seem not to have attracted the interest of national public entities, TV and its adequate administrative planning. In 2000, a year after opening, *Magic Films* closed its doors and 40 animators became unemployed.

Some time afterwards, *Neuroplanet* opens its studio and absorbs an important part of the newly formed and tested workmanship.

The studio in Lisbon starts making animation series for TV and launches a feature film project together with the other *Neuroplanet* studios.

(\*)

Cineclubista e co-autor da primeira longa-metragem da animação portuguesa.  
Film society member and co-author of the first portuguese animation film.

» Unfortunately this project ended up as another failure because of financial and administrative problems that the enterprise headquarters in Benelux was facing. The name change would only be the beginning of the end. Once more, dozens of animators would get the sack.

If we consider the fact that two other previous projects of animation studios in Lisbon also had problems and fired some of the best animators that had worked with them, we can get a glimpse of the state of the Portuguese animation.

The bankruptcy of all these big entrepreneurial projects has led the Portuguese animation industry into chaos.

Therefore, the first Portuguese animated feature film emerges at a moment when the national animation and mainly the essential workmanship were going through their worst moment and discredit was being cast on them, which was harmful for such a project.

When the *Avanca Film Society (CCA)* starts the production of the feature film in 2003, it can only count on its own studio because no animation producers had replied to its challenge.

All production planning had to be analysed by Avanca, by a few animators in Lisbon and by some animators abroad owing to the co-production agreement settled.

If the animation studios were going through their worst moment, some related industries, namely those related to post production, had better prospects.

Cinema audio could finally count on a studio and a great technician in Portugal. Portuguese films start a new era – their sound quality is beyond question. There were two image laboratories again and both very high-tech.

Especially animation-oriented, one of the laboratories included a film record set with a laser processor of 4K resolving power and a quality the CCA was able to acknowledge by screening Francisco Lança's *ZÉ E O PINCUM*, with infographic images on 35mm format. This film opened the new unit of changing formats and, essentially, confirmed the required quality standards for the feature film project at stake.

One of the services the project would eventually include was related to special effects and 3D animation. The three-dimensional structures should widely support the bidimensional film production.

The development of 3D software and three-dimensional digitalising hardware opened new markets, especially in the field of design and architecture, and new audiovisual opportunities. Now Portugal was an important service provider owing to the fact that it had an increasing number of graduated technicians who were also working in the field of virtual three-dimensional image. Several enterprises established around Avanca and Aveiro had interesting solutions for providing services in this area.

#### · THE MAKING OF THE FEATURE FILM BY A FILM SOCIETY

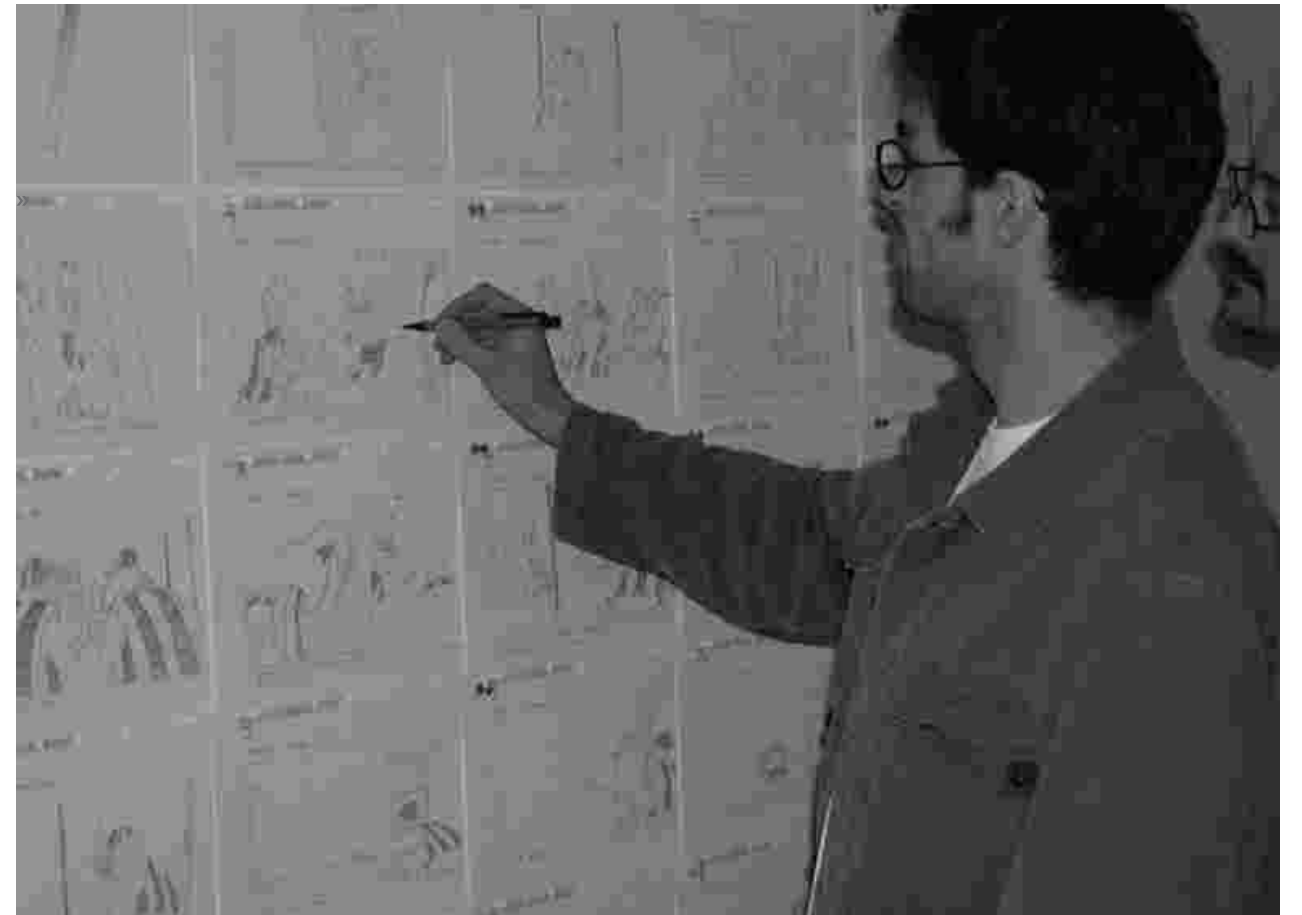
The feature film production took place in the animation studio of the *CCA*. As all the possibilities of working together with other studios were abandoned and later on the participation of a foreign producer was impracticable, Avanca was responsible for the whole production. Human, technological and productive resources were made possible because of a history of over 20 years of associational movement, of love of cinema and of a clear common film experience.

The assembling and sharing of efforts, knowledge and dialogue has deeply influenced the whole process and has allowed the overcoming of obstacles, of lack of knowledge and of new challenges with constant confidence.

The use of new technologies has made of it a pioneer project. Not only is it the first Portuguese animated feature film, but also the first feature film known using vectorial animated cartoons with animated structures.

*CCA* felt that an innovating national project, springing from a strong associational movement that has an important history in Portuguese cinema, deserved to be given constant opportunities for all the possibilities resulting from modern times.

The peculiar features of a film society made both this process easier as well as the assimilation of new concepts, new information, the risks of new options and its growing importance within the production chain. »



» Em 2000, um ano depois de abrir, a *Magic Films* fechou as suas portas e 40 animadores ficaram no desemprego.

Algum tempo depois, a *Neuroplanet* abre finalmente o seu estúdio e absorve uma parte significativa da mão-de-obra entretanto formada e testada.

O estúdio de Lisboa inicia trabalhos de animação em séries de televisão e num projecto de longa-metragem em trabalho concertado com os restantes estúdios da *Neuroplanet*.

Infelizmente este também não viria a ser um projecto de grande duração, fruto dos problemas financeiros e administrativos que a casa-mãe no Benelux estava a sentir. A mudança de nome na empresa viria a ser só o prenúncio de um fim que cada vez mais se anunciava. De novo, dezenas de animadores viram chegar o desemprego.

Se a esta situação ainda acrescentarmos dois outros projectos anteriores de constituição de fortes estúdios de animação em Lisboa, sendo que alguns dos melhores animadores passaram por todos estes projectos e de todos restou-lhes o desemprego, podemos imaginar o estado em que ficou a animação portuguesa.

A insolvência de todos estes grandes projectos empresariais deixou inesperadamente o panorama da animação portuguesa num estado caótico.

O projecto da primeira longa-metragem portuguesa surge por isso num momento em que a animação nacional e sobretudo a mão-de-obra necessária vivia o seu pior momento e mergulhava num descrédito que em nada ajudava num projecto desta envergadura.

Quando em 2003 o Cineclub de Avanca (*CCA*) parte para a produção da longa-metragem, conta sobretudo

com o seu próprio estúdio devido à ausência de respostas ao desafio que na altura tinha lançado a todos os produtores de animação portuguesa.

Toda a planificação de produção tinha que passar sobretudo por Avanca, por muito poucos animadores em Lisboa e por animadores no estrangeiro como resultado de negociações ao nível de co-produção.

Se os estúdios de animação viviam provavelmente o seu pior momento, algumas indústrias de serviços afins tinham apesar de tudo melhores perspectivas. Nomeadamente as de pós-produção.

O áudio para cinema passou a contar com um estúdio e um excelente técnico em Portugal. Os filmes portugueses iniciam uma nova fase em que já não se questiona a sua qualidade de som. Os laboratórios de imagem cinematográfica passaram a ser de novo dois e ambos se equiparam com tecnologia de grande qualidade. »



» Com especial relevância para a indústria de animação, um dos laboratórios passou a integrar unidade de *filmrecord* com processamento *laser* até 4K de resolução e uma qualidade que o estúdio de animação do CCA pode comprovar com a passagem do filme de Francisco Lança *ZÉ E O PIN-GUIM*, de sequência de imagens info-gráficas a cópia filme 35mm. Este filme inaugurou a nova unidade de transferência de formatos e, sobretudo, comprovou os padrões de qualidade exigíveis para o projecto de longa-metragem em mãos.

Um dos serviços que em previsão o projecto iria absorver inscrevia-se na área dos efeitos especiais e da animação 3D onde as estruturas tridimensionais deveriam apoiar a vários níveis a produção bidimensional do filme.

As crescentes evoluções ao nível do *software* 3D e *hardware* de digitalização tridimensional abriram novos espaços de mercado, nomeadamente junto do *design* e da arquitectura, para além do natural espaço do audiovisual. Portugal passou a ter um certo potencial de prestação de serviços a este nível, fruto de um maior número de técnicos formados e a trabalhar nesta área da imagem tridimensional virtual. Várias empresas localizadas na área de Avanca e Aveiro, surgidas entretanto, permitiram olhar para interessantes soluções de prestação de serviços nesta área.

#### · A CONCRETIZAÇÃO DA LONGA-METRAGEM NUM CINECLUBE

A produção da longa-metragem veio a acontecer integralmente no estúdio de animação do Cineclub de Avanca. Abandonadas que foram todas as possibilidades de colaboração com outros estúdios, mais tarde ainda a inviabilização de participação de produtor estrangeiro, toda a produção centralizou-se em Avanca. Recursos humanos, tecnológicos e de produção em geral, surgiram de uma história de mais de vinte anos de movimento associativo, de cinefilia e de uma clara vivência de cinema em comum.

A reunião e partilha de esforços, de conhecimento, de diálogo, marcou fortemente todo o processo e permitiu viver cada contrariedade, cada desconhecimento e cada novo desafio com um constante espírito de confiança.

A aplicação de novas tecnologias transformou este projecto num caso pioneiro. Este é não só a primeira longa-metragem da animação portuguesa, como também a primeira longa-metragem que se conhece de desenhos animados vectoriais com aplicação de estruturas animáveis.

Parecia ao Cineclub de Avanca que um projecto inovador no nosso panorama nacional, brotando no seio de um forte movimento associativo com um historial incontornável no nosso cinema, merecia ser acompanhado por uma constante abertura para todas as possibilidades que os novos tempos iam permitindo.

O carácter singular de uma organização cineclubista facilitou este posicionamento e esta assimilação de novos conceitos, conhecimentos, riscos de novas opções e sua transformação em novo motor na necessária cadeia de produção.

#### · O FILME NO ECRÃ E O FUTURO JÁ A SEGUIR

A produção do filme está terminada. A exibição da primeira longa-metragem da animação portuguesa é agora o novo desafio.

Num país em que quase não há espaço para que a cinematografia possa reflectir a cultura de cada pedaço do nosso planeta, Portugal está lamentavelmente habituado a números envergonhados de espectadores em sala e ao poder tutelar de uma indústria estrangeira de distribuição cinematográfica.

Neste contexto, tem cabido aos cineclubes a responsabilidade maior de oferecer a alternativa, a qualidade e a diversidade.

Os cineclubes, crescendo em todo o território e galgando assimetrias, são a melhor razão para que este trabalho pioneiro possa também chegar aos ecrãs de todo país, percorrendo cidades, vilas e aldeias num contacto do público jovem e de suas famílias com a magia do grande ecrã, da sala escura... ou seja, do cinema.

A aposta numa distribuição abrangente, concertada no apoio local, com a presença dos animadores que deram vida a cada uma das personagens deste filme, é a forma do desafio que agora se coloca a Avanca e a cada um dos cineclubes e associações culturais que se venham juntar a este projecto.

Exibir a primeira longa-metragem do cinema de animação português é sobretudo abrir a discussão sobre o nosso cinema, a nossa animação e sobre o papel dos cineclubes e do movimento associativo. Sobretudo agora que a nova Lei do Cinema veio impedir o apoio à produção de filmes por associações e instituições sem fins lucrativos... ●



Até ao Tecto do Mundo

#### » · THE SCREENING OF THE FILM AND THE FUTURE

The film production is over. The exhibition of the first Portuguese animated feature film is the new challenge.

In a country where cinema can't reflect the culture of every corner of the planet, Portuguese venues are unfortunately used to small audiences and to the protective power of a foreign distribution industry.

Therefore, it has been the film societies' task to offer alternatives, quality and diversity.

Getting increasingly higher and overcoming asymmetries, film societies are the best option to make this pioneer project reach the screens nationwide, crossing cities, towns and villages so that the young public and their families can have access to the magical big screen, dark room... i.e. the cinema room.

Trying a comprehensive distribution, with local support, counting on the animators which brought each of the film's characters to life - this is the present challenge brought forward to Avanca and all film societies and cultural associations that may want to join this project.

The exhibition of the first Portuguese feature film means above all opening the discussion on our cinema, our animation and the role of film societies and associational movement, especially now that the new Cinema Act prevents associations and non-profitable institutions to support film production... ●



# ENTREVISTA A JOSÉ MIGUEL RIBEIRO

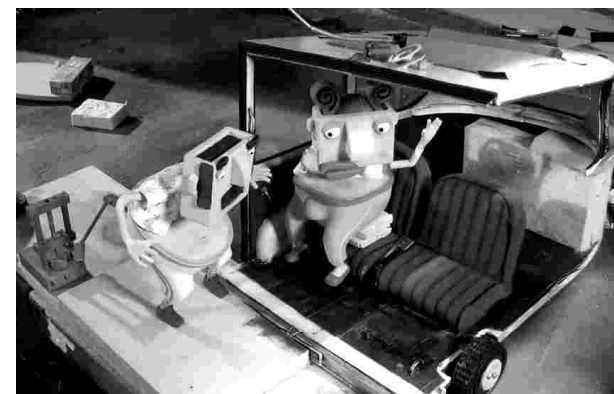
## JOSÉ MIGUEL RIBEIRO

### INTERVIEWED

Texto:  
Denise Cunha Silva\*  
Tradução:  
Branca Sampaio



0\_CINEMA



BRUSSELS, 12th May 2007

José Miguel Ribeiro received CINEMA magazine in Brussels for a personal interview.

The filmmaker had been living in Brussels up until May to shoot part of *PASSEIO DE DOMINGO* – a 15-minute animation film in volumes.

He has illustrated over 20 books, has been making animated films since 1988, and has filmed *A SUSPEITA*, a short animated film in volumes, which has been granted 25 international awards, among which the *Cartoon D'Or 2000* for best European animated film.

Listening to Bob Dylan, he talked about his latest project, about how his life wound up in animated films, and about some other curious stories.

Ladies and gentlemen: José Miguel Ribeiro.

(\*)  
Repórter na Holanda.  
Reporter in Holland.

BRUXELAS, 12 Maio de 2007

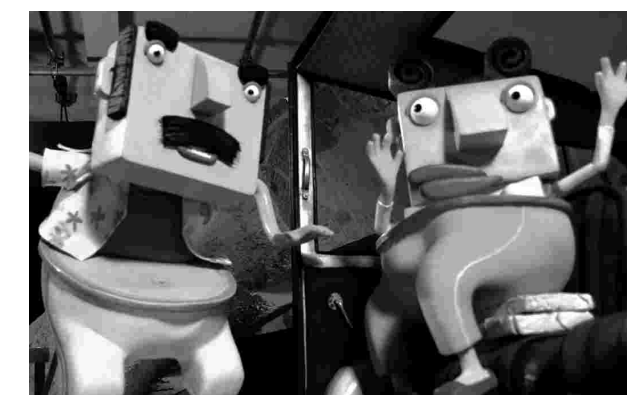
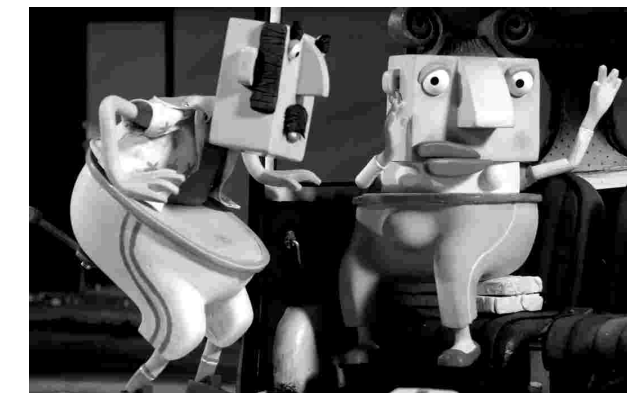
Em Bruxelas, José Miguel Ribeiro recebeu a Revista CINEMA para uma entrevista intimista.

O realizador esteve na Bélgica até ao passado mês de Maio a realizar parte do *PASSEIO DE DOMINGO* – 15 minutos de cinema de animação em volumes.

Com mais de duas dezenas de livros ilustrados, um percurso no cinema de animação que começou em 1988 e uma curta-metragem em animação de volumes *A SUSPEITA*, que dos 25 prémios internacionais que recebeu se destaca o *Cartoon D'Or 2000* – prémio para o melhor filme de animação da Europa.

Ao som de Bob Dylan, falou-nos do seu último projecto, de como a sua vida foi caminhando até ao cinema de animação e de mais algumas histórias curiosas.

Senhoras e Senhores: José Miguel Ribeiro.



Cinemas de Passagem de Domingo

## · PRIMEIRA PARTE:

Último projecto *PASSEIO DE DOMINGO*.

REVISTA CINEMA: O *PASSEIO DE DOMINGO* é uma co-produção entre 4 países – Portugal, Bélgica, França e Holanda. Qual foi o papel de cada um destes intervenientes?

JOSÉ MIGUEL RIBEIRO: As co-produções são fruto dum interesse comum num projecto, mas economicamente é uma boa forma de os viabilizar.

Em Portugal, com o financiamento estatal, fiz a construção da história e a pesquisa gráfica das personagens. Fiz 12 versões diferentes do argumento e *storyboards*: Este processo demorou 8 meses e foi feito juntamente com o Virgílio Almeida. Depois foram mais 6 meses a construir os cenários em Montemor-o-Novo, com uma equipa de 9 pessoas.

A produção na Bélgica foi feita num estúdio em Bruxelas por uma equipa de 8 pessoas, durante 3 meses e meio. Daqui resultaram 8 minutos de filme de animação.

Na Holanda foi feita toda a sonoplastia e pós-produção áudio, durante um mês.

Faltam 7 minutos, ou seja, mais ou menos 2 meses e meio de filmagens num estúdio em Valance, no Sul de França.

Assim que os contactei, em Setembro passado, mostraram-se imediatamente receptivos, mas de momento falta-lhes reunir a verba necessária – que virá de patrocínios regionais, CNC e canais locais. Esperamos conseguir promover o projecto no Festival de Nancy, para desbloquear a execução da última parte de realização do "Passeio de Domingo".

RC: Como é feita a distribuição de um filme co-produzido?

ZMR: É a primeira vez que estou a fazer um projecto em co-produção, mas o papel de cada produtor será o da divulgação e venda do projecto no seu respectivo país.

RC: Portanto é uma situação bastante vantajosa, no que respeita à divulgação e difusão do filme?

ZMR: Sim, se os produtores forem interessados tens representantes a promover o teu projecto em vários países.

RC: Como circula um filme de animação pelos festivais de cinema?

ZMR: Alheio-me um pouco desse processo. Quem planeia a estratégia é o produtor.

Desejo que o filme chegue ao maior número de pessoas possível – se o processo de circulação começa em Cannes, Nancy, ou em Espinho, é indiferente. Bom, se pudesse escolher, gostaria que o filme estresse no Cinanima. Pela importância que tem em Portugal este festival e por ser inteiramente dedicado ao Cinema de Animação, mas também porque foi graças ao Cinanima que eu faço Cinema de Animação. Se puder dar essa importância ao Cinanima, se é que o meu filme vai ter alguma importância, acho que faz sentido que o filme tenha aí a sua estreia.

Gostava também que uma das primeiras exposições fosse em Montemor-o-Novo e na Casa da Animação, no Porto.

RC: Houve uma disparidade orçamental entre *A SUSPEITA* e o *PASSEIO DE DOMINGO*. A que se deveu?

ZMR: *A SUSPEITA* tem 25 minutos, foi feita há 10 anos e custou 25.000€ – metade do custo final do *PASSEIO DE DOMINGO*, que terá 15 minutos.

*A SUSPEITA* foi um projecto pensado e planeado para o orçamento existente. A narrativa desenrolava-se numa carruagem de comboio, com acção a decorrer no exterior. E estes cenários foram concebidos para serem muito simples.

No *PASSEIO DE DOMINGO* os cenários são mais e maiores.

RC: Ambos os projectos tiveram reformulações devidas "a falta de orçamento". Queres contar-mas?

ZMR: Sim. *A SUSPEITA* foi concebida com uma cena inicial de apresentação das personagens no átrio interior da estação de comboios. A ideia era colocar as personagens a comprar os bilhetes de comboio e, em vários momentos diferentes, cruzavam-se entre si. Assim começava a ser gerada a intriga.

Para o início do *PASSEIO DE DOMINGO* pensei numa cena de apresentação das personagens no interior da casa. Apresentava a refeição de bacalhau do almoço e as couves que já estavam preparadas para o jantar... Mas tive de a suprimir.

Requalifiquei a apresentação, que passou a ser feita com as personagens a sair de casa e a entrar no carro. Não sabemos como, mas sabemos onde vivem. O importante desta cena era apresentar e transmitir o ambiente familiar, a relação dos miúdos com o pai e a mudança que vão sentir nas suas vidas.

RC: Sofres muito com as supressões e requalificações do projecto ou achas que faz parte de um processo natural de selecção?

ZMR: Pessoalmente não tenho problema nenhum em fazê-lo. É natural, acaba por ser um exercício de voltar a olhar para o projecto e analisar o que é essencial. Faz com que as restantes cenas sejam ainda mais eficazes ao nível da comunicação visual. »

## · FIRST PART:

His latest project, *PASSEIO DE DOMINGO*

CINEMA MAGAZINE: *PASSEIO DE DOMINGO* is co-produced by 4 countries – Portugal, Belgium, France and Holland. Which role did each play in the whole process?

JOSÉ MIGUEL RIBEIRO: Co-productions are derived from a common interest, but economically they are a good means of making projects come true.

In Portugal, with the state support, I made up the plot and the graphic research of the characters. I've made 12 different versions of the screenplay and the storyboards. This process has lasted for 8 months and was made together with Virgílio Almeida. Then I took another 6 months to build the setting in Montemor-o-Novo, with a team of 9 people.

In Belgium, the production was made by an 8-people team in a studio in Brussels, during 3 months and a half. The result was 8 minutes of animated film.

All sound design and audio post-production took place in Holland, during a month.

Still, 7 minutes of film are missing, i.e. more or less 2 months and a half of work in a studio in Valance, South France.

As soon as I've contacted them – it was last September – they were very receptive, but they still need to raise enough money – which will come from local sponsors, CNC and local channels. We hope to get the project promoted at Nancy Festival, so that the last part of *PASSEIO DE DOMINGO* may be filmed.

CM: How is a co-produced film distributed?

JMG: It's the first time I've been involved in a co-production, but the role of each producer is to promote and sell the project in his/her own country.

CM: Therefore, it is a very advantageous situation as far as the film promotion is concerned?

JMG: Yes, if they are interested producers, you have representatives promoting your film in several countries.

CM: How does an animated film reach film festivals?

JMG: I'm sort of an outsider in that process. It is the producer who plans the whole strategy.

I hope the film reaches the greatest number of people possible – it's indifferent if its circulation process starts in Cannes, Nancy or Espinho. Well, if I could have a say, it would be premiered at *Cinanima (Espinho International Animation Film Festival)* because it is a very important film festival in Portugal, and because it is entirely dedicated to Animated Films, but also because it was thanks to *Cinanima* that I've become an animated films director.

If I am allowed to grant that importance to *Cinanima* – if my film will get any recognition at all –, think it makes some sense to have it released there.

I'd also like to have it initially screened in Montemor-o-Novo and at *Casa da Animação*, in Porto.

CM: There was a huge budget disparity between *A SUSPEITA* and *PASSEIO DE DOMINGO*. How can you account for this?

JMG: *A SUSPEITA* is 25 minutes long, was filmed 10 years ago and cost €25.000 – which amounts to half of the total budget of *PASSEIO DE DOMINGO*, which will be

15 minutes long.

*A SUSPEITA* was a project conceived for the existing budget at the time. It took place in a train carriage and there was action outside the carriage. These settings were planned to be very simple.

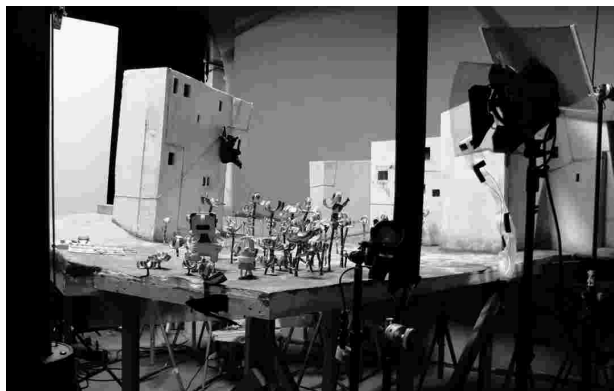
There are more and bigger settings in *PASSEIO DE DOMINGO*.

CM: Both projects had to be remade because of "money shortage". Do you want to tell us about it?

JMG: Certainly. *A SUSPEITA* was planned to have an initial scene for presenting the characters. It would take »







» place in the inner hall of the train station. The idea was to see the characters buying their train tickets and, at several different moments, they would interact. That's how the plot would start being built.

In *PASSEIO DE DOMINGO*, I thought of presenting the characters inside the house. They would be having codfish for lunch and the cabbages would already be prepared for dinner... But I had to suppress this scene.

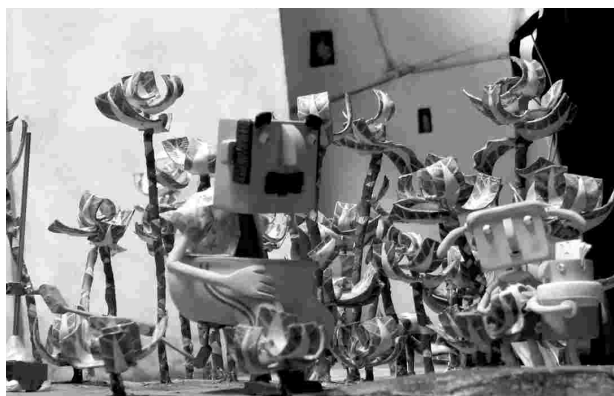
I had to remake the initial scene and the characters were now leaving home and getting into their cars. We don't know how they live, but we know where they live. The importance of this scene was to portray their family atmosphere, the relationship between the children and their father, and the changes that will overcome them.

CM: Do you grieve with the suppressions and improvements of the project or do you think it is only a part of the natural selection process?

JMG: Personally I don't have any problem with it, it's natural. In the end it's only a question of taking another look at the project and analysing the essential parts. It makes the scenes even more effective at a visual level.

CM: Presenting the characters is a very important part of storytelling, and in the case of short and medium films it has to be even more effective.

JMG: As far as I'm concerned, in a film like this, the first step is to present the characters. It has to do with being human more than with being cinema. We have to feel connected with things in order to grieve. If you want to tell an emotional story, you have to present the characters early, and the more details you give, the more connected the audience will feel.



Cenas de Passeio de Domingo

CM: The first scene reminded us of the animated shorts *AS COISAS LÁ DE CASA*, a clothes-horse hanging on a building wall. That's such a Portuguese habit...

JMG: That's how I managed to present the characters and the place they live in. The clothing items are underwear and belong to each of them: a pair of children's socks, a pair of lace-trimmed garters, a pair of white socks with an embroidered ricket, and a pair of grey stockings. We know that at least five people live there.

If you ever want to know who lives in a certain house, just take a look at the clotheshorse.

CM: What about your storytelling technique? Do the strategies you find to tell a story spring up from your common sense or did you get any special training?

JMG: The person from whom I've learnt the most was my grandmother. She used to tell me such fantastic stories – the same ones, over and over again. I learnt to listen and later on, when I wanted to tell them to my daughters, I realised what was their aim. Therefore, I changed them because 20 years had gone by and there were parts that I no longer remembered but which I had to make up and recreate.

When I'm telling a story, I always try to get into the viewer's shoes. Making a story has to do with the way you tell or suppress information.

In films you have to learn how to turn words into images and how to manipulate them together with the sound. At the beginning, you have to know the theory, but the most important is to know how it is made and it can only be learnt through the experience of trial and error. It's indispensable to watch a lot of good films in order to acknowledge how they have been made. »

» RC: A apresentação dos intervenientes é uma parte importante no método narrativo de contar uma história e no caso das curtas e médias metragens tem que ser ainda mais eficaz. ZMR: Para mim, num filme destes, a primeira fase é apresentar as personagens. Não tem a ver apenas com cinema, tem a ver com o ser humano. Para sofrermos com algo temos de sentir proximidade. Se quiseres contar uma história emocional tens que apresentar as personagens cedo e quantos mais detalhes revelares, mais próximo se vai sentir o público.

RC: A primeira imagem do filme fez-nos lembrar *AS COISAS LÁ DE CASA*, um estendal com roupa estendida na fachada de uma casa. Um hábito tão português...

ZMR: Foi a forma que arranjei para apresentar as personagens e o local onde vivem. As peças estendidas pertencem a cada uma delas e são de roupa interior: dois soquetes de criança, umas meias de liga com renda, umas meias brancas com uma raquete e uns *collants* cinzentos. Sabemos então que, pelo menos, cinco pessoas vivem ali.

Se um dia quiserem saber quem vive numa casa, observem o estendal da roupa.

RC: No teu estilo ou método narrativo, as soluções que encontras para transmitir a informação e contar uma história derivam do teu senso comum ou tiveste alguma formação específica?

ZMR: A melhor formação que tive foi a minha Avó, que me contava umas histórias fantásticas - as mesmas, vezes sem conta. Aprendi a ouvir e mais tarde, quando as quis contar às minhas filhas, percebi o que era o essencial nestas histórias, e contei-as todas alteradas, porque já se tinha passado mais de 20 anos e havia coisas de que já não me lembrava, mas que tive de inventar e recriar.

No meu método de contar histórias, tento sempre colocar-me no lugar do espectador. Fazer uma história tem a ver com a forma, como contas e omites informação.

Em cinema, há que saber traduzir as palavras em imagens e manipulá-las juntamente com o som. É necessário saber a teoria, numa parte inicial, mas o mais importante é saber como se faz e isso aprende-se com a experiência de fazer, errar e voltar a fazer. É fundamental ver muito cinema de qualidade para analisar a forma como é feito.

RC: A sensibilidade e a simplicidade são atributos fundamentais para contar uma história?

ZMR: Claro, a simplicidade é fundamental para tudo, mas para fazer filmes ainda mais. Não tenho dúvidas que as coisas simples são sempre as melhores. O Barroco, para mim, é uma fuga ao essencial. As coisas quando são extremamente estéticas têm de ser proporcionalmente eficazes e cheias de sentido. Para mim, num filme, o que é essencial é o conteúdo, não a forma. Forma, só a de controlar o público pelos seus sentimentos, através das imagens.

A simplicidade tem a ver com lucidez e capacidade de síntese. Claro que isso é muito difícil de fazer, porque somos seres emocionais e como criador também me envolvo no decorrer do processo criativo. Para mim, é essa a razão de ser tão difícil fazer filmes. Temos de nos estar sempre a questionar sobre o porquê das "coisas" e sua utilidade. É um exercício constante de aproximação/afastamento. É cansativo. Às vezes preferia não ter tantos problemas na realização de um projecto, mas tenho de admitir que é quando evoluo mais. »



» O conceito "essencial" numa história depende de quem a conta. Mas existe algo insubstituível, que é a entrega ao trabalho e a intensidade com que o executamos.

RC: No processo criativo da construção do filme como é feita a construção do perfil das personagens e dos ambientes?

JMR: Dou muita importância à estética dos bonecos, dos cenários e à luz que uso para criar os ambientes. Mas não faz sentido desenvolver uma estética intocável se esta não servir a mensagem do filme. Por exemplo, no filme vão poder ver que as cabeças dos bonecos dizem muito sobre eles. A cabeça do "Arlindo" é vazia, parece um vaso, podias plantar flores lá dentro, e a do "Camané" também é muito especial. Os corpos dos bonecos adultos estão cortados ao meio para representar a ideia de sedentarismo. As crianças são as únicas que são construídas num corpo único.

É claro que tentei ter o máximo de cuidado com a utilização dos símbolos e dos corpos deles, o filme já é tão trágico e tem momentos de humor tão localizados e caricaturais, que desviar o público para outros pormenores não me interessava.

Para mim, a vantagem do Cinema de Animação em relação a um filme de imagem real é o poder recriar personagens e cenários imaginários, ambientes irreais. Não faz sentido criar um filme de animação que copie a realidade com bonecos que têm a mesma proporção humana ou com um rosto idêntico.

RC: O final desta história não é feliz.

JMR: Discordo. Acho que as infelicidades podem ser vividas de várias maneiras, podemos descobrir coisas boas com elas.

RC: Então vou corrigir: o final é feito de uma "felicidade transviada". O que quiseste transmitir de essencial com o *PASSEIO DE DOMINGO*?  
JMR: Consigo colocar-me no papel das crianças e dos pais, pois já vivi ambas as experiências. As relações familiares são relações difíceis e delicadas, começam a dois e acabam em muitos. O espaço é um factor fundamental e acho que nós latinos não nos damos muito espaço. Interessa-me questionar os problemas que uma família pode ter. Por isso acho importante que este filme seja visto em família e que desperte debate.

As personagens principais do filme não são os miúdos, mas eles são muito importantes, porque neles vemos reflectidas as acções dos pais. Pior – eles são uma parte incapaz de tomar decisões e são arrastados nas acções dos adultos. As crianças não são nada alheias à importância com que os adultos dizem as palavras. No início do filme, eu sabia que os miúdos eram importantes, mas ao longo das filmagens descobri-os e alterei um pouco da história para lhes dar mais atenção e presença.

O uso do espaço fechado amplia o conflito que gero. Num domingo que deveria ser de hábitos saudáveis em família, vamos encontrar um dia passado num carro. Somos seres humanos e ainda há pouco tempo vivíamos em cavernas, em cima de cavalos ou andávamos no campo. As cidades são acontecimentos recentes na história do Homem. A nossa forma de vida alterou-se radicalmente em pouco tempo. Há objectos que têm uma influência em nós muito maior do que a que julgamos – exemplo disso é o automóvel. Tornou-se num objecto fundamental para todas as famílias e a não existência dele torna-se um problema. Não tenho dúvida que seja um objecto muito útil, assim como o telemóvel, mas se não os souber- »

» CM: Are sensitiveness and simplicity indispensable to tell a story?

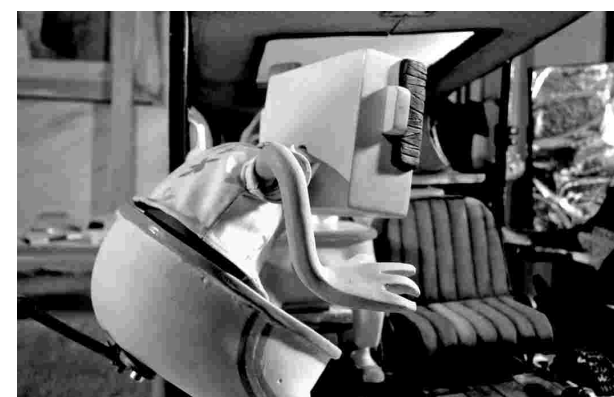
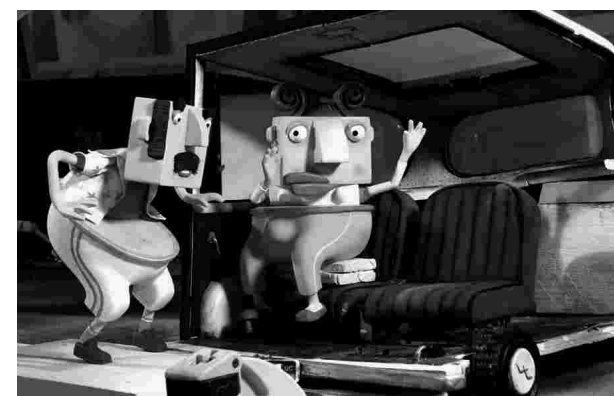
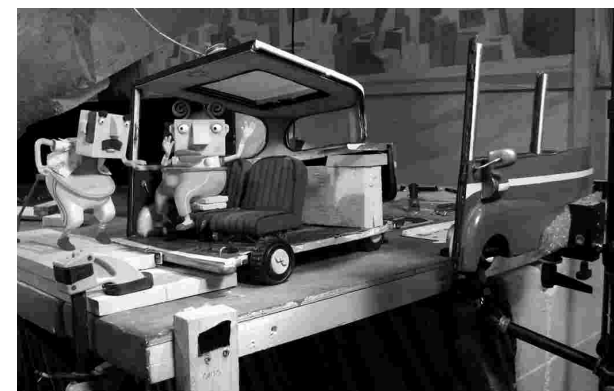
JMG: Of course, simplicity is indispensable in doing anything, especially in making films. I believe that straight things are the best. I think Baroque is stepping away from the essential. When things are extremely aesthetic, they have to be proportionately effective and purposeful. What's essential in a film is the content not the shape. The shape is only important to take control over the public through their feelings and through images.

Simplicity is related to lucidity and concision ability. That is certainly very difficult to achieve because we are emotional beings. As an artist I also get involved in the creative process. That's why I think making films is so hard. We are continuously wondering about the existence of "things" and their usefulness. It's a permanent exercise of approaching/withdrawing. It's tiresome. I sometimes wish I hadn't so many problems in materialising a project, but I have to admit that that's when I improve the most.

The concept of "essential" in a story depends on who is telling it. But there is something irreplaceable – our dedication to work and the way we get completely down to it.

CM: During the creative process, how is the profile of the characters and the setting conceived?

JMG: I think the characters' design, the setting and the lighting used to create atmospheres are very important. But there's no use in creating an insurmountable design if it doesn't fit the idea of the film. For instance, you will be able to see that the characters' heads have a lot to say about them. "Arlindo"'s head is empty, it looks like a flower pot, you



could plant flowers inside it; "Camané's head is also very special. The adult characters' bodies are cut in half to convey the idea of sedentary habits. Only the children have a whole body.

I have certainly handled symbols and their bodies carefully. The film is so tragic and it has such fixed and caricatured humorous moments, that there was no use in driving the public's attention to other details.

I believe the advantage of animated films is that they can recreate imaginary characters and settings, unreal atmospheres. There's no sense in making an animated film which portrays reality by using characters with equal human size or human faces.

CM: This story has no happy ending.

JMG: I disagree with you. I think unhappiness can be experienced in a variety of ways; it can make us figure out good things.

CM: Let's rephrase it: the ending consists of a "strayed happiness". What message did you intend to convey with *PASSEIO DE DOMINGO*?

JMG: I can pretend being both in the children and in the parents' role, because I have already played both parts. Family relationships are difficult and delicate. They start with a pair and end up with a group. Space is a fundamental factor and I think we, Latinos, don't give enough space to each other. I'm interested in bringing forward the problems a family may have to face. Therefore, I think this film should be watched with our family, and it should give rise to debate.

The children aren't the leading characters, but they are extremely important because they reflect their parents' attitudes. Worse – they are unable to take decisions and are »

» dragged in the grown-ups behaviour. Children give much importance to grown-ups' speeches. In the beginning, I knew children were important, but as the film drove closer to its end, I realised the extent of their importance and I changed the story a bit so as to stress their presence.

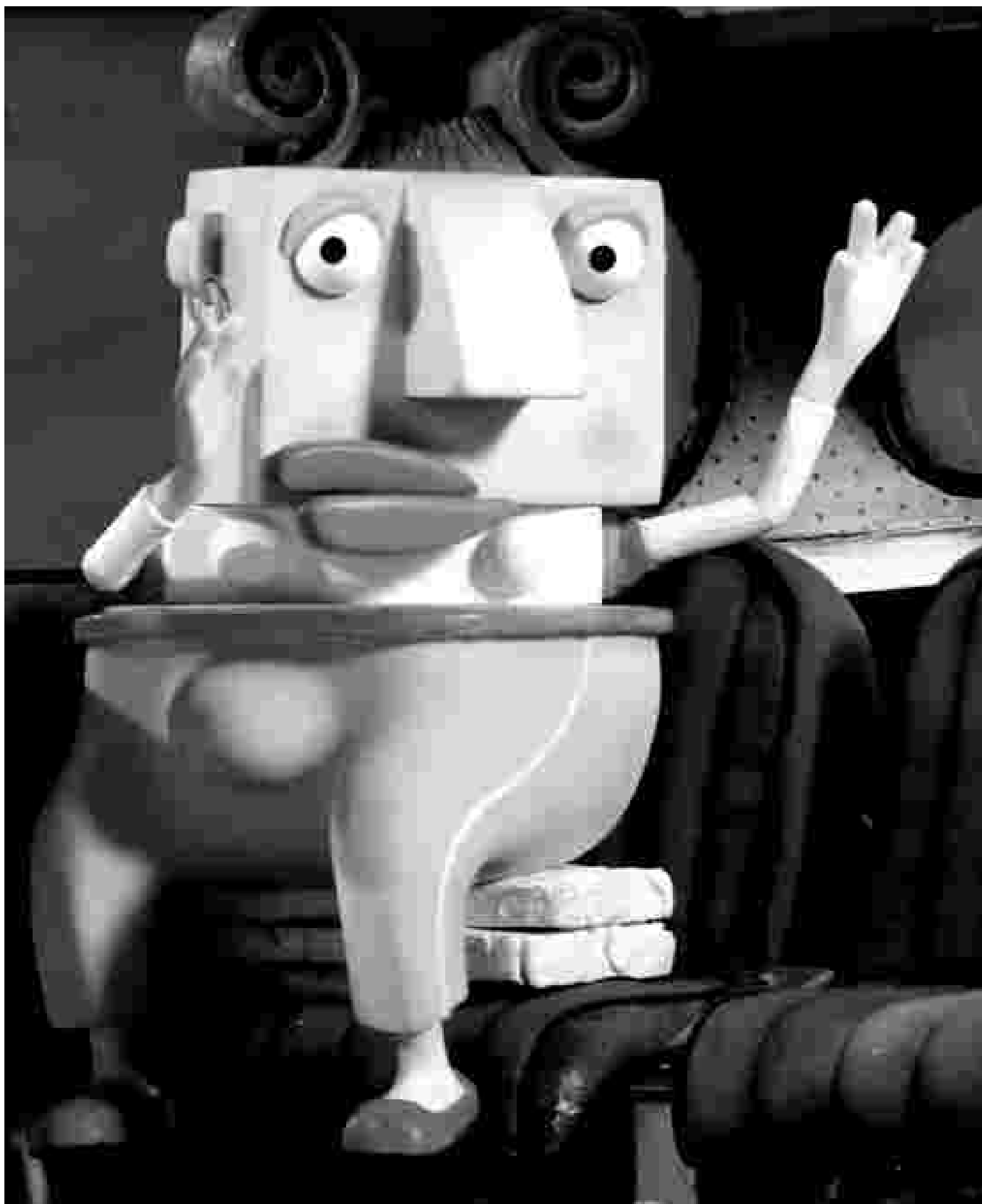
The use of a closed space increases the conflict. A certain Sunday that should be spent within the healthy family realm will be spent inside a car. We are beings that lived in caves, on horses and in the countryside not so long ago. Cities are very recent in human history. Our lifestyle has changed drastically in a short time. Certain objects influence us more profoundly than we might suppose – take for instance the car. It has taken up a vital role in all homes, and the lack of it is seen as a problem. I agree with its usefulness – just like the cell phone –, but if we can't use them in a healthy way, they will soon turn into atrophying and limiting objects. I think that the way the Portuguese people use their cars – as a symbol of social status – is unhealthy and harms its utility. Beyond that, some conflicts may arise when importance and love are given to those objects rather than to people.

CM: This film adds something new to your previous productions.

JMG: In this film, I talk about things that are close to me, things I see everyday happening in Portugal, with which I am concerned and which I would like to see transformed. Yes, rather than make a technically interesting film, I wanted to make a different one.

CM: How many hours a day do you usually spend in the studio?

JMG: My day starts at 9 a.m. and always finishes before 10 p.m. Anima-»



» mos gerir de forma saudável, rapidamente se transformam em objectos que nos atrofiam e limitam. Acho que a forma como os portugueses usam os automóveis – como símbolo de estatuto social – não é saudável e desfigura a sua utilização. Paralelamente a isso, surgem conflitos humanos, quando estes objectos são mais importantes e queridos que as pessoas.

RC: Na mensagem, este filme acrescenta algo de diferente às tuas produções anteriores.

JMR: Falo de coisas neste filme que me são próximas, que vejo todos os dias a acontecer em Portugal e com as quais me preocupo e gostava de ver diferentes. Sim, queria fazer um filme diferente, mais do que tecnicamente bem feito.

RC: Normalmente, quantas horas diárias permaneces no estúdio?

JMR: O dia começa às 9h e termina nunca depois das 22h. Os animadores trabalham das 10h às 18/19h. Nessa altura inicia-se o trabalho da Directora de Fotografia, até às 22h. Ela faz a preparação da iluminação e dos decors, que deixa preparados para o dia seguinte de filmagens.

RC: E o almoço, costuma ser uma refeição ligeira, como é hábito desta região flamenga? Ou é uma refeição à portuguesa?

JMR: Normalmente é uma refeição à portuguesa. A equipa reveza-se na cozinha e também alinho na confecção das refeições.

RC: Qual o público-alvo do filme *PASSEIRO DE DOMINGO*?

JMR: Eu gostava que o filme fosse visto por todas as idades e em família, se possível.

RC: Sendo um filme destinado a várias idades, vai ter versões noutras línguas?

JMR: Faz sentido que haja várias versões. A versão original é em português, e à partida terá uma segunda versão em francês e outra em inglês, de forma a não limitar o mercado.

RC: Relativamente aos concursos do ICAM, como se processam?

JMR: O financiamento no caso do Cinema de Animação é atribuído por minuto e por posicionamento na classificação do concurso. Por exemplo, se tens um projecto de um filme com 20 minutos classificado em primeiro lugar, isso significa que obtiveste o financiamento completo para a produção do projecto.

RC: Este sistema de avaliação dos concursos do ICAM (anual e estatal) inviabiliza a possibilidade de financiamento de inúmeros projectos, e os que são aprovados têm sempre uma avaliação financeira redutora relativamente ao custo real necessário para a execução de um projecto.

JMR: Sim. Se um caso destes acontecer provavelmente nesse ano, em vez de 7 projectos financiados (que é o habitual), só serão os três primeiros projectos, porque o primeiro ficou com uma percentagem grande da verba, logo, para os restantes filmes não haverá financiamento.

Pode também acontecer um projecto com 10 minutos ser contemplado com um financiamento para 5 minutos de filme. Mas os regulamentos estão a mudar.

O problema que existia até este momento é que o ICAM avaliava da mesma forma um projecto de animação de volumes, como o *PASSEIRO DE DOMINGO* ou *A SUSPEITA*, e um projecto de desenho animado em papel. A atribuição da verba é igual entre estes dois tipos de projectos de animação tão diferentes ao nível de produ-»



» ção. Claro que não estamos aqui a colocar em causa o valor artístico de cada projecto, apenas o custo de realização.

RC: E qual foi a situação do *PASSEIO DE DOMINGO*?

JMR: No meu caso tive financiamento total do ICAM, o projecto ficou entre os primeiros. Recebemos ainda uma percentagem que a RTP doa no âmbito de um acordo com o ICAM, um valor que pode ir entre 20% a 40% do financiamento que o ICAM atribui. Geralmente é sempre o mínimo. Assim se consegue a montagem financeira possível em Portugal. O ICAM estabelece um prazo de execução para os projectos que financia, por isso arriscámos começar o projecto sem ter a montagem financeira total assegurada.

No caso da Bélgica o projecto correu e foi vetado no primeiro concurso. Fizemos algumas alterações e na segunda avaliação aceitaram financiar o projecto. A verba ficou disponível de imediato.

É difícil executar projectos sem dinheiro. É necessário paciência para colectar todos os financiamentos possíveis. Esta é uma das funções do produtor. Eu como realizador já me habituei à espera. Vou vivendo de outros projectos, como a ilustração de livros.

RC: Qual a perspectiva de estreia do *PASSEIO DE DOMINGO*?

JMR: Falta a última parte de 7 minutos. Tudo depende de quando começaram estas filmagens em França. Num visão optimista, em Março do próximo ano estará pronto.

· SEGUNDA PARTE: *A SUSPEITA*

RC: Falando d' *A SUSPEITA*... estudaste Alfred Hitchcock para construir a história?

JMR: Não, quando concluí o *story-board* do filme tinha visto apenas dois filmes dele. Na altura, fiz uma pesquisa de filmes que se passavam em comboios, para analisar como eram resolvidas questões básicas de luz que caracterizam o movimento de um comboio. Então lembro-me que tinha sempre uma K7 de vídeo pronta a gravar qualquer coisa que me parecesse ter a ver com comboios. Um dia gravei um filme a preto e branco de *suspense*, o filme já ia a meio e no final descobri que era *THE LADY VANISHES*, do Hitchcock. Ajudou-me imenso a perceber algumas noções sobre como filmar em comboios. Esse filme foi feito provavelmente com poucos meios e a carruagem não está em andamento durante a sua rodagem. Logo, a oscilação da carruagem é simulada e as imagens no exterior são projectadas ou sobrepostas, o que dá um efeito interessante. Eu até queria fazer o comboio abanar n' *A SUSPEITA*, para o filme parecer mais realista. Mas depois percebi que este tinha de ser abanado imagem a imagem. Teria de arranjar um sistema rigoroso para controlar estes movimentos e isso iria gerar muito trabalho e tempo adicional de filmagens, logo, o orçamento iria agravar-se.

RC: Uma das personagens d' *A SUSPEITA* foi feita à tua semelhança?

JMR: (risos) As minhas filhas foram as primeiras a dizer que aquela personagem era eu! Não o fiz conscientemente. Nem fui eu que animei o boneco! Ele tem ingredientes meus, mas também os outros bonecos. Só não se nota tanto porque são personagens que se distanciam de mim fisicamente. Mas não, não apliquei a ideia de reconhecimento pela imagem que Hitchcock usava.

· TERCEIRA PARTE: Percurso e Carreira

RC: Como começou a aventura do Cinema de Animação?

JMR: O responsável foi o Armando Coelho. Era um ex-colega de liceu e seguimos juntos para as Belas-Artes. Um dia encontrei-o na rua e disse-me que estava a fazer uns filmes de animação para a *RUA SÉSAMO* (remunerados) e convidou-me a aparecer na produtora. Fui o mais breve possível e deram-me um filme sobre o "pião" para fazer.

Estive dois meses em casa, a viver de chinelos. Foi um filme de 40 segundos, feito em desenho animado, em folhas A4, que ia perfurar à produtora sempre que precisava. Em animação podemos manter o fundo e animar ou desenhar sobre acetato. Mas não foi o caso. Cada fotograma era um desenho novo. O efeito foi engraçado, porque também o fundo ficou com oscilações plásticas diferentes. Acabado de sair da escola, a precisar de trabalho, foi muito bom ter tido a oportunidade de trabalhar em animação. »

» tors work from 10 a.m. to 6/7 p.m. At that time the Photography Director takes over until 10 p.m. She gets the lighting and the design ready for the next day.

CM: What about lunch? Do you usually have a snack – typical of the Flemish region – or a typical Portuguese meal?

JMG: I usually have a Portuguese meal. We team up in the kitchen and I also help cooking the meals.

CM: Which public are you targeting with *PASSEIO DE DOMINGO*?

JMG: I'd like the film to be seen by people from all ages and with their family, if possible.

CM: Will it have foreign versions once it is aimed at audiences from all ages?

JMG: It makes sense. The original version is in Portuguese, and it is supposed to have a version in French and another in English, so that the market expansion may not be limited.

CM: How do you apply for *ICAM (Institute for Cinema, Audiovisuals and Multimedia)* financing mechanisms?

JMG: As far as animated films are concerned, they are given financial support according to their total running time and according to their position in the film competition. For instance, if there is a 20-minute long film on number one it means that it has been totally supported.

CM: This system of granting (annual and state) support makes it impossible to finance lots of projects, and those that get their approval are always financially undervalued compared to their real cost.

JMG: Of course. If this happens, instead of 7 financed projects (which is the usual) during that year, only the first three projects will get financed, because the first one got



A.Suspeita

a large amount of the available money, therefore, the other films won't get any financial support.

It is also possible that a 10-minute long film only gets a corresponding 5-minute fund. But the regulations are changing.

Up until now, the problem lay in the way *ICAM* analysed the projects: an animated film in volumes, like *PASSEIO DE DOMINGO* or *A SUSPEITA*, were seen just as animated cartoons. The fund granted is the same for these two very distinct production projects. We aren't obviously putting into question the artistic quality of each project, but only the production budget.

CM: And how did it go with *PASSEIO DE DOMINGO*?

JMG: It was wholly financed by *ICAM*, the project was among the first ones. We had also obtained an amount from *RTP (Portuguese Broadcasting Company)*, because of an agreement with *ICAM*, and it can go from 20% to 40% of the value granted by *ICAM*. It is usually the smallest amount. That's how we get the financing done in Portugal. *ICAM* establishes a deadline for the projects being financed; therefore we took the chance of starting working on our film without knowing if we would get the total amount needed.

In Belgium, the film was vetoed in its first appreciation. We made some changes and this time they accepted to finance it. The money was immediately made available.

It's difficult to make films without money. You have to be patient to collect all the financing possible. This is one of the producer's tasks. As a director, I have become used to waiting. I make a living out of other projects, such as book illustration.

CM: What are the prospects for the release of *PASSEIO DE DOMINGO*?

JMG: The last 7 minutes are still missing. It all depends on how long they have started shooting in France. At best, I'd say that in March 2008 it will be ready to be released.

· SECOND PART: *A SUSPEITA*

CM: Speaking of *A SUSPEITA*... have you studied Alfred Hitchcock to build the plot?

JMG: No, when I finished the story-board I had only seen two of his films. At the time, I made a small research about films that took place in trains in order to study the way directors handled the basic questions of lighting that characterises motion trains. I was always carrying a video cassette ready to shoot anything that might be related to trains. Once I recorded a black-and-white thriller. I had already missed half of the film and only at the end did I find out that it was *THE LADY VANISHES*, by Hitchcock. It has helped me a lot to grasp some notions of how to film inside a train. It was probably a low-budget production and the carriage wasn't moving. Therefore the carriage movement is simulated and the outside images are projected or superposed, which has an interesting effect. In *A SUSPEITA* I wanted to make the train shake to make it »



» more realistic. But then I realised it had to be shaken in every single frame. I would have to get a rigorous system to take control over the movements and that would mean hard-work and additional filming time, so the budget would rise.

CM: Was one of the characters in *A SUSPEITA* modelled upon you?

JMG: (laughs) My daughters were the first to state that that character was just like me! I didn't do it on purpose. I didn't even draw the character! He looks a bit like me, but so do the other characters as well. It's not so evident because they are physically different from me. But no, I haven't used the idea of recognisance through image as Hitchcock used to do.

· THIRD PART: Career

CM: How did you start working with animated films?

JMG: I owe it to Armando Coelho. We had met in secondary school and moved on to Faculty of Arts. One day we chanced to meet and he told me he was making some animated films for *SESAME STREET* (he was being paid) and invited me to show up at the producer. I popped in as soon as I could and I was asked to make a film about a top.

I've spent two months at home, with my slippers on. It was a 40-second animated cartoon film, drawn on A4 sheets which I perforated in the producer company whenever I needed them. In animated films we can keep the background and draw on transparencies. But this wasn't the case. Each photogram meant a new drawing. It had an interesting effect since the background also got different drawings. I had just finished faculty, was looking for a job,

and it was a great opportunity to work in animation field.

CM: How have you benefited from your first professional experience?

JMG: For two months, I've worked in a small atelier in a room at my place. It was quite intensive; I drew during the whole day. But what I learnt first was that we can't work at home if we want to be lucid and healthy.

If there is no alternative, we have to get disciplined. Before going from the bedroom into the atelier we have to get out a little, to the nearest square, have a coffee at the usual place and finally start a new workday.

CM: You made 10 films for *SESAME STREET*. So, they liked your work?

JMG: They saw the first film and liked it a lot; therefore they asked me to do two more. I found out I could make a living out of animated films. For a 40-second film they used to pay €600, which was great at the time.

CM: Were you given total creative liberty?

JMG: I was given total creative liberty. I was always trying new techniques – drawings, transparencies and bas-relief. I was obviously making films for the salary but above all to learn and try new animation techniques. The stories I was asked to draw had basic plots, which could be worked on: I worked on a storyboard where I established by which method the story would be told and where I suggested the technique to be used. I've learnt a lot and so did several generations of people who have worked for *SESAME STREET*.

CM: Which way did you go next? Was 1993 a turning point?

JMG: I kept on making films and sending them to *Cinanima* and one of »

» RC: O que te trouxe esta primeira experiência profissional?

JMR: Foram dois meses a trabalhar num pequeno *atelier*; numa das duas divisões da minha casa. Foi muito intenso, desenhava o dia inteiro. Mas a primeira aprendizagem foi que não podemos trabalhar em casa, se nos queremos conservar lúcidos e saudáveis.

Se não houver alternativa, temos de nos disciplinar. Antes de ir do quarto ao *atelier*; saímos de casa e vamos até ao largo mais próximo, damos uma volta à igreja, tomamos um café no sítio habitual e por fim, iniciamos um novo dia de trabalho.

RC: Fizeste 10 filmes para a *RUA SÉSAMO*. Portanto eles gostaram do teu trabalho?

JMR: Eles viram o primeiro trabalho, gostaram imenso e deram-me mais dois filmes para fazer.

Descobri que podia viver a fazer Cinema de Animação. Para um filme de 40 segundos, pagavam 120 contos, que na altura era uma boa remuneração.

RC: Tiveste liberdade de criação nestes trabalhos?

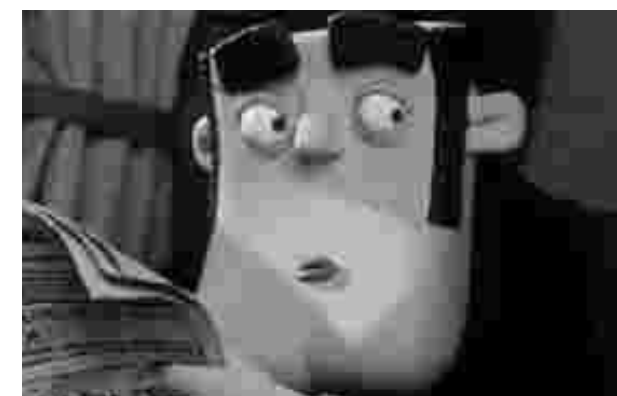
JMR: Tive todo o espaço criativo. Fui sempre usando técnicas diferentes. Usei pintura, acetatos e baixo-relevo. Fazia os filmes, claro, pela remuneração, mas principalmente para aprender e experimentar novas técnicas de animação. As histórias que me pediam para animar eram acções muito básicas, que eu podia desenvolver. Apresentava um *storyboard*, que definia como ia contar a história e sugeria a técnica. Aprendi imenso, assim como uma série de gerações de pessoas que trabalharam para a *RUA SÉSAMO*.

RC: Depois como foi o resto do percurso? 1993 foi um ano de mudança?

JMR: Continuei a fazer filmes e a enviá-los para o Cinanima. Um deles, *O BANQUETE DA RAINHA*, foi distinguido no Cinanima com o Prémio para o Melhor Filme Didáctico. Nessa altura conheci o Zepe, que tinha uma produtora em Lisboa chamada "Animais". Ele convidou-me para trabalhar no projecto do *VITINHO*, e depois, continuamos a trabalhar juntos noutros projectos. A dada altura, o Abi Feijó tinha o filme d' *OS SALTEADORES* para realizar e o projecto acabou por ser feito metade na *Filmógrafo* (Porto) e outra metade na *Animais* (Lisboa), por nós. O passo seguinte foi o Abi Feijó convidar-me para participar num curso de 9 meses, franco-português, organizado pelos estúdios *Lazennec - Bretagne e Filmógrafo*. Foram 4 meses no Porto e 5 meses em Rennes, França. O curso organizava-se por módulos de uma semana. Tivemos pessoas vindas de diferentes partes do mundo, que vieram falar de todas as fases de produção e construção de um filme de animação. Foi um curso muito técnico, intenso e prático. A minha formação era em Artes Plásticas - Pintura, e o que sei sobre cinema aprendi neste curso.

RC: O interesse pelo "desenho animado" quando começou? Reza a história que o Zé Miguel em pequenino, nas Belas-Artes, desenhava muito bem!

JMR: (risos) Bem, o interesse começou muito antes das Belas-Artes. Desde miúdo, fascinava-me ver os desenhos a mexerem. Tudo o que era desenho animado, eu devorava. Depois comecei a descobrir como era feito e que tinha uma técnica especial, com um número específico de desenhos e que havia diferentes formas de animar objectos. Nessa altura, a plasticidade interessava-me muito – parecia tudo muito artesanal, "feito com as mãos". »



» RC: Como os desenhos animados russos?  
JMR: Sem dúvida. Não podemos deixar de falar de Vasco Granja, que foi uma influência importantíssima e um meio para conhecermos produções de animação diferentes das americanas.

RC: Então o Cinema de Animação começou por ser uma paixão por ver desenhos animados e evoluiu para uma vontade de os fazer?  
JMR: Sim. Comecei a experimentar nos tempos de secundário, com uns amigos, usando câmaras Super8. Coisas sempre muito precárias, no meio dos testes de Física e Geografia. O local das experiências era o meu sótão, onde só se podia andar agachado, e fazíamos directas a "animar". Depois era a excitação de enviar a película para a Alemanha e esperar 1 mês pela revelação. Às vezes, a imagem saía toda amarela e estragada, outras vezes resultavam coisas engraçadas. Era uma aventura.

RC: Uma película de Super8 tem uma duração curta, tinham de ser disciplinados nas experiências.  
JMR: Tem o tempo suficiente – 3 minutos, que é muito tempo em animação. Nós fazíamos *storyboard* e planeávamos a estratégia em reuniões anteriores. Geralmente acabava com os bonecos a serem destruídos, com as nossas cabeças e mãos a aparecer em frente da câmara e com o sol a

nascer. Essa foi, sem dúvida, a minha rampa de lançamento no Cinema de Animação. Estas experiências não eram constantes, pois a escola tinha momentos em que nos afastava desta actividade.

RC: Em Portugal, o ensino de Cinema de Animação é recente. Como foi a altura de escolher este rumo?  
JMR: Fiquei indeciso quando tive de entrar nas Belas Artes de Lisboa, porque sabia que não havia material para fazer Cinema de Animação. Antes tinha feito um pequeno curso na Filmógrafa, com o Abi e a orientação de um canadiano. Nessa altura, queria mesmo estudar Cinema de Animação, mas em Portugal não havia e ir para o Canadá estudar estava fora das minhas possibilidades. Fui adiante um sonho e no terceiro ano de Artes Plásticas, nas Belas Artes, envolvido na pintura e escultura, já não me lembrava do Cinema de Animação. Mas se não tivesse encontrado o Armando à saída da escola, num dia banal de Primavera, se calhar tinha feito outras coisas na vida.

RC: O que é que querias ser quando eras pequenito?  
JMR: Houve uma altura em que quis ser médico, porque achava que era uma profissão útil. Fiz o 9º e 10º ano em Saúde e depois voltei a repetir o 10º na área de Artes. Os professores

interrogavam-me várias vezes, quando olhavam para os meus cadernos cheios de desenhos. Andei na D. Pedro V, onde tive grandes professores que me foram mais fundamentais que os das Belas Artes. Com eles, aprendi o método criativo e a acreditar nas minhas ideias e a saber como concretizá-las. Nas Belas-Artes descobri o desenho de modelo à vista. Aprendi e desenhei muito.

RC: Costumas seguir filmes de autor?  
JMR: Não. Acho que pela primeira vez estou a passar por essa experiência de perseguir a obra de alguém. Descubri a obra de Andrei Tarkovsky. Comecei por ler coisas dele, que me despertou muita curiosidade pelos filmes que fez. Depois aconteceu o mesmo com Ingmar Bergman.

RC: Como costumam ser as tuas visitas ao cinema?  
JMR: Desde sempre adoptei o hábito de ir ao cinema, de acordo com a disponibilidade que tenho. Sempre que tinha tempo, ia – independentemente do horário – sem saber o que ia ver. Frequentava o Cinema Quarteto, que tinha filmes porreiros. Às vezes tinha surpresas tristes, mas quase sempre eram agradáveis. Gosto da sensação da descoberta de um filme, ver algo sem ter lido a sinopse ou crítica. ●



· A REVISTA CINEMA pediu e o JOSÉ MIGUEL RIBEIRO sugeriu...  
Um Filme: *DOGVILLE* de Lars von Trier (2003 - Denmark / Sweden / France / Norway / Netherlands / Finland / Germany / USA / UK). Um Livro: Andrei Tarkovsky – *TIME WITHIN TIME: Diaries*, 1970-86 (Ed. Faber and Faber).

· CINEMA MAGAZINE inquired, JOSÉ MIGUEL RIBEIRO suggested...  
A Film: *DOGVILLE*, by Lars Von Trier (2003 – Denmark / Sweden / France / Norway / Netherlands / Finland / Germany / USA / UK). A Book: Andrei Tarkovsky – *TIME WITHIN TIME: Diaries*, 1970-86 (Faber and Faber edition).

» them, *O BANQUETE DA RAINHA*, was granted the Best Didactic Film Award. By that time I met Zepe, who had a producing company in Lisbon called *Animais*. He invited me to join him in a project called *VITINHO* and then we kept working together on other projects. Then Abi Feijó had to direct *OS SALTEADORES* and we had to have the project co-produced by *Filmógrafa* (Porto) and *Animais* (Lisboa). Next, Abi Feijó called me to take part in a Franco-Portuguese 9-month course, organised by the studios *Lazennec-Bretagne* and *Filmógrafa*. I spent 4 months in Porto and 5 months in Rennes, France. The course was divided into one-week modules. There were people from all over the world talking about all phases of production. It was a very technical, intensive, and practical course. I had a degree in Painting and I've learnt all I know about cinema in this course.

CM: When did your interest for "animated cartoons" begin? It is said that when you were a student you were keen on drawing!  
JMG: (laughs) Well, my interest began long before faculty. I have been fascinated by the movement of cartoons ever since I was a child. I devoured all animated cartoons. Then I found out how it was made and that it had a special technique – a specific number of drawings and different ways of animating objects. At the time painting interested me a lot – everything seemed handicraft, manufactured.

CM: Just like the Russian animated cartoons?  
JMG: Of course. We can't help talking about Vasco Granja, who has been an extremely important influence and the man who introduced us to non-American animated productions.

CM: So, Animated Cinema has started as a passion for cartoons and ended up as the will to make them?  
JMG: Yes, it all began at secondary school with some friends and using a Super8 camera. Everything was very primitive and done between the Physics and the Geography tests. Our experiences were made in my attic where we had to kneel to fit in, and we worked 24/7 making cartoons. Then it was all the excitement of sending the film to Germany and wait during a month for its development. Sometimes the picture was yellowish and damaged, other times it worked out right. It was an adventure.

CM: A Super8 film has a very short running time. You had to be disciplined during your experiences.  
JMG: It's got time enough – 3 minutes, which is a lot in animated films. We did the storyboard and worked out the strategy in previous meetings. They usually ended with the characters being destroyed, with our heads and our hands showing up before the camera or with the sun rising. That's undoubtedly when I was spotlighted into Animated Cinema. Those were irregular experiments since school schedules kept us away from it.

CM: In Portugal, Animated Cinema courses are very recent. How did you go for it?  
JMG: I was very uncertain when the time came to go to Art Faculty in Lisbon because I knew it was hard to work on Animated Cinema in Portugal. I had done a workshop at *Filmógrafa*, with Abi and under the supervision of a Canadian. At that time I really wanted to study Animated Cinema, but there were no courses in Portugal and I couldn't afford going to Canada. I was postponing a dream and when I was completely

down into Painting and Sculpture, in the third grade, I hardly remembered Animated Cinema. If I hadn't run into Armando on a trivial spring day, I would have probably ended up doing something else.

CM: What job prospects did you have when you were a child?  
JMG: Once I wanted to become a doctor because I thought it was a useful job. I studied Medicine-related subjects in the 9th and 10th grade and then I did the 10th grade again studying Art. My teachers questioned me several times when they looked at my notebooks filled with my drawings. I studied at D. Pedro V Secondary School where I met the most important teachers of my life. With them, I've learnt about the creative method and to believe in my own ideas and how to make them true. At Art Faculty I've discovered model drawing. I've learnt and painted a lot.

CM: Do you usually watch art house films?  
JMG: No, I think that for the first time I'm going through the experience of caring for someone's work. I've discovered Andrei Tarkovsky work. I began to read some of his writings which aroused my curiosity for his work. Then the same happened to me with Ingmar Bergman.

CM: How often do you go to the cinema?  
JMG: I have always gone to the cinema according to my free time. Whenever I had the time, I'd go – no matter what time – without knowing what I was going to see. I used to go to *Quarteto* Cinema which exhibited cool films. Sometimes I had sad surprises, but they were almost always nice. I like the sensation of discovering a film, of watching something without having read its review. ●



# ENTREVISTA A GONÇALO TOCHA

## INTERVIEW TO GONÇALO TOCHA

Texto:

João Paulo Macedo

Tradução:

Helena Alves



CINEMA MAGAZINE: What is your previous experience and what's your relationship with the documentary?

GONÇALO TOCHA: My background is music, my life has been centred on music since I was 14 years old. Cinema was a distant dream. I started in Faculdade de Letras, in order to escape from the normality of the course. In 1999 I started the *NuCivô* (cinema and video nucleus) based on the image of the film societies, but aiming to create a video production centre, resembling the post-April 25th cinema co-operatives. Collective resources, with a minimum of essential technical material to obtain maximum results. We did everything, fiction, animation, political activism, archive-gathering. That is where I

graduated, half by being self-taught and the other half by watching the others work in the *Oficinas do Olhar - Gaze Workshops-* (intensive training in documental video) that we have organized with Pedro Sena Nunes.

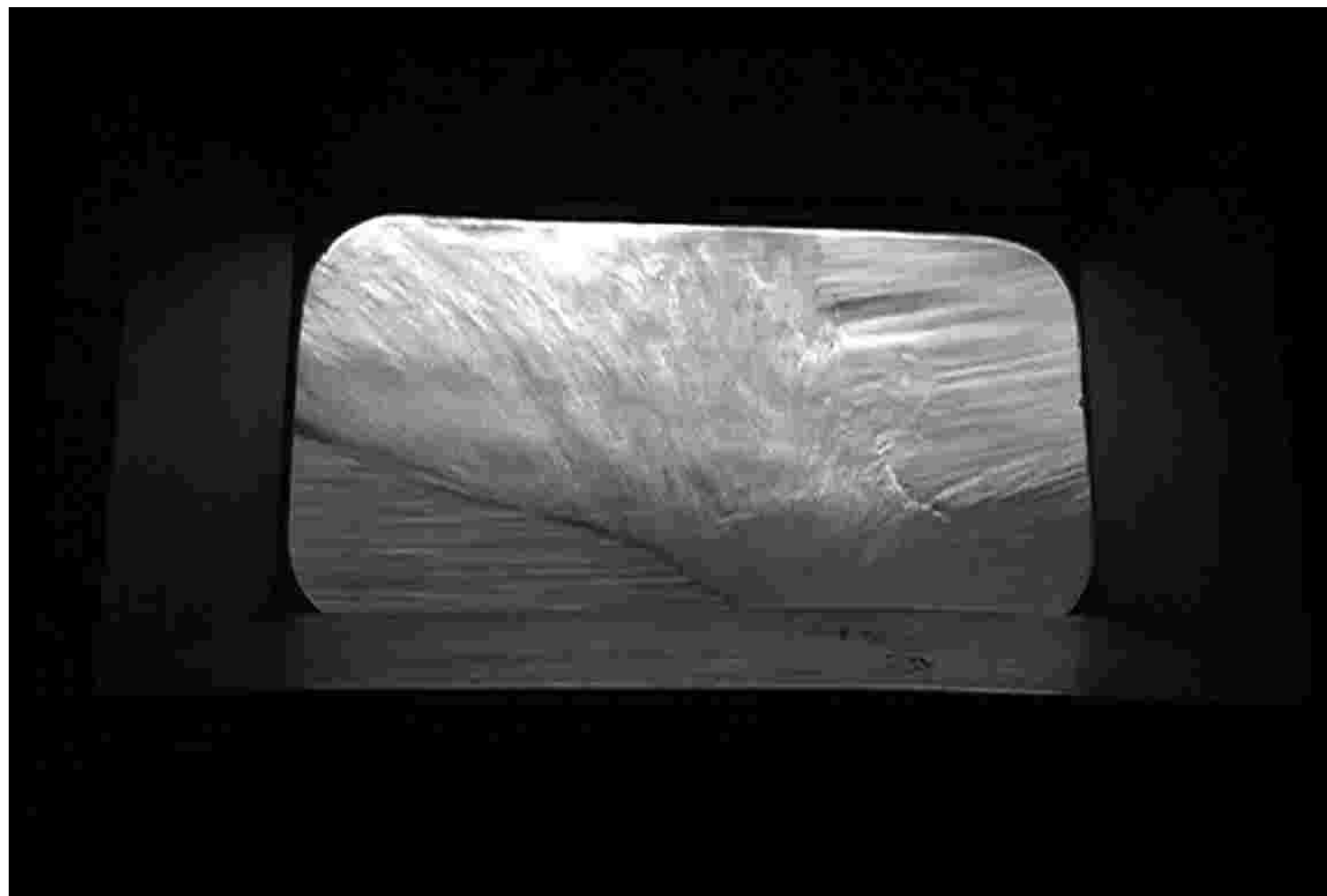
CM: *BALAOUs*, above all, a personal document. A film that makes you look inside you and in which you reflect your fears and uncertainties, your hopes. What led you to make it?

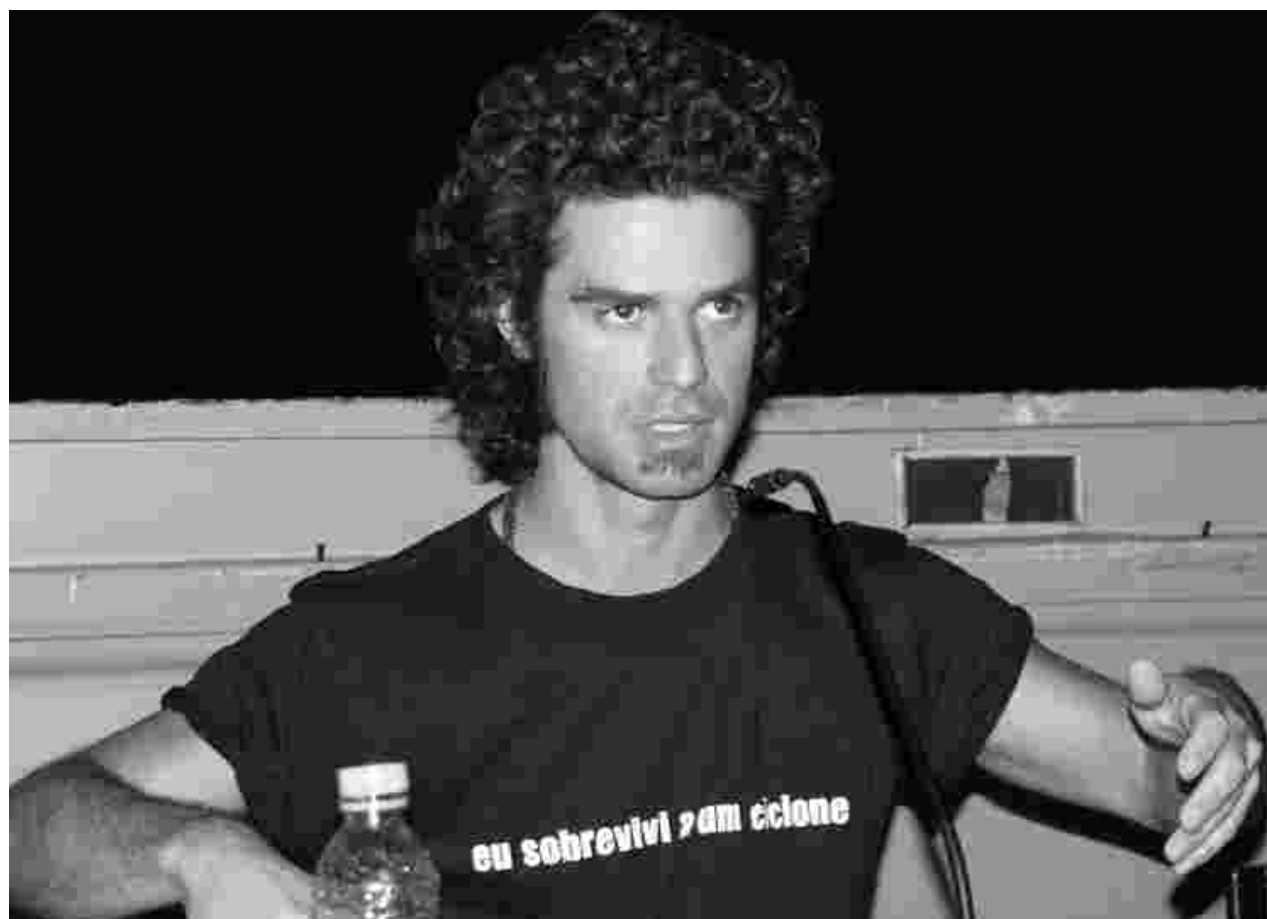
GT: *BALAOU* begins from the inside, but follows a process of liberation from the person, a process of being transported to the other. *Balaou* is a story about looking outside after feeling the pain. It is a personal document because I am totally involved in it, to the last consequences. »

REVISTA CINEMA: Qual a tua experiência anterior e a tua relação com o documentário?

GONÇALO TOCHA: Venho da música, desde os 14 anos que a minha vida se centra na música. O cinema era o sonho distante. Comecei na Faculdade de Letras para fugir à normalidade do curso. Formei em 1999 o *NuCivô* (núcleo de cinema e vídeo) à imagem dos cineclubes mas já com o objectivo de criar um centro de produção em vídeo, à imagem das cooperativas de cinema pós-25 Abril. Meios

colectivos com o mínimo de material técnico essencial para resultados máximos. Fizemos de tudo, ficção, animação, activismo político, recolha de arquivos. Foi aí que me formei, metade autodidacta, metade a ver os outros trabalharem nas *Oficinas do Olhar* (formação intensiva em vídeo documental) que organizámos com o Pedro Sena Nunes. »





Gongab Rocha

» RC: *BALAOU* é, acima de tudo um documento pessoal. Um filme que te faz olhar para dentro e no qual reflectes os teus medos e receios, as tuas esperanças. O que te levou a fazê-lo? GT: *BALAOU* começa de dentro, mas acompanha um processo de despersonalização, de transporte para o outro. *BALAOU* é a história do olhar para fora a seguir à dor. É um documento pessoal porque me implico totalmente, até às últimas consequências. Os medos e os receios são memórias, são marcas no corpo, mas não são a narrativa do filme. Puxam o filme. Porque é que começo a filmar desenfreadamente? Porque é que quero filmar a família? Como é que preenchemos uma falha, uma ausência de uma pessoa?

RC: Em todo o processo de rodagem, em condições longe das ideais, alguma vez pensaste em desistir? O que te forçou a continuar? GT: As condições são aquelas que escolhemos e as que nos convêm. Decidi

avançar, continuar e concluir o filme sozinho, com apoios mínimos. Foi uma opção. Era a melhor forma de cumprir os meus próprios objectivos, de manter a minha liberdade e a minha autonomia. Este é um filme-viagem e, como tal, tenho de me adaptar às circunstâncias físicas da viagem. Filmar dentro do barco é doloroso. Ficamos duplamente enjoados. Mas não existem grandes alternativas. É isso ou não filmar. Mas é essa vertente condicionada que lhe dá força. Na rodagem, desistir nunca foi opção, na montagem vi muitas vezes bicos sem saída. Mas num filme deste tipo, se desisto de o acabar, desisto da minha própria experiência.

RC: Histórias cruzadas... esta poderia ser uma frase que caracterizava o teu filme e, simultaneamente, uma crítica ao mesmo. Queres comentar?

GT: *BALAOU* é um filme pessoal, mas não é um filme só sobre mim. É um filme de homenagem à minha mãe, e a minha maneira de a homenagear é manter-me alerta, atento aos sinais. Segui o acaso, deixei-me guiar, permiti que os encontros me transportassem. A Flo e o Beru são demiurgos do mar, é assim que os vejo. São seres que planam sobre o mundo, não pertencem. Nesse sentido são a libertação. Libertação da ilha, da família, de mim próprio. O desafio está aqui: como manter-me pessoal e ao mesmo tempo disponível para receber tudo do outro. Como aceitar sair de mim próprio? *BALAOU* está construído em espelho. A vida deles, a minha e a vida que a minha mãe quis ter e já não foi a tempo. E neste sentido é um espelho aberto e livre. As pistas estão lá, os motivos e os impulsos. Até chego a ponto de os organizar num mapa. Mas a rota cabe a cada um traçar.

RC: Essa é alguma da crítica que pode ser feita ao filme, cruza demasiada informação. A ilha, a família, o barco, as entrevistas... penso que todo o período de montagem não te permitiu um distanciamento suficiente para cortar, eliminar fragmentos muito pessoais, mas que pouco trazem ao filme. Disseste na estreia não ter formação na área, contudo correste o risco e aí temos o *BALAOU*... hoje, voltarias a fazer o mesmo filme?

GT: É para isso que as coisas são feitas, para serem amadas ou rejeitadas. Só se pode fazer alguma coisa correndo riscos, com possibilidade de falhar. A minha formação vem do fazer, da prática. Sou impulsivo, mais tarde organizo os impulsos em formas. Entre a rodagem e a montagem tive seis meses de pausa. Depois foi um ano de montagem. Ou seja, durante um ano fazer a montagem do *BALAOU* foi a minha profissão. Se descontarmos o tempo de gravação e regravação da *voz-off*, tudo o que foi feito durante esse período foi cortar, cortar, cortar. Como sempre. Começamos com tudo e depois chegamos ao essencial. Só que o mínimo e o máximo não são referências fixas para todos. Para mim este é o filme do tudo ou nada. Não é a questão de ter muita informação, o que tem é muitas pistas e tem também muitas repetições, de mar, de água, de trajecto. Obrigada a ver e a rever. A forçar o olhar até chegar ao ponto. Isto é o vômito da realidade.

RC: Tenho a certeza que não és hoje o mesmo de quando nos conhecemos há cerca de dois anos, como eu também não sou o mesmo. Os percursos que fazemos são as nossas escolhas e as circunstâncias das nossas vidas. O *BALAOU* é tudo o que esteve na sua origem e no seu desenvolvimento até ao confronto com o público mudou-te?

GT: O *BALAOU* veio preencher uma falha. Veio completar uma experiência que se arriscava a permanecer »

» The fears and uncertainties are memories, they are marks in the body, but they are not the film's plot. They pull the film. Why do I start filming wildly? Why do I want to film the family? How do we fulfil a void, a person's absence?

RC: During the whole shooting process, under conditions that were far away from being ideal, have you ever thought of giving up? What forced you to continue?

GT: The conditions are the ones which we choose and which are suitable for us. I decided to carry on, to continue and to finish the film by myself, with minimum support. It was an option. It was the best way to accomplish my own aims, to keep my freedom and my autonomy. This is a journey film and, thus, I have to adapt to the physical circumstances of the journey. Shooting inside the boat is painful. We get double sick. But there are not many alternatives. It is either that or not shooting at all. But it is this conditioned side that gives it strength. Giving up was never an option during the shooting process; during the editing process I saw dead ends many times. But in this type of film, if I give up finishing it, I will give up my own experience.

RC: Crossed stories... This sentence could characterize your film but it could, simultaneously, be seen as a criticism to it. Would you like to comment?

GT: *BALAOU* is a personal film, but it is not a film about me only. It is a tribute to my mother, and my way of honouring her is by keeping alert, mindful of the signs. I followed the chance, I let myself be driven, I allowed myself to be transported by the encounters. Flo and Beru are sea demiurgues; that is how I see them. They are the beings that glide above the world, they don't belong. In this

sense they are liberation. Liberation from the island, from the family, from myself. Here lays the challenge: how to keep myself personal and at the same time available to receive everything from the other. How to accept getting out of myself? *BALAOU* is built in mirror. Their lives, mine and the life my mother wanted to have and could no longer have. And in this sense it is an open and free mirror. The clues are there, the motives and impulses. I get to the extent of organizing them in a map. But it is each one's duty to draw the route.

RC: That is some of the criticism that can be made to the film, too much information get crossed in it. The island, the family, the boat, the interviews... I think that the whole editing period didn't allow you to distance yourself enough to cut, eliminate very personal fragments that don't matter much to the film". In the *première* you said you did not have any training in this area, nonetheless you took the chance and here we have *BALAOU*... Would you make the same film today?

GT: That is what things are made for, to be loved or to be rejected. You can only make something by taking chances, and there is a chance of missing. My training comes from doing it, from practice. I am impulsive, later I organize my impulses into shapes. I had a six months break between the shooting and the film editing. Then I spent a year putting it together. This is, for one year, putting *BALAOU* together was my profession. If we let aside the voice-off recording and re-recording, everything that was done during that period was to cut, cut, cut. As always. We start with everything and then we get to the essential. But the minimum and the maximum are not steady references to everybody. To me, this is the film of all or nothing. It is not a question of having much information, »



» what it does have is many clues and also many repetitions, of the sea, water, route. It makes you watch it and watch it again. It is the strength of the gaze, till you reach the point. This is the reality's vomit.

RC: I am sure that you are not the same person you were when we met about two years ago, just as I am not the same person any longer. Choices and the circumstances of our lives are the trajectories we make. Has *BALAOU* and everything involved in its origin and development till confronting the public changed you? GT: *BALAOU* fulfilled a void. It completed an experience which faced the risk of remaining with a negative signal. The illness and death, as natural elements of existence, find their counterpoints. Having managed to conclude the odyssey of the film *BALAOU* made me, without a doubt, stronger, more aware of what I am capable of doing. Now, I believe that when I get this feeling that I have the duty of accomplishing a mission, I have to follow that mission. Always till the end, without setting limits other than the ones of my own resistance. When the confrontation with the public takes place, I always get

astonished and blessed for finding sharing echoes. Films get characterized in exhibitions; they transform themselves into "communicating vessels".

RC: *BALAOU* is the name of a boat. It is the house of a couple who received you in a journey, which is perceived more as an interior rather than as the simple floating of waves or the running through a distance. Was this not a strong enough motive, a story to be told?

GT: Yes. But at the moment that was not meant to be the film.

RC: Which way would you like *BALAOU* to follow now?

GT: It should get free. I would like to see that *BALAOU* is already travelling beyond me. That is my story of detachment.

RC: What future projects do you have? Another film?

GT: I thought that it would disappear with the end of adolescence, but it did not. Finally, I still want to do everything! The future project is everything, exactly everything that fits and does not fit inside. Films? Too. ●

» de sinal negativo. A doença e a morte, enquanto elementos naturais da existência, encontram os seus contrapontos. Ter conseguido levar até ao fim a odisséia do filme *BALAOU* tornou-me, sem dúvida, mais forte, mais consciente do que sou capaz. Agora acredito que quando sinto este dever de missão a cumprir tenho de seguir a missão. Sempre até ao fim, sem colocar limites que não sejam os da minha própria resistência. No confronto com o público, fico sempre assombrado e abençoado por encontrar ecos de partilha. Os filmes concretizam-se nas exposições, transformam-se em "vasos comunicantes".

RC: *BALAOU* é o nome de um barco. É a casa de um casal que te acolheu numa viagem que se percebe mais interior do que o simples vagar ondas e percorrer uma distância. Não era um motivo suficientemente forte, uma história para ser contada?

GT: Sim. Mas não era esse o filme a ser feito, neste momento.

RC: Qual gostarias que fosse o caminho do *BALAOU* agora?

GT: Que ele se liberte. Ver que o *BALAOU* já viaja para além de mim. É a minha história do desapareço.

RC: Que projectos tens para o futuro? Mais algum filme?

GT: Pensava que com o fim da adolescência acabava por passar, mas não. Finalmente ainda quero fazer tudo! O projecto para o futuro é tudo, exactamente tudo o que couber e não couber lá dentro. Filmes? Também. ●



CAMINHOS  
DO CINEMA PORTUGUÊS

XIV

# VII ENCONTROS DE VIANA CINEMA E VÍDEO

## VII VIANA ENCOUNTERS CINEMA & VIDEO

Texto:  
Eduardo Sardinha\*  
Tradução:  
Branca Sampaio

### · OLHARES CRUZADOS

“O mais importante na vida é o olhar”. A afirmação é de Pedro Sena Nunes, realizador e programador responsável pela secção Olhares Frontais dos Encontros de Viana – Cinema e Vídeo.

Eu permito-me discordar dela. Não por não ter o olhar num patamar de importância para minha vida e vivência, mas por reservar igual posto para outros sentidos e faculdades que a existência me permite ou suscita. No fecho da sua *masterclass* integrada nos Encontros, o cineasta e jornalista António Loja Neves defendia oportunamente o tacto, por exemplo...

No entanto, o olhar é ou pode ser um congregar de experiências e é dele a razão da existência dos Encontros de Viana. E estes chamam-se ainda assim após três anos de secção competitiva porque querem ser antes do mais isso. Um encontro de coisas, ideias e gentes do audiovisual em geral, do documentarismo e da pedagogia em particular. Um encontro dos habitantes de Viana do Castelo com o audiovisual.

É aqui que leio a relevância da frase de Sena Nunes, chamativa mais do que não seja pela dimensão determinista, justificação suficiente para que o destaque maior dos Encontros de Viana seja o que se viu.

(\*)  
Jornalista e membro da Ao Norte-Audiovisuais.  
Journalist and member of the *Ao Norte-Audiovisuais*.

### · A GLOBAL INSIGHT

“The most important in life is the look,” as stated by Pedro Sena Nunes, director and programmer of the festival section *Olhares Frontais*.

I don't quite agree with it. It's not because I don't convey much importance to the sight in my life, but because I convey as much importance to other senses and faculties that my existence has granted me. At the end of his masterclass, the filmmaker and journalist António Loja Neves vindicated that same right for the faculty of touch, for instance...

However, the sight can assemble different experiences and the *Viana Encounters* are dedicated to it. Besides, their name also derives from three years of having a competitive section – an encounter of things, ideas and audiovisual experts, of documentaries and teaching. It's when the meeting of the inhabitants of Viana do Castelo with audiovisual takes place.

There's where I feel Sena Nunes's statement makes sense. It's appealing even if it's only for its deterministic dimension; reason enough to highlight some moments at Viana.



La Casa de Mi Abuela, Adán Aliaga (em baixo)



After the War, Sufjan Keça



### · OLHOS DE VER

Quando um documentário sobre o comum dos outros se faz nosso comum é mais pelo extraordinário dessa comunicação e/ou da afinidade que suscita do que pelo incomum que o retratado possa ter. Um encontro, portanto. E nos de Viana houve exemplos belíssimos daqueles.

Não houvesse um determinado fauno e *A CASA DA MINHA AVÓ* seria um concorrente a filme actualmente mais premiado de Espanha. Enquanto era estreado em Portugal, o produtor Xosé Zapata confienciava no bar do Teatro Sá de Miranda que perdeu o fio à meada dos mais de vinte galardões recebidos; entre estes estão os de melhor documentário no *Documenta Madrid* ou no *Brooklyn Underground FilmFest*, o prémio Joris Ivens ou a melhor longa documental dos Prémios *Tirant* e menções honrosas dos júris do *Toronto Hot Docs* ou do *Miami Film Fest*.

Mais do que isto é a história em torno do fim da casa de Marita, depois de 52 anos a viver nela, e da relação desta com a neta Marina. Uma narrativa tocante em que o realizador Adán Aliaga parece reencontrar-se com o que é no retrato da sua avó e da sua prima, de como estas estão no mundo, de como ele é na sua Alicante natal e, por extensão, na nossa península. Nas cores quentes do Levante e numa banda sonora de filigrana progressiva. É ele próprio (em [www.lacasademibuela.info](http://www.lacasademibuela.info)) que, ao relatar este processo de aproximação cinematográfica à sua família, tenta explicar o sucesso que o filme tem tido: toda a gente tem uma avó. Encontro.

A mãe de Gonçalo Tocha tinha falecido, ele rumou aos Açores para visitar a família mais afastada e acabou por voltar ao continente a bordo de um iate francês, o *BALAOU*. »



· EYES WIDE OPEN

When a documentary about anyone's triviality becomes our triviality it's more because of the extraordinary communication and/or affinity conveyed than of the unusual features that the person portrayed might have. Thus, this is an encounter. And in Viana there were lots of beautiful encounters.

If it hadn't been for a certain Pan, *A CASA DA MINHA AVÓ* would have been vying for the most awarded Spanish film. While it was being premiered in Portugal, producer Xosé Zapata disclosed, in the *Teatro Sá da Bandeira* pub, that he no longer recalled the 20+ awards he had been granted; among them there is the Best Documentary Award at *Documenta Madrid* or at *Brooklyn Underground FilmFest*, the *Joris Ivens* Award, the *Tirant* Best Long Documentary Award, and special mentions from the *Toronto Hot Docs* or the *Miami Film Fest* juries.

It handles the story of the end of Marita's house, after living there for 52 years, and her relationship with her granddaughter Marina. It is a touching plot in which the director Adán Aliaga seems to have rediscovered his grandmother and cousin's portrait, their lifestyle, his lifestyle while living in his hometown Alicante and, as an extension, in the peninsula. He seems to identify with the warm colours of the Levant, and with the progressive soundtrack. He himself talks about this process of cinematic approach to his family ([www.lacasademiabuela.info](http://www.lacasademiabuela.info)). He tries to explain the film success: everybody has got a grandmother. This is an encounter.

Gonçalo Tocha's mother passed away and he sailed to the Azores to visit his relatives and ended up returning to the continent in a French

yacht, the *BALAOU*. This trip was meant to heal the pain, rediscover his roots and himself. In the middle of the Atlantic, where his mother rests and the horizon is wider, Tocha conceived mentally a documentary, minimal and impressionist, which granted him the *IndieLisboa* Best Portuguese Feature Film and Best Photography awards. The director has been to the mouth of the river Lima to tell his story and throw messages in bottles. Another encounter.

In the Kosovo Mountains, the Gorani are a people on the verge of disintegration, trapped between the Serbians and the Albanians since the war, between their alliance with the Serbians and their Muslim religion. In *AFTER THE WAR - POSLE RATA*, life goes by slowly while identity is becoming blurred and a village is being portrayed, "where 90 per cent take drugs to make the mountains look plain, otherwise they would go mad, you know that Sdrjan?" Before coming to Viana, director Sdrjan Keca had been granted the *Berlin Black Box* Best Documentary Award, the Neubrandenburg *DokumentArt* Public's Award and the Belgrade *Alternative Film/Video* Jury Award for the open-mindedness and honesty put into his description of the Gorani people looking for their identity.

An encounter.

At Benidorm a certain kind of Spain can be found. Three old men – one from Aragon, another from Argentina, and the third one from Madrid – get together every year during their holiday vying for their territory among the vast sea of parasols. A man from Asturias and another from Navarra hang around the waterfront promenade and disturb a Galician who is making a sand sculpture of *The Last Supper*. In a Jacques Tati-like framing, Eloy Enciso Cachafeiro captures some of these quiet days in *Pic-Nic* (also produced by Xosé Zapata), which was first screened on an international level in Viana do Castelo, after having been released at *Tuy PlayDocs*. Encounter.

· ENCOUNTER

*PrimeirOlhar* is the competitive section of the *Viana Encounters* and is open to documentaries directed by Portuguese and Galician students taking degrees in audiovisuals, communication or documentary, who will be vying for the three awards granted by three different juries.

In 2007, *ROCKMENTARIO*, by Sandra Castiço, a *Beira Interior University* student, was the big winner. The way she has filmed part of the »



Minotauro, Patrícia Leal (ao lado)

» Uma viagem para sarar a perda, re-encontrar raízes e a si próprio. No meio do Atlântico, onde a mãe repousa e o horizonte é mais vasto, Tocha pintou um documentário para dentro de si, à uma minimal e impressionista, que lhe valeu o prémio de melhor longa portuguesa e melhor fotografia do *IndieLisboa*. O realizador esteve na foz do Lima para contar a história e lançar mensagens em garrafas. Encontro.

Nas montanhas do Kosovo, os Gorani são um povo a diluir-se, entalado desde a guerra entre os sérvios e os albaneses, entre a aliança que fizeram com os primeiros e a religião muçulmana que professam. Em *AFTER THE WAR - POSLE RATA*, a vida corre lenta enquanto a identidade escorre e se retrata uma aldeia onde "90 por cento toma droga para fazer as montanhas ficarem planas, senão davam em doidos, sabes Sdrjan". Antes de estar em Viana, o realizador Sdrjan Keca ganhou o prémio de melhor documentário no *Balkan Black Box* de Berlim, o do público no *DokumentArt* de Neubrandenburg, e o do júri no *Alternative Film/Video* de Belgrado pela abertura e honestidade fluidas com que nos traz os Gorani a tentarem reencontrar-se. Encontro.

Na praia de Benidorm encontra-se uma determinada Espanha. Um ara-

gonês, um argentino e um madrileno são três idosos reunidos, ano após ano, pelas férias e pela disputa territorial no mar de guarda-sóis. Um asturiano e um navarro encostam-se ao sol do passeio marítimo e torram a paciência do galego que ergue a *Última Ceia* em areia. Eloy Enciso Cachafeiro segue alguns dias desta lenta acção com o cuidado enquadro de um Jacques Tati no apropriado *Pic-Nic* (também ele produzido por Xosé Zapata), que teve a sua primeira aparição internacional em Viana, depois da estreia no *Play Docs* de Tuy. Encontro.

· REECONTRO

O *PrimeirOlhar* é a secção competitiva dos Encontros de Viana e está aberta a documentários realizados por alunos de cursos de audiovisual, comunicação ou documentarismo de Portugal e da Galiza, com três prémios atribuídos por três júris distintos.

Em 2007, *ROCKMENTARIO*, de Sandra Castiço, aluna da Universidade da Beira Interior, foi o grande vencedor. A forma como registou um pedaço da carreira dos Bunnyranch aproxima o espectador da realidade de uma banda rock portuguesa e revela a relação que a cidade de Coimbra tem com o género (neste capítulo vi-

de também *FILHOS DO TÉDIO*, de Rodrigo Fernandes e Rita Alcaire). Venceu o prémio oficial *PrimeirOlhar* ex-aequo, o prémio *Olhar o Real* GTC e teve uma menção honrosa do júri de cineclubes.

O prémio oficial foi também para *BOM DIA, NOITE*, de Rui Costa, aluno do Instituto Politécnico do Porto, pela sua visão humana do trabalho dos cantoneiros do turno nocturno na cidade do Porto.

Quanto ao prémio Cineclubes, patrocinado pelas federações galega e portuguesa de cineclubes, foi entregue a *MINOTAURO*, de Patrícia Leal, aluna da Escola Técnica da Imagem/ETIC. Uma dissertação sobre as origens tauromáquicas de liberdades artísticas extra-documentais assumidas.

· ENCONTRO DE FACTO

Sendo o olhar a tal possibilidade de encontro (que poderão testemunhar nas obras mencionadas), o encontro precisa da presença para a plenitude. Os Encontros de Viana pretendem que esta sirva, como os diferentes olhares, para um cruzamento de perspectivas capaz de aprofundar visões e enriquecer intervenientes. Daí a presença dos realizadores já enunciados na secção *Olhares Frontais*. Daí também a presença »

» de quatro luso-descendentes franceses e de mais um realizador, Pierre Primetens, para uma estreia absoluta. Primetens é francês, filho de mãe portuguesa e pai da Martinica. Perguntou-se um dia e acabou a perguntar a jovens luso-descendentes de França o que pensavam da experiência migratória dos pais, da realidade de origem, do que lhes foi transmitido... e pediu-lhes uma resposta em documentário. O resultado foi *LE MEMOIRE DES LIEUX - MEMÓRIA DOS LUGARES*, um conjunto 19 curtos docs, divididos por três capítulos (*HOJE, ONTEM E LÁ AO LONGE*) em que os realizadores usam o olhar para reflectirem sobre a sua identidade.

Daí a existência da própria secção *Olhares Frontais*, espécie de ágora cortado por projecções, com realizadores, cineclubistas, programadores e, principalmente, escolas. Este ano foram convidadas a *Netherlands Film and Television Academy*, de Amsterdão; a maior escola de cinema asiática, a *Beijing Film Academy*, a nacional *Escola Superior de Teatro e Cinema* e a galega *Escola de Imaxe e Son de Vigo*. Estas com exercícios em exibição e práticas pedagógicas em debate no encontro com as restantes sentadas na plateia.

Como professores principais figuraram o jornalista e programador Jorge Campos e António Loja Neves. O primeiro, sobre "O Documentário de Observação e o seu Labirinto" lançou a possibilidade paradoxal de cinema directo e cinema *verité* terem sido criados a pensar precisamente em televisão. O segundo, com a pergunta "Documentário, uma Visão Frontal?", sustentou a existência de ideologia por detrás de cada olhar documental.



Silvina Keça

#### · ENCONTRAR CÁ

O papel pedagógico que os Encontros pretendem ter estende-se para além do ensino do audiovisual até à segunda parte do seu primeiro nome: Viana. É seu objectivo estreitar a relação dos habitantes da cidade do Lima com o audiovisual, em particular os mais jovens.

Uma aposta que finalmente parece encontrar-se espontaneamente com a cidade é a secção *Filmes Falados*, onde são escolhidas películas disponíveis no mercado que abordem questões de actualidade e assuntos de interesse do seu público-alvo, alunos do ensino superior e secundário. Ao fim de sete anos de existência, o Sá de Miranda esteve quase sempre cheio por turmas da região interessadas em ver e discutir temas como o desaparecimento de menores (a propósito de *ALICE*, de Marco Martins e com a presença em debate de Rui Nunes, inspector da judicatura especializada em desaparecimentos), ou o que faz funcionar os bombistas suicidas palestinianos (a propósito de *O PARAÍSO, AGORA!*, de Hany Abu-Assad e com a presença para o debate da delegada geral da Palestina em Portugal, Randa Ibrahim Nabulsi).

Outros pontos de encontro com a cidade são o ciclo *Cinema Infantil* e o workshop *Histórias na Praça*, onde seis turmas do ensino básico ou secundário podem gravar a história

que criem com o apoio de uma equipa de filmagem coordenada pelo realizador Sena Nunes. Estas histórias pretendem dar aos intervenientes uma noção da feitura do produto audiovisual e são montadas para DVD e exibições nos Encontros do ano seguinte.

A secção *Trabalhos de Casa* engloba estas *Histórias na Praça*, *Vídeo na Escola* e *Olhar o Real*, e é, naturalmente, respeitante a trabalhos desenvolvidos pela Ao Norte-Audiovisuais, que organiza os Encontros de Viana com a Câmara Municipal local. A mostra *Vídeo na Escola* apresenta o trabalho realizado com crianças do ensino básico das escolas do concelho ao longo do último ano, e a mostra *Olhar o Real* é o nome dos diversos cursos de documentarismo que a Ao Norte vem ministrando desde 2001 e faz-se dos respectivos trabalhos de fim de curso.

Nos *Trabalhos de Casa* deste ano houve ainda a estreia de um documentário de produção da Ao Norte para o Museu do Traje de Viana do Castelo: *MILHO À TERRA!*, de Carlos Eduardo Viana. Será uma ideia de reencontro e registo para memória futura de como era cultivado o milho e depois transformado em pão, e da sua importância no Noroeste peninsular. No caso, numa freguesia nos arredores de Viana, onde um campo foi cultivado propositadamente à maneira antiga para este registo.

Finalmente, as exposições de fotografia (*DIVAS DO CINEMA*, da colecção do Museu do Cinema Jean Loup Passek; *IMAGENS NÃO AO ACASO*, realizada por alunos da ETIC; e *VIDA AOS QUADRADINHOS*, de Ricardo Ferreira) também contribuem para um encontro da cidade com os Encontros. E o ciclo *Filmes Premiados* mantém-se como o, esperado, principal interesse do grande público vianense. »

» *Bunnyranch's* career brings the public closer to the life of a Portuguese rock band and reveals the relation held by Coimbra with this kind of music (see also *FILHOS DO TÊDIO*, by Rodrigo Fernandes and Rita Alcaire on this). It was granted the *Primeiro Olhar* award, the *Olhar o Real/GTC* award and received a special mention from the film societies jury.

*BOM DIA, NOITE*, by Rui Costa, an *Instituto Politécnico do Porto* student, was also awarded the official prize because of his humane vision of the Oporto road-menders doing the night shift.

The Film Societies Award, sponsored by the Galician and Portuguese federations of film societies, was granted to *MINOTAURO*, by Patrícia Leal, student at *Escola Técnica de Imagem/ETIC*. It is a dissertation about the taurine origins of assumed artistic liberties of non-documentaries.

#### · A REAL ENCOUNTER

As the sight constitutes the meeting possibility (as referred in the quoted works), the encounter needs to take place in order to be complete. As well as the different looks, the presence is intended, at the *Viana Encounters*, to bring about an intersection of perspectives capable of deep insight and enrichment. Thus the presence of the directors referred to at the section *Olhares Frontais*. Thus, four French Luso-descendents and another director, Pierre Primetens, were present for an absolute release. Primetens is French; his mother was Portuguese and his father from Martinica. He wondered and ended up asking young Luso-descendents in France what they thought about their parents' migratory experience, of the reality of their origin, of what had been transmitted to them... and he turned their an-

swers into a documentary. The result was *LE MEMOIRE DES LIEUX*, comprising 19 short documentaries divided into three chapters (*TODAY, YESTERDAY* and *FAR AWAY*), in which the director's perspective reflects upon his/her own identity.

That's why the section *Olhares Frontais* has been created, a kind of agora divided by projections with directors, film society members, programmers and mainly schools. This year the following schools have been invited: the *Netherlands Film and Television Academy*, from Amsterdam; the major Asian film school, the *Beijing Film Academy*, the Portuguese *Escola Superior de Teatro e Cinema*, and the Galician *Escola de Imaxe e Son de Vigo*. The Portuguese and the Galician schools had films being screened and held debates about teaching methodologies while the other schools were part of the audience.

The lead teachers were Jorge Campos, a journalist and a programmer, and António Loja Neves. While discussing "The Observation Documentary and its Maze", Jorge Campos

suggested the paradoxical possibility of direct cinema and *cinéma vérité* having been created with the TV concept in mind. António Loja Neves supported the idea that there is ideology behind every documentary.

#### · MEETING HERE

The *Viana Encounters* are aimed at having a pedagogic role. They want to bring the city's inhabitants, especially the youths, closer to the audiovisual.

The section *Filmes Falados* seems to spontaneously appeal to the citizens. This section displays films available that deal with present-day issues aimed to target university and secondary school students. The seven year-old long *Sá de Miranda* theatre was almost always full with students interested in seeing and discussing issues like the disappearance of underage kids (after having watched *Alice*, by Marco Martins, they had the opportunity to debate with Rui Nunes, police inspector dealing with disappearances) or the mobile behind the Palestinian suicide bombers »



Workshop Histórias na Praça



» (after having watched *O PARAÍSO, AGORA!*, by Hany Abu-Assad, they had the opportunity to debate with Randa Ibrahim Nabulsi, Palestinian general representative in Portugal).

Other meeting points are the cycle *Cinema Infantil* and the workshop *Histórias na Praça*, where six elementary and secondary school classes can film their own story with the help of a filming team led by filmmaker Sena Nunes. These stories intend to make them acknowledge how an audiovisual film is made. They are edited on DVD and exhibited during the following year's encounters.

The section *Trabalhos de Casa* includes the sections *Histórias na Praça*, *Video na Escola* and *Olhar o Real*. It has naturally to do with work done by the *Ao Norte-Audióvisuais* Association which organises, in collaboration with the municipality, the *Viana Encounters. Video na Escola* exhibits the elementary school students' work made over the last year; *Olhar o Real* is the name of several documentary courses held at *Ao Norte* association since 2001 and their final documentary work. This year's section *Trabalhos de Casa* premiered a documentary produced by *Ao Norte* for the Viana do Castelo Costumes Museum, entitled *MILHO À TERRA!*, directed by Carlos Eduardo Viana. It was aimed at taking a look at the way corn was grown and turned into bread, and its importance to the North-western Peninsula. In order to do it, a field around Viana was intentionally chosen to produce corn in the traditional way.

Finally, the photo exhibitions (*DIVAS DO CINEMA*, from the Cinema Museum Jean Loup Passet; *IMAGENS NÃO AO ACASO*, organised by ETIC students; and *VIDA AOS QUADRANHOS*, by Ricardo Ferreira) are also

responsible for the getting together of the city inhabitants and the Encounters. The *Filmes Premiados* (Awarded Films) cycle is still the main interest of the great Viana audience.

#### · DIVERGENCE

Among so many different looks some would have to be misinterpreted. That's what happened to Dana Brown's *STEP INTO THE LIQUID*. It wasn't screened although it was both part of the *+ Olhares* section and of the 10th Luso-Galaiko+ Euskadi Championship of surf, bodyboard and longboard, in which famous national surfers were present to discuss the film. Besides playing the role of an organiser, I was also playing the role of a journalist who must explain that there has been a technical fault — the damned DVD player.

Some short-sightedness too. As far as I could see, I still don't understand why Galicians should get above themselves because of making a kind of *AN INCONVENIENT TRUTH* with no innovations, very few local participants and almost no information concerning Galicia (*MUDANÇA CLIMÁTICA – O DESAFIO DO SÉCULO XXI*, by Javier Silva and Ruth Chao). Besides, I was also unable to understand the larger than life TV setting and the pretentious voice rambling about the *Prestige* misfortunes (*AS VOZES DO PRESTIGE*, by Ángel Peláez). Nevertheless, these two films were part of the *+ Olhares* section responsible for premiering the *Docs Galicia 2006* programme in Portugal (a kind of *Geração Curtas/Shorts Generation* of Galician documentaries), which screened the acceptable *A QUARTA PISTA*, by Pela del Álamo, and the praised *PIC-NIC* and *A CASA DA MINHA AVÓ*.

#### · A CLOSE LOOK

As a journalist but without being afraid of resorting to the senses and feelings, the *VII Viana Encounters* conveyed the impression of coming of age. Neither of a mature age (whatever that means in a cultural festival context), nor of a missing assumption (Nicholas Philibert or Rithy Pahn, for instance, had their films premiered) or of a definition of a particular profile (which has been almost the same since its first edition), but of a perception that people started looking at these Encounters in a different way. That it has finally meant something.

Besides, I also consider that not only did the sight become enriched by the *Viana Encounters*, but also the Luso-descendants from *MEMÓRIA DOS LUGARES*, who exhausted the traditional pastry at Manuel Natário's bakery, and Sdrjan Keca from *AFTER THE WAR*, who was ravished by a traditional dish of kidney beans at the Astúrias e Nadine restaurant, and the Dutch Cinema Academy student, who left with the wild fragrance which came down the Santa Luzia hill and mixed with the linden and the city gardens while the seaweed smell was taking a break.

Let me go back to another statement made by Sena Nunes at the opening of the section *Olhares Frontais*, some months ago: "I understand we're close to a collective treasure; a treasure full of ideas with a pedagogic purpose."

I don't know if I quite understand it, but I feel it. I don't know if it is specifically pedagogic, but it is certainly an encounter which is always a way of learning. We'll see about it in 2008. ●

#### » · DESENCONTROS

Que não me falhe então a parte jornalística à metade que sustenta o nome que assina este texto.

Entre tanto olhar, algum havia de sair trocado e foi o que aconteceu com a projecção não concretizada de *STEP INTO THE LIQUID*, de Dana Brown, na secção *+ Olhares* e integrada também no 10.º Campeonato Luso-Galaiko+ Euskadi de surf, bodyboard e longboard, com a presença de nomes conhecidos do surf nacional para uma conversa sobre o filme. A minha parte organizativa contou à minha parte jornalística que foi a parte técnica que falhou – maldito leitor de DVD.

Algumas miopias também. Do que tive oportunidade de ver ainda não percebi porque não de os galegos armar-se ao pingarelho para fazer uma espécie de *UMA VERDADE INCONVENIENTE* sem qualquer novidade, com pouquíssimos intervenientes locais e quase nenhuns dados respeitantes à Galiza em particular (*MUDANÇA CLIMÁTICA – O DESAFIO DO SÉC. XXI*, de Javier Silva e Ruth Chao). Como ainda tenho um cisco no olho da montagem televisiva *larger than life* e voz gongórica a desfiar as desgraças do *Prestige*, sem xapapote que a aba-fasse (*AS VOZES DO PRESTIGE*, de Ángel Peláez). Mas, lá está, dois filmes integrados na secção *+ Olhares*, que estreou em Portugal o programa *Docs Galicia 2006* (uma espécie de Geração Curtas do doc galego), onde figuravam o aceitável *A QUARTA PISTA*, de Pela del Álamo, e os já elogiados *PIC-NIC* e *A CASA DA MINHA AVÓ*.

#### · OLHAR PARA DENTRO

Ainda esperando que não me falhe a costela jornalística, mas sem medo de me render a outras (que não as do corporativismo, desenganem-se. Antes as dos sentidos e sentimentos), fica destes VII Encontros de Viana a impressão de um *coming of age*, como se diz em inglês. Não de uma idade matura (o que quer que isso seja nestas coisas de festivais culturais), não de uma assunção que faltasse (Nicholas Philibert ou Rithy Pahn, por exemplo, tiveram estreia portuguesa nos Encontros), ou da definição de um perfil próprio (que se mantém quase inalterado desde a primeira edição), antes de uma percepção que o outro passou a olhar de modo diferente para os Encontros. Que a coisa terá passado a contar.

Depois tenho como facto que não foi só o olhar que saiu enriquecido dos Encontros de Viana. Os luso-descendentes da *MEMÓRIA DOS LUGARES* esgotaram as bolas de Berlim da pastelaria Manuel Natário, Sdrjan Keca de *AFTER THE WAR* foi maravilhado com uma feijoada à lavrador do Astúrias e Nadine, a estudante da academia holandesa de cinema levou o cheiro silvestre que descia do monte de Santa Luzia e se misturava com as tílias e jardins da cidade enquanto a maresia fazia uma pausa.

E para que isto dos sentidos não lhe afecte os afectos e ele não fique chateado comigo, volto a outra frase que Sena Nunes escreveu para a apresentação da secção *Olhares Frontais*, há uns meses, portanto: "percebo que estamos perto de um tesouro colectivo. Um tesouro pleno de ideias com sentido pedagógico."

Eu não sei se percebo, mas acho que pressinto. Não sei se pedagógico, especificamente, mas de certeza de encontro, que é sempre um ponto de aprendizagem. Em 2008 veremos. ●



# ANTÓNIO LOJA NEVES LANÇA NOVAS IDEIAS EM VIANA RELEASES NEW IDEIAS IN VIANA

Texto:  
André Martins  
Tradução:  
Helena Alves



António Loja Neves

## · ENCONTROS DE VIANA

Se um galego passar a fronteira com Portugal na zona de Valença e continuar a descer até encontrar um festival de cinema, só parará em Viana do Castelo, cidade que albergou, de 7 a 13 de Maio, o maior evento cinematográfico do Minho. Organizados pela associação AO NORTE, os *ENCONTROS DE VIANA* são muito mais do que um simples festival de cinema.

Muito para além da exibição e competição entre filmes, os Encontros possuem duas temáticas fundamentais. A primeira encontra-se ligada às Escolas de Cinema, e a segunda ao cinema documental. Assim, as duas principais secções dos Encontros foram novamente o prémio *PrimeirOlhar* e os *Olhares Frontais*, concentrados nos dias 12 e 13. Para além dos filmes, esteve em discussão

o futuro dos Encontros. Ainda antes da divulgação dos premiados dos *ENCONTROS*, a *masterclass* de António Loja Neves transformou-se numa conversa que atravessou alguns dos temas mais importantes dos *ENCONTROS DE VIANA*, desde as questões éticas inerentes à prática do documentário até ao futuro dos *ENCONTROS* e o destaque que estes podem assumir na exploração teórica do documentário português.

De certa forma, uma parte do discurso parecia dirigida aos alunos das escolas de cinema e outra parte à própria organização. Assim, as questões éticas pareciam endereçadas àqueles que, no futuro, se espera que venham a ocupar lugares de destaque no documentário português. Uma preocupação constante de Loja Neves foi a de se referir ao documentário englobando todo o processo, o visível

e o invisível, e não apenas aquele que é visível no produto final. Neste sentido, se o documentarista não for capaz do exercício da humildade e honestidade perante as suas “personagens”, dificilmente pode esperar do seu filme uma obra completa e digna. Numa perspectiva holística, António Loja Neves referiu inclusive que a má impressão deixada em determinado local por uma equipa de rodagem repercutir-se-á sobre todas as equipas que regressarão a esse mesmo local, e, conseqüentemente, sobre todo o biosistema do documentário português.

A parte do discurso dirigido à organização do evento consistia numa espécie de desafio ambicioso. Para além do evento enquanto festival de cinema, António Loja Neves dirigiu-se sobretudo à faceta de encontro de trabalhos dos próprios *ENCONTROS*. Como tal, se se deseja uma afirmação e construção teórica em torno dos temas do ensino da arte cinematográfica e de questões gerais do documentário, convém que esta seja um trabalho de investigação contínuo. Assim, a ideia de António Loja Neves, não especificando formas, remete para a necessidade de extravasar a semana em que decorrem os *ENCONTROS DE VIANA*. A ideia de uma tertúlia encontra-se presente, embora seja difícil prever a rectidão dos seus resultados, e formatos de discussão que incluam a *Internet* são também válidos. Contudo, sob qualquer forma, a mensagem de Loja Neves visa garantir que o movimento de ideias não se resume aos dias dos *ENCONTROS*.

Para a organização, estas ideias serão, de certa forma, um convite a que os *ENCONTROS* afirmem todo o seu potencial, quer pela experiência acumulada e pela posição adquirida, quer pelo seu lugar central no eixo »

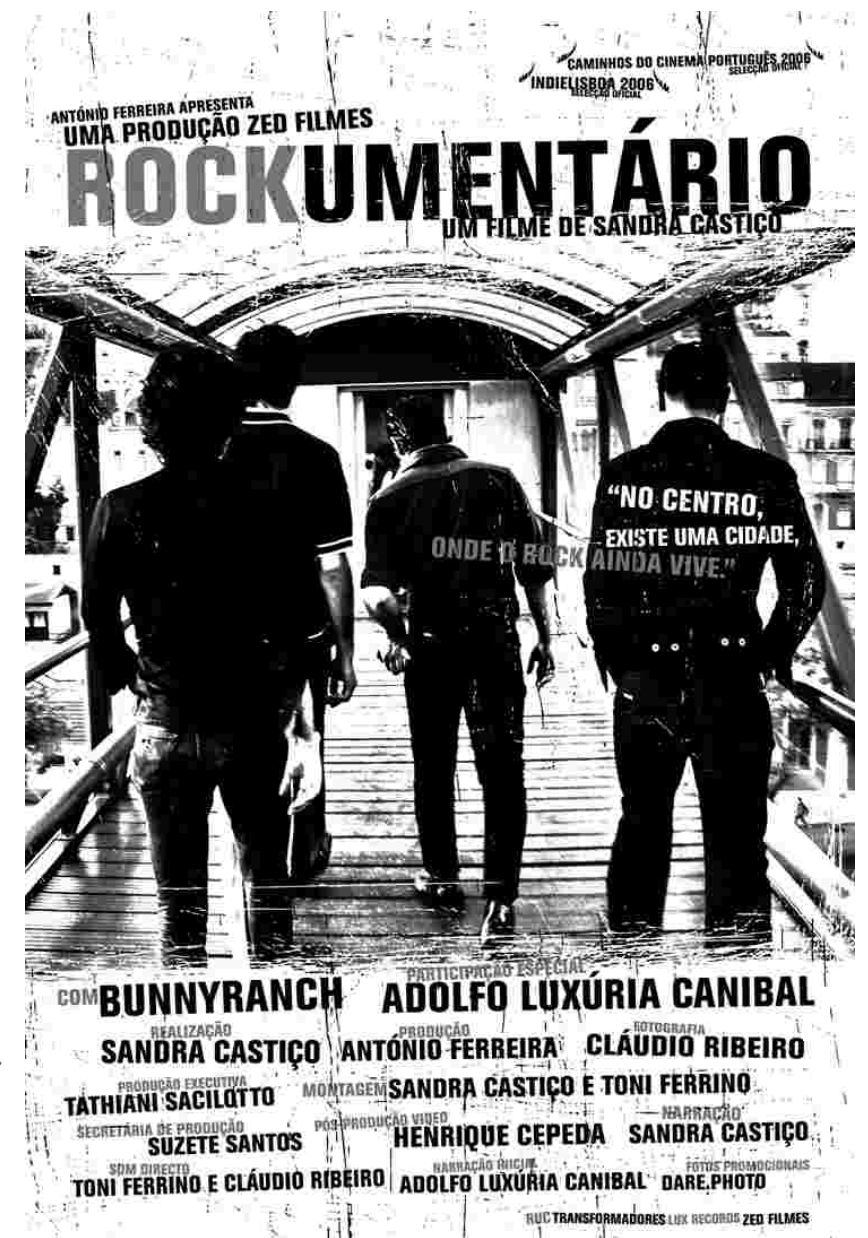
## · VIANA ENCOUNTERS

If a Galician goes across the Portuguese border in Valencia, and continues going down until he finds a cinema festival, he will only stop at Viana do Castelo, where the biggest cinematographic event in Minho took place from 7th to 13th May. The Viana Encounters, organized by the *AO NORTE* Association, are much more than a simple cinema festival.

The Encounters have two fundamental thematic, which are far beyond the exhibition and film competition. The first one is linked to the

Schools of Cinema, and the second one is linked to the documentary cinema. So, the Encounters' two main sections were once more the *PrimeirOlhar* award and the *Olhares Frontais*, taking place on May 12th and 13th.

Besides the films, the future of The Encounters was discussed. Still before the announcement of the Encounters' winners, António Loja Neves' *masterclass* transformed into a conversation that approached some of the most important themes of *VIANA ENCOUNTERS*, from the ques- »







Bunnyranch

» tions of ethics inherent to the documentary practice to the future of the Encounters and the prominence that these can assume in the theory exploration of the Portuguese documentary.

In a certain way, one part of the speech seemed to be directed to the Schools of Cinema students and the other part seemed to be directed to the organization itself. Thus, the questions of ethics seemed to be directed to those that, in the future, are expected to occupy prominent positions in the Portuguese documentary. Loja Neves had a constant

concern in referring to the documentary conglobating the whole process, what is visible and what is invisible, and not only the process that is only visible in the final product. In this sense, if the documentary maker is unable to be humble and honest in the presence of his "characters", he can hardly expect his film to be a complete and noble work. In a holistic perspective, António Loja Neves even referred that the bad impression left in a certain place by a filming team will have an indirect influence upon all filming teams coming to that place, and, consequently,

upon the whole bio system of the Portuguese documentary.

The part of the speech directed to the organization of the event consisted in a kind of ambitious challenge. Over and above addressing the event as a cinema festival, António Loja Neves addressed the encounter's work facet of Encounters, thus, if you want a statement and a theory construction surrounding the themes of the cinematographic art teaching and of general questions concerning the documentary, it is convenient that it is a continuous research work. So, António Loja Neves' idea, with-

out specifying any forms, remits to the necessity of extravasating the week where the *VIANA ENCOUNTERS* take place. The idea of a social gathering is present, though the accuracy of the results is difficult to foresee, and discussion formats including *Internet* are also valid. However, by any means, Loja Neves' message aims to assure that the movement of ideas is not limited to the days of *ENCOUNTERS*. To the Organization, these ideas will be, in a certain way, an invitation to *ENCOUNTERS* to state all its potential, either through the accumulated experience and by the position it has acquired, either through its central place in the axis that goes down from Galicia and all across Portugal.

As for the winners, the documentary *ROCKMENTÁRIO*, by Sandra Castiço, was the distinguished winner of the festival, winning three prizes. As Sandra Castiço was receiving the

first prize, she confessed that she was afraid that it would be her first and last one. To the envy of many film directors, such a fear did not last for more than a few seconds. *The PrimeiroOlhar* prize was awarded *ex aequo* to *BOM DIA, NOITE*, by Rui Costa, and to *ROCKMENTÁRIO*, by Sandra Castiço.

The remaining *ROCKMENTÁRIO* prizes were the *Olhar o Real GTC* prize and a *PrimeiroOlhar - Cineclubes* honourable mention, by the GALICIAN FILM SOCIETY FEDERATION and the PORTUGUESE FILM SOCIETY FEDERATION. Sandra Castiço, who goes to *Beira Interior University*, watched the jury justify the award by saying that it is a documentary that "*choosing an expositive way manages, by means of a good narrative development, to transmit the meaning of rock in Coimbra, through the story of a band*", the *BUNNYRANCH*.

Rui Costa, in his turn, goes to *Polytechnic Institute of Porto*. His film is about the street-sweeper in Porto. According to the jury, the prize was awarded for "*approaching the male community work in a coherent observation attitude*".

The other awarded film was the *PrimeiroOlhar - Film Society* jury's favourite. It is *MINOTAURO*, by Patrícia Leal. The jury appreciated the film's aesthetics audacity and, so, it came to the conclusion that "*the aesthetics, photography and the composition of the film shots superposed to other considerations*". ●



Sandra Castiço

» que desce desde a Galiza e atravessa todo o Portugal.

Quanto aos premiados, o documentário *ROCKMENTÁRIO*, de Sandra Castiço, foi o distinto vencedor do festival, ao arrecadar três prémios. Ao receber o primeiro prémio, Sandra Castiço, confessou temer que esse fosse o seu primeiro e último prémio. Para inveja de muitos realizadores, tal temor não demorou mais do que alguns segundos. O prémio *PrimeiroOlhar* foi atribuído *ex-aequo* a *BOM DIA, NOITE*, de Rui Costa e a *ROCKMENTÁRIO*, de Sandra Castiço.

Os restantes prémios do *ROCKMENTÁRIO* foram o prémio *Olhar o Real GTC* e uma menção honrosa do prémio *PrimeiroOlhar - Cineclubes*, da FEDERAÇÃO DE CINECLUBES DA GALIZA e da FEDERAÇÃO PORTUGUESA DE CINECLUBES. Sandra Castiço é aluna da *Universidade da Beira Interior* e viu o júri justificar a atribuição por ser um documentário que "*optando por uma via expositiva, consegue com um bom desenvolvimento narrativo transmitir o significado do rock na cidade de Coimbra, através da história de uma banda*", os *BUNNYRANCH*.

Por sua vez, Rui Costa é aluno do *Instituto Politécnico do Porto*. O seu filme é sobre os cantoneiros da cidade do Porto. Segundo o júri, o prémio deveu-se à "*abordagem do trabalho comunitário e masculino numa atitude coerente de observação*".

O outro filme a ser premiado foi o preferido do júri do *PrimeiroOlhar - Cineclubes*. Trata-se de *MINOTAURO*, de Patrícia Leal. O júri gostou da ousadia estética do filme e, como tal, resumiu que "*a estética, a fotografia e a composição dos planos dos filmes sobrepuseram-se a outras considerações*". ●

# CINEMA E DIREITO: UMA HIPÓTESE DE REFORMULAÇÃO

## CINEMA & LAW: A REFORMULATION OPPORTUNITY

Texto:  
Filipa M. Ribeiro  
Tradução:  
Branca Sampaio

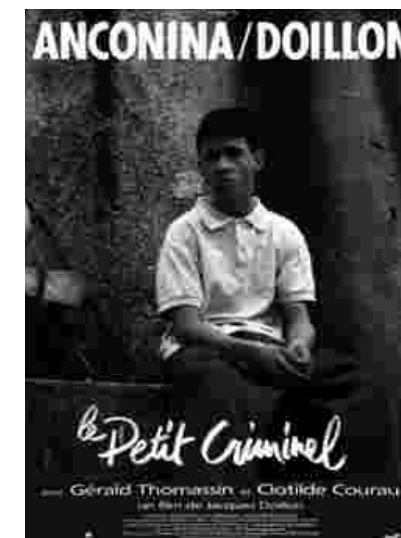
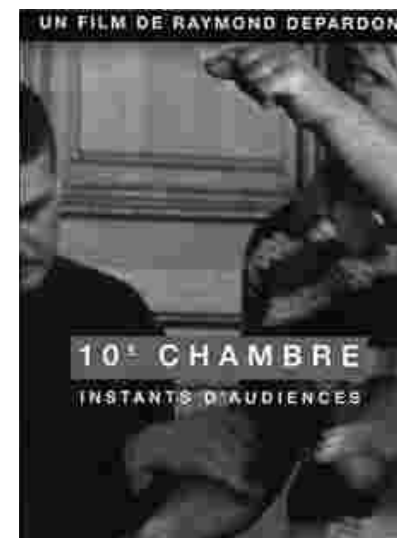
### · A JUSTIÇA NO CINEMA

À partida este título para um ciclo de cinema levar-nos-ia para mais uma tendência da cultura contemporânea: a análise por dicotomias, ou seja, a ideia de que a cultura ou o pensamento estão estruturados por dicotomias. Mas depois do título, vemos o cartaz proposto pela Associação Jurídica do Porto, juntamente com a Associação sindical de juizes portugueses, em colaboração com o Cineclube do Porto e a Medeia Filmes, que esteve em exibição, uma vez por semana de 9 a 30 de Maio, no Teatro do Campo Alegre.

Com efeito, os quatro filmes exibidos – *A COMÉDIA DO PODER*, *10<sup>E</sup> CHAMBRE*, *CACHÉ* - *NADA A ESCONDER* e *O PEQUENO CRIMINOSO* – mostram-nos, em pri- »



Cache, Michael Haneke



### · JUSTICE IN FILMS

At a first glimpse, giving this title to a film cycle could lead us into another trend of contemporary culture: making dichotomous analysis, i.e. believing that the culture or the thought are structured by dichotomies. But then we take a look at the poster conceived by the Associação Jurídica do Porto (Oporto Juridical Association) together with the Portuguese Judges Unions Association, in »



» meiro lugar, que não existe uma explicação única hipotética possível para a existência de um conjunto de estruturas comuns num certo número de filmes. Por outras palavras, não existe nenhuma razão, *a priori*, para nos contentarmos com a dicotomização, sobretudo quando assumimos que estes temas dicotomicamente relacionados são inerentes aos próprios filmes independentemente do observador.

As relações entre Cinema e Direito assumem diversas configurações e naturezas. Numa acepção mais filosófica, o cinema aparece como uma forma de expor questões relacionadas com a própria natureza do Direito: que tipo de realidade humana é o Direito e que domínio da vida do homem é o seu? O cinema ajuda, com a sua linguagem própria, a responder a essas questões. Como? Mostrando, ainda que com «filtros» externos ao

próprio Direito, dados imediatos da experiência jurídica, as formas como o Direito se manifesta ou auto-representa na vida social e como juristas e não juristas contactam com essa «coisa» que é o Direito. Estas são linhas comuns aos quatro filmes acima mencionados.

O cinema é psíquico. Quem o disse foi Epstein, autor que considerava as salas autênticos laboratórios mentais, onde, a partir de um feixe lumi-

noso, se concretiza um psiquismo colectivo. Quem já entrou numa sala de audiências sabe que também lá se reúnem vários psiquismos. A diferença em relação a uma sala de cinema é, sem dúvida, a existência de uma hierarquia rígida e imposta naquela, enquanto que na sala de cinema acontece a livre fruição e união entre o psiquismo incorporado na película e o dos espectadores. Esses psiquismos são, portanto, sistemas »

» collaboration with the *Oporto Film Society* and *Medeia Films*, promoting the films that were screened once a week, from 9 to 30 May, at *Campo Alegre Theatre*.

In fact, the four films screened – *L'IVRESSE DU POUVOIR*, *THE 10TH DISTRICT COURT: MOMENTS OF TRIALS (10<sup>E</sup> CHAMBRE-INSTANTS D'AUDIENCE)*, *CACHÉ* and *THE LITTLE GANGSTER (LE PETIT CRIMINEL)* – show us, first of all, that there isn't only one possible explanation for the existence of certain common structures in certain number of films. In other words, there is no reason whatsoever why we should be glad with dichotomy, especially when we assume that these issues, with a dichotomous relation, are inherent to the films themselves independently of the person watching them.

The relations between Cinema and Law undertake several configurations and natures. In a more philosophic way, cinema appears as a means of exhibiting issues related to the own nature of Law: what kind of human reality does Law represent and what domain of man's life does it represent? By using its own language, cinema helps to find an answer to these questions. How? In spite of using "filters" outside Law, it shows immediate juridical experiences, the ways Law finds to manifest or represent itself in social life and the way jurists and non-jurists deal with that Law "thing". These are common guidelines to the four films mentioned above.

Cinema is psychic, according to Epstein. He considered cinema rooms as real mental laboratories where a collective psychic process takes place due to a light beam. People who have ever been in a court room know that several psychic processes also take place there. The

difference is undoubtedly that in a court room there is a strict and imposed hierarchy, while in a cinema room there is free fruition and union between the film and the viewer psychic processes which are participating systems. In a court room, a system is subjugated, interpreted, conditioned, assessed and determined by another; in a cinema room, those participating systems are part of the own act of creation.

Both in Cinema as in Law, those participating systems have the tension factor in common, which is evident in films such as *CACHÉ* or *THE LITTLE GANGSTER*, perfect examples of how the film, "at the same time that represents, also means", as Edgar Morin puts it. At an identical and common mental level, it embraces reality, unreality, the present, the experienced, memory and dream. Films are like the human spirit: as much untrue as they are veridical, as much mythomaniac as they are lucid. It is therefore that (human) error springs up as another common issue between Cinema and Law (here is the suggestion for further cinema cycles).

In order to bring out the issue of Justice, cinema has inevitably to resort to psychology language (let's mention words like *projection*, *representation*, *field*, *images*) because, as Morin states it, the film "indissolubly links the worldly objective reality and the subjective perception of that same world." This is precisely the bordering territory of Law. It can be seen as "the radically human reality in two senses: on the one hand, it is a human creation and, on the other hand, it refers directly and exclusively to man's life," according to jurist António Braz Teixeira. »



» · THE FRONTIERS OF SIGHT

At first sight, in a cycle dedicated to Cinema and Justice, the absence of films like *MAR ADENTRO* (Spain), *IN MY COUNTRY* (USA), *JUSTICE* (Brazil), *THE MERCHANT OF VENICE* (USA), *ROPE* (USA), *THE CORPORATION* (Canada), *THE JURY* (USA), *DEAD MAN WALKING* (USA), *TO DIE OF LOVE* (France), *VERDICT* (France), *THE TRUTH* (France), *12 ANGRY MEN* (USA), *A CRIME IN PARADISE* (France) would be awkward. But the four films selected for the cycle *Cinema and Justice - The Frontiers of Sight* ended up showing a new subject area to which the French cinema is turning its attention. In fact, traditionally French Law films have privileged issues such as the malfunction of Justice, the struggle against dead penalty, and Justice among the whims of State and History.

This new subject area, which keeps its "mission" of struggling against clichés (unlike what happens with Justice in North-American films, mainly due to juridical realism in USA), highlights the human features of Justice, usually seen as a blind, harsh and far too many times damaged machine. As the relations between Cinema and Law are a timeless issue, these films also show what's at stake between life and dead. Living beyond surviving is common to these four films, which contribute to the humanization of Justice especially through the central element in the whole process: the judge (even as an absent character, like in *THE LITTLE GANGSTER*).

The humanization of Justice was also conveyed by the debates after the films exhibition. This was the cycle climax not only because of the profile of the speakers, but mainly because they shared a diversity of knowledge when discussing each film.

The audience, especially those people not working on the Law field, learnt a lot because they saw judges, lawyers, film buffs, and psychologists debating ideas, in a very informal way. Bringing Law closer to the people through art, in this case through cinema, is an important *social investment*.

Under the pretext of corruption, *L'IVRESSE DU POUVOIR* stresses the quest for the ideal of perfection, which is, like Justice, a synthesis between will and reason. That ideal and that perfection take shape in Isabelle Huppert's character, and bring about lots of nuisances and personal obstacles (next to a needy husband with a different rhythm of life) as well as professional obstacles (in a system which doesn't investigate beyond what is enough to make the front page headlines and which becomes itself self-devouring). As we all know, the ideal of perfection matches the people that create it, invent it, and make it the rule. In this film we acknowledge that neither naming it means having it, nor enacting it as law means transmitting it: it has to be practised, having in mind that respect comes from respecting.

*10TH DISTRICT COURT: MOMENTS OF TRIALS* also highlights the figure of the judge. More than figuring out if the court room is a stage, as Jean Tulard puts it, the film raises the question of the human elements that move around Justice. Once again the psychic elements and the tension are vivid enough, especially because it is a documentary. This film stands out for showing what, unfortunately, is a characteristic of Justice: verdicts are often incomprehensible. In fact, both through their attitude during the trial and through the verdicts they read, the judges have often in-

adequate communicative effects. Cinema, as a mass medium, has been able to capture that side of Justice.

We've already mentioned that the selection of French films has turned out to be an advantage to the organization of this cycle, because French cinema, unlike Hollywood films (and not American films), is one of the most representative of cinema as art. Unlike theatre for instance, cinema is focused on capturing the accidental and vacillating movement of things. That's where the documentary seduction emerges, a genre so cultivated in France.

Unlike North-American cinema, French cinema does not intend to deal with a whole idea in each film. Therefore, it is more realistic for reality itself is fragmentary. That's also why cinema is such a favourable medium to represent Justice, even though, unlike it, it always goes from concrete to abstract concepts.

Even at a systemic level, Art, like Justice, shares the utopia of trying to change people's lives, which often turns the tables on creators or Justice Officials themselves. For instance, the director presents his/her thoughts starting by the isolation and classification of cinema functions and elements. When his/her ability to reveal the physical world is already proven, he/she relates cinema to the historic moment, and proves he/she is able to answer a series of interpellations demanded by contemporary times. Any resemblance between this "cinematism" and the attitude of Justice Officials and juridical thought is not pure coincidence.

Thus, it is possible that not only the signs of their contemporary crisis but also the hypothesis for their reformulation stem from the appropriation of systems between Law and Art. ●



Cache, Michael Haneke

» de participação. Na sala de audiência, um sistema é subjugado, interpretado, condicionado, avaliado e determinado por um outro; na sala de cinema esses sistemas de participação fazem parte do próprio acto de criação.

Esses sistemas de participação, tanto no Cinema como no Direito, têm em comum o elemento de tensão. Esse elemento está muito bem demonstrado nos filmes *CACHE - NADA A ESCONDER* ou em *O PEQUENO CRIMINOSO*, exemplos perfeitos de que o filme, como disse Edgar Morin, "ao mesmo tempo que representa, significa". Ou seja, a um nível mental idêntico e comum, abarca o real, o irreal, o presente, o vivido, a recordação e o sonho. O filme é como o espírito humano: tão mentiroso quanto verdadeiro, tão mitómano quanto lúcido. É neste sentido que o erro [humano] aparece como mais uma temática em comum entre Cinema e Direito (fica aqui a sugestão para a organização de um futuro ciclo de cinema).

Para abordar o tema da Justiça, o cinema tem, inevitavelmente, de recorrer à linguagem da psicologia (repare-se em termos como *projeção*,

*representação, campo, imagens*) e isso porque, no dizer de Morin, o filme "une indissolavelmente a realidade objectiva do mundo e a visão subjectiva desse mesmo mundo". Estas são, precisamente, as fronteiras em que se move o Direito. Este pode ser visto como "a realidade radicalmente humana e é-o num duplo sentido: por um lado, é criação do homem e, por outro, refere-se directa e exclusivamente à vida do homem", na definição do jurista António Braz Teixeira.

· FRONTEIRAS DO OLHAR

Numa primeira impressão, num ciclo de cinema sobre Cinema e Justiça, estranhar-se-ia a ausência de filmes como *MAR ADENTRO* (Espanha), *EM MINHA TERRA* (EUA), *JUSTIÇA* (Brasil), *O MERCADOR DE VENEZA* (EUA), *FESTIM DIABÓLICO* (EUA), *A CORPORAÇÃO* (Canadá), *O JÚRI* (EUA), *A ÚLTIMA CAMINHADA* (EUA), *MOURIR D'AIMER* (França), *VERDICT* (França), *LA VERITÉ* (França), *12 HOMENS E UMA SENTENÇA* (EUA), *UM CRIME NO PARAÍSO* (França) entre outros, mas os quatro filmes seleccionados para

o ciclo de cinema *Cinema e Justiça - Fronteiras do Olhar* acabaram por revelar, quiçá, uma nova área temática para onde o cinema francês está a olhar. De facto, tradicionalmente o cinema francês sobre Direito tem privilegiado temáticas como o não funcionamento da Justiça, o combate contra a pena de morte e a Justiça face aos caprichos do Estado e da História.

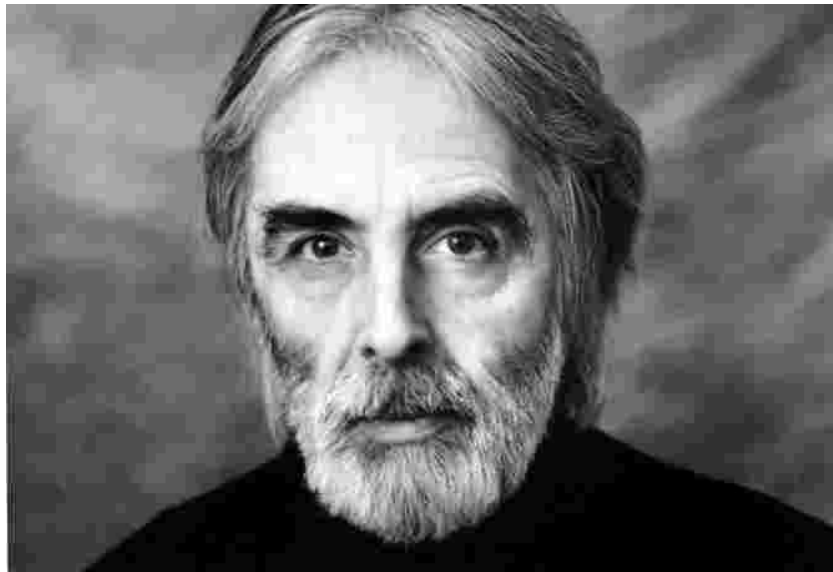
Essa nova área temática, que mantém a «missão» de lutar contra os lugares comuns (ao contrário do que acontece com a Justiça no cinema norte-americano muito devido também ao realismo jurídico daquele país), salienta a vertente humana da Justiça, normalmente encarada como uma máquina cega, implacável e, por demasiadas vezes, avariada. Sendo as relações entre Cinema e Direito um tema atemporal, os filmes sobre esta temática mostram também o que mais depressa decide entre a vida e a morte no que elas de humano têm. Vivência e não só sobrevivência é uma orientação comum aos quatro filmes escolhidos, os quais contribuem, portanto, para uma humanização da imagem da Justiça, em particular através de uma figura central em todo este processo: o juiz (mesmo enquanto personagem ausente, tal como acontece no filme *O PEQUENO CRIMINOSO*).

Para essa humanização da Justiça contribuíram também os debates rea- »



10ª Chambre - Instants d'Audience, Raymond Depardon





Michael Haneke

» lizados após a exibição de cada filme, o que constituiu o ponto alto da organização deste ciclo de cinema. Isso deveu-se não só ao perfil dos oradores convidados, mas sobretudo por cruzarem contributos de várias áreas na análise de cada filme. O espectador, sobretudo aquele que não está ligado ao Direito, saiu enriquecido porque, de uma forma assaz informal, viu reunidos, em troca de ideias, juizes, advogados, cinéfilos, psicólogos, algo que não é habitual. Aproximar o Direito das pessoas pela arte, neste caso de cinema, é um importante *investimento social*.

No filme *A COMÉDIA DO PODER*, sob o pretexto da corrupção, o que mais acaba salientado é a perseguição de um ideal de perfeição, sendo esta, tal como a Justiça, uma síntese entre a vontade e a razão. Esse ideal e essa síntese são consubstanciados na personagem interpretada por Isabelle Huppert, provocando-lhe inúmeros dissabores e obstáculos pessoais (junto de um marido carente e com um ritmo diferente do dela) e profissionais (num sistema que só escava até onde dá para alimentar as manchetes de jornais e que, tal como os *headlines*, também ele se torna autofágico). Como sabemos, o ideal de perfeição é algo que apenas condiz com quem o cria, inventa, estabelece tá-

buia de conduta e, bastas vezes, nem isso. Nesse filme, percebemos que à perfeição, como à justiça, não basta nomeá-la para tê-la, nem legislá-la para transmiti-la: é preciso praticá-la, conforme o desígnio de que é respeitando que se ganha o ser-se respeitado.

A figura do juiz está também em destaque no filme *10<sup>e</sup> CHAMBRE – INSTANTS D'AUDIENCE*, no qual mais do que perceber se uma sala de tribunal é um palco de teatro, como defende Jean Tulard, estão em causa, mais uma vez, os elementos humanos que giram em volta da Justiça. Os elementos do psiquismo e a tensão voltam a estar bem representados, sobretudo por se tratar de um documentário. Este filme prima pelo mérito de evidenciar aquilo que, infelizmente, acaba por ser uma característica da Justiça: as sentenças são muitas vezes incompreensíveis. De facto, os juizes, muitas vezes, tanto na sua postura e atitude em julgamento, como nas sentenças que lêem, acabam por ser comunicacionalmente inadequados em muitos aspectos. O cinema, enquanto *medium*, tem conseguido captar essa vertente da Justiça.

Já referimos que a selecção de filmes franceses acabou por se tornar numa vantagem para a organização

deste ciclo de cinema sobre a Justiça no cinema, até porque o cinema francês, ao contrário do que acontece no cinema de Hollywood (não generalizando para o norte-americano), será daqueles que mais jus faz à própria natureza do cinema enquanto arte. Ao contrário do que acontece, por exemplo, no teatro, o cinema está orientado para conseguir captar o movimento acidental e vacilante das coisas. É, aliás, daqui que nasce a sedução do documentário, género tão imiscuído no cinema francês.

O cinema francês, ao contrário do norte-americano, não se preocupa em cumprir uma ideia em cada filme e, por isso, é mais realista, no sentido de que a própria realidade é de natureza fragmentada. É por esta razão também que o cinema é um *medium* tão propício a representar a Justiça, ainda que, ao contrário desta, parta sempre do concreto para o abstracto.

A Arte, como a Justiça, partilha, até a nível sistémico, a utopia de tentar mudar a vida das pessoas, tentava essa que se vira, muitas vezes, contra os próprios criadores ou agentes da Justiça. Veja-se, por exemplo, que o realizador apresenta o seu raciocínio começando por isolar e classificar as funções e elementos do cinema e, quando já está fundamentada a sua capacidade de revelar o mundo físico, relaciona-o com o presente histórico, demonstrando a sua preparação para responder a uma série de interpelações feitas pelos tempos actuais. Qualquer semelhança entre este «cinematismo» e a forma de actuar dos agentes de Direito e do pensamento jurídico não será mera coincidência.

Por isso, talvez seja desta apropriação de sistemas entre Direito e Arte que nasçam não apenas sinais das suas crises contemporâneas, mas antes hipóteses da sua reformulação. ●

## B&W 2007

Texto:

Marta Reis

Tradução:

Branca Sampaio



Le Baiser, Stefan Le Fay

Chegou ao fim a quarta edição do *FESTIVAL AUDIOVISUAL BLACK & WHITE*. Organizado pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, este evento terminou sábado, dia 21 de Abril, às 21h45, com a entrega dos prémios aos vencedores seleccionados pelo júri internacional, composto pelos realizadores Michael Unger (EUA) e Carlos Ruiz (Portugal/Espanha), pelo radialista Bob Boilen (EUA), pelo compositor Carlos Zingaro (Portugal) e pela fotógrafa Galina Usheva (Bulgária).

A pensar já na próxima edição do festival, que deverá decorrer em 2008, a organização tem já agendadas para o corrente ano algumas extensões do *B&W* para a apresentação das obras seleccionadas a outros públicos.

É desta forma que o *B&W* está a fazer renascer a tradição do preto e branco, modernizado pelo espírito do tempo e pelo impacto das novas tecnologias. Quando falamos de imagem, recorremos a uma memória a preto e branco. Algumas fixadas em fotografias com mais de um século. O *BLACK & WHITE* pretende recuperar essa memória e atualizá-la.

Fica a promessa: para o ano há mais e melhor *B&W*. ●

www.artes.ucp.pt/b&w

FESTIVAL INÉDITO A NÍVEL MUNDIAL ENCERRA MAIS UMA EDIÇÃO. *Le Baiser*, de Stefan Le Lay (França), considerado o MELHOR VÍDEO DE FICÇÃO e GRANDE PRÉMIO *B&W*

UNPRECEDENTED INTERNATIONAL FESTIVAL CLOSES ITS 4th EDITION. *Le Baiser*, by Stefan Le Lay (France), was granted the *BEST FICTION VIDEO* and the *GRAND PRIZE B&W*

Organised by *Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa*, the fourth edition of *BLACK & WHITE AUDIOVISUAL FESTIVAL* has come to an end with the awards ceremony which took place on Saturday, April 21, at 9.45 p.m. The entries were selected by the international jury, comprising directors Michael Unger (USA) and Carlos Ruiz (Spain/Portugal), radio producer/broadcaster Bob Boilen (USA), composer Carlos Zingaro (Portugal) and photographer Galina Usheva (Bulgary).

Foreseeing the next edition, which will probably be held in 2008, the organisation has already scheduled some extensions of *B&W AUDIOVISUAL FESTIVAL* in order to exhibit the award-winning films to other audiences.

Therefore, *B&W* is responsible for the emergence of the black and white aesthetics, adapted to contemporary spirit and to the impact of new technologies. When we speak about images, we resort to a black and white memory. Some of those images spring up from century old photographs. *BLACK & WHITE* intends to recapture that memory and bring it up-to-date.

A promise: *B&W 2008* will be even better. ●



# O ESTADO DAS COISAS THE STATE OF THINGS

Texto:  
Sílvia Santana  
Tradução:  
Branca Sampaio

A 23ª edição do *FESTROIA* é a primeira sem o seu criador e director Mário Ventura. Homageado na sessão de abertura, Mário Ventura passa o testemunho a Fernanda Silva como directora do festival, sua colaboradora desde sempre. Em conversa com a revista *CINEMA*, Fernanda Silva afirmou que o *FESTROIA* vai manter a mesma linha que o tem pautado ao longo dos anos, tentando sempre que possível melhorar alguns aspectos quer de organização, quer num conjunto de iniciativas só possíveis com parcerias e patrocínios. Nessa mesma conversa, a actual directora do *FESTROIA* diz não se importar muito com as recentes críticas vindas de alguns organizadores de outros festivais de cinema portugueses que criticam o *FESTROIA* por ser um festival conservador e que não evolui. *"A grandeza e importância de um festival vê-se pela qualidade da sua programação e mobilização do público e nisso temos a certeza que somos um dos mais importantes"*, responde a directora do festival. Concordamos com a directora Fernanda Silva no que diz respeito ao público, salas muito bem compostas em quase todas as sessões, mesmo as que saem fora do horário mais apelativo para quem trabalha. Raramente se viu uma sala com menos de 40 ou 50 pessoas. Em relação à qualidade de programação, já lá vamos.

The 23rd *FESTROIA* was the first without its creator and director Mário Ventura. Honoured at the opening session, Mário Ventura was succeeded by Fernanda Silva as festival director, his constant collaborator since the first edition. Talking to the magazine *CINEMA*, Fernanda Silva said that the *FESTROIA* is going to keep the same guidelines it has followed along the years, trying whenever possible to improve some aspects both in the basis of the organization and in a set of initiatives that are only possible through partnerships and sponsorships. She also confessed that she is not worried about the recent criticisms from some organizers of other Portuguese film festivals, who accused the *FESTROIA* of being a conservative festival that doesn't evolve. *"The greatness and importance of a festival is seen by the quality of its programme and audience mobilization, and in that matter we are sure we are one of the most important"*, answered the festival director. We agree with the director Fernanda Silva on the audience: rooms with a reasonable number of people in almost every session, even those at less appealing hours for those who work; seldom there was a room with less than 40 or 50 people. As to the quality of the programme, we will talk about it later on. »



Border Post, Rajko Grlic



Reprise, Joachim Trier





After the Wedding, Susanne Bier

O filme *POSTO FRONTEIRIÇO* do realizador croata Rajko Grlic foi o grande vencedor da 23ª edição do *FESTROIA* que decorreu de 1 a 10 de Junho em Setúbal. O júri presidido pelo actor inglês Charles Dance decidiu entregar o *Golfinho de Ouro* a este filme que é a primeira co-produção dos países que formavam a antiga Jugoslávia. O filme é uma espécie de *TOP GUN* dos Balcãs, até o actor principal nos faz lembrar Tom Cruise através de algumas semelhanças físicas e principalmente na sua pose durante todo o filme. Não falta nesta narrativa a célebre história de amor proibida entre o galã e a mulher do comandante do posto fronteiriço. A grande diferença do filme é que, ao invés de *ASES INDOMÁVEIS* que tem o chamado final heróico e feliz, *BORDER POST* acaba de uma forma trágica que tinha tanto de previsível como de despropositada. Na melhor das hipóteses, este filme poderia ser uma boa sátira à pré-guerra civil que levou à separação da Jugoslávia com pitadas do filme *IL DESERTO DEI TARTARI*, adaptação do magistral romance de Dino Buzzati com o mesmo nome (*O DESERTO DOS TÁRTAROS*). O que acontece na realidade é que não passa de um filme mediano, recheado de clichés e sem qualquer tipo de interesse visual.

O *FESTROIA* é composto por várias categorias sendo as mais importantes a competição oficial, a competição de primeiras obras, os independentes americanos e ainda a secção *O Homem e a Natureza*, que destaca obras com preocupações ecológicas e sociais. Começamos, então, pela mais importante categoria do festival, a competição oficial. Este ano estavam presentes 14 filmes a concurso provenientes dos 4 cantos do mundo, como é habitual, sendo que apenas podem concorrer a esta categoria países que tenham uma produção anual inferior a 30 filmes. A secção oficial de 2007 foi bastante desequilibrada. Em 14 filmes apenas cinco ou seis, com muito boa vontade, apresentavam a qualidade desejada, desconhecendo-se se este facto se deve a um ano menos bom ou a outros critérios de selecção. O grande filme desta secção e do festival foi *PLEASANT MOMENTS* da grande realizadora checa Vera Chytilová, um filme que gira à volta de uma psiquiatra e no qual a cineasta põe a descoberto a psicose e a fragilidade emocional humana de uma forma soberba. Fabuloso do ponto de vista técnico, com planos arriscadíssimos, magistral encadeamento de personagens e genialmente montado.

Que Chytilová é uma cineasta maior já todos sabemos, ela figura em todos os livros credíveis de história do cinema, referida juntamente com Jiri Menzel e Milos Forman, o tridente maravilha do cinema checo dos anos 60, o que não sabíamos é que ela continua em grande forma e a contribuir para levar o cinema mais à frente a todos os níveis. Jean-Luc Godard certamente já se deve ter arrependido de durante anos ter detestado os filmes de Chytilová, acusando-a de ser anedótica e apolítica. A ver vamos se terá edição comercial por cá. *MOMENTOS AGRADÁVEIS* saiu do festival sem qualquer tipo de prémio.

O filme apontado como o mais consensual e provável vencedor desta secção oficial era *DEPOIS DO CASAMENTO* de Susanne Bier, filme dinamarquês nomeado no presente ano para o *Oscar* de melhor filme estrangeiro, *AFTER THE WEDDING* é um bom filme, embora em alguns momentos algo "choroso" e demasiado limpinho, bem dirigido e com uma grande interpretação de Rolf Lassgard, interpretação essa que lhe valeu o mais que merecido *Golfinho de Prata* para melhor actor. De referir ainda que o filme de Susanne Bier recebeu também o prémio especial do júri.

A *VIAGEM DE ISZKA* do húngaro Csaba Bollok foi o filme mais injustiçado da competição oficial e vai para casa sem qualquer tipo de galardão. Se no caso de Chytilová já se sabia que seria impossível arrecadar o que quer que fosse, no caso deste filme húngaro uma menção honrosa era mais que justificada. Além de ser extremamente bem filmado com uma fotografia irrepreensível, o tema do filme ser a exploração infantil e juvenil e o facto de todos os actores serem amadores e a maioria serem crianças de rua da Hungria não foi suficiente »

The film *BORDER POST* by the Croatian Rajko Grlic won the 23rd *Festroia*, which took place in Setúbal from June 1st to June 10th. The jury, headed by the English actor Charles Dance, decided to award the Golden Dolphin to this film, which is the first co-production by the countries that formed the former Yugoslavia. The film is a kind of *TOP GUN* from the Balkans. Even the main actor resembles Tom Cruise, especially his pose. It also contains the forbidden love story between the leading man and the wife of the border guard. The big difference is that unlike *TOP GUN*, which has the so called heroic and happy ending, *BORDER POST* ends tragically, which is both predictable and inopportune. At best, it could be a good satire to the pre-civil war situation that led to the collapse of Yugoslavia, with pinches of the film *THE DESERT OF THE TARTARS*, a magnificent adaptation of the novel *THE TARTAR STEPPE* by Dino Buzzati. What actually happens is that it is no more than a median film, full of clichés and without any visual interest.

The *Festroia* has several sections, being the most important the Official Competition, First Works, American Independents and Man and His Environment, which highlights works containing ecological and social concerns.

Let's start with the most important section of the festival, the Official Competition. This year there were in contest 14 films from around the world, as usual, being only allowed to compete in this section countries with an annual production of less than 30 films.

The 2007 Official Competition was quite unbalanced. From the 14 films, only five or six presented, and hardly, the desired quality; we don't know



Pleasant Moments, Vera Chytilová

if it is due to a year not so good in terms of production or to other criteria of selection.

This section and festival's great film was *PLEASANT MOMENTS*, by the great Czech director Vera Chytilová. The story develops around a woman psychiatrist and the film director unveils the human emotional frailty and psychosis in a superb manner. Fabulous from the technical point of view, with very risky shots; magnificent concatenation of characters and splendid edition.

We all know that Chytilová is a major film director. She is referred to in every credible book of history of cinema, along with Jiri Menzel and Milos Forman. Together they form the wonderful trident of the Czech cinema of the 60's. What we didn't know was that she is still in great shape and contributing to take cinema further at every level. Jean-Luc Godard must certainly regret having hated Chytilová's films for years, accusing her of being a joke and apolitical. Let us wait and see if it will have a commercial edition in Portugal. *PLEASANT MOMENTS* leaves

the festival without winning any prize.

The film pointed out as the most consensual and probable winner of this section was *AFTER THE WEDDING* by Susanne Bier. This film, which was nominated for the Best Foreign Film Oscar, is good, although sometimes a little "weepee" and too neat. It is well directed and has a great performance of Rolf Lassgard, for which he won the deserved prize of Best Actor – Silver Dolphin. It must also be said that Susanne Bier's film received the Jury Special Award – Silver Dolphin.

The film of the Official Competition that was most unfairly treated was *ISKA'S JOURNEY* by the Hungarian Csaba Bollok. It returned home without any award. People knew it would be impossible for Chytilová to win something; but as to this Hungarian film, it deserved an honourable mention. The fact that it is extremely well filmed with an irreprehensible photography, that its theme is child and youth exploitation, and that the actors are amateurs and mainly Hungarian homeless children was not enough to win the sensitivity of both the audience and the jury. It is worth mentioning that, after the film was shot, the director and his wife, the producer, decided to adopt two of the children, no less than the leading actress and her sister. Cinema is trying to change the world.

Amongst the other selected films, only two were above mediocrity: *THE OPTIMISTS* by the Serbian Goran Paskaljevic; and *THE ROAD TO SAN DIEGO* by the Argentinean Carlos Sorín, who five years ago presented us with his beautiful *MINIMAL STORIES*, with which he won the 2002 edition.

In the section First Works Award in Portugal. *PLEASANT MOMENTS* leaves the unusual happened: The winner »

» was one of the worst films in competition. *PRINCESS* by Brigit Grosskopf is a German film that portrays the life of a girl's gang – yes, you read it correctly, a gang. The script is poor, the actors' work evidences a lack of ability to go beyond the usual acting of the text; visually it is a tremendous idleness, or could it be really lack of talent? Moreover, the ending is highly predictable, and the film contains an excess of entirely unnecessary violence. A film and an award to forget.

The First Works section, unlike the Official, included works of good or very good general quality. We have watched excellent films: *SONS*, a Norwegian film about paedophilia; *REPRISE*, also Norwegian and by the director Joachim Trier, a name to consider for the future; and *THE ART OF CRYING*, by the very friendly Danish director Peter Schonau Fog, whose first full-length film is a strange way of approaching the theme of incest and paedophilia. Peter Fog went home with an honourable mention in First Works Award and also the CICAÉ Prize. Strangely enough, he had to take with him the awards given to the film *AFTER THE WEDDING*, which surprised and even troubled him, since apparently no one of the organization had informed him.

There were two great films in the First Works section. *THE VIOLIN* by the Mexican Francisco Vargas is a film that reminds us of the Italian Neorealism and even the brilliant Robert Bresson. Filmed in black and white with an irreprehensible photography, it shows in an original but quite hard and dry manner the resistance of the Mexican peasants to the government's military oppression. A great film at every level that had already been praised in Cannes.

The Golden Leopard of the last

edition of the Locarno Film Festival, one of the most prestigious and important European festivals, was given to the first full-length film of a young Swiss director named Andrea Staka, *DAS FRÄULEIN*. Well, *DAS FRÄULEIN* was in contest for the First Works Award and went home the same way it came, without winning anything and, even worst, without anyone having noticed it was there. Extremely beautiful, this film tells the story of three women that came from different regions of a country that no longer exists. Those who had the pleasure to watch this cinematic pearl won't soon forget the excellent characters and the photographic details of extreme beauty and skill; or can just have seen how to make a film like that, without shedding any easy tear or other kind of easiness.

The magazine *CINEMA* didn't have the opportunity to watch most of the American Independents, since they and the Official Competition were often at the same time. According to the backstage conversations, *THE CHOKING MAN* had been pointed out as the best film in the competition for the City Hall of Setúbal Award – American Independents and the most serious candidate for winning it, which didn't happen since the award went to *BOY CULTURE* by Q. Allan Brocka.

A small reference to two short-length films: *ALPHAVILLE 2007 A.D.*, an ironic vision of Brazil from our days consisting of the dialogue of the film *ALPHAVILLE* by Jean-Luc Godard; and *FOR(R)EST IN THE DES(S)ERT*, a real UFO, a small marvel made with very few or no resources, but with an enormous geniality.

Besides honouring Mário Ventura, the recently deceased festival director, and the British actor Christopher Lee, a name that needs no presenta-»



El Camino de San Diego, Carlos Sorín



Boy Culture, Q. Allan Brocka

» para conquistar a sensibilidade quer do público quer do júri. De referir que depois de o filme ter sido terminado, o realizador e a sua esposa, produtora, resolveram adoptar duas das crianças, nada mais nada menos que a actriz principal e a sua irmã. O cinema a tentar mudar o mundo.

Dos restantes filmes seleccionados apenas dois escaparam da mediocridade: *THE OPTIMISTS* do sérvio Goran Paskaljevic e *EL CAMINO DE SAN DIEGO* do argentino Carlos Sorín, que há cinco anos atrás nos deu o lindíssimo *Histórias Mínimas*, com o qual venceu a edição de 2002.

Na competição de primeiras obras o insólito aconteceu, ganhou um dos piores filmes a concurso. *PRINCESS* de Brigit Grosskopf é um filme alemão que retrata a vida de um gangue de raparigas, sim leram bem, um gangue. O argumento é fraco, o trabalho de actores denota falta de capacidade de ir mais longe que o habitual repre-

sentar o texto, visualmente é de uma preguiça incrível (ou será mesmo falta de talento?). Junte-se a tudo isto um final altamente previsível e um excesso de violência completamente gratuita. Um filme e um prémio para esquecer.

A competição de primeiras obras, ao contrário da secção oficial, teve boa ou muito boa qualidade geral. Assistimos a excelentes filmes como: *SONS*, filme norueguês sobre o tema da pedofilia; *REPRISE*, também da Noruega, do realizador Joachim Trier, um nome a ter em conta para o futuro; e *THE ART OF CRYING* do muito simpático realizador dinamarquês Peter Schonau Fog que se estreia nas longas-metragens com uma nova e estranha forma de abordar o tema do incesto e da pedofilia. Peter Fog levou para casa uma menção honrosa na categoria de primeiras obras e ainda o Prémio CICAÉ. Estranhamente levou ainda para casa os pré-

mios referentes ao filme *AFTER THE WEDDING*, o que o levou a ficar bastante surpreendido e algo incomodado, pois ao que parece ninguém da organização o teria informado de tal.

Os grandes filmes da secção de primeiras obras foram dois. *EL VIOLIN* do mexicano Francisco Vargas é um filme a fazer lembrar o neo-realismo italiano, ou mesmo o génio de Robert Bresson. Filmado a preto e branco com uma fotografia irrepreensível, mostra de forma original mas bastante seca e dura a luta da resistência dos camponeses mexicanos contra a opressão militar do governo. Um grande filme a todos os níveis, que já tinha sido elogiado em *Cannes*.

*O Leopardo de Ouro* da última edição do *Festival de Locarno*, um dos mais prestigiados e importantes festivais da Europa, foi para a primeira longa-metragem de uma jovem realizadora suíça, de nome Andrea Staka, pelo filme *DAS FRÄULEIN*. Pois bem, »



The Choking Man





Forrest in the Des(s)ert

» *MENINA* esteve a concurso na categoria de primeiras obras e foi para casa tal como chegou, sem ganhar absolutamente nada e, pior que isso, sem que ninguém tivesse sequer dado conta que existia. Imensamente belo, este filme conta a história de três mulheres provenientes de diferentes regiões de um país que deixou de existir. Quem teve o prazer de assistir a esta pérola cinematográfica tão cedo não vai esquecer as excelentes personagens e os detalhes fotográficos de extrema beleza e mestria, ou apenas viu como se faz um filme assim, sem cair minimamente na lágrima fácil ou qualquer outro tipo de facilitismo.

A revista CINEMA não teve oportunidade de ver a maioria dos independentes americanos, visto sobrepujarem-se à competição oficial. Pelas conversas de bastidores, *THE CHOKING MAN* era apontado como o melhor filme da competição e o mais sério candidato ao prémio, facto que não se veio a confirmar, acabando por essa distinção ir para *BOY CULTURE* do realizador Q. Allan Brocka.

Uma pequena referência nossa a duas curtas-metragens: *ALPHAVILLE 2007 D.C.*, uma irónica visão do Brasil actual composto pelo diálogo do filme *ALPHAVILLE* de Jean-Luc Godard; e *FOR(R)EST IN THE DES(S)ERT*, um autêntico OVNI, uma pequena maravilha feita com pouquíssimos ou nenhuns recursos, mas com enorme dose de genialidade.

Além das homenagens a Mário Ventura, o director do festival recentemente falecido, e ao actor britânico Christopher Lee, nome que dispensa qualquer tipo de apresentações, o *FESTROIA* decidiu homenagear Jiri Menzel com o prémio de carreira.

Menzel, como já referimos anteriormente, é um dos grandes nomes do cinema mundial. Duas vezes candidato ao *Oscar*; com um galardão em 1968 com o sublime *CLOSELY OBSERVED TRAINS* e dezenas de prémios nos mais importantes festivais de cinema mundiais, Jiri Menzel foi e continua a ser um dos nomes máximos do cinema checo. O seu último filme, *I SERVED THE KING OF ENGLAND*, foi oferecido a uma sala completamente cheia na sessão de encerramento do festival.

O balanço da 23ª edição do *FESTROIA* é francamente positivo. O festival perdeu o seu criador, mas não deixou de nos dar oportunidade de ver excelentes filmes que de outra forma são demasiado inacessíveis. Nas homenagens deste ano, pudemos assistir até a um improviso do célebre actor Christopher Lee quando fez questão de relembrar alguns gestos de algumas das suas personagens mais conhecidas, brincando até com a sua idade. Vamos ver o que nos reserva o futuro do festival, mas esperamos que possa continuar a premiar o público português com obras de grande qualidade artística, que isso é o que na realidade faz a diferença. ●

» tion, the *FESTROIA* decided to honour Jiri Menzel for his career.

Jiri Menzel, as we have mentioned before, is one of the great names of the cinema around the world. Two times candidate to the Oscar, with an award in 1968 for the sublime *CLOSELY OBSERVED TRAINS*, and dozens of awards at the most important film festivals around the world, Jiri Menzel has been and still is one of the major names in Czech cinema. His last film, *I SERVED THE KING OF ENGLAND*, was offered to a room completely full at the festival's closing session.

The result of the 23rd *FESTROIA* is very positive. The festival has lost its creator, but it hasn't stop to give us the opportunity to watch excellent films that otherwise were too inaccessible. At this year's honours we could even witness an improvisation by the renowned actor Christopher Lee, when he recalled gestures of some of his most famous characters. He even played with his age. Let us wait and see what the future of the festival has for us, but we hope it can still bestow upon the Portuguese audience works of high artistic quality, which, in fact, is what makes the difference. ●



Christopher Lee e Fernanda Silva



I Served the King of England



Das Fräulein, Andrea Stala

# FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINECLUBES RETORNA A MATERA

## INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILM SOCIETIES RETURNS TO MATERA

Texto:

João Paulo Macedo

Tradução:

Helena Alves

Organizado pela FEDERAÇÃO ITALIANA DOS CÍRCULOS DE CINEMA em colaboração com a FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE CINECLUBES (FICC), o festival reuniu em Matera cineclubistas provenientes de todo o mundo. Tivessem participado os delegados da Austrália e estariam representados os cinco continentes.

Com um programa intenso, o 9º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINECLUBES marcou o início das celebrações do 60º aniversário da FICC. Começou com vários momentos altos: a inauguração da exposição fotográfica *O EVANGELHO SEGUNDO MATERA*, com fotografia de Domenico Notarangelo, uma magnífica colecção de fotos de rodagem do filme de Pasolini *IL VANGELO SECONDO MATEO* (1964), e a homenagem a Gianni Amelio com o filme *LA CITTÀ DEL SOLE* (1973).

A exibição de filmes de Gianni Ame-

lio marcou o segundo dia do festival. *LE CHIAVI DI CASA* (*CHAVES DE CASA*, 2004), e *LA STELLA CHE NON C'È* (*A ESTRELA DO NUNCA* – na tradução de Gianni Amelio na conferência em Portugal em Novembro, 2006), dois magníficos filmes que a distribuição portuguesa simplesmente ignorou. A conversa que se seguiu com o realizador foi particularmente interessante e na linha da conferência de Montemor-o-Novo que transcrevemos em edição passada. Gianni Amelio tem uma presença forte e simpática, desta feita reforçada com os seus filmes que, por si, falam do mundo, da viagem e da vida, com a mesma paixão e intensidade com que o realizador se exprime.

Particularmente emotiva foi a antestreia mundial do filme *EL CINE DEL FIN DEL MUNDO*, da realizadora Cuini Amelio Ortiz, produzido para »



Il Vangelo Secondo Mateo, Pier Paolo Pasolini



Gianni Amelio

Film Society members from around the world met in Matera in a festival organized by the ITALIAN FEDERATION OF CINEMA CIRCLES in collaboration with the INTERNATIONAL FEDERATION OF FILM SOCIETIES (*FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE CINECLUBES - FICC*). If the Australian delegates had participated, the five continents would be represented in the festival. With an intense programme, the 9th INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILM SOCIETIES marked the beginning of the FICC 60th anniversary celebrations. It began with several high points: the opening of the photographic exhibition of *THE GOSPEL ACCORDING TO MATERA*, photographed by Domenico Notarangelo, a magnificent photo collection of the *IL VANGELO SECONDO MATEO* (1964) filming by Pasolini, and a tribute to Gianni Amelio with the film *LA CITTÀ*

*DEL SOLE (CITY OF THE SUN)* (1973).

The second day of the festival was marked by the screening of Gianni Amelio's films. *LE CHIAVI DI CASA* (*THE KEYS TO THE HOUSE*, 2004), and *LA STELLA CHE NON C'È* (*NEVER STAR*) – Gianni Amelio's translation in the conference, which took place in Portugal in November 2006 –, two magnificent films that were simply ignored by the Portuguese distribution. The conversation that followed with the filmmaker was particularly interesting and into line with the conference that took place in Montemor-o-Novo, which we have transcribed in last edition. Gianni Amelio has a strong and pleasant presence, this time reinforced by his films that tell about the world, journey and life, with the same passion and intensity with which the filmmaker expresses himself. »



» The worldwide pre-premiere of the film *EL CINE DEL FIN DEL MUNDO* (*CINEMA AT THE END OF THE WORLD*), by Cuini Amelio Ortiz, produced for *RAI* by the president of the ARGENTINE FEDERATION OF FILM SOCIETIES (Cristina Marchese), was particularly emotive. The film portrays the journey made to the Base Jubany, in Antarctica, for the delivery of films and for the opening of the Juan Carlos Arch Film Society, functioning in the world's most septentrional cinema. It is a thirty minutes documentary that does not forget about the hard living conditions in an inhospitable region of the globe, where scientific and military teams stay isolated for several months. The journey peripetia, the living conditions at the Base and the importance that cinema gets in these conditions are exceptionally handled in this classic

documentary. The *EL CINE DEL FIN DEL MUNDO* (*CINEMA AT THE END OF THE WORLD*) premiere was preceded by the showing of an interview with Juan Carlos Arch and also a video of some of the moments from the previous festival edition. Juan Carlos would have directed that film; Cristina took this job into her own hands and assumed this task. To us, Film Society members, and festival participants, it was a moment of nostalgia, because it was impossible not to recall Juan Carlos Arch and his passion for Cinema.

During the morning, one of the Portuguese films present in the event – *MANHÃ DE NOVEMBRO* (*NOVEMBER MORNING*), 1981 – a film produced and directed at the *Torres Novas Film Society*, was screened, and was generally well accepted. It was integrated in the *New Network*

*Film Society* section, where the films produced by Film Societies all around the world are included. In the festival programme there were two more Portuguese films: *UMA NOITE AO ACASO* (*NIGHT STORY*), by Victor Candeias, and *A MINHA ALDEIA JÁ NÃO MORA AQUI* (*MY VILLAGE DOESN'T LIVE HERE ANYMORE*) by Catarina Mourão, winners of the *Dom Quixote* Award in the two last editions of the *CAMINHOS DO CINEMA PORTUGUÊS FESTIVAL*, and the first one was also winner of the best Portuguese short film of the 2005 *FIKE* edition – *FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS METRAGENS DE ÉVORA* (ÉVORA INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL).

Unfortunately the Iberoamerican group and the *FICC's* Committee Executive meetings prevented us from attending to most of the festival's cinematographic programme »



Exposição fotográfica Il Vangelo Secondo Mateo, Pier Paolo Pasolini



Das Franlein; Uma Manhã De Novembro (ao lado)



» a *RAI* pela PRESIDENTE DA FEDERAÇÃO ARGENTINA DE CINECLUBES (Cristina Marchese). O filme relata a viagem efectuada até à Base Antártica de Jubany para a entrega de filmes e abertura do Cineclubes Juan Carlos Arch, a funcionar naquele que é o Cinema mais setentrional do mundo. Um documentário de trinta minutos que não esquece as difíceis condições de vida de uma região inóspita do globo, onde permanecem isoladas por meses a fio equipas científicas e militares. As peripécias da viagem, as condições de vida na Base e a importância que o cinema adquire nestas condições encontram-se excepcionalmente tratadas neste documentário clássico. A estreia de *EL CINE DEL FIN DEL MUNDO* foi precedida pela passagem de uma entrevista a Juan Carlos Arch bem como de um vídeo de alguns dos momentos da edição anterior do festival. Juan Carlos teria sido o produtor deste filme; Cristina tomou em mãos o seu trabalho e assumiu a sua função. Para nós, cineclubistas, e participantes no festival, foi um momento de saudade, pois foi impossível não recordar Juan Carlos Arch e a sua paixão pelo Cinema.

Pela manhã já havia sido exibido um dos filmes portugueses presentes no certame – *MANHÃ DE NOVEMBRO*, 1981 – um filme produzido e realizado no Cineclubes de Torres Novas, que mereceu um bom acolhimento generalizado. Integrado na secção *Cineclub New Network* onde se inserem os filmes produzidos pelos Cineclubes do mundo inteiro. Na programação do festival ainda houve lugar a mais dois filmes portugueses: *UMA NOITE AO ACASO*, de Victor Candeias, e *A MINHA ALDEIA JÁ NÃO MORA AQUI*, de Catarina Mourão, vencedores do Prémio Dom Quixote nas duas últimas edições dos *CAMINHOS DO CINEMA PORTUGUÊS*, e o primeiro também vencedor do Prémio de Melhor Curta Metragem Portuguesa na edição de 2005 do *FIKE* – *FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS METRAGENS DE ÉVORA*.

Infelizmente as reuniões do grupo Ibero-Americano e do Comité Executivo da *FICC* impediram-nos de assistir a grande parte do programa cinematográfico do festival (dois dias ocupados nestas reuniões, apenas conseguimos ver um dos filmes em cada dia!).

Os desenvolvimentos do projecto *CINESUD* valem certamente este esforço. Este projecto, de que a Federação Portuguesa é um dos fundadores, assume a partir deste Festival uma importância mundial reconhecida por todos. Trata-se de um projecto que, como referido extensivamente em artigo publicado na revista *CINEMA*, promove a circulação não comercial de filmes a nível mundial. Baseado em *Common Rights* (cedência de alguns direitos), relaciona directamente o programador e o público com o produtor ou realizador do filme. A partir deste momento os filmes do projecto ficam disponíveis para Cineclubes de todo o mundo. O catálogo integra cerca de 90 filmes provenientes dos países da América Latina, Espanha e Portugal, na sua edição de 2006. A próxima edição integrará, pelo menos, mais cerca de 50 filmes já entregues aos promotores. »



La Ferie du Licu, Vittorio Moroni

» *DAS FRAÜLEIN*, de Andrea Staka, uma co-produção germano-suíça, foi o filme possível no quarto dia do festival. Vencedor do Prémio Dom Quixote no Festival de Locarno, em 2006, conta a história de Ruža que troca Belgrado pela Suíça, uma jovem esperançada numa vida nova e em melhores condições. Vinte anos mais tarde parece ter conseguido tudo o que queria, sendo uma empresária de sucesso. Ruža valoriza e respeita religiosamente a sua rotina tanto na vida privada como na vida profissional. De repente entra Ana, uma jovem de 22 anos, chegada de Sarajevo. Uma estranha amizade nasce entre as duas mulheres. Ruža sente-se ameaçada por Ana, que por sua vez tem consigo um segredo difícil de revelar. Com uma excelente caracterização das personagens, construídas com grande densidade pelas intérpre-

tes, o filme explora os temas da solidão e esperança na vida destas mulheres cujas vidas se entrecruzam.

Para o último dia do festival estava reservado um seminário – “A distribuição: ideias, propostas e acções: um cinema ao lado do espectador” – que serviu de mote ao lançamento de um DVD sobre o catálogo *CINESUD* bem como a uma interessante apresentação por parte do realizador italiano Vittorio Moroni, a propósito do lançamento e distribuição do seu filme *LE FERIE DI LICU* (As Férias de Licu) que encerrou o festival.

Em poucas palavras, Vittorio Moroni relatou como o seu filme foi recusado por todos os distribuidores italianos, com o velho argumento de “o filme nacional não vende”. Saiu com a sua equipa para a rua pré-vendendo, pelas cidades de Itália, entradas para a estreia do filme. De novo

se dirige a um distribuidor e responde-lhe ao clássico argumento “um filme italiano não vende em Itália”: mas nós temos pré-vendidas entradas, mil nesta cidade, duas mil naquela...” O filme estreou no passado dia 4 de Maio, na data que falamos (14 de Junho) o filme *LE FERIE DI LICU* continua em exibição por diversas salas de Itália e serviu também de mote ao encerramento do IX FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINECLUBES. ●

» (two days were taken by these meetings; we only managed to see one of the films each day!).

The developments of the *CINESUD* project are certainly worth the effort. This project, of which the Portuguese Federation is one of the founders, assumes from this Festival on a worldwide importance, which is recognized by all. As extensively referred in an article published in the magazine *CINEMA*, this project promotes a worldwide non commercial circulation of films. Based on *Common Rights* (assignment of some rights), it directly relates the programmer and the viewers with the film producer or film director. From this point on, the films of the Project become available to Film Societies around the world. In its 2006 edition, the catalogue integrates about 90 films from countries in Latin America, Spain and Portugal. Next edition will integrate, at least, about 50 more films, which have already been handed to the promoters.

On the festival fourth day we managed to see *DAS FRAÜLEIN* (*THE GIRL*), by Andrea Staka, a Swiss-German co-production. Winner of the *Dom Quixote* Award in *Locarno Festival*, in 2006, it tells the story of Ruža, who exchanges Belgrade for Switzerland; a young girl hoping for a better life and better living conditions. Twenty years later, she seems to have achieved everything she wanted; she is a well succeeded entrepreneur. Ruža values and religiously respects her private life as well as her professional life routines. Suddenly comes Ana, a 22 year old girl, arriving from Sarajevo. A strange friendship is born between the two women. Ruža feels threatened by Ana, who in her turn has a secret that is hard to reveal. The film explores the themes of solitude and hope in the lives

of these women, which get crossed, with an excellent characterization of the characters, built with a great intensity by the interpreters.

A seminar was reserved for the last day of the festival – “Distribution: ideas, propositions and actions: a cinema by the viewer’s side” – which served as a motto for a DVD release about the *CINESUD* catalogue – and also an interesting presentation by the Italian film director Vittorio Moroni, about the release and distribution of his film *LE FERIE DI LICU* (*LICU’S HOLIDAYS*), which closed the festival.

Vittorio Moroni told in few words how his film was refused by every Italian distributor, who excused themselves with the old argument “a national film will not sell”. He and his team went out into the streets of Italy pre-selling tickets for the film premiere. Then, he approaches a distributor once more, and answers to the classic argument “an Italian film will not sell in Italy”: but we pre-sold tickets, one thousand in this city, two thousand in that one ...” The film premiered last 4th of May; at present date, (June 14th) the film *LE FERIE DI LICU* (*LICU’S HOLIDAYS*) continues to be screened in several Italian exhibition rooms and also served as a motto for the closing of the 9TH INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILM SOCIETIES. ●



Matern, Itália.



# BRAVA DANÇA, E A HISTÓRIA AQUI TÃO PERTO... AND HISTORY SO CLOSE...

Texto:  
André Martins  
Tradução:  
Branca Sampaio

*BRAVA DANÇA* foi um dos documentários mais esperados nos CAMINHOS DO CINEMA PORTUGUÊS. Trata-se de um documentário que não só devemos enquadrar no campo das qualidades, mas primeiramente, no campo das necessidades. O cinema português desespera por criadores que façam justiça aos actores do nosso século XX.

José Francisco Pinheiro e Jorge Pereirinha Pires tomaram para si a missão de garantir para os Heróis do Mar um lugar visível na História recente do país. O que é justo, pois este grupo que singrou nos anos oitenta, fez ele próprio um esforço para afirmar a história do país no seu tempo contemporâneo.

Assim, como se preserva uma memória? A resposta, evidentemente, é que todas as formas são aceitáveis desde que eficazes. O que interessa

neste momento é perceber o caso particular deste documentário. Nesta medida, os realizadores usaram um método claro que pode ser separado em dois pontos: fidelidade e correcção.

Para responder ao primeiro ponto, os realizadores aproximaram-se das fontes tanto quanto possível. Neste caso, isto significa que toda a narração é da exclusiva responsabilidade dos protagonistas, o que é uma vantagem que possuem os documentários sobre temas dos anos oitenta, em contraponto, por exemplo, a um documentário sobre uma certa senhora que fazia um assado de javali entretanto desaparecido no século XIV. Desta feita, podem os Heróis do Mar dizer de sua justiça, questão especialmente importante quando se trata duma banda que por tantas confusões e misticismos passou. Ao longo de todo o documentário, aquilo a que »



*BRAVA DANÇA* was one of the most awaited documentaries at CAMINHOS DO CINEMA PORTUGUÊS FESTIVAL. Not only does it have to be classified as having quality, but also, and above all, as being needed. Portuguese cinema is desperately seeking creators that may pay a tribute to the protagonists of our 20th century.

José Francisco Pinheiro and Jorge Pereirinha Pires have accepted the mission of granting to the rock group *Heróis do Mar* a place in the recent Portuguese History. It's only fair since this band, who made headlines in the eighties, has tried hard to show our history to the world.

But how are memories preserved? The obvious answer is that all strategies are acceptable once they're efficient. Our aim is to understand the particular case of this documentary. The directors have used a clear meth-

od which can be split into two: loyalty and rectitude.

As far as loyalty is concerned, the directors stood as close as possible to their subject matter. Therefore, it means that all narration is from the exclusive responsibility of the protagonists. This is an advantage of the documentaries dealing with issues of the eighties compared to a documentary about a certain lady who was roasting a wild boar – it had already become extinct in the 14th century. This time, the rock group can speak for themselves, which is really important if we have in mind that they have gone through so much confusion and mysticism. The whole documentary shows us first-person protagonists, turning their heads, looking back and revisiting their past.

As for rectitude, it has to do with the idea that for History sake inac- »

» curacies have to be cleared up. That's why this documentary is trying to reset the group ideologically by rejecting the controversy surrounding them as a political issue – the principle that there had been a fascist group after the revolution held in the name of freedom. That political version of the controversy is replaced by the artistic and ideological version of the same controversy, which is, let's say, much more interesting.

According to this version, by combining music and performance, the group have chosen irony, in a country unable to deal with its own representation and, as stated in the documentary, unable to distinguish between the characters and the actors. The band was willing to stir up feelings in Portugal but, with the intellectual dry answer they got, they have almost yielded to it. Later on, they solved the question by bringing

the people to the dance floor with maxi-singles such as *AMOR ou PAIXÃO*. They were finally accepted by the masses. Then they split up because they felt that their concept was tired out, just like the concept of an anarchist movement would be if it turned into a political party and went to the ballot box...

At *CAMINHOS DO CINEMA PORTUGUÊS FESTIVAL*, this documentary was screened close to the 25th April.



On this day, a debate over *Cinema* and *Revolution* was held at one of the festival conferences. With regard to the band's particular case, it is appropriate to mention that Freedom goes beyond being inside or outside prison, being muzzled or running around in a void space. Freedom does also include as much an intellectual as an ideological side which surpasses the "images of freedom" from which the 20th century profited a lot. After seeing the documentary – and bearing in mind that it only transmits the band's point of view –, the reactions and the intolerance against *Heróis do Mar* was no good example of Freedom. Worse than the intensity of those reactions, it was the degree of their precipitation, a Portuguese chronic illness. Nonetheless, the band wanted to make a difference in society, and did so. They have left their mark. ●

» assistimos é o discurso dos protagonistas, rodando o pescoço, olhando para trás, revivendo e digerindo o passado.

O segundo ponto – a correcção – refere-se à ideia de que um bom serviço prestado à História é o serviço de desmistificar as suas incorrecções. É por isso que neste documentário assistimos ao reposicionamento ideológico da banda, ao se rejeitar a polémica em torno de Heróis do Mar como questão política – ideia de que existiu um país onde existiu uma banda fascista a seguir a uma revolução em nome da liberdade. Tal versão política da polémica é aqui rejeitada em nome da versão artística ou ideológica dessa mesma polémica, versão essa, digamos, bastante mais interessante. Segundo tal versão, os Heróis do Mar, ao aliarem a vertente musical à vertente da *performance*, optaram por um discurso irónico num país incapaz de lidar com a sua própria representação e, como se afirma no documentário, incapaz de distinguir as personagens dos actores. Os Heróis do Mar quiseram mexer as águas em Portugal, e, perante a segura intelectual da resposta que obtiveram, quase se afogaram nelas. Mais tarde, arrumaram a questão pondo o país a dançar com *maxi-singles* como *AMOR* ou *PAIXÃO*. Fizeram

então as pazes com as massas. Mais tarde ainda, terminaram porque sentiam que estava esgotado o seu conceito, como esgotado está o conceito dum movimento anarquista que se torne partido político e vá a eleições...

Nos *CAMINHOS DO CINEMA PORTUGUÊS*, este documentário passou numa data muito próxima do 25 de Abril, dia no qual decorreu uma discussão sobre *Cinema e Revolução*, integrada nos colóquios dos *CAMINHOS*. Perante isto, não deixa de ser curioso notar, à luz do caso particular de Heróis do Mar, que a Liberdade não é apenas estar dentro ou fora duma prisão, ter um açaimo na boca ou correr pelo espaço vazio. A Liberdade possui também uma componente intelectual e uma componente de responsabilização ideológica, que extravasa as "imagens de liberdade", nas quais o séc. XX é profícuo. Visto e revisto o documentário – e não esquecendo que ele nos dá apenas o ponto de vista da banda – as reacções e a intolerância contra Heróis do Mar não terão sido o melhor exercício de Liberdade. Não tanto pela sua intensidade, mas sobretudo pelo grau de precipitação, um mal crónico deste Portugal. Ainda assim, Heróis do Mar quiseram intervir na sociedade e fizeram-no. Deixaram marcas. ●





# PRESENCAS FANTASMÁTICAS

## A GHOSTLIKE PRESENCE

Texto:

Carlos Melo Ferreira

Tradução:

Branca Sampaio

Cineasta, artista plástico e compositor, David Lynch é um dos criadores mais completos do cinema contemporâneo. Além disso, e por causa disso, que é fundamental e convém ter presente, os filmes dele apresentam, em geral, uma complexidade visual, auditiva e narrativa que tem contribuído para que lhe seja atribuída a fama de *cineasta difícil*. Digo desde já que essa fama é, a meu ver, justa, atendendo aos seus métodos de trabalho e às suas temáticas, e faz parte do fascínio e do mistério da obra dele e de cada um dos seus filmes.

Estreou há pouco *INLAND EMPIRE*, de 2006, o seu mais recente filme, que é uma obra de arte cinematográfica irrecusável e nos dá conta da plenitude do talento de Lynch na actualidade. Filme que se encontra na linha dos seus filmes anteriores, nomeadamente de *MULHOLLAND DRIVE*, de 2002, foi filmado em vídeo digital de baixa definição (sem o aproveitamento, portanto, da alta definição, hoje em dia comum), o que permite que o cineasta prossiga o seu trabalho anterior, nomeadamente no tratamento do espaço, decorrente do contraste entre os planos gerais, os planos médios e os muito grandes-planos, e na iluminação, que origina uma luminosidade e um contraste próprios da baixa definição, sem se

preocupar com afastar-se, desse modo, do “fazer bonito como no cinema”. Se a isto acrescentarmos a montagem, sobretudo quando centrada no rosto de Laura Dern, atriz fabulosa e atriz fetiche de Lynch, e a música, que releva de uma extraordinária gama de escolhas e inclui composições do próprio cineasta, teremos condições para compreender que ele aqui reencontra a inspiração cinematográfica e plástica de *ERASERHEAD*, de 1976, sua primeira longa-metragem, como este filme rodada ao longo de vários anos, concretamente a inspiração surrealista.

Só por isto o filme valeria a pena, mas nesse caso poderia ser uma mera repetição de experiências anteriores e ficar-se por aí. Mas, embora obsessivo, David Lynch procura ir sempre mais longe, e neste caso prolonga também do ponto de vista narrativo os seus filmes anteriores, nomeadamente *LOST HIGHWAY*, de 1997, do lado da duplicação da narrativa, e o referido *MULHOLLAND DRIVE*, do lado da reflexão sobre Hollywood como máquina de fabricar sonhos.

De facto, como no seu filme anterior, o cineasta duplica a narrativa, neste caso entre um filme abandonado porque maldito e o filme dentro do filme a cuja rodagem assistimos e que é parte substancial de *INLAND*

*EMPIRE*, entre os actores enquanto intérpretes desse filme e os actores fora dele, com momentos em que se instala a dúvida em relação a qual dos desdobramentos dessa dupla (ou múltipla) duplicação (ou multiplicação) assistimos, tanto mais quanto estão em causa também, como réplicas dos personagens centrais, personagens polacos, que os duplicam mas também com eles interagem. E é então, talvez, que o filme se torna abissal, deixando-nos na dúvida para mais nos fazer entrar nele, num fascínio equívoco que os coelhos falantes não quebram. Eles comentam e, nessa medida, esclarecem, todavia sem que a ironia que utilizam estabeleça mais que uma certa distância.

Mas se esse efeito de fascínio é produzido não se deve apenas a uma brilhante criação visual e sonora, mas também às sugestões narrativas, que envolvem o adultério como motivo central e a consequente duplicação de personagens femininos e masculinos. Por sua vez, a duplicação linguística, com o uso do inglês e do polaco, vai no mesmo sentido e adensa o mistério do filme, sem prejuízo de nos deixar todos os elementos necessários para o compreendermos, entre perplexos e siderados. E creio mesmo que é na subtilidade do seu mistério que radica o fascínio deste filme de »



Filmmaker, painter and composer David Lynch is one of the most perfect artists in contemporary cinema. Moreover, and because of it, which is vital and has to be stressed, generally his films present a visual, sound and narrative complexity that accounts for his notoriety as a *difficult filmmaker*. As far as I'm concerned I think that he has fairly earned this appellation if we have in mind his working methods and the issues raised by his films, which also add to the fascination and mystery of his work and of each of his films.

*INLAND EMPIRE*, his latest film, has been recently released (2006). It is an irrefutable cinematic work of art and it gives us a glimpse of the present-day depth of Lynch's talent. This film follows the steps of his previous films, namely *MULHOLLAND DRIVE* (2002), and was shot in low definition

digital video (without making use of high definition, the most common nowadays). This allows the filmmaker to carry on his previous work, especially in the way he deals with space, contrasting long shots, medium shots and close ups, and with lighting, creating a contrast typical of low definition, without worrying about following *clichés*. If we add both the editing, mainly when centred on Laura Dern's face, an amazing actress and Lynch's fetish, and the soundtrack, made up of a wide range of compositions, including Lynch's own, we can acknowledge that he has gone back to the cinematic and pictorial inspiration of *ERASERHEAD* (1976), his first feature film, also filmed during several years, namely to the surreal sequences.

This alone would make the film worthwhile seeing. But in that case

it could just be a repetition of previous experiences and nothing else. In spite of being obsessive, David Lynch always tries to go further, and this film continues telling the story of his earlier films, especially of *LOST HIGHWAY* (1997) as far as the narrative duplication is concerned, and of *MULHOLLAND DRIVE* as far as Hollywood as a dream-selling machine is concerned.

In fact, as he had done in his latest film, Lynch duplicates the narrative between an abandoned cursed film and the “film within the film” which we see being filmed and which is the substantial part of *INLAND EMPIRE*, between the actors as characters in that film and the actors outside it. There are moments of uncertainty as for which unfolding of that double (or multiple) duplication (or multiplication) we are seeing, especially »

» because there are also Polish characters, working as replicas of the main characters, who besides duplicating them, also interact with them. And this is probably when the film becomes abyssal, leaving us doubtful in order to get even more deeply into it, in an equivocal amazement that talking rabbits do not break down. They make comments and therefore enlighten us, only letting the irony establish nothing but a certain distance.

But if that fascinating effect is produced it isn't only due to a brilliant visual and sound style, but also to the plot suggestions, having as subject matter adultery and the consequent female and male duplication. Linguistic duplication, resorting to English and Polish, has the same aim and highlights the film mystery. Although perplex and flabbergasted, we are given all the necessary elements to be able to understand it. And I also believe that the bewilderment of this film lies in the subtlety of its mystery. It is prodigiously inventive since everything is challenging and at the same time understandable or acknowledgeable. It would, therefore, be wrong to refuse to see the narrative level of this film and only acknowledge its hermetic "beautiful audiovisual images".

That's why *INLAND EMPIRE* is beyond being just another film by David Lynch and has to be seen as a perfect and upsetting work which is not aimed at soothing us. And to prove it there's Laura Dern's (Nikki or Susan) prodigious death on the Hollywood Walk of Fame's star-studded sidewalk, between a homeless old woman and an Asian young woman, who talk about the real everyday life in the land of dreams. After that, "she herself, the other one" steps into the room of dreams where

everything, as usually happens in Lynch's films, is only apparently decided between ghosts. "Only apparently" because there are still the fabulous closing credits and there is still us, the audience. "It's decided" because, as in any other film, this one also demands an ending. Because of their dreamlike features, David Lynch's films portray ghostlike characters that bring into shape his own ghosts, which he is sharing with us. Those are beings from a spurring universe which is, therefore, easily communicated, as much so as they belong to both a shadowy side and to an unequivocal lighting side, although the threatening side prevails. If we take into account the ghostlike side of cinema, we understand that this is also a film about cinema itself and, therefore, a film that clearly wants us to get into it (and obviously expects us to get out of it).

This film uses several self-enclosed stories and several ways of articulating its duplications, which go beyond simply reflect upon each other. *INLAND EMPIRE* goes a step further than *MULHOLLAND DRIVE* when it comes to questioning Hollywood. But it uses a very different approach compared to other films that have done the same, being Billy Wilder's *SUNSET BOULEVARD* a key reference. But



in order to reach that approach, David Lynch had to make his own production space, which goes without mentioning since it has to be understood as being the duty of every artist who's working in an environment as constrained by strict rules as the film industry is, where "money doesn't drop out of the blue" as people often think.

David Lynch said in 1990, referring to *WILD AT HEART*, that all his films deal with "strange worlds" you can't go into unless you build and film them, and this is what really matters to him in the world of cinema. I think his latest films prove that. If they exist, it is because he has made them, for himself and for us, because of an expressive and vital need which makes them strange and upsetting.

To have a global understanding of this – rather important – film and its author, we'd rather visit his Internet site and get to know his paintings. However, we have to bear in mind that to fully understand them both – multimedia work and paintings – we have to know his films. And it really is worthwhile since Lynch is one of the greatest living filmmakers, and the greatest of the modern American directors from the last 30 years, together with Terrence Malick, in my opinion. ●

» uma prodigiosa inventiva cinematográfica, já que nele nada nos é dado que não nos desafie e que, ao mesmo tempo, nós não estejamos à altura de compreender, ou julgar compreender. Seria errado, portanto, pretender recusar o nível narrativo deste filme para nele ver apenas "belas imagens" audiovisuais difíceis de entender.

Deste modo, *INLAND EMPIRE* não pode ser visto como apenas mais um filme de David Lynch, mas como uma obra perfeita e perturbadora que foi feita para não nos deixar apaziguados. A confirmá-lo está a prodigiosa sequência da morte de Laura Dern (Nikki ou Susan) sobre as estrelas do passeio da fama, em *HOLLYWOOD BOULEVARD*, entre uma velha sem abrigo e uma jovem asiática, que conversam sobre a vida real de todos os dias no país dos sonhos. Aliás, depois disso "ela própria, a outra" entra no quarto dos sonhos onde tudo, como habitualmente nos filmes do cineasta, só aparentemente se decide, entre os fantasmas – e digo "só aparentemente" porque se lhe segue ainda o fabuloso genérico final e restamos nós, espectadores, e "se decide" porque, como qualquer outro filme, também este exige um desenlace. Sendo onírico, o cinema de David Lynch encena figuras fantasmáticas que encarnam os fantasmas pessoais dele que ele conosco partilha, seres de um universo pulsional e, portanto, facilmente comunicável, tanto mais quanto investidos de um lado de sombra, mas também de um inequívoco lado de claridade, embora com prevalência da ameaça. O que, tendo em consideração também o lado fantomático do próprio espectáculo cinematográfico, nos leva a compreender que este é também um filme sobre o próprio cinema e, por isso mesmo, um filme que muito claramente exige que nele entremos (e que dele, obvia-



mente, saibamos sair).

Sendo uma obra com vários encaixes e várias formas de articulação das suas duplicações, que não se limitam a reflectir-se ou mesmo comentar-se umas às outras, *INLAND EMPIRE* vai mais longe que *MULHOLLAND DRIVE* na reflexão sobre Hollywood, numa linha em todo o caso muito diferente de anteriores filmes que sobre o tema têm reflectido a partir de diferentes pontos de vista e que têm um momento central em *SUNSET BOULEVARD/O CREPUSCULO DOS DEUSES*, de Billy Wilder. Só que para produzir a reflexão a que procede, David Lynch teve que criar o seu próprio espaço de produção, o que nem sequer deve espantar pois deve ser entendido como o estrito dever de cada criador num meio tão espartilhado por regras rígidas como é o da produção cinematográfica, em que "o dinheiro não cai do céu", como algumas vezes se pensa.

David Lynch dizia, em 1990, a propósito de *WILD AT HEART*, que os seus filmes falam todos de «mundos estranhos» em que não se pode entrar a não ser construindo-os e filmando-os, e que isso é que era especialmente importante para ele no cinema. Penso que os filmes posteriores do cineasta confirmam que, se existem, foi

porque ele os criou, para si próprio e para nós, por uma necessidade expressiva e vital que lhes imprime essa estranheza e os torna perturbadores.

Para completo enquadramento deste filme, de que penso ter sublinhado a importância, e do seu autor, será sempre de grande utilidade visitar *online* a criação multimédia dele e conhecer a sua obra plástica, tendo, no entanto, presente que para compreender plenamente cada uma delas, obra multimédia e obra plástica, é necessário conhecer a obra cinematográfica dele, Lynch. O que, convenhamos, vale a pena, na medida em que se trata de um dos maiores cineastas vivos, o maior dos modernos americanos dos últimos trinta anos, juntamente com Terrence Malick, a meu ver. ●



# OS NOVOS VAMPIROS

## THE NEW VAMPIRES

Texto:  
João Monteiro\*  
Tradução:  
Helena Alves

(\*)  
CTIX - Cineclube de Terror de Lisboa  
CTIX - Lisbon Horror Film Club

“Teria de ser considerado tão seriamente quanto um negócio, tal como qualquer outra transacção da vida.”<sup>1</sup>

“It would have to be considered as seriously as a business, as any other transaction of life.”<sup>1</sup>



(1)  
Stoker, Bram, *DRACULA*,  
pág. 261, Europa-América.

Há filmes com os quais estabelecemos uma relação de culpa e prazer ao mesmo tempo. Saímos preenchidos da sala mas sem conseguir justificar racionalmente a qualidade do mesmo. *HOSTEL* de Eli Roth, estreado no início de 2006, é um desses casos. Sem demora, percorri todos os jornais de referência à procura de ajuda para justificar tal sensação. Constatei com surpresa que o filme havia sido corrido a bola preta praticamente por todo o lado. Este estranho consenso é quase sempre revelador de um certo desleixo por parte daqueles que são pagos para criticar o trabalho de outros. Foi então que me deparei com uns apontamentos de um crítico do *Expresso*, que classifica este filme de “repelente”, “repulsivo” ou mesmo “medonho”. Tamanha demonstração de ódio relativamente a um filme é rara e surpreendente, ainda por cima quando o produtor executivo é Quentin Tarantino. Caso tivesse lido o texto antes de ver filme, teria certamente corrido para o ver: tanta paixão esconde sempre algum talento do realizador em, no mínimo, impertinar consciências.

E mais não encontrei por parte dos restantes críticos. Não se tratando de um hábito, resolvi consultar as opiniões do outro lado do Oceano. É raro um filme ser odiado por todo o mundo, e este é um bom exemplo das diferentes formas de pensar o cinema entres os dois continentes. Enquanto o português acusa *HOSTEL* de “efeitos propagandísticos evidentes” e de “apresentar a Europa como território de perigo para incautos norte-americanos”, apoiando-se numa “estratégia xenófoba”, a *Variety* compara a forma como Roth filma esta Eslováquia com a “Transilvânia nos anos 30”, na qual libidinosas belidades seduzem os jovens norte-americanos em direcção a “uma máquina

de morte recreativa”. A *Entertainment Weekly* salienta o objectivo deste filme em penetrar no “pesadelo de uma sociedade global dominada pelo lucro do desejo ilícito”. Mas melhor ainda são os críticos cibernautas – melhores porque não são pagos por ninguém para dissecar um filme e estão, por isso, imunes a qualquer tipo de pressões – que elogiam as virtudes deste filme “político”, que joga com a imagem retardada e persistente que os norte-americanos possuem do mundo que os rodeia, mas por outro lado mostra a sua consciência em relação à forma como são olhados por esse mesmo mundo. Nem tanto ao mar, nem tanto à terra...

Em *HOSTEL*, Josh e Paxton são dois adolescentes norte-americanos numa viagem pela Europa de mochila às costas, antes dos exames de fim de curso. Conhecem, em Paris, o islandês Oli, uma figura apatetada, mas em perfeita sintonia com as exigências dos dois amigos. Juntos, embarcam para Amesterdão, na esperança de viverem experiências sexuais inesquecíveis. As coisas correm bem no capítulo referente às drogas leves, mas com as mulheres nem por isso. Após uma noite no Red Light District, é-lhes interdita a entrada na pousada onde se tinham hospedado, devido ao adiantado da hora. São atraídos para a casa de um estranho rapaz chamado Alex, que lhes garante conhecer o paraíso europeu das mulheres fáceis. Um país onde todos os homens se encontram fora em batalha, deixando as mulheres sozinhas e carentes. Nada mais, nada menos, que a Eslováquia. »



There are films with which we establish a relation of guilt and pleasure at the same time. We leave the room feeling fulfilled without being able to justify rationally the quality of the film. *HOSTEL* by Eli Roth, premièred in the beginning of 2006, is one of those cases. Without delay, I went through the reference newspapers looking for help to justify such feeling. I realized with surprise that the film had been chased with a black dot nearly everywhere. This strange consensus reveals almost always certain negligence by those who are paid to critic other people's work. It was then that I came upon some notes written by a critic in *Expresso* that classified this film as “repellent”, “repulsive” or even “awful”. Such a demonstration of hate towards a film is rare and surprising, moreover when the executive producer is Quentin Tarantino. If I had read the text before seeing the film, I would certainly run to see it: such a passion always hides some talent of the director for, at least, troubling consciences.

And I couldn't find anything else from the remaining critics. Not that this is a habit, but still I decided to check the opinions from the other side of the Atlantic. It is uncommon that a film is hated all over the world,

and this is a good example of the different ways of regarding cinema between the two continents. While the Portuguese accuse *HOSTEL* of “evident propagandistic effects” and of “presenting Europe as a territory of peril for incautious North-Americans”, leaning on a “xenophobic strategy”, *Variety* compares the way Roth films Slovakia as the “Transylvania of the 30s” where libidinous beauties seduce the young North-Americans into the direction of a “recreational death machine”. *Entertainment Weekly* points out the goal of this film to penetrate in the “nightmare of a global society ruled by the profit resulting from the illicit desire”. But even better are the cybernetic critics – better because no one pays them to dissect a film and therefore they are immune to any type of pressure – who praise the virtues of this “political” film, that plays with the retarded and persistent image that the North-Americans have about the world that surrounds them, but on the other side it shows their awareness in relation to the way they are seen by this same world. Neither too much, nor too little...

In *HOSTEL*, Josh and Paxton are two North-American teenagers in a rucksack trip throughout Europe before the final exams. In Paris they

meet the Icelandic Oli, a foolish figure, but who is in perfect syntony with the demands of the two friends. Together they depart to Amsterdam, hoping to live unforgettable sexual experiences. Things go well in what concerns light drugs, but not so well with the women. After spending a night in the Red Light District, they are forbidden to enter the inn where they were lodged, due to the late hour. They are attracted to the house of a strange boy called Alex, who assures them to know the European paradise of the easy women, a country where all men are out in a battlefield, leaving their women alone and deprived of care – precisely Slovakia.

In the train, on their way to Bratislava, they share the compartment with a Dutch businessman, who has an aversion for cutlery, but who has a great enthusiasm for the treasures of the eastern country: casinos and women – “There you can buy anything”. As they arrive in the *Hostel* recommended by Alex, they are informed that they must share the room with other people. As they go upstairs, they come upon other guests: two lascivious young women in their underwear, who invite the three voyagers to join them in a sauna, then in a disco, and finally in an orgy at the hostel. »



» In the following morning, Oli had mysteriously disappeared. Finding his behaviour odd, Josh and Paxton decide to go look for him in the medieval streets of Bratislava, coming upon a country ruled by the plastic industry, where the street children master the underworld of crime, and where the main museum is dedicated to torture. Josh, the most intellectual and sensitive of the two, gets very upset with the lack of news from Oli and cannot stand another night of excess, and so he goes to bed earlier. Paxton, who is quite drunk, gets locked in a stockroom of the disco as he goes looking for a toilet.

Josh wakes up, naked and tied up, inside what seems to be an abandoned and degraded surgery room. A man in an apron, somewhere between a surgeon and a butcher, is carefully choosing for a cutting object to use on the young man. He decides to use a power drill, which he gently introduces into Josh's kneecap. Later, we are revealed the torturer's identity: the Dutch businessman he had met in the train. Josh, in absolute

despair, offers him a huge amount of money in exchange for his freedom; the Dutchman assures him that he himself had paid fairly well to be there.

Paxton is released the following day. When he returns to the *Hostel*, he realizes that Josh had left with no reason. He looks for the Police, who assure him to be normal friends leaving without warning. Not convinced with this explanation, he runs through the city, searching desperately for a trace of his friend. He comes upon the nice young woman, whom he had shared the bed with, in a local pub.

One of them offers to take him to an "exhibition" where he will find both Josh and Oli. He is driven to an abandoned and sinister factory, where he is captured, taken prisoner, and offered to a German guy to do with him anything he wanted. Paxton manages to get free and realizes that he is in a slaughterhouse where, instead of animals for domestic consumption, there are young voyagers from all over the world in

profound agony. In the attempt to free himself from such a hell, an American "client" mistakes him for a businessman, and reveals him the true business of Slovakia: torture to death. The young victims are attracted to the exotic Bratislava, drugged and converted into discarded products. The price varies according to the victim's nationality, and at the moment the *best-sellers* are the unpopular North-Americans.

After an anguishing escape, he is offered the opportunity to revenge his dead friend and his own torment when he comes across, in a primary phase, with the young harpies and the vampiric Alex, who end up under a car; and in the train heading out of Eastern Europe is the Dutchman – who despises cutlery but who has a weakness for drills – killed while he was relieving himself inside a toilet at a German station.

At first sight, nothing creative or artistic can be deduced from this script. What is surprising in this apparently exercise of childish sadism, is the intelligence of the narrative construction and the audacity to create a mythology, appropriate for the classic cinema of monsters, that refers to the biggest mythomaniac of the gothic literature, the Irish Bram Stoker. If *CABIN FEVER*, his first film, lived in the details of his wide known story, here Roth risks something original, without running from the formula-recycling inherent of the genre, but usurping that aesthetics in order to tell us about something very contemporary and real. The times of the imminent nuclear war or of the Vietnam trauma are long gone; we landed on the absolute era of globalization, and *HOSTEL* is the first American horror film that focuses on the inhumanity caused by the free world-wide market. »



» No comboio a caminho de Bratislava, partilham o compartimento com um homem de negócios holandês, possuidor de uma aversão a talheres, mas de um grande entusiasmo pelos tesouros do país de leste: casinos e mulheres – “Lá compra-se de tudo”. Ao chegarem ao *Hostel* indicado por Alex, são informados da obrigação de partilharem o quarto com mais pessoas. Ao subirem, deparam-se com os outros ocupantes: duas jovens lascivas em trajes menores, que convidam os três viajantes a se lhes juntarem numa sauna, depois numa discoteca, e finalmente numa orgia na pousada.

Na manhã seguinte, Oli havia desaparecido misteriosamente. Estranhando o comportamento deste, Josh e Paxton vão procurá-lo pelas ruas da medieval Bratislava, deparando-se com um país dominado pela indústria do plástico, onde as crianças de rua dominam o submundo do crime, e o principal museu é dedicado à tortura. Josh, o mais intelectual e sensível dos dois, fica extremamente perturbado com a falta de notícias de Oli e é incapaz de mais uma noite de excesso, indo mais cedo para a cama. Paxton, bastante embriagado, ao procurar uma casa de banho, fica fechado num armazém da discoteca.

Josh acorda, nu e amarrado, naquilo que se assemelha a uma sala de operações abandonada e degradada. Um homem vestido com uma bata, algures entre um cirurgião e um talhante, dedica-se à intrincada escolha de um objecto cortante para usar no jovem. Decide-se por um berbequim, que gentilmente introduz na rótula de Josh. Momentos mais tarde, é-nos revelada a identidade do torturador: o homem de negócios holandês que havia encontrado no comboio. Josh, em desespero absoluto, oferece-lhe uma avultada quantia de dinheiro

em troca de liberdade; este assegura-lhe que quem pagou para ali estar foi ele próprio, e bem.

Paxton só é libertado no dia a seguir. Quando regressa ao *Hostel*, Josh havia dado saída sem nenhuma razão. Procura a polícia, que lhe assegura ser normal amigos partirem sem avisar naquele país. Nada convencido, corre a cidade numa busca desesperada por um vestígio do amigo. Cruza-se com as simpáticas jovens, com quem tinha partilhado a cama, num bar local. Uma delas oferece-se para o levar a uma “exposição” onde encontrará tanto Josh como Oli. É conduzido a uma fábrica abandonada e sinistra, onde é capturado, aprisionado e oferecido a um sujeito alemão para que dele fizesse o que lhe aprouvesse. Paxton liberta-se e apercebe-se que está num matadouro onde, em vez de animais para consumo doméstico, estão jovens viajantes de todas as nacionalidades em profunda agonia. Na tentativa de se libertar de tal inferno, um “cliente” americano confunde-o com um executivo e revela-lhe o verdadeiro negócio da Eslováquia: a tortura até à morte. As jovens vítimas são atraídas até à exótica Bratislava, drogadas e convertidas em produtos descartáveis. O preço varia por nacionalidade, e naquele momento os *best-sellers* são os nada populares norte-americanos.

Depois de uma angustiante fuga, é-lhe concedida a oportunidade de vingar o amigo morto e o seu próprio calvário, quando se cruza numa primeira fase com as jovens harpias e o vampírico Alex, que terminam debaixo de um carro; e no comboio para fora do leste da Europa está o holandês – que despreza talheres mas que tem um fraco por berbequins – morto enquanto se aliviava na casa de banho de uma estação alemã.

À partida, nada de encantador ou artístico se pode deduzir deste argumento. O que surpreende neste exercício aparentemente pueril de sadismo é a inteligência na construção da narrativa e a ousadia em criar uma mitologia, própria do cinema clássico de monstros, que remete para o maior mitómano da literatura gótica, o irlandês Bram Stoker. Se *CABIN FEVER*, o seu primeiro filme, vivia nos pormenores da sua já mais-que-batida história, aqui Roth arrisca algo de original, sem fugir à reciclagem de fórmulas próprias do género, mas usurpando essa estética para nos falar de algo muito actual e real. Longe vão os tempos da iminente guerra nuclear ou do trauma do Vietname; aterrámos em plena era da globalização, e *HOSTEL* é o primeiro filme de terror americano que aborda a desumanização provocada pelo mercado livre mundial.

A ideia para o guião surgiu quando Roth leu um artigo acerca de um site tailandês, no qual homens de negócios norte-americanos e europeus podiam, pela módica quantia de 10.000 dólares, matar alguém. As vítimas provinham de famílias pobres que vendiam os seus membros ao crime organizado. Fascinado pelo assunto, tentou filmar um documentário sobre este macabro comércio, mas cedo percebeu que o risco era demasiado e ninguém se iria expor. É-lhe proposta, então, uma conversão do tema em ficção, baseado num par de jovens norte-americanos em périplo pela Europa, um pouco à semelhança de Griffin Dunne e David Naughton no clássico de John Landis, *UM LOBISOMEM AMERICANO EM LONDRES*. »



Nosferatu (Dracula, Bram Stoker)

» jovens se convertem em mercadorias. Aí a bolsa de valores favorece claramente os norte-americanos, passados cinco anos desde o “dia que mudou o mundo”, toda a gente quer matar um deles. Em *HOSTEL* não se distinguem americanos de europeus ou de asiáticos, excepto pelo valor financeiro dos seus corpos. No filme de Sidney Lumet, *NETWORK*, um *pivot* de telejornal caído em desgraça é elevado a pastor tele-evangélico depois de ter ameaçado com o seu suicídio em directo. As audiências ditaram esta ascensão, que é posta em causa quando este resolve questionar a compra de todos os canais de informação americana por um grupo árabe. Chamado à presença de “Deus”, o director da estação, é-lhe revelada a “nova ordem mundial”... pelo menos em 1976. As nações e as populações foram absorvidas por “um sistema holístico de sistemas, um vasto e gigantesco, interligado, interactivo, multivariado, multinacional, domínio de dólares”. As novas nações são as grandes corporações que se fundem entre si como a *Exxon*, a *IBM* ou a *AT&T*, para formar o novo quadro geopolítico – “O mundo é um negócio, Sr. Beale”.

A personagem do executivo holandês é sintomática dos novos conceitos de mercantilismo. Abra um negócio, mas “era tão aborrecido”, sempre sonhara ser cirurgião e deter “a essência da vida na mão”. A única hipótese de alguém conseguir ser o que sempre quis ser, de se sublimar, de se libertar do tédio existencial, é através da destruição de uma vida, o reduto absoluto do poder sobre os outros.

Se o sangue simboliza a vida em *DRACULA*, serão os homens de negócios os vampiros do séc. XXI? Quando Paxton é abordado por um conterrâneo no vestiário da “câmara de horrores”, este dá-lhe conta do fim do »

» Mais do que assentar um filme de terror nas complexidades do mundo insaciável dos negócios, traça um retrato muito interessante da Europa pós-9/11, e do estado de relações entre norte-americanos e europeus.

Em primeiro lugar, há a caracterização do espaço físico. O filme começa em Amesterdão, local visto pelos norte-americanos (e convenha-se, por todos) como a terra onde tudo é legal, onde não há restrições ao prazer lúdico. Olimpo de néon, que evoca as metrópoles futuristas da imaginação *cyber-punk* de William Gibson – terras de ninguém onde o prazer fugaz reina acima de tudo. Sexo é o chamariz para jovens de todo o lado rumo à Amesterdão contemporânea. Passa-se para uma Eslováquia saída de um conto de vampiros, o primeiro paralelismo à obra clássica de Stoker, *DRACULA*. São eslovacos e romenos que transportam o corpo do conde da Transilvânia para a sofisticada Londres, os emissários da peste para o mundo ocidental. Neste caso, a Eslováquia é o extremo do pesadelo capitalista, a última paragem do com-

boio do dinheiro. Terra inóspita, hostil, tóxica, local onde as mulheres de noite são deslumbrantes, mas à luz do dia parecem saídas dos filmes de Pedro Costa – as noivas do *big business*. À entrada da fábrica onde está patente uma “mostra de arte”, uma figura negra e curvada evoca uma das maiores adaptações cinematográficas do livro de Stoker, *NOSFERATU DE MURNAU*. E a fábrica? O grande emblema da alienação humana em favor da indústria – mais apropriado...

Independentemente destas ilações, o filme é claro na direcção para a qual aponta, a de um certo desencanto civilizacional, fruto de uma insatisfação transformada em absurdo. No dia a seguir à queda das Torres Gémeas, no *Le Monde* lia-se na primeira página: “Hoje somos todos americanos”. E se calhar, ficámos desde então. Josh queixa-se constantemente de a Europa “estar cheia de americanos por todo o lado”. Apesar disso, o velho continente reage com desagrado à presença destes. Sentimento confuso e contraditório, só equilibrado quando os corpos dos

» The idea for the script came up when Roth read an article about a Thai site, where North-American and European businessmen could kill somebody by the insignificant amount of 10.000 dollars. The victims came from poor families that sold their members to the organized crime. Fascinated by this subject, he tried to film a documentary on this macabre commerce, but he soon realized that it was too risky and that nobody would be willing to be exposed. He was then proposed to convert this theme into fiction, based on a couple of young North-Americans who are circumnavigating through Europe, a little bit in the likeliness of Griffin Dunne and David Naughton in the classic by John Landis, *AN AMERICAN WEREWOLF IN LONDON*. More than basing a horror film in the complexities of the insatiable business world, he draws a very interesting portrait of the post-9/11 Europe and of the state of relationships between North-Americans and Europeans.

In the first place, there is the characterization of the physical space. The film begins in Amsterdam, a place North-Americans (and we can say everybody) regard as the land where everything is legal, where there are no restrictions on entertainment pleasures. The Olympus of neon, which evokes the futurist metro-polises of William Gibson’s *cyber-punk* imagination – the no man’s land, where fugacious pleasure rules above everything. Sex is an attraction for everybody, heading the contemporaneous Amsterdam. Then we pass to a Slovakia coming out of a vampire tale, the first parallelism with the classic work of Stoker, *DRACULA*. Slovaks and Romanians are the ones who carry the Count of Transylvania’s body to the sophisti-

cated London, being the emissaries of the plague to the western world. In this case Slovakia is the extreme of the capitalism nightmare, the last stop of the money-train. Inhospitable, hostile, toxic, a place where the women of the night are dazzling, but who, on daylight, appear to come out of Pedro Costa’s films – the big business brides. At the factory’s doorway, where an art-display is evident, a curved black figure evokes one of the greatest cinematographic adaptations of Stoker’s book *NOSFERATU DE MURNAU*. What about the factory? The great emblem of the human alienation in favour of the industry – more appropriate...

Independently from these illations, the film is clear in what concerns the direction it aims, which is one of a certain civilization disenchant, resultant from a discontentment transformed into an absurd. The day that followed the fall of the Twin Towers, we could read in the first page of *Le Monde*: “Today we are all Americans”. And, perhaps, we have remained Americans ever since.

Josh complains constantly about Europe “being crowded with Americans everywhere”. In spite of that, the old continent reacts with unpleasantness to their presence. A confusing and contradictory feeling only balanced when the bodies of the young men are converted into merchandise. There the stock market favours clearly the North-Americans, after five years since the day the “world has changed”, everyone wants to kill one of them. In *HOSTEL* there is no difference between Americans, Europeans or Asian, except for the commercial value of their bodies. In Sidney Lumet’s film, *NETWORK*, an unfortunate newscaster is raised to televangelist pastor after having threatened to suicide himself live.

Audiences were responsible for this rise, which is put at stake when he decides to question the buy of all the American information channels by an Arab group. The director of the television station is called to the presence of “God”, and is revealed the “new world order”... at least in 1976. The nations and populations were absorbed by a “holistic system of systems” a huge and vast domain of dollars, which is interlinked, interactive, multivariate and multinational”. The new nations are the big corporations that come together like EXXTON, the IBM or the AT&T, to form the new political geography picture. – “World is a business, Sr. Beale”.

The character of the Dutch businessman is symptomatic of the new mercantilism concepts. He had started a business, but it was “so boring”, he always had dreamt of becoming a surgeon and of detaining “the essence of life in his hand”. The only chance someone has to become what he always dreamed, of getting free from the existential boredom, is through the destruction of a life, the absolute key of power over others. If blood symbolizes life in *DRACULA*, are the businessmen the vampires of the XXI century? When Paxton is approached by a fellow citizen in the dressing room of the “Horror Chamber”, he is told about the end of fascination for sex as the last merchandise at the disposal of the unlimited material wealth. »



» In an interview to the Swedish Television, the writer JG Ballard states: “*Now, in our context, sex is no longer the new boundary. We are in the position of a kind of sleepy animal, drugged by a powerful narcotic that needs electric shocks to keep awake. And the electric shocks are provided by today’s violence*”. And in the end we cannot escape to realise exactly this.

Josh is the anchor-character in the first part of the film. Aspiring to becoming a writer, he observes from a certain distance and with a certain doubt the submission to a Europe of goods and services. He intends to visit museums and meet non-American people, unlike his friends’ complete stupidity. We identify ourselves with him, and when the carpet is removed from under our feet, we get lost, just like Paxton, into a total paradox of a random consumption of bodies and souls. It is at this moment that Roth invites us to experiment the cathartic effect of watching somebody “mean” be tortured. After being forced to dive into the *Dantesque* abysses of the *big business*, Roth gives Paxton’s character the opportunity to be transferred from the role of “lamb” to the role of torturer. And to us, privileged spectators of this “others’ inferno”, the last half-hour of the film tests our rationality, it invites our darker side to express itself. This is without a doubt a good feature of good horror films, the narrowing of the boundaries between the concepts of “good” and “evil” in all of us. The first work by Wes Craven, *THE LAST HOUSE ON THE LEFT*, is a great source of inspiration to Roth, who based himself on the same script of *JUNGFRUKÄLLAN* by Bergman, and tries to exorcise all the horror caused by the Vietnam War images. Two young women are

raped and murdered by three criminals who, while running from the police, get unintentionally sheltered in one of the girls’ parents’ house. When the parents find out who those three people are, and their responsibility in the disappearance of their daughter, they decide to revenge themselves in the same brutal manner. This way, Craven questions the nature of the same act, independently from the intentions of who commits it.

I do not know if Roth had all this in his mind, or if he came to it by chance. The fact that the film is presented to us as a mixture of *AMERICAN PIE* and the visually radical films by the Nipponese Takashi Miike (who emerges in a cameo as a millionaire coming out of the factory) makes the interpretation even more dubious. Is Roth a new horror author or just a talented but young reservoir of references? What matters is that as long as the doubt exists, the film will live. ●



» fascínio pelo sexo como última mercadoria ao dispor da ilimitada riqueza material. Numa entrevista à TV sueca, o escritor JG Ballard afirma: “*Agora no nosso “quadro”, sexo já não é a nova fronteira. Estamos mais na posição de uma espécie de animal sonolento drogado por um poderoso narcótico que precisa de electro-choques para se manter acordado. E os choques eléctricos são fornecidos pela violência de hoje*”. E no final não escapamos à constatação disto mesmo.

Durante a primeira parte do filme, é Josh a personagem-âncora. Aspirante a escritor, é alguém que observa com alguma distância e dúvida a submissão a uma Europa de bens e serviços. Pretende visitar museus e conhecer pessoas que não sejam americanas, ao contrário da completa boçalidade dos companheiros. É com ele que nos identificamos e quando o tapete nos é tirado dos pés, perdemos, tal como Paxton, no total paradoxo de um consumo aleatório de almas e corpos. É nesse momento que Roth nos convida a experimentar o efeito catártico de ver alguém “mau” ser torturado. Depois de termos sido obrigados a mergulhar nos abismos dantescos do *big business*, Roth dá à personagem de Paxton a oportunidade de se transferir do papel de ovelha para o de carrasco. E para nós próprios, espectadores privilegiados deste “inferno dos outros”, a última meia hora é um teste à nossa racionalidade, um convite ao nosso lado negro para se manifestar.

Este é, sem dúvida, apanágio dos bons filmes de terror, o estreitar das barreiras entre os conceitos de “bom” e “mau” em todos nós. Uma grande fonte de inspiração de Roth é a primeira obra de Wes Craven, *THE LAST HOUSE ON THE LEFT*, que partindo do mesmo argumento de *A FONTE DA VIRGEM* de Bergman, procura ex-

orcizar todo o horror causado pelas imagens da guerra do Vietname. Duas jovens são violadas e assassinadas por três criminosos, que durante a fuga às autoridades procuram inadvertidamente abrigo em casa dos pais de uma das jovens. Quando estes descobrem quem são aquelas três pessoas e a sua responsabilidade no desaparecimento da filha, resolvem vingar-se de forma igualmente brutal. Craven questiona desta forma a natureza de um mesmo acto independentemente das intenções de quem o pratica.

Não sei se Roth tinha tudo isto em mente ou se foi fruto do acaso. O facto de o filme nos ser apresentado como um cruzamento entre um *AMERICAN PIE* e os filmes visualmente radicais do nipónico Takashi Miike (que surge num *cameo* como milionário saído da fábrica) torna a interpretação ainda mais dúbia. Será Roth um novo autor de terror? Ou apenas um talentoso mas imberbe depósito de referências? O que interessa é que, enquanto subsistir a dúvida, o filme viverá.

À sua consideração. ●



O QUIXOTISMO  
NO CINEMA  
• UMA INTRODU-  
ÇÃO À OBRA DE  
ORSON WELLES  
*QUIXOTISM IN*  
CINEMA  
• AN INTRODUC-  
TION TO ORSON  
WELLES'S WORK

Texto:  
Carlos Melo Ferreira\*  
Tradução:  
Branca Sampaio







Ao convite que me foi dirigido para esta conferência sobre o quixotismo no cinema, a propósito da comemoração dos 400 anos da publicação do *D. QUIXOTE*, de Miguel de Cervantes, convite que devo começar por agradecer, comecei por responder que conheço muito poucas adaptações do dito ao cinema, que as que conheço não são grande coisa e a única que tenho em vídeo é uma gravação em mau estado. Isto significou uma primeira leitura, restritiva, do convite formulado.

A uma segunda leitura, que penso estar implícita no convite, pensei em tratar o quixotismo como figura narrativa e ética e no seu tratamento pelo cinema. Para esta hipótese abria-se um campo analítico demasiado vasto para o tempo disponível e, sobretudo, pressupunha-se uma prévia definição do conceito de “quixotismo”, uma definição que se mostrasse compatível com o *medium* cinema e com a arte cinematográfica. Ora embora eu creia que existem múltiplos exemplos de quixotismo na História do Cinema, sempre o conceito teria que ser adaptado a três séculos depois da escrita e publicação do romance, o que, embora possa parecer fácil, não é tão fácil quanto possa parecer. Além disso, esta hipótese pressupunha necessariamente um conhecimento alargado da História do Cinema, o que suponho não ser o caso da presente audiência.

Para que não se diga que descarto sem mais esta interpretação do convite, deixarei em todo o caso a referência ao filme que ainda hoje considero conter um arquétipo de quixotismo no cinema e no século XX, o célebre *CASABLANCA*, de Michael Curtiz (1942), com o seu inesquecível Rick/Humphrey Bogart, que não esqueceu Paris e quem lá conheceu. Só este filme dava para uma conferência sobre o quixotismo no cinema. Ou *SHANE*, de George Stevens (1953), filme hoje em dia muito pouco mostrado.

A terceira e última leitura do convite é, para mim, a boa leitura. Consiste ela em escolher um cineasta que tenha tratado o quixotismo na sua obra, para a qual a figura de D. Quixote possa ser a boa entrada. O nome de Orson Welles impôs-se-me imediatamente.

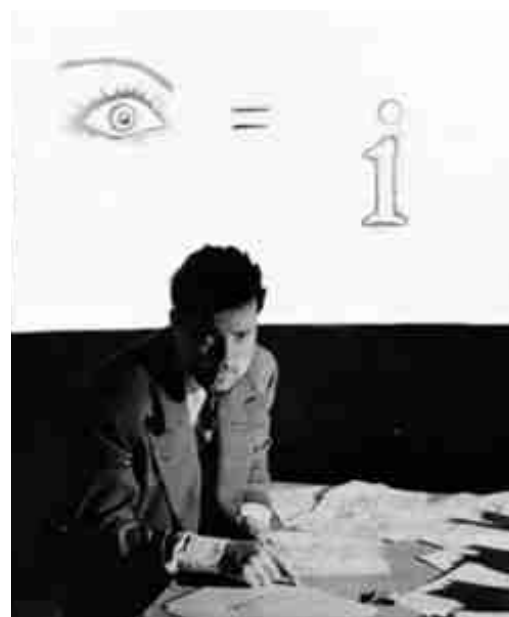
Ora Orson Welles porquê, perguntar-me-ão. A minha resposta é o assunto desta conferência.

Não vou analisar a obra de Welles. Mais modestamente, vou propor-vos uma iniciação, uma introdução a essa obra, para a qual a figura de D. Quixote e o conceito de quixotismo são essências.

Impõe-se, desta maneira, que comece por dizer que a figura do fidalgo de la Mancha e, nomeadamente, o projecto de filme sobre ele, aparecem relativamente tarde na obra do autor, a partir dos anos 50 do século passado. Antes disso e depois disso, Welles ocupa-se com a contraposição de duas figuras antagónicas, o homem verídico e o homem falsificante, que trabalha por dentro o seu primeiro filme de longa-metragem, *CITIZEN KANE/O MUNDO A SEUS PÉS* (1941), aquele pelo qual ele é ainda hoje mais conhecido. Se *THE MAGNIFICENT AMBERSON/O QUARTO MANDAMENTO* (1942) como que prolonga esse filme inaugural sem o recurso ao *flashback*, nomeadamente do lado duma ambiguidade que era essencial para o cineasta, a referida contraposição de figuras opostas surge claramente em *THE LADY FROM SHANGHAI/A DAMA DE XANGAI* (1948), entre Michael O’Hara, que o próprio Welles interpreta, como homem verídico, e o advogado, Arthur Bannister, primeiro exemplo claro de homem falsificante na obra dele. Como suponho que saibam, o fil- »

(\*) Texto revisto para publicação na CINEMA de uma conferência feita em 24 de Novembro de 2005 na Escola Superior Artística do Porto, a convite do Director da Licenciatura em Teatro, numa iniciativa conjunta com as Licenciaturas em Cine-Vídeo e em Arte e Comunicação.

This is a copyedited version, for publishing aims, of a conference held on November 24, 2005, at *Escola Superior Artística do Porto*, following the invitation of the Director of Theatre Graduation, who co-ordinated the conference along with the Graduations in Cine-Video and Art and Communication.



When I was invited for this conference about the concept of *quixotism* in cinema, to celebrate the 400<sup>th</sup> anniversary of the first edition of Miguel de Cervantes *D. QUIXOTE*, an invitation I should like to thank, I first answered I hardly knew any adaptations of the book to the cinema, that the ones I know aren’t that good, and that the only VHS cassette I have is in bad shape. This meant a first, limited interpretation of this invitation.

My second interpretation, which I believe the invitation implies, was that I ought to deal with quixotism as a narrative and ethic element and the way it is dealt with by filmmakers. This implied a far too vast analysis for the time available, and above all, a previous definition of the concept of “quixotism”, a definition that would prove to be compatible with the *medium* cinema and with cinematic art. Although I think there are several examples of quixotism in the History of Cinema, the concept would nevertheless have to be adapted to a period that is three centuries away from the writing and the release of the novel. Despite the fact that it might seem easy, it isn’t as easy as it might seem. Moreover, this would necessarily imply a deep knowledge of the History of Cinema, which I suppose isn’t the case of our audience.

In order not to be accused of discarding this second interpretation, I’ll make a reference to the film I still consider as one containing an archetype of quixotism in cinema and in the 20<sup>th</sup> century, Michael Curtiz’s famous *CASABLANCA* (1942), featuring the unforgettable Rick/Humphrey Bogart, who has neither forgotten Paris nor whom he met there. This film alone would be enough for a conference about quixotism in cinema, or even George Stevens’s *SHANE* (1953), a film that is hardly ever screened nowadays.

My third interpretation of this invitation is, as far as I’m concerned, the best one. It consists in choosing a filmmaker who had dealt with the concept of quixotism in his/her work, in which D. Quixote’s character may have been the key-concept. Orson Welles’s name came immediately to my mind.

Why Orson Welles, you may wonder. My answer makes up the subject of this conference.

I’m not going to analyse Welles’s work. In a more modest way, I’m about to propose an initiation, an introduction to the understanding of his work, where D. Quixote and the concept of quixotism play an essential role.

I would start by saying that the character of the nobleman la Mancha and, mainly, the film project about him occurred in the later works of the author, after the 1950s. Before and after it, Welles is busy confronting two antagonist characters, the real man and the fake man, responsible for the subject matter of his first feature film *CITIZEN KANE* (1941), which is his most famous film ever. If *THE MAGNIFICENT AMBERSON* (1942) seems to be a continuation of his first film without resorting to flashbacks, especially with ambiguity which was essential to the filmmaker, the confrontation of antagonist characters is clearly evident in *THE LADY FROM SHANGHAI* (1948), between the real man Michael O’Hara, played by Welles himself, and the lawyer Arthur Bannister who is the first evident example of a fake man in his films. As you supposedly know, the film ends with the famous sequence in the mirror room at Luna-Park, where each character’s duplication matches his inner duplicity. »

» From then on, there is a succession of examples in the Shakespearean films – *MACBETH* (1948) and *OTHELLO* (1952) – and in the non-Shakespearean ones, who are nevertheless Shakespearean: *CONFIDENTIAL REPORT* (1955) and *TOUCH OF EVIL* (1958). From then on, Orson Welles gets in the fake men's shoes, respectively Arkadin and Quinlan, the great manipulators.

Neither do I want nor do I need to get further into this issue once it prevails in all his works. However, two things have to be clarified. First, although the filmmaker used to say he despised the fake characters of his films, who Welles himself played, like Harry Lime in *THE THIRD MAN* (1949), by Carol Reed, because he considered them intrinsically mean and vile, he not only showed his contempt for the real men in his films, who are monolithic and had the arrogance of judging others, but he also dedicated one of his latest films, *F FOR FAKE* (1975), dealing with the "bright" side of the fake man, which he would precisely find in work of art fakers. Second, as Welles himself stated, he nurtured a mixture of kindness and compassion for the fake men in his films, either because of their authenticity and because they believed they were beyond good and evil, which led him, in a very Nietzschean way, to place them out of the reach of any human judgement, unlike the real men, who wanted to judge them.

As you have certainly noticed, up until now there's not even the faintest reference to D. Quixote and I have already mentioned the great part of Orson Welles's films. I could have stated just the same about other films, like *THE TRIAL* (1962), based on Franz Kafka's work, which I think is barely seen nowadays because it is hardly ever screened, or *THE IMMORTAL STORY* (1968), based on Isak Dinesen/Karen Blixen, the most unforgettable of his forgotten films or which is simply unknown to most people, and which was his first colour movie.

*Quixotism* is the key-concept in understanding Orson Welles's work for two reasons.

The first one is related to the element chosen by the author's fictional world to oppose the real-fake antagonism, precisely unselfish kindness and generosity, as can be seen in *FALSTAFF – CHIMES AT MIDNIGHT* (1966) but also in his long cherished film about D. Quixote, from which he filmed what was possible, when possible, with the money available, but which he has never been able to finish.

Unexpectedly, this is a film that suits perfectly our aim today, because the Spanish-born Jess Franco's editing of the film has been screened in the last few weeks in commercial venues. Therefore, it would be proper to talk about the bad quality of this version, in which only for a few seconds, and in certain images alone, is there a shadow of its creator's work, which is neither perceived in the rhythm nor in the editing. Even so, I'd rather see this version and, through it, imagine Welles's film, than none. I also believe it is at the reach of those experts in the author's unfinished films to make a new and better version of this film.

Though unfinished and badly restored, this film is vital to confirm what I would call Orson Welles's "quixotic way", perfectly clear not only in this film, but also in *Falstaff*, which I personally hold as his best film and, simultaneously, as his best Shakespearean film. That's my cue: shouldn't his *FALSTAFF*, and two times so since he also played this role in an unforget-



» me termina com a célebre sequência na sala dos espelhos no Luna-Parque, em que a duplicação da imagem de cada personagem corresponde à sua duplicidade interior.

A partir daqui, os exemplos são muitos, nos filmes shakespearianos, *MACBETH* (1948) e *OTHELLO* (1952), e nos não-shakespearianos, que acabam, porém, por sê-lo também (shakespearianos): *CONFIDENTIAL REPORT/MR. ARKADIN* (1955) e *TOUCH OF EVIL/A SEDE DO MAL* (1958), ainda nos anos cinquenta, com Orson Welles a partir daí a encarnar o homem falsificador, respectivamente Arkadin e Quinlan, os grandes manipuladores.

Não quero nem preciso de me alargar sobre esta questão, uma vez que ela atravessa toda a obra do autor. Devo, no entanto, a propósito dela, esclarecer duas coisas. Primeiro, que embora o próprio cineasta dissesse desprezar as personagens falsificantes dos seus filmes, interpretadas por ele próprio, como o Harry Lime de *THE THIRD MAN/O TERCEIRO HOMEM* (1949), de Carol Reed, por os considerar intrinsecamente maus e perversos, não só não escondia o seu desprezo também pelos homens verídicos dos seus filmes, com o seu monolitismo e a arrogância de querer julgar, como dedicou um dos seus últimos filmes, *F FOR FAKE* (1975), a tratar do lado "bom" do homem falsificador, que ele encontrava precisamente no falsificador de obras de arte. Em segundo lugar, e de acordo com declarações do próprio, Orson Welles não escondia o misto de simpatia e compaixão que lhe mereciam os seres falsificantes dos seus filmes, quer pela sua autenticidade, quer por se considerarem a si próprios como estando acima do bem e do mal, o que levava a que, muito nietzschianamente, os considerasse acima de qualquer julgamento humano, como eles próprios se consideravam, contrariamente ao homem verídico, que os queria julgar.

Como se poderão dar conta, até aqui nem rasto de D. Quixote e já falei na maior parte dos filmes de Orson Welles – e poderia falar nos mesmos termos de outros, como *O PROCESSO* (1962), baseado em Franz Kafka, que tenho a ideia de que hoje em dia é pouco visto porque pouco mostrado, ou *THE IMMORTAL STORY/UMA HISTÓRIA IMORTAL* (1968), baseado em Isak Dinesen/Karen Blixen, o mais inesquecível dos filmes hoje esquecidos ou pura e simplesmente desconhecidos dele, e que foi o seu primeiro filme a cores.

Ora o quixotismo é a boa entrada na obra de Orson Welles a meu ver por dois motivos.

O primeiro prende-se com a figura que o mundo ficcional do autor contrapõe à oposição verídico-falsificador, precisamente a da bondade e da generosidade sem contrapartidas pedidas ou esperadas, presente no seu *FALSTAFF – CHIMES AT MIDNIGHT/FALSTAFF - AS BADALADAS DA MEIA-NOITE* (1966). Mas presente também no seu longamente acalentado filme sobre o próprio "Dom Quixote", de que filmou o que pôde, quando pôde, com o dinheiro de que dispunha e que nunca conseguiu terminar.

Inesperadamente, este é um filme que, hoje, vem perfeitamente a propósito, pois tem sido mostrado no circuito comercial nas últimas semanas na montagem feita pelo espanhol Jess Franco. Será, por isso, pertinente falar sobre a má qualidade desta versão, em que apenas por momentos, em certas imagens, pressentimos na sombra a figura do criador, nunca se verificando isso com o ritmo, a montagem. Mesmo assim, sou de opinião de que é preferível »



» ver as imagens desta versão e, através delas, imaginar o filme de Welles do que não ver imagens nenhuma dele, do mesmo passo que defendo estar ao alcance de outros especialistas no *arquivo* de filmes inacabados do autor construir uma outra e melhor versão deste filme.

Mas este filme, inacabado embora, mal restabelecido na versão a que pudemos assistir, é fundamental para confirmar aquilo que eu designaria como “a via quixotesca” de Orson Welles, plenamente expressa e perfeitamente clara não só nele mas também no já referido *FALSTAFF*, que pessoalmente considero o melhor dos filmes dele que é, simultaneamente, o melhor dos seus filmes shakespearianos. A *deixa* que vos dou é precisamente esta: não deve o *FALSTAFF* de Welles, duplamente dele porque também o interpretou de forma inesquecível, ser visto como paradigmática figura quixotesca na obra dele, por contraposição ao homem verídico e ao homem falsificante?

Mas esta é apenas a primeira razão para encarar o quixotismo como uma figura-chave na obra do autor. A segunda razão para uma tal reflexão é menos evidente sem deixar de ser, pelo menos para mim, tão clara quanto a primeira. Passo a expô-la sumariamente.

O que levou, o que terá levado um homem de génio, como Welles foi, a dedicar-se ao cinema, quando as suas paixões conhecidas e reconhecidas eram o teatro e a rádio? Embora para mim a resposta a esta pergunta continue a ser um mistério, por aquilo que se sabe, porque ele o disse, tê-lo-á fascinado no cinema o lado de *brinquedo mecânico*, “o mais maravilhoso brinquedo mecânico que podia ser oferecido a uma criança”, nas palavras dele.

Ora isto só é certo para os seus primeiros filmes, os seus primeiros três ou quatro filmes, se incluímos *THE STRANGER/O ESTRANGEIRO* (1946), embora este seja um filme especial pela sua temática. Mas a partir daí? A partir de *MACBETH* e *OTHELLO*, com todas as dificuldades encontradas, com todos os obstáculos levantados, o que o terá levado a insistir, a persistir no cinema, no meio de filmes concluídos e de filmes inacabados? A resposta que encontro para este facto aparentemente paradoxal é precisamente *o quixotismo*. O QUIXOTISMO já não na obra do cineasta mas na sua própria figura e personalidade.

Eu sei que sabem que Orson Welles divulgou muito a sua figura como “mago”, como “mágico”, um homem do espectáculo por excelência. Talvez que o lado MÁGICO do cinema tenha sido o que o levou a persistir na senda do cinema, como actor, como argumentista e como realizador.

Se o digo é porque estou convencido de que esse lado “mágico”, de “mago”, foi a sua característica principal como demiurgo. Eu explico-me. »



» table way, be seen as a paradigmatic quixotic character in his work, opposing the real and the fake man?

But this is only the first reason to consider quixotism as a key-concept in his work. The second reason is less obvious but, at least to me, it's as clear as the first one. It goes like this.

What could have taken a man of genius, like Welles, to turn into cinema when theatre and radio were his passions? Although the answer to this question is still a mystery to me, according to him it was the *mechanical toy*-side of cinema that thrilled him, “the most wonderful mechanical toy which could have been offered to a child,” he said.

However, this isn't true but for his first three or four films, if we care to include *THE STRANGER* (1946), though this is a special film because of the issues it raises. And from then on? After *MACBETH* and *OTHELLO*, after all the difficulties and obstacles, what could have taken him to insist and persist in cinema, in the midst of finished and unfinished films? The answer I find for this apparently paradoxical fact is precisely *quixotism*. QUIXOTISM that has gone beyond the filmmaker's work, and rests on his own personality.

I know that you know that Orson Welles has widely promoted himself as a “mage”, as a “magician”, a true showman. The *MAGICAL* side of cinema can probably account for his persistence on the trail of cinema, as an actor, a screenwriter and a director.

If I state so, it's because I'm sure that the “magical” side, as a “mage”, was his main characteristic as a demiurge. Let me explain what I mean.

What had been drafted by Orson Welles in *F FOR FAKE* is developed in the most finished of his unfinished films, *THE OTHER SIDE OF THE WIND*, from which I have already been able to see the remaining images, and which will probably get one day the promotion it deserves becoming, thereafter, the real big surprise of his archives. The true big problem of Orson Welles's films lies in the *magical*-side of the conception of each film, namely in editing, which is precisely the problem of this unfinished film. The act of creating blocks of movement/duration, characteristic of films according to Gilles Deleuze, but also the act of creating a visual, sound, audiovisual and narrative puzzle.

And if it is so, and that's another possibility I leave up to you, the real seminal film of Welles is indeed *CITIZEN KANE*, with its inquisitor on a quest for the supposedly unattainable truth about a famous man who has just passed away. That's also the path followed by *THE OTHER SIDE OF THE WIND* and by means of an absolutely superior editing quality.

What I have just stated, which is for me “the truth about Orson Welles”, was only made possible due to the use of *quixotism* in his films. Both in his finished and in his unfinished films Welles is interested in the great magic of film editing, the great *hypnotism* it excels upon the viewer, whether it is at stake the opposition real/fake, or quixotism, or even the act of creation, as it magnificently happens in *FILMING OTHELLO* (1978), a magisterial cinema lecture which I strongly advise you to see. »

» I shall say a few unprejudiced words on cinema and theatre, those "enemy brothers", based on Welles's films. His passion for theatre is paradoxically confirmed by his films, and not only his Shakespearean films. There is, indeed, a breathtaking interpretation of actors that has been related to theatre. This happens in the work of one of the most cinematic film directors.

This issue would properly be dealt with and demonstrated in a longer period of time, which would allow for the screening of films and excerpts of films, as well as the issue of *quixotism in cinema*.

But as I hold this conference as a possibility of bringing up *clues* about quixotism in his films and in himself, from now on, and in such a short period of time, I've already said more than I had planned to.

Unlike Sergei Eisenstein, who had worked both with sound and silent films, Orson Welles has only worked with sound films which, with the help of his film experience, has highlighted the importance of his voice in his own films, that "radio broadcasting" voice he had used in his version of *THE WAR OF WORLDS* for a radio emission (which is also pertinent because of the recent release of Steven Spielberg's homonymous film). That deep and convincing voice, almost proud voice, that leaves its signature at the end of *THE MAGNIFICENT AMBERSON* by saying "And my name is Orson Welles."

Not only is his voice given importance in his films, but also the voice of all those who have worked with him – and in a certain way that is another Achilles heel in the released version of his *DON QUIXOTE*: »



0\_CINEMA

O que, neste sentido, Orson Welles esboça em *F FOR FAKE* é desenvolvido no mais acabado dos seus filmes inacabados, *THE OTHER SIDE OF THE WIND*, de que já pude ver as imagens existentes e que talvez um destes dias venha a ter a divulgação que merece e a constituir, então, a verdadeira grande surpresa dos *arquivos* dele. É que o verdadeiro grande problema do cinema de Orson Welles está no lado *mágico* da criação de cada filme, nomeadamente através da montagem, o que esse filme inacabado demonstra tanto quanto me foi dado ver e ler. O acto de criação como criação de blocos de movimento/duração, característicos do cinema segundo Gilles Deleuze, mas também o acto de criação como produção de um *puzzle* visual, sonoro, audiovisual e narrativo.

E se assim for, e a meu ver é uma outra hipótese que deixo à vossa consideração, o verdadeiro filme seminal de Welles é mesmo *CITIZEN KANE*, com o seu inquiridor em busca da verdade, para ele inalcançável, sobre um homem célebre que morreu. Nesse sentido vai *THE OTHER SIDE OF THE WIND*, ele também, e de uma maneira absolutamente superior a nível de montagem.

Ora isto que acabo de dizer, e é para mim "a verdade acerca de Orson Welles", só foi possível graças ao *quixotismo* dele como criador cinematográfico. Nos filmes acabados e nos filmes inacabados é a grande *magia* da montagem cinematográfica, o grande *hipnotismo* que ela exerce sobre o espectador que interessa Welles, esteja em causa a oposição verídico/falsificante, esteja em causa o quixotismo, ou esteja em causa o próprio acto de criação, como exemplarmente acontece em *FILMING OTHELLO* (1978), magistral lição de cinema que a todos aconselho vivamente.

Uma palavra, desprovida de preconceitos, sobre o cinema e o teatro, esses "irmãos inimigos", a partir ainda da obra de Welles. A paixão dele pelo teatro é paradoxalmente confirmada pelos seus filmes, e não só pelos seus filmes shakespearianos. Há, com efeito, nesses filmes, um gesto de arrebatamento na interpretação dos actores que tem sido identificado com o teatro, isto no interior da obra de um dos mais cinematográficos realizadores de cinema.

Esta seria, naturalmente, uma questão a tratar e a demonstrar e ilustrar num espaço de tempo mais alargado, que comportasse a passagem de filmes e de excertos de filmes. Como naturalmente acontece também com a própria questão genericamente enunciada do *quixotismo no cinema*.

Mas ao encarar, como encaro, esta conferência como uma possibilidade de levantar *pistas* sobre o quixotismo nos filmes de Orson Welles e sobre o quixotismo dele próprio, a partir daqui, e em tão pouco tempo, já disse mais do que tencionava fazer.

Contrariamente a Sergei Eisenstein, que trabalhou no cinema mudo e no cinema sonoro, Orson Welles é um cineasta do sonoro, inteiramente, o que, através da sua prática cinematográfica, fez sobressair a importância da sua voz nos seus próprios filmes, essa voz "radiofónica" que ele tinha utilizado na sua versão de *A GUERRA DOS MUNDOS* para emissão de rádio (o que também virá a propósito por causa da recente estreia do filme homónimo de Steven Spielberg). Essa voz profunda e lançada com convicção, diria quase com orgulho, que no final de *THE MAGNIFICENT AMBERSON* assina o filme ao dizer: "And my name is Orson Welles".





» Ora essa importância da voz humana nos filmes do autor não é só a da sua própria voz, mas também as de todos os actores que com ele trabalharam – e, em certa medida, esse é outro dos pontos fracos da versão estreada do seu *DOM QUIXOTE*.

O fascínio do cinema que levou Welles a dedicar-se a ele, além de lhe ter permitido fazer filmes concluídos e filmes não concluídos, levou-o também, à semelhança do que aconteceu com outros grandes cineastas, como Jean Renoir e Michelangelo Antonioni, a dedicar-se à escrita de argumentos para cinema que nunca passaram do papel e que, mesmo assim, não se encontram publicados, tanto quanto sei.

Se aqui o menciono não é apenas para que fiquem a saber, mas porque, pelo que deles me é dado saber, se conclui que, para além da inspiração *erudita*, chamemos-lhe assim, presente nos seus filmes shakespearianos, nomeadamente, Orson Welles tinha uma inspiração de cinema popular e um gosto pelos géneros de Hollywood, que o levou, por exemplo, a fazer *A DAMA DE XANGAI* e *TOUCH OF EVIL* como filmes policiais, e o levou a escrever argumentos sobre comédia romântica, que nunca chegou a filmar, com o que creio estar a dar-vos uma novidade.

Embora a grande novidade wellesiana, neste momento, seja a do seu inacabado *DOM QUIXOTE*, quaisquer que sejam os defeitos que se lhe possam apontar (importante quer pela temática quer pela forma como ela é tratada, inscrevendo as personagens nos anos 50/60 do século XX e incluindo o próprio Welles como ele próprio com a ideia do “filme dentro do filme”), não quero deixar de chamar a vossa atenção para a importância do cineasta na modernidade cinematográfica, de que foi um dos grandes pioneiros e impulsionadores desde os anos 40, desde *CITIZEN KANE*, precisamente. Ora esta modernidade caracterizou-se pelo uso sistemático da profundidade de campo e do plano-sequência, o que é bom ter-se bem presente ainda hoje em dia, pela utilização dramática da profundidade de campo mas também pelo uso plástico dela, graças a Gregg Toland e à sua “grande angular”, o que lhe permitiu apresentar uma nova perspectiva sobre os espaços interiores, de que mostrava também os tectos. Também no plano sonoro, o seu uso da voz, uso “radiofónico” a que já me referi, foi elemento central no cinema moderno, de que foi um dos criadores mais importantes.

Uma palavra para a *maldição* que, na opinião geral, terá acompanhado o trabalho cinematográfico de Orson Welles, e que é adoptada como explicação para tanto filme inacabado, tanto filme não iniciado. Há uma leitura fácil desse facto, que é a de que se teria tratado de uma *maldição* para os estúdios, assustados com a sua fama de rebelde. De facto, depois da fase inicial, nos anos 40, ele torna-se produtor e principal financiador dos seus próprios filmes, o que o leva a trabalhar intensamente como actor de cinema para ganhar o dinheiro de que necessitava para gastar nos seus próprios filmes.

Ora a verdade é que, dos seus filmes inacabados, só o documentário rodado no Brasil, *IT'S ALL TRUE* (1942), foi encomendado por um estúdio, a R.K.O. Depois da sua experiência infeliz com os estúdios, Welles trabalha na Europa, com a excepção pontual de *TOUCH OF EVIL*, pelo que passa a contar com financiamentos europeus, não americanos, que são aqueles que lhe falham nos filmes que dificilmente acaba, como *OTHELLO*, nos filmes inacabados e nos não iniciados, numa altura em que não podia contar com Hollywood »



» Besides having allowed Welles to make finished and unfinished films, the amazement of cinema, which has led him to dedicate himself to it, has also brought him, as had already happened to other great filmmakers, like Jean Renoir and Michelangelo Antonioni, to the writing of cinema scripts that have never been used and that, nevertheless, are unpublished, as far as I know.

I'm not bringing it up as a mere curiosity, but as a means of letting you know that besides the *erudite* inspiration of his Shakespearean films, mainly, Orson Welles was also inspired by popular cinema as well as Hollywood genres, which led him not only to the filming of detective movies, like *THE LADY FROM SHANGHAI* and *TOUCH OF EVIL*, but also to the writing of romantic comedy scripts, which he has never filmed, and which I believe is news to you.

Although the great news is his unfinished *DOM QUIXOTE*, in spite of all the faults (it is important both for the issue raised and for the way it is handled, the characters are set in the 1950s/60s, and Welles includes the concept of the “film within the film”), I must draw your attention to the filmmaker's importance for cinematic modernity, which he pioneered and promoted in the 1940s, precisely since *CITIZEN KANE*. Modernity has been characterised for depth of field and sequence shot, which has to be held into account even today, for the dramatic use of depth of field but also for the pictorial use made of it, thanks to Gregg Toland and his “ultimate focus” lens, which has allowed him to present a new perspective of indoor spaces, and even ceilings were visible in the frame. As far as sound is concerned, the use of voice, the “radio broadcasting” tone I've mentioned before, has been used as a central element in modern cinema, where Welles played a very important role.

Let me say something about the *curse* that, in public opinion, has been always present in Orson Welles's work, and which is held as responsible for all his unfinished films and the films that haven't even been started. There's an easy explanation that accounts for the spell cast on the studios that were afraid of his rebelliousness. Indeed, after the 1940s, he becomes the producer and the main financial supporter of his own films, which makes him work hardly as an actor to earn the money he needed to spend on his films. »

» The truth is that, among his unfinished films, only the documentary filmed in Brazil, *IT'S ALL TRUE* (1942), was commissioned by a studio, R.K.O. After his unfortunate experience with studios, Welles works in Europe, with the exception of *TOUCH OF EVIL*. Therefore, he must count on European sponsors, not American, which are the ones that fail him in the films that he hardly manages to finish, like *OTHELLO*, in the unfinished films and in the films that he haven't even been started, at a time when he couldn't count on Hollywood and Hollywood couldn't count on him, except for his work as an actor (but where he will eventually come back to in order to shoot *FILMING OTHELLO*.)

More than his freedom of spirit, it is the rebelliousness which makes him one of the first mavericks in American cinema, and which brings about his misfortune in his own country. Afterwards, exiled in Europe, he keeps his rebelliousness and, especially, his filming style, which made François Truffaut call him a *cinéaste-poète*, which was, according to him, the true reason for the failure of his films not only in Hollywood but also among the audience. This has to be clear: Orson Welles WAS NOT, like Alfred Hitchcock, mainly, a popular filmmaker, with a blockbuster formula, already responsible at the time for the success of films. As a rebellious and unsatisfied author, he doesn't care, in most part of his finished and unfinished films (it may be otherwise with the films that haven't even been started although they have also the genius' fingerprint...), about pleasing the viewers, he's rather worried about making his own work, original, which reflects about the human condition and nature in historic modernity, which both William Shakespeare and Miguel de Cervantes announce, and in sociologic and cultural modernity, which Franz Kafka still highly represents and which is mainly reflected upon via the *noir crimer*.

His concern about the modern man might probably have been, for him, the concern with his own modern condition, which might have taken him to choose cinema as the main modern means of expression. ●



» como esta não podia contar com ele, a não ser, eventualmente, como actor (mas onde regressa para *FILMING OTHELLO*).

É certo que, mais que a independência de espírito, é a rebeldia que faz dele um dos primeiros *mavericks* do cinema americano, e o leva a cair em desgraça no seu próprio país. Mas depois, exilado na Europa, ele mantém a mesma rebeldia e, sobretudo, o mesmo estilo pessoal de fazer cinema, que levou a que François Truffaut o considerasse um *cinéaste-poeta*, segundo ele a verdadeira razão para o insucesso dos seus filmes não só em Hollywood mas também entre a generalidade dos espectadores. Ora isto deve ser deixado bem claro, mesmo se conclusivamente: Orson Welles NÃO FOI, como Alfred Hitchcock, nomeadamente, um cineasta popular, com receita garantida no "box-office", pelo qual os filmes eram já então, como continuam a ser hoje, tantas vezes medidos. Como autor rebelde e sempre insatisfeito, ele não se preocupa, na maior parte dos filmes acabados e inacabados (poderá já ser diferente a situação relativamente aos não iniciados de que tenho notícia, embora tenham, eles também, a marca inconfundível do seu génio...), com agradar ao gosto do público, preocupa-se antes em fazer obra pessoal, original, sua, que reflecta sobre a condição humana e a natureza humana na modernidade histórica, que tanto William Shakespeare como Miguel de Cervantes anunciam, e na modernidade sociológica e cultural, de que Franz Kafka continua a ser um dos expoentes e o *filme negro* uma das principais formas de reflexão cinematográfica.

Essa preocupação com o homem moderno terá sido, porventura, para ele, a preocupação com a sua própria condição de homem moderno, o que o terá levado a escolher o cinema como forma de expressão eminentemente moderna. ●