

CINEMA

Edição nº 39
JAN-MAR 2008
PVP: €3,50

Ciclo CINEMA E DIREITO
VII ENCONTROS DE VIANA DO CASTELO · Cinema e Vídeo
23ª Edição do FESTRÓIA
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINECLUBES
Entrevista a GONÇALO TOCHA

SUMÁRIO: SUMMARY

5.	EDITORIAL				
6.	Cineclubismo Film Societes O Cineclube do fim do mundo A Film Society at the end of the world				
12.	O Tecto do Mundo é o Limite The Top of the World is the Limit				
14.	A primeira longa-metragem da animação portuguesa: percursos The first portuguese animated feature film: an overview				
20.	FICC · 60 anos FICC · 60 years				
21.	Evento Event Cinanima 2007				
22.	Cinema e Direito: uma hipótese de reformulação Cinema & Law: a reformulation oppurtunity				
29.	Black & White 2007				
30.	VII Encontros de Viana Cinema e Vídeo VII Viana Encounters Cinema & Video				
38.	António Loja Neves lança novas ideias em Viana António Loja Neves releases new ideias in Viana				
42.	O estado das coisas The state of things				
50.	Festival Internacional de Cineclubes retorna a Matera International Festival of Film Societes returns to Matera				
56.	Entrevista Interview Gonçalo Tocha				
62.	Comentário Commentary Brava Dança, e a história aqui tão perto... Brava Dança, and history so close...				
66.	Presenças fantasmáticas A ghostlike presence				
70.	Os novos vampiros The new vampires				

EDITORIAL

Tradução:
Helena Alves

The 60th 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*), 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*) 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. Celebran-do 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

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 39
Abril-Maio-Junho de 2007 · Órgão da Federação Portuguesa de Cineclubes
Director Honorário da FPCC: Henrique Alves Costa
Direcção: João Paulo Macedo Direcção Executiva e Coordenação: Paulo Martins
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 Cunha Silva, Eduardo Sardinha, Filipa Ribeiro, João Monteiro, João Paulo Macedo, Luis Carneiro Ferreira, Marta Reis, Sílvia Santana, Sofia Freitas
Fotos: André Martins, Cineclube - Ao Norte, Cineclube de Avanca, Cristina Marchese, Gonçalo Tocha, José Miguel Ribeiro, MUNDOKINO, Sílvia Santana, Universidade Católica, Zeppelin Filmes

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

Pré-impressão e Impressão: MANIA DA COR · Rua Dr. Eduardo Santos Silva, 261 - Fracção AD · 4200-283 Porto (Portugal)
Tiragem: 2.500 exemplares.

Publicação apoiada por:

(a partir da esquerda) F. Mazzeoli, P. Minuto, J. P. Macedo, Gianni Amelio, Carmela

NA CIDADE DO CINEMA IN THE TOWN OF CINEMA

Texto:

Luís Cameiro Ferreira

Tradução:

?

Em Évora, em Lisboa e dada a diversidade da natureza dos diferentes participantes e convidados, um pouco por todo o mundo, o FIKE – Festival Internacional de Curtas Metragens de Évora voltou a ter lugar, em 2007, pelas mãos do seu director João Paulo Macedo, pelo Cineclube da Universidade de Évora, pela SOIR Joaquim António de Aguiar, pela MIXREEL e seus parceiros.

Após um ano de interregno, de 16 a 24 de Novembro, cento e um filmes dos mais distintos pontos do globo foram apresentados a concurso em onze sessões competitivas no concorrido Grande Auditório da Universidade de Évora. Destes saíram galardoados entre prémios e menções honrosas doze filmes nas categorias de Ficção, Documentário, Animação, Curtíssima (filmes com duração até cinco minutos), Curta Metragem Europeia, Curta Metragem Portuguesa, Melhor Filme de Expressão Lusófona, Prémio Dom Quixote da FICC, Prémio da Organização e Prémio do Público.

O Júri Oficial contou com a colaboração da actriz portuguesa Beatriz Batarda, do realizador iraniano Kamran Shirdel, do jornalista, cineasta e professor Jorge Campos, do realizador, director de fotografia e operador de câmara João Cerqueira e do fotógrafo italiano Leonardo Autera. Quanto ao Júri da Federação Internacional de Cineclubes, três presenças: Sofia Miranda, Christl Grunwald-Merz e o professor, cineclubista e produtor brasileiro António Claudino de Jesus, vice-presidente da FICC.

In Évora, in Lisbon and given to the diversity of the nature from the different participants and guests, in the whole world, *FIKE – Évora International Short Film Festival* returned in 2007, because of its director João Paulo Macedo, University of Évora's Film Society, and *SOIR* Joaquim António de Aguiar, *MIXREEL* and its partners.

After one year off from the movie festivals' circuit, from November 16th till November 24th, one hundred short films from the most distinct points of the globe had been presented to competition in eleven competitive sessions at the filled Great Auditorium of the University of Évora. From these, twelve films were awarded between special mentions and prizes, in Fiction, Documentary, Animation, *Curtíssima* (films with duration up to five minutes), European Short Film, Portuguese Short Film, Portuguese Expression Short Film, *Dom Quixote* Award from the *FICC*, Organization Prize and Audience Prize categories.

The Official Jury had the contribution of the portuguese actress Beatriz Batarda, of the iranian director Kamran Shirdel, of the journalist, movie maker and teacher Jorge Campos, of the producer, DP and camera operator João Cerqueira and of the italian photographer Leonardo Autera. From the Jury of the International Federation of Film Societies, three presences: Sofia Miranda, Christl Grunwald-Merz and the brazilian teacher and producer António Claudino de Jesus, vice-president of the *FICC*.



No entanto associaram-se ao FIKE diferentes actividades em paralelo com a referida competição. Da responsabilidade do realizador, produtor e CEO da *New Producers Alliance* David Pope, o *Workshop* de desenvolvimento artístico *Entering the Scene* mostrou-se exaustivo, concretizando, em cinco dias, dezassete Curtas-Metragens das quais resultou o trailer exibido na Sessão de Encerramento do Festival. O *Workshop de Podcast* orientado por João Cerqueira cobriu visualmente cada passo do certame, desdobrando-se os participantes em entrevistas e reportagens pertinentes.

Desde a primeira edição o que distingue o evento dos demais é a inegável qualidade humana das personalidades envolvidas, assim como a relevância que assumem para com o Cinema. Assim, será de sublinhar a importância das três *Masterclasses* apresentadas no FIKE por três diferentes membros do júri. Kamran Shirdel emocionou o Grande Auditório da UE com “*O Meu Cinema Iraniano*” e a projecção de alguns dos seus filmes produzidos nos anos sessenta, sob a ditadura dos Xás. Jamais uma figura do calibre de Shirdel havia revelado, em público, e de forma tão sensibilizada, a angústia de não conhecer, durante trinta anos, o paradeiro dos trabalhos confiscados pelo seu estado natal. Dedicados foram os diálogos com Jorge Campos – *Viagem pelo Mundo Político* – e com Leonardo Autera na Aula Aberta no Pólo de Artes Visuais da Universidade de Évora.

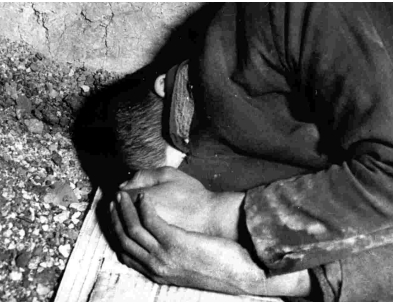
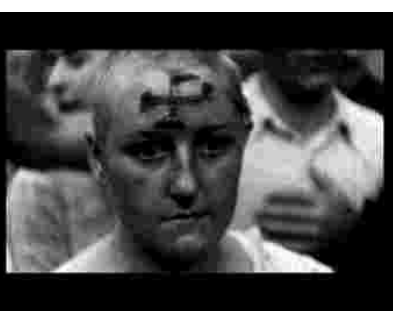
De acrescentar o desenvolvimento da Competição Especial *Táxi* – vencido por *Nada Que Perder* do Espanhol Rafa Russo – onde participaram, entre outros, filmes de Hadi Hafarideh e de Mohammad Reza Hajipour que, juntamente com Marjan Riahi, Realizadora e Redactora da *Short Film News*, *The First Iranian News Network of Documentaries and Short Films* integraram a comitiva convidada do Irão para o Festival.

Mais, a exposição de alguns exemplares da colecção de cartazes de filmes do Cinema Português produzidos ao longo dos anos setenta por Henrique Espírito-Santo, foi um contributo rejuvenescedor e raro de tomar contacto com obras idas de diferentes vultos como o Mestre Manoel de Oliveira,

João César Monteiro, António Ferreira, José Fonseca e Costa, entre outros.

No campo da música as noites do FIKE contaram com a animação de Legendary Tigerman com uma forte componente audiovisual na sua actuação, nomeadamente através da projecção de obras de Edgar Pêra, entre outros. Na Sociedade Harmonia Ebo-rensense assistiu-se ao concerto dos brasileiros Lucy and the Popsonics + The Clitz, enquanto que no Espaço Celeiros – Tenda FIKE, acompanhando a apresentação exclusiva da mini-série *Um Mundo Catita*, com a presença dos realizadores Filipe Melo e João Leitão, Lello Minsk e o *Pianista de Boîte* na voz de Manuel João Vieira apresentaram um espectáculo que fez jus tanto ao produto apresentado como ao mito dos artistas em palco.

Numa Sessão de Entrega de Prémios o nervosismo salta para o flanco dos realizadores concorrentes – muitos deles presentes – enquanto decorria a Entrega de Prémios. De um modo geral o grande vencedor foi *Deus Não Quis (It Wasn't God's Will)*, do português António Ferreira, galardoado com o Prémio de Melhor Ficção e Melhor Curta Metragem Portuguesa. Foi decidido pelo Júri Oficial atribuir o Prémio de Melhor Documentário a *The Pilgrims Polmegranate (Rebwarani Doli Hanar)* do iraniano Ashkan Ahmadi, filme à partida inscrito como ficção. Ainda nesta categoria foi atribuída uma Menção Especial a *Even if She Had Been a Criminal... (Eüt-Elle été Criminelle...)*, de Périot Jean-Gabriel. Sem surpresa, *História Trágica com Final Feliz* de Regina Pessoa arrecadou o galardão de Melhor Animação, enquanto que *Thirst (Durst)*, de Martin Repka da Eslováquia foi reconhecido como a Melhor Curtíssima. *Eva Reste au Placard Les Nuits de Pleine Lune*, do Belga Alex Stockman arrecadou o prémio de Melhor Curta Metragem Europeia enquanto que o Prémio de Melhor Filme de Expressão Lusófona foi atribuído a *Electrodoméstica*, de Kléber Mendonça Filho, do Brasil. *Los Zapatos de Muddy Mae (Muddy Mae's Shoes)* do Espanhol Miguel Campana arrecadou o Prémio da Organização e *Maestro*, animação do Húngaro Geza M. Toth venceu o Prémio do Público.



Quanto ao Prémio Dom Quixote, a preferência recaiu sobre a ficção britânica *Indians* de Sam Hearn e Richard Penfold, enquanto que *En Liten Tiger (A Little Tiger)* da Sueca Anna Carin Andersson recebeu uma Menção Especial na mesma categoria.

A Sessão de Encerramento do *FIKE – Festival Internacional de Curtas Metragens de Évora* trouxe grandes expectativas em relação ao seu futuro e a promessa, nas palavras de João Paulo Macedo, de que a próxima edição, em 2008, projectar-se-á, em distância, para a regularidade e crescimento que um festival de tamanha envergadura cinematográfica e humana merece.

Enfim, fica a saudade da sexta edição de um Festival Internacional de Cinema em Évora, Portugal. [†]

FIKE was associated with parallel activities. From the responsibility of the director, producer and CEO of the New Producers Alliance David Pope, the workshop of artistic development *Entering the Scene* was revealed exhausting, materialized in five days in the making of seventeen short films of which resulted the trailer shown in the Closing Session of the Festival. The Podcast Workshop guided by João Cerqueira covered each step of the event, unfolding itself by pertinent interviews and reports.

Since the first edition what distinguishes the event from the rest is the undeniable human quality from the involved personalities, as well as the relevance that they assume within the Cinema. Thus, it is precious to underline the importance of the three Masterclasses presented in *FIKE* by three different members of the jury. Kamran Shirdel moved the Great Auditorium of the UE with “*My Iranian Cinema*” and the projection of some of its films produced in the sixties, under the dictatorship of the Xás. Never a figure as important as Shirdel had told, in public, and in a so emotive way, the anguish of not knowing, during thirty years, where were his confiscated for its native government works. The dialogues with Jorge Campos – *Voyage to the Politics World* – and with Leonardo Autera in the Open Class in the Visual Arts section of the University of Évora were overwhelming too.

To add the development of the Special Competition *Táxi* – won by *Nothing to Lose* by the spanish Rafa Russo – in wich participated, among others, movies by Hadi Hafarideh and Mohammad Reza Hajipour that, together with Marjan Riahi, director

and chief editor of the Shorts Film News, The First Iranian News Network of Documentaries and Short Films, had integrated the Iran group invited to the Festival.

More, the exposition of some units from the posters of some portuguese films produced during the seventies by Henrique Espírito-Santo was a rare and refreshing contribution to have contact with the work of gone movie makers of different countenances as master Manoel de Oliveira, João César Monteiro, António Ferreira, José Fonseca e Costa, among others.

In the music field the *FIKE* nights had the participation of Legendary Tigerman with a strong audiovisual component in its performance through the projection of some directors work like Edgar Pêra, among others. In the *Sociedade Harmonia Ebo-rensense* we had the concert of the brazilians Lucy and the Popsonics + The Clitz, while in the *Espaço Celeiros – FIKE Tent*, following the exclusive presentation of the mini-series *Um Mundo Catita*, with the presence of the producers Filipe Melo and João Leitão, Lello Minsk and the *Pianista de Boîte* in the voice of Manuel Vieira João had presented their show that in such a way honoured the presented product and the myth of the artists on the stage.

In an Award Session the nervousness jumps for the flank of the competing directors – many of them were in the room – while the prizes delivery elapsed. In a general way the great winner was *Deus Não Quis (It Wasn't God's Will)*, by the portuguese António Ferreira, awarded with the Best Fiction and Best Portuguese Short Film awards. The Official Jury determined to

attribute the Best Documentary Award to *The Pilgrims Polmegranate (Rebwarani Doli Hanar)* by the iranian Ashkan Ahmadi, officially selected to the fiction competition first. Still in this category *Even If She Had Been a Criminal (Eüt-Elle été Criminelle...)* by Périot Jean-Gabriel had a Special Mention. Without surprise, *Tragic History with Happy Ending* by Regina Pessoa collected the reward of Better Animation, while that *Thirst (Durst)*, by Martin Repka from Slovakia was recognized as the Best *Curtíssima*. *Eva Reste au Placard Les Nuits de Pleine Lune*, by the belgian Alex Stockman collected the Best European Short Film Award while that the Best Portuguese Expression Award was attributed to *Electrodoméstica*, by Kléber Mendonça Filho, from Brazil. *Los Zapatos de Muddy Mae (Muddy Mae's Shoes)* by the spanish Miguel Campana collected the Organization Award and *Maestro*, the animation by the hungarian Geza M. Toth won the Public Prize.

On *Dom Quixote* Award, the preference fell on the british fiction *Indians* by Sam Hearn and Richard Penfold, while *En Liten Tiger (A Little Tiger)* by the swedish Anna Carin Andersson received a Special Mention in the same category.

The *FIKE – Évora International Short Film Festival* Closing Session brought great expectations in relation to its future and the promise, in the words of João Paulo Macedo, that the next edition, in 2008, will be projected, in distance, to improve the regularity and growth that a festival of so great cinematographic and human qualities deserves.

At last, we miss the sixth edition of an International Festival of Cinema in Évora, Portugal. [†]



À ESPERA DE MAIS E MELHOR WAITING MORE AND BETTER

Texto:
Germano Campos, jornalista
Tradução:
?



· FIKE 2007 EM BALANÇO

Contra ventos e marés e após um ano de interregno, o FIKE – Festival Internacional de Curtas-Metragens de Évora viveu a sua sexta edição entre os passados dias 16 e 24 de Novembro, atraindo a presença de mais de 5 mil espectadores, um número bastante apreciável que só revela a disponibilidade do público local, e não só, para descobrir e aplaudir o cinema neste formato.

Mesmo com escasso apoio, nomeadamente por parte da autarquia local, algumas empresas do distrito e especialmente a imprensa que se publica na cidade, o FIKE parece que continua a ser encarado como um acontecimento cultural pouco relevante, quando justamente é do contrário que se trata, já que dá a conhecer um tipo de cinema que muito dificilmente os espectadores eborenses poderão encontrar e desfrutar fora das portas do Auditório da Universidade de Évora, palco das projecções da selecção oficial e dos principais eventos paralelos.

· FIKE 2007 IN BALANCE

Against all adversities – and after a one year stop – *FIKE* – *Évora International Short Film Festival* had its sixth edition last November. With more of 5.000 venues that reveals the interest of local audience – and some guests coming from other parts of Portugal and abroad – for short films.

The small support, namely from the local municipality, some companies and specially the local press, *FIKE* seems to be looked as low relevance cultural event. What we can see, is one Festival of major relevance as it allows the audience to see films that would not have any other possibility outside the University Auditorium where *FIKE* Official Selection and main parallel events happened.



Embora, naturalmente, haja muito ainda a limar, nomeadamente quanto a aspectos de carácter logístico e organizativo, o FIKE fica sempre – e todos os anos – como um marco nos eventos culturais de Évora, a que não deixa de corresponder o público, maioritariamente universitário, que com prazer descobre um formato de cinema, onde uma história é contada em 10 ou mais minutos, quer seja de animação ou imagem real, de ficção ou documentário.

A selecção – a opinião foi unânime – surpreendeu pela sua elevada qualidade, dado que dos mais de 70 filmes a concurso, foram muitos os que mereciam levar para a casa um ou mais galardões. O que só revela o apurado sentido crítico do júri que os pré-seleccionou.

Este ano os portugueses vieram ao FIKE para ganhar (ver palmarés), nomeadamente através dos dois prémios arrecadados por António Ferreira com *Deus não Quis* (Melhor Ficção e Melhor Curta-Metragem Portuguesa) e por Regina Pessoa com *História Trágica com Final Feliz* (Melhor Animação), o mais galardoado filme nacional de sempre, uma vez que já conquistou quase meia centena de troféus em todo o mundo.

Significa isto que o produto *Made in Portugal* é bom e recomenda-se, pelo que festivais como o FIKE, que têm a obrigação de mostrar o que de melhor no género se faz por cá, deveriam ser mais apoiados, nomeadamente a nível financeiro por parte do ICA – Instituto de Cinema e Audiovisual e das diversas entidades locais que poderiam olhar para o evento com olhos de quem aposta num bom certame cultural e não em algo que se realiza como que para cumprir calendário.

Os constrangimentos financeiros, como facilmente se adivinha, são o principal factor inibitório para que o FIKE cresça para além das muralhas de Évora, para se afirmar como um evento nacional e não meramente local ou quanto muito distrital. Mas a organização, e em especial o seu director, João Paulo Macedo, insistem em manter vivo o certame, que de ano para ano se revela cada vez mais exigente. Mas nem por isso o empenho de todos é menor. Antes pelo contrário. Nota-se que todos vestem a camisola do FIKE,

deixando uma boa imagem nos participantes, particularmente nos convidados estrangeiros, que – várias vezes – se sentem “verdadeiramente em casa”.

· APRENDER FAZENDO

Se outro mérito não tivesse, o FIKE aposta em cada edição na realização de vários *workshops e masterclasses*, contando para tal com a colaboração de especialistas em diversas áreas ligadas ao cinema e ao campo da multimédia.

Foi o caso este ano de David Pope, realizador e produtor britânico, que se deslocou a Évora para durante cinco dias ensinar uma vintena de estudantes a desbravar os pilares da construção do argumento, rodagem e edição de uma curta-metragem. Pelo que se viu na sessão de encerramento, os alunos aprenderam bem a lição, deixado um caminho aberto que pode, no futuro, dar muitos frutos.

Como disse David Pope numa entrevista que concedeu ao site oficial do FIKE, ele trouxe consigo o método que ensina na sua Londres natal: “Só se aprende, fazendo”, pelo que os alunos puderam usufruir, na prática, dos seus vastos conhecimentos sobre a matéria.

Destaque igualmente para o *workshop* sobre podcast, uma iniciativa inédita a nível de qualquer festival de cinema português, que consistiu na edição diária de um mini jornal multimédia sobre o festival, emitido via *Internet*, com tudo o que de mais relevante foi acontecendo no FIKE. Apenas se lamenta que as condições técnicas tenham sido escassas, nomeadamente quanto à velocidade que seria necessária para assegurar um trabalho de ainda maior qualidade a nível de transmissão de dados, pelo que muito do material registado ao longo dos 9 dias do evento, tenha ficado por editar e emitir. Mas – prometeram os responsáveis pelo *workshop* – João Cerqueira e Mariana Conde – ele irá conhecer a luz do dia muito brevemente.

Por fim, as presenças fantásticas de Jorge Campos, professor universitário, que nos guiou durante um dia através do mundo do documentário político, e do fotógrafo italiano Leonardo Autera, que de forma magistral,



deu a todos os que a elas assistiram, duas aulas sobre a sua arte. E, talvez mais do que isso, sobre a vida.

Se a esperada presença do Prémio Nobel da Literatura, José Saramago, não aconteceu, devido a problemas de saúde que o retiveram em Espanha, a figura maior do FIKE 2007 foi o realizador iraniano Kamran Shirdel, uma descoberta para todos os cinéfilos presentes em Évora, através de um punhado de documentários feitos antes e depois da revolução de 1979. Uma viagem pelo passado e pelo presente do Irão, que também pôde ser desfrutada na Cinemateca Portuguesa, que em boa hora homenageou o cineasta, com a exibição das suas obras.

O premiado realizador belga Alex Stockman, o espanhol Rafa Russo e uma equipa de três elementos da empresa *Short Film News*, do Irão – dedicada a cobrir festivais em todo o mundo, onde o cinema daquele país merece destaque – estiveram também presentes em Évora.

Aproveitando a realização do FIKE, a Federação Portuguesa de Cineclubes e o Comité Executivo da Federação Internacional de Cineclubes, realizaram em Évora os seus respectivos encontros, naqueles que foram importantes momentos de reflexão e debate sobre a meritória e muito importante actividade destes núcleos de difusão cinematográfica, reunindo à mesma mesa para cima de meia centena de participantes.



In spite of many things that need to be changed both on logistical and organisational aspects, *FIKE* is always – and every year – one of the most important cultural events in the Region, with one youth audience that discovers great short stories told in a fiction, documentary or animation 10 minutes film.

The Official Selection – and this was unanimous opinion – surprised by the high cinematographic and artistic standards considering that more than 70 of the films in competition were serious candidates for one award. This just shows the high standard of the pre-selection committee and the Festival programming.

This year's edition was marked by the Portuguese cinema, António Ferreira won two awards with *Deus Não Quis (It Wasn't God's Will)* – Best Fiction and Best Portuguese Short Film – and Regina Pessoa with best animation *História Trágica com Final Feliz (Tragic History With Happy Ending)*, the most awarded Portuguese short film as it was awarded in more than 50 Festivals around the world. This means that the cinema made in Portugal is in great shape and that *FIKE* should have better support from the *ICA* – Institute of Cinema and Audiovisual and of different local entities and companies. *FIKE* is one of the events that should be supported as the great cultural event that is and not as some project that happen just because.

It's easy to see that the financial issues are the most important obstacles to make *FIKE* stand as a major event at national

level. The organisation, and specially its Director João Paulo Macedo, pursuit to keep the Festival alive that, year after year, becomes more demanding and with high standards. But this is not reason for a less commitment of all the involved on the Festival. On the contrary all the staff is committed with the Festival and leave a great image of the Festival. Most of the guests, specially foreigners, let us know their opinion in several circumstances: “I feel at home!”.

· LEARNING DOING IT

The Festival organises several master classes and workshops with top specialists in different areas of the cinematographic, multimedia and audiovisual industry. This year the Festival invited the British producer and director David Pope to lead a 5 days workshop on directing. Script writing, filming and post-production of a short film. For what we could see at the Closing Ceremony, the students were great and the 17 films finished on the workshop are a good hope for the future.

As David Pope told us in one interview for *FIKE* official website, this is the method he uses on her teaching career: “You only can learn doing it!” and the students had the opportunity of work together with him on this method.

Another workshop – the first in a Portuguese Film Festival – was the Podcast. With a daily multimedia newspaper on the internet. Showing the most relevant events in

the vast program of the Festival. It was a pity that the technical conditions – namely the university broadband and equipments – did not allow the quality needed for a better work. This didn't allow all the materials to be edited and processed during the Festival. But it will be available soon – as the workshop trainers João Cerqueira and Mariana Conde told us.

Two fantastic Master Classes were presented at the Festival. Jorge Campos leaded us through a journey on Political Documentary Cinema. Leonardo Autera, renowned Italian photographer that gave two great classes (and not one as previewed) on his Art but mainly a lesson of life.

If the expected presence of the Nobel Prize on Literature, José Saramago, was not possible (due to health problems that did not allow him to travel from Spain), the major figure of *FIKE 2007* was the Iranian filmmaker Kamran Shirdel. A true discovery for all the Cinema lovers that attended the Festival in Évora. With a handful of his films, from the 60's and 70's that were a journey through Iran's past and present, one opportunity also for those who attended the screening at Portuguese Cinemateque, where took place a second tribute to this director.

The awarded Belgian director Alex Stockman, the Portuguese António Ferreira, along with the Spanish Rafa Russo and Iranians Hadi Hafarideh, Mohammad Reza Hajipour and Marjan Riahi – from *www.shortfilmnews.com* that gave full coverage to the Festival – were some of the presents at the Festival.

In the opportunity of the Festival, the Portuguese Federation and the Executive Committee of the *FICC* – International Federation of Film Societies located in Évora their meetings. Those were moments of thinking strategically and planning activities of these important associations of Cinematographic Culture, that gathered more than fifty participants.



· APELO AOS JOVENS

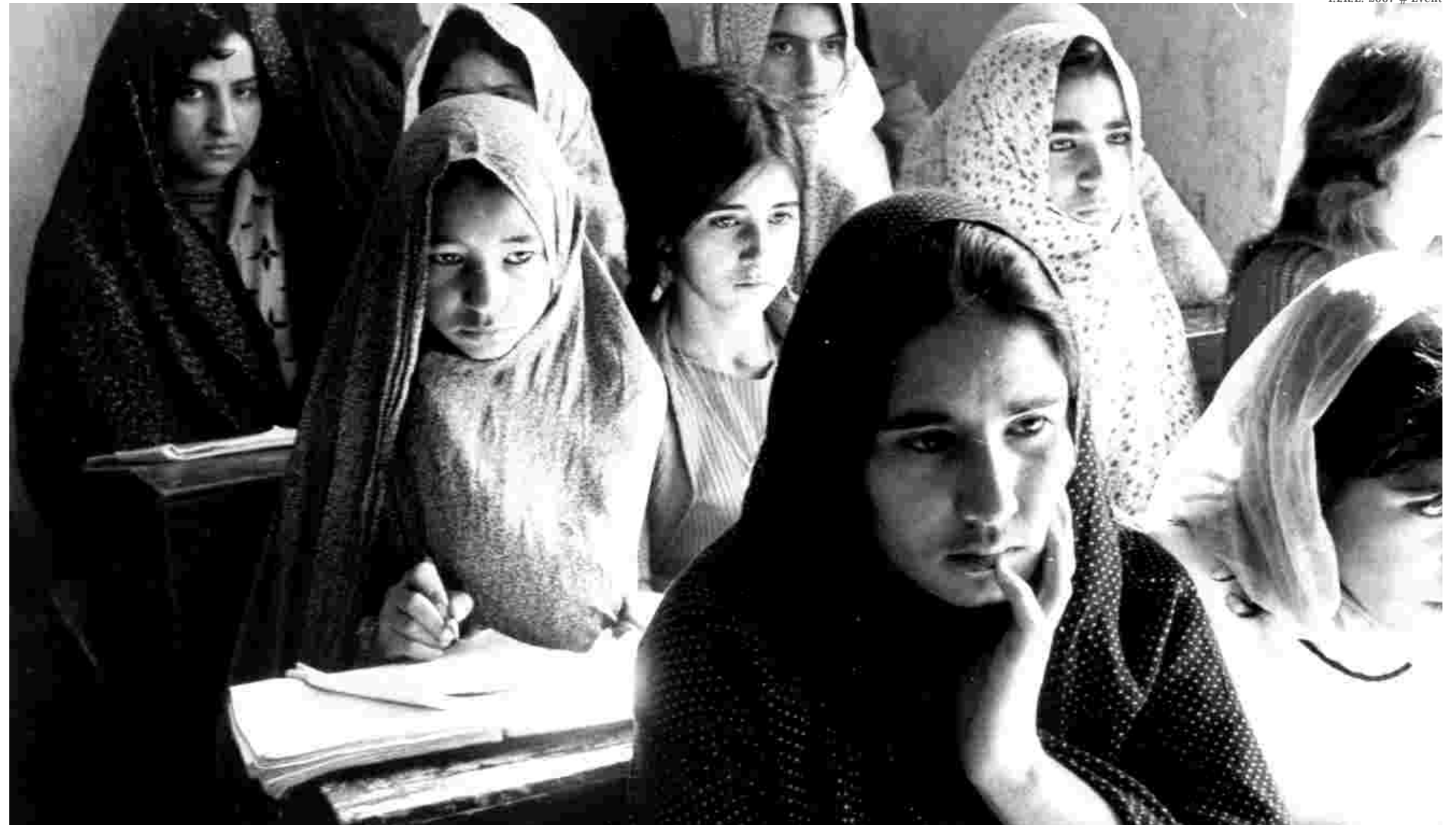
Estando em Évora uma das mais prestigiadas e concorridas comunidades universitárias portuguesas, esperava-se que estes jovens aderissem com outro entusiasmo ao FIKE, nomeadamente através de uma participação em maior número nas sessões de cinema e nos *workshops* onde estavam inscritos. O caso mais chocante foi o do *podcast*, onde faltaram muitos daqueles que se mostraram interessados em nele intervir e aprender. E encontravam-se, durante a realização do do FIKE, dispensados pela UE das respectivas aulas! É caso para dizer que só fez falta quem esteve presente...

Também aqui, a própria Universidade de Évora tem um papel fundamental na forma como deverá atrair e informar os alunos sobre o festival e o seu conteúdo, constatámos – muitos foram aqueles que desconheciam o que se ia realizar no âmbito do festival e nas instalações da própria Universidade.

Todavia, em compensação, os concertos de Legendary Tigerman, dos Lucy & The Popsonics e especialmente o de Manuel

João Vieira, realizados no âmbito das actividades paralelas do FIKE, esgotaram as respectivas lotações, com um público jovem, entusiasta e muito participativo, significando que o festival vai muito para além da Sétima Arte.

Por isso, na edição de 2008, se espera mais e melhor de todos. Da organização, em primeiro lugar, mas também dos responsáveis pela UE – que poderão incluir o FIKE nas actividades lectivas e curriculares dos alunos ligados às artes visuais, da Câmara Municipal – que deverá apoiar com força o festival, da imprensa local – a qual tem a obrigação de ajudar à sua divulgação, não obstruindo nem fazendo censura ou ignorando-o de forma sistemática e ostensiva, como aconteceu este ano, e de todos quantos têm o poder e a capacidade de levar mais além o FIKE, a bem do prestígio e do bom nome da cidade Património da Humanidade.



· APPEAL TO THE YOUTH

Located in Évora one of the most prestigious university communities in Portugal, it was expected that the young people attended the Festival with enthusiasm. Specially with a massive participation in the screenings and workshops. It was shocking that the offer of the Festival to the University students of participation without fees in the Podcast workshop didn't get one answer from them. It's a matter to say that only the ones that were needed were present.

Also here the University of Évora has one important role in the way they look to the Festival and the way informs the students of its contents. As we had opportunity to know, many of the students didn't know about the Festival offer.

On the other hand, the concerts of Legendary Tigerman, Lucy and the Popsonics and specially Manuel João Vieira concert – Festival's parallel activities, were full and with one enthusiastic audience. Sign that the Festival goes far behind the Seventh Art.

That is why we expect more and better from *FIKE 2008*. Firstly from the organisation, but also from the University responsables – that can keep including *FIKE* in the curricular activities of the Visual Arts students –, the Municipality – that should strongly support the Festival and the local press – that has special obligations to the Festival visibility, helping on its divulgation and not censoring or ignoring the Festival in a systematic and ostensive way as it hap-

pened this year. But also from all that have the power and capacity of getting *FIKE* the opportunity to go further in the name of the prestige and good name of Évora, World Heritage Town.

EFETOS SECUNDÁRIOS:
DOSSIER DE RODAGEM
SIDE EFFECTS:
MAKING OF



PAULO REBELO, REALIZADOR DIRECTOR

Texto:
Teresa Mourão-Ferreira, jornalista
Tradução:
Matilde Azevedo Neves



Paulo Rebelo, 38 anos, estudou montagem na Escola Superior de Teatro e Cinema. Com várias curtas-metragens, foi co-argumentista, assistente de realização e montador – em duas longas de João Pedro Rodrigues e uma curta de Pedro Fortes. Estreia-se, agora, como realizador, assinando também o argumento, em *Efeitos Secundários*, uma longa-metragem que tem como protagonistas Maria João Luís, Rita Martins e Nuno Lopes.

“Um melodrama contemporâneo”, *Efeitos Secundários* oferece-nos uma lição de amor, esperança e solidariedade. Baseado nos filmes de Douglas Sirk, dos anos 50, mais concretamente em *Tudo o Que o Céu Permite*, relata o encontro de três solidões, numa sociedade conservadora, pouco informada e que vive de aparências.

Produzido pela C.R.I.M. Produções, com financiamento do ICA e da RTP, o filme está ainda em fase de rodagem e tem lançamento previsto para o final de 2008. Nas palavras de Paulo Rebelo, as filmagens estão

a correr “muito bem e com muita animação”, contando com um trabalho notável de todos os actores e a ajuda das gentes de um pequeno bairro da Costa da Caparica, onde o realizador nasceu e cresceu.

Paulo Rebelo, 38 years of age, studied editing at the *Escola Superior de Teatro e Cinema* (Theatre and Cinema College in Lisbon). Completing various short-movies, he was a co-writer, assistant director and editor – in two movies by João Pedro Rodrigues and a short by Pedro Fortes. He now initiates as a director, having signed the script as well, in *Side Effects*; a movie starring Maria João Luís, Rita Martins and Nuno Lopes. “A modern melodrama”, *Side Effects* offers us a lesson on love, hope and solidarity. Based on Douglas Sirk’s 50’s movies, more concretely on *All that Heaven Allows*; it portrays the meeting of three solitudes, in a society that is conservative, uninformed and lives out of appearances.

Produced by *C.R.I.M. Productions*, financed by *ICA* and *RTP*, the movie is still in shoot-ings and its launch is expected towards the end of 2008. In Paulo Rebelo’s own words, the shooting is going “very well and with a lot of enthusiasm”, together with a remarkable work from all the actors and the help of the people that live in the small neighbourhood in Costa da Caparica, where the director was born and grew up.



· Nota de Intenções de EFEITOS SECUNDÁRIOS:

Imagino esta história como um melodrama contemporâneo. Uma história que se desenrola numa sociedade preconceituosa, ignorante e fechada. Apesar do ar de liberdade a discriminação é real para aqueles que se desviam das normas convencionais. Quero mostrar pessoas que ousam ir mais além num mundo que já perdeu a capacidade de sonhar, e como os invejosos da felicidade alheia se lançam sobre elas. É uma sociedade canibalesca, descontrolada e em processo de auto-destruição acelerado.

Pensei que esta história se podia passar numa terra qualquer em Portugal. Olhei para este subúrbio que funciona como uma *aldeia urbana*. Está lá tudo. Laura e Carmo contra tudo e todos. Quero falar de nós, aqui e agora. Do desespero e do descontrolo que leva à loucura ou ao suicídio. Da falta de esperança e da tristeza profunda que se tornou a nossa vida. De não encontrar consolo no passado e de não conseguir sonhar um futuro.

E o presente é apenas um limbo onde esperamos...?

Mas por isso mesmo quero oferecer uma possibilidade de saída às minhas personagens. Uma possibilidade de felicidade. Não é propriamente um *happy ending* (apesar do jogo com os códigos do melodrama). É mais um final aberto, que instala a dúvida. Mas é certamente um final em que há uma possibilidade de luta e de vida. Uma esperança.

Paulo Rebelo, Realizador.

· Note on the Intentions of SIDE EFFECTS:

I imagine this story as a modern melodrama. A story that happens in a society that is full of prejudice that is ignorant and closed. Although this society appears to be free the discrimination is real for those who run away from conventional norms. I want to show the people who dare to go further in a world that has already lost its capacity to dream, and how the people who are envious of these people’s happiness chase them down. It is a cannibalised society, uncontrolled and in a fast self-destruction process.

I thought that this story could happen in any place in Portugal. I looked at this suburb that works as an *urban village*. Everything is there. Laura and Carmo are against everything and everyone. I want to talk about us, here and now, about the despair and the feeling of losing control that leads to madness or suicide; about the lack of hope and the sadness that became of our lives; about not finding consolation in the passed and not being able to dream about a future.

And the present; is it only a limbo where we wait...?

It is for this very reason that I want to give to my characters a possibility of escape; the possibility of happiness. Not exactly a *happy ending* (although there is a game with the melodrama codes). It is more like an open ending, which creates doubt in the audience. But it surely is an ending where there is a possibility of fighting and of life. A hope.

Paulo Rebelo, Director.



“No Douglas Sirk havia a questão da classe, no Fassbinder a questão racial e eu gostaria de utilizar a questão do H.I.V., um dispositivo dramático que julgo funcionar também muito bem nesta história.”

“In Douglas Sirk’s movie there was the class issue, in Fassbinder’s the racial issue and I would like to use the H.I.V. issue, a dramatic device that I believe also works very well in this story.”



Revista CINEMA: Como está a ser a experiência?
Paulo Rebelo: Está a ser boa. É um bocadinho estranho, porque se passa tudo no sítio onde cresci e vivi desde sempre. As minhas vizinhas todas – que me viram crescer –, a minha mãe, o café onde eu ia todos os dias, com uma equipa de cinema lá a trabalhar... É um pouco estranho. Às vezes quase que se mistura o trabalho com uma vivência do dia-a-dia.

RC: Quando surgiu a ideia deste filme?
PR: A ideia surgiu há uns tempos, por volta de 2002-2003, a partir de um filme do Douglas Sirk, que é o *All That Heaven Allows* (*Tudo o Que o Céu Permite*). Foi quase por brincadeira, numa conversa com a Christine Reeh e a Isabel Machado, na C.R.I.M. Produções. Estávamos a pensar num filme sobre discriminação e, a falar um pouco por alto, lembrei-me desse e de que o Fassbinder o adaptou numa espécie de remake intitulado *Ali: Fear Eats the Soul* (*O Medo Come a Alma*). Gosto bastante dos dois filmes.

O filme do Douglas Sirk é dos anos 50 e o do Fassbinder da década de 70. Fassbinder fez um trabalho notável, pegou na matriz do Douglas Sirk, transportou tudo para um sítio que conhece bem, Munique, e fez uma adaptação à sua época.

RC: Assim sendo, presumo que me dirá que o seu filme é também um *remake*.
PR: Não, mas é quase. Eu parti um bocadinho da mesma ideia. Pensei “Então e se eu pegasse no filme do Douglas Sirk e transportasse tudo para a Costa da Caparica, que é

CINEMA Magazine: How has this experience been going on?
Paulo Rebelo: It is good. A little bit odd, because the action happens in the place I grew up and lived since always. All my neighbours – that fallowed me while growing up – my mother, the *café* where I used to go everyday, with the movie crew working there... It is slightly odd. Sometimes we almost mix work with the everyday life.

CM: When did the idea for this movie come out?
PR: The idea come out a while ago, around 2002-2003, from Douglas Sirk’s movie *All That Heaven Allows*. It was almost for fun, during a conversation with Christine Reeh and Isabel Machado, in *C.R.I.M. Productions*. We where thinking about a movie regarding discrimination and, talking out loud, I remembered that Fassbinder adapted it as a sort of remake entitled *Ali: Fear Eats the Soul*. I quite enjoy both movies. The movie by Douglas Sirk is from the 50’s and Fassbinder’s is from the 70’s. Fassbinder

did a notorious job, he took Douglas Sirk’s template, and brought it to a place he knew well, Munique, doing an adaptation to his era.

o sítio que eu conheço melhor?”. No *All That Heaven Allows*, há uma viúva que se apaixona por um jardineiro muito mais novo. Em *Ali: Fear Eats the Soul*, encontramos também uma viúva, desta vez apaixonada por um jovem negro que trabalha numa oficina de carros. Ou seja, ao problema da idade e da classe junta-se aqui uma questão racial. Comecei a sentir o desejo de fazer algo desse gênero, pegar no trabalho do Douglas Sirk e pensar no tipo de história que poderia acontecer se a acção decorresse na Costa da Caparica.

RC: E a que conclusões chegou?

PR: Lembrei-me de que a minha mãe foi cabeleireira durante muitos anos e que isto se poderia passar, exactamente, num cabeleireiro. Nas pequenas localidades, estes estabelecimentos acabam por se tornar centros de informação. Um cabeleireiro poderia ser o centro da história. Pensei numa cabeleireira, viúva e de meia-idade. No Douglas Sirk havia a questão da classe, no Fassbinder a questão racial e eu gostaria de utilizar a questão do HIV, um dispositivo dramático que julgo funcionar também muito bem nesta história. Além disso, é uma coisa de que não se fala. Note-se que a minha intenção não é fazer um filme sobre a Sida, mas a verdade é que isso existe, é real e não pode ser ignorado.

RC: A Costa da Caparica é um lugar de contrastes. O emaranhado urbano que aí se instalou nas últimas décadas do século XX destoa da lindíssima paisagem natural. Curioso tê-la escolhido para cenário...

PR: É, de facto, um local de contrastes únicos, óptimo para uma história deste gênero. O sítio onde vivo, apesar de, na época balnear, ser bastante frequentado, transforma-se um pouco em subúrbio, no resto do ano. Um subúrbio diferente, por sinal, diria quase uma *aldeia urbana*. Eu queria filmar esses lugares que conheço bem. Considero a Costa muito fotogénica mas penso que nunca foi filmada. Há locais naquele sítio que são muito bonitos, como a Arriba Fóssil, e eu sentia o desejo de pôr isso em imagens. Ao longo do filme, a própria terra acaba por se tornar quase uma personagem.

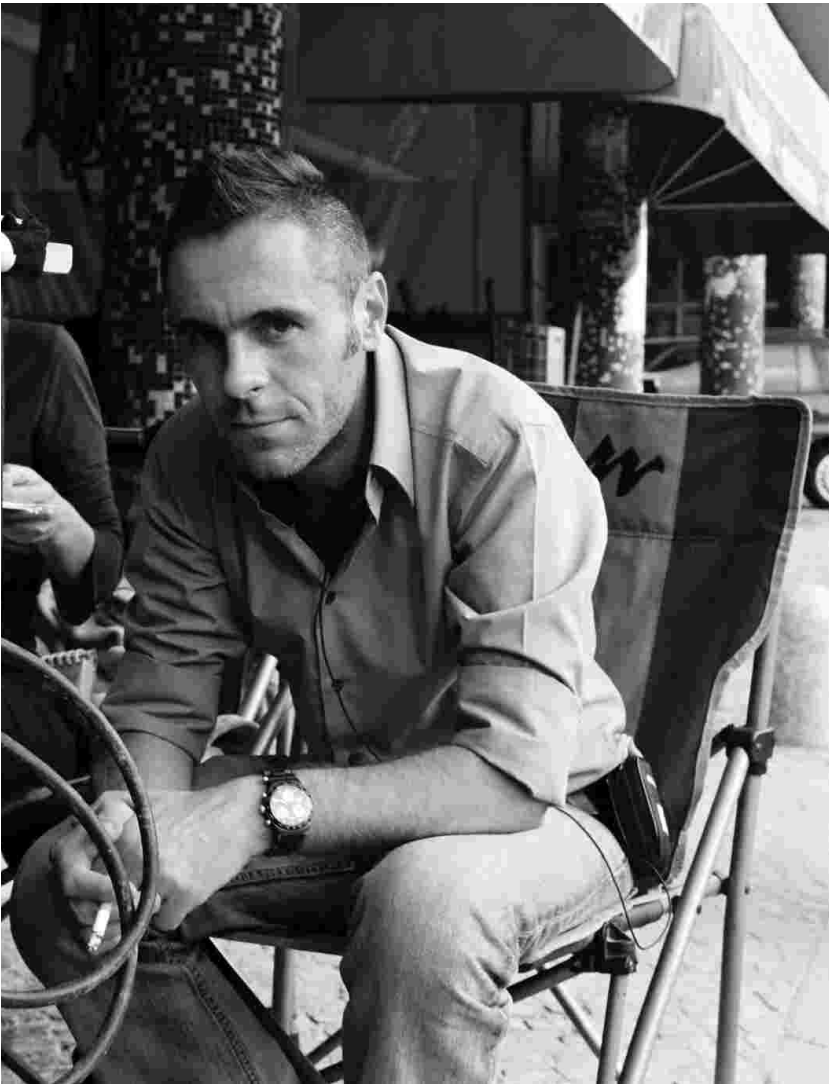
RC: Mais concretamente de que trata a história que nos conta neste filme?

PR: É uma espécie de triângulo amoroso entre a cabeleireira, Laura (Maria João Luís), uma rapariga rebelde chamada Carmo (Rita Martins), e Rui, um jovem pescador (Nuno Lopes). A cabeleireira vive só e leva uma vida vazia. Tem dois filhos, que já saíram de casa, trabalha sozinha num pequeno cabeleireiro de bairro e cuida dos animais vadios. Trata duma cadelinha, que tem uma casota perto de uma árvore, ao lado do cabeleireiro. Carmo é cliente de Laura e também ajuda a tomar conta da cadela. A cabeleireira gosta muito da rapariga por também cuidar dos

animais. A rapariga é um bocadinho rebelde, com um aspecto alternativo, eu diria mesmo *punk*, e não tem a aprovação das pessoas do bairro nem dos outros clientes do cabeleiro e do café. Ela dá muito nas vistas e não está minimamente interessada em agradar àquela gente.

TMF: Mas estas duas solidões acabam por se juntar...

PR: Sim, entre duas pessoas que, à partida, não têm nada a ver uma com a outra vai nascendo uma grande amizade. Quando surge um boato de que a rapariga está seropositiva, Laura corre em seu auxílio e acolhe-a. Vê



CM: That being, I presume that you will tell me that your movie is a remake as well.

PR: Not really, but almost. I started from the same point of view. I thought "Well if I take Douglas Sirk's movie and brought all the action to Costa da Caparica, which is the place that I know the best?". In *All That Heaven Allows*, there is a widower that falls in love with a much younger gardener. In *Ali: Fear Eats the Soul* we also find a widower, this time in love with a young black man that works in a car garage. This means that he attached a racial question to the issue of age and class. I started to feel the desire of doing something of the sort, using the work from Douglas Sirk and thinking about the type of story that could happen if the action occurred in Costa da Caparica.

CM: And what conclusions did you attain?

PR: I remembered that my mother was a hairdresser during many years and that this story could happen, exactly, in a hair saloon. In small localities, these establishments become the centre of information. A hair saloon could be the core of the story. I thought about a hairdresser, widowed and middle aged. In Douglas Sirk's movie there was the class issue, in Fassbinder's the racial issue and I would like to use the HIV issue, a dramatic device that I believe also works very well in this story. In addition to that, it is something people do not talk about. Take notice that my intention is not to make a movie about Aids, however the truth is that it exists; it is real and cannot be ignored.

CM: Costa da Caparica is a place of contrasts.

The urban entanglement that has appeared there in the last decades of the 20th century clashes with the beautiful natural landscape. It is curious that you chose it as a set...

PR: It is in fact, a place of unique contrasts,

great for a story of this sort. The place where I live, even though it becomes very populated in the summer period, it becomes a suburb for the remaining of the year. A different suburb, as a matter of fact, I could almost say an *urban village*. I wanted to shoot that place that I know well. I consider Costa a very photogenic place; however I believe it has never been shoot. There are spots there that are very beautiful, as Arriba Fóssil, and I feel the desire of putting them into images. Along the movie, also the soil almost becomes a character.

CM: More concretely what is the story in this movie about?

PR: It is a type of a love triangle between a hairdresser, Laura (Maria João Luís), a rebellious girl named Carmo (Rita Martins), and Rui, a young fisherman (Nuno Lopes). The hairdresser lives alone and has an empty life. She has two sons, which already left her household; works alone in a small neighbourhood's hair saloon and takes care of street animals. She takes care of a small dog that lives in a hut next to a tree, just by the saloon. Carmo is Laura's client and also helps take care of the animals. The hairdresser likes the girl very much because she also cares for animals. The girl is a bit rebellious, with an alternative look, I would even say punk, and she does not have the approval of the people from the neighbourhood or from the saloon and café clients. She is too noticeable and she could not care less about pleasing those people.

CM: Nevertheless these two solitudes end up getting together...

PR: Yes, between these two people, that apparently, have nothing in common grows a strong friendship. When the rumour that the girl is HIV positive comes out, Laura helps her and takes her in. She realizes that

Carmo is sleeping in the street, because she no longer has money to pay the rent, and does not think twice about taking her home – it is cold, it is raining and Laura is not capable of leaving the girl sleeping in the street. It is part of her temper; it has nothing to do with charity. She is not capable of seeing people suffer; it is the same thing with the animals. She sees the girl in the cold and automatically takes her home, without even thinking of the consequences.

CM: What where the effects of that action?

PR: All the clients, once they find out that the girl is staying at her house, try to boycott the saloon. Her sons also rebel against the mother, not understanding what has driven her to shelter the girl. No one thinks that what is happening is normal.

CM: In the meanwhile, Laura, that dedicates her life to others, sees an opportunity to think also about herself.

PR: Exactly. When she meets Rui, a much younger fisherman, Laura starts dreaming again. At the beginning, the hairdresser is very incentivated by the girl, but, slowly, things start to change. Carmo found an adoptive mother and, suddenly, the fisherman comes between these two and breaks that relationship. A conflict between these three characters is generated.

CM: How many widowers and divorcees would renounce the happiness with a new love because their children oppose such a relationship?! Many women, while watching the movie, will identify themselves with Laura...

PR: I hope so, even though in this movie there is the possibility of people identifying themselves with a variety of characters. Laura does what no one has had the guts to do. Things that, because of social impositions, normally stay lost in the thought,

que Carmo está a dormir na rua, porque deixou de ter dinheiro para a renda, e não hesita em levá-la para casa – está frio, está a chover e ela não é capaz de deixar a rapariga a dormir na rua. Faz parte do seu feitio, não tem nada a ver com caridade. Não é capaz de ver pessoas sofrerem; é como com os bichos. Vê a rapariga ao frio e leva-a automaticamente para dentro de casa, sem sequer pensar nas consequências.

RC: Que efeitos é que essa sua acção teve?
PR: Todas as clientes, quando descobrem que a rapariga está em casa dela, tentam fazer um boicote ao cabeleireiro. Os filhos também se revoltam com a mãe, não percebendo que razão a terá levado a acolher a rapariga. Ninguém acha normal aquilo que está a acontecer.

RC: Entretanto, Laura, que dedica a vida aos outros, vê uma oportunidade para pensar também em si.
PR: Exactamente. Quando conhece Rui, um pescador muito mais novo, Laura volta a sonhar. No início, a cabeleireira começa por ser muito incentivada pela rapariga, mas, a pouco e pouco, as coisas mudam. Carmo tinha arranjado uma mãe adoptiva e, de repente, vem este pescador intrometer-se entre as duas e quebrar essa relação. Gera-se um conflito entre as três personagens.

RC: Quantas viúvas e divorciadas desistem de ser felizes ao lado de um novo amor porque os filhos se opõem a tal relacionamento?! Muitas mulheres, ao ver o filme, vão identificar-se com Laura...
PR: Espero que sim, se bem que neste filme há a possibilidade de as pessoas se identificarem com várias personagens. Laura faz aqui aquilo que ninguém tem coragem de fazer. Coisas que, por causa das imposições da sociedade, costumam ficar pelo pensamento, pelo sonho, pelo caminho. Laura ignora aquele tipo de barreiras e age sem pensar nas normas sociais. Surge como uma personagem um pouco apagada mas, com o desenrolar da acção, vai crescendo. No fundo, é ela que acaba por orientar os destinos daquela gente e fazer com que todos se entendam e vivam juntos, de alguma maneira.

RC: Porquê *Efeitos Secundários*?
PR: Carmo está a tomar uns comprimidos e a certa altura tem de mudar a medicação. Os efeitos secundários são bastante fortes, o que a deixa um pouco descontrolada e agressiva. *Efeitos Secundários* tem a ver com os comprimidos que a rapariga toma e também com as consequências que as acções humanas têm nos relacionamentos. As pessoas, ao tentarem ser felizes, podem causar, sem querer, efeitos secundários nos outros.

RC: Neste filme, procura explorar a força das emoções no relacionamento humano. De que forma é isso conseguido?
PR: Eu procurei escrever uma história em torno das emoções. No entanto, houve cenas com que eu não estava muito contente no papel, a que os actores conseguiram dar a volta, oferecendo vida e emoção. No papel, às vezes, a cena parece uma coisa um pouco morta, e, de repente, os actores dão-lhe a emoção que pretendemos mas não conseguimos expressar completamente na escrita.

RC: Para além de Maria João Luís, Rita Martins e Nuno Lopes, o filme conta com actores como Teresa Madruga ou Nuno Gil. É comum um realizador *estrear-se* com uma qualidade de representação assim?
PR: Não sei... O que posso dizer é que o trabalho com os actores tem sido fantástico. Estou com muita sorte na escolha que fiz. Juntos exploramos o argumento e descobrimos a melhor maneira de dizer os diálogos e estar em cena. Tem sido um trabalho fantástico porque eles entraram muito depressa na personagem que eu idealizei. É tudo muito fácil, quase só um acerto de pequenas coisas. Acho a Maria João Luís uma actriz absolutamente incrível. A Rita Martins também tem sido fantástica. Tem um papel muito diferente do da Maria João Luís mas funciona muito bem com ela. Fazem um contraste muito engraçado.

RC: Apresenta o filme como *um melodrama contemporâneo*...
PR: Sim. Tem muito a ver com os melodramas dos anos 50. Pensei em muitos filmes, nos do Nicholas Ray – na medida em que a rebeldia da miúda tem muito a ver com a

“As pessoas, ao tentarem ser felizes, podem causar, sem querer, efeitos secundários nos outros.”

“People, in trying to be happy, can cause, unwillingly, side effects on others.”

imagem de James Dean em *Rebel Without a Cause (Fúria de Viver)* –, nos do Almodóvar – uma série de coisas da história dos cabeleireiros e das mulheres em que há um lado quase *kitsch*, que também quis aproveitar – e no cinema em geral.

RC: Existem traços auto-biográficos seus em *Efeitos Secundários*?
PR: O filme é muito pessoal, com um aglomerado de coisas que eu vivi e que as pessoas à minha volta viveram. Tem muito dos filmes que vi e do que vou observando ao longo da vida... Sempre que há algo que eu penso que se pode encaixar nas personagens eu encaixo. Faço um exercício engraçado, que é colocar muitas coisas que eu vivi em personagens femininas. Isso obriga-me a um distanciamento que acaba por ser um grande desafio. Na verdade, ponho coisas minhas e das pessoas que conheço em todas as personagens.

RC: É verdade que a sua mãe tem estado presente nas filmagens?
PR: Sim e está muito contente com todo o filme. Às vezes, fica nervosa. Isto, no fundo, também é um pouco uma homenagem à minha mãe.



in the dream, in the way. Laura ignores that type of barriers and acts without thinking of social norms. She appears as a faint character, nevertheless, with the developing of the action, she grows livelier. In the end, it is her that orientates the destinies of those people and she, somehow, makes them understand and makes them comfortable living with each other.

CM: Why *Side Effect*?
PR: Carmo is taking some medication and at some point she has to change it. The side effects are very strong, leaving her unstable and aggressive. *Side Effects* has to do with

the pills that the girl is taking and also with the consequences that human actions can have upon relationships. People, in trying to be happy, can cause, unwillingly, side effects on others.

CM: In this movie, you try to explore the strength of the emotions in human relationships. In what form do you achieve that?
PR: I tried to write a story around emotions. In the meanwhile, there where scenes that I wasn't very happy with on the paper, however the actors managed to turn them around, giving them life and emotion. On the paper, sometimes, the scene comes out

a bit dead, and then, suddenly, the actors give to it the emotion we hopped for, but could not express through writing.

CM: Besides Maria João Luís, Rita Martins and Nuno Lopez, the movie is starring actors such as Teresa Madruga or Nuno Gil. Is it common for a director to *premier* with such a quality of acting?
PR: I don't know... What I can say is that the work with the actors has been great. I am very lucky with the choice that I have done. Together we explored the script and found out the best way to say the dialogs and to be in the scene. It has been a fantastic job, they got into the characters I idealized extremely fast. Everything is too easy, almost just an adjustment of small things. I think that Maria João Luís in an absolutely incredible women. Rita Martins has also been terrific. She has a very different role from Maria João Luíz yet she works very well with her. It creates a very amusing contrast.

CM: You present the movie as a “contemporary melodrama”...
PR: Yes. It has a lot to do with the 50's melodramas. I thought about many movies, in Nicholas Ray's ones – in the way that the girl's rebellious attitude has a lot to do with James Dean's images in *Rebel Without a Cause*, in Almodóvar's – for a succession of things from the hair saloons stories to the women, where we find an almost kitsch side to it, I also wanted to use that – and the cinema in general.

CM: Are there any autobiographical aspects in *Side Effects*?
PR: The movie is very personal, with a gathering of situations I experienced and that people around me experience. It has a lot from the movies I have seen and from what I observed in the course of my life... Whenever there is something new that I think I can put into a character I put it. I do an interesting exercise, it is to put moments that I have lived into female characters. That brings the necessary distance and at the end it becomes a great challenge. Truthfully speaking, I put a bit of myself and of people that I know into all characters.

RC: E as pessoas do bairro, como estão a reagir?

PR: As minhas vizinhas entram no filme a fazer figuração, o meu gato entra no filme... Todos no bairro querem entrar no filme e acaba por ser um bocadinho confuso às vezes. Mas está a correr bem e a ser muito divertido. É uma animação. Toda a gente, de alguma forma, ajuda e arranja coisas. Tenho-me surpreendido muito. No princípio até pensava que ter ali aquela gente toda me fosse inibir um pouco. Mas não, bem pelo contrário. Estou de tal maneira absorto no trabalho e as pessoas têm colaborado tanto que, afinal, não me faz confusão nenhuma. Até acho piada.

RC: Na nota de intenções do filme, afirma que “a história se desenrola numa sociedade preconceituosa, ignorante e fechada”. Na sociedade portuguesa, essas características persistem, agravam-se ou, apesar de tudo, recuam? Qual é a sua visão do que observa?

PR: Acho que persistem... pelo menos. Eu espero que as coisas mudem mas a verdade é que ainda vivemos numa sociedade fechada e a história do filme poderia acontecer tal e qual a estou a fazer. Bem, se calhar algumas coisas estão um pouco exageradas para que o drama esteja mais claro mas isto pode acontecer perfeitamente hoje, em 2008, numa terra como a Costa da Caparica, ou mesmo em Lisboa. O que é preocupante. Por incrível que pareça, as pessoas não têm muito a noção do que é o HIV. A sociedade portuguesa ainda é bastante fechada, não só em relação a isso. Falta informação. Mesmo eu, quando comecei a pesquisar, dei-me conta de que não sabia muita coisa.

RC: Qual foi a maior descoberta que fez ao longo da pesquisa?

PR: A história relativa aos medicamentos e aos seus efeitos secundários. Não fazia ideia de como eram os medicamentos, o poder que têm para dar qualidade de vida a estas pessoas. Com o avanço da ciência e da tecnologia, hoje em dia, a Sida já não é uma fatalidade. E também descobri a história dos efeitos secundários, que em alguns casos podem ser bastante fortes e desagradáveis.



RC: Num filme estreado recentemente, *A Outra Margem*, de Luís Filipe Rocha, os protagonistas são um travesti, um jovem com síndrome de *Down* e uma mãe solteira. Também o seu filme se ocupa de pessoas marginalizadas. Estaremos a assistir a um tema recorrente da história do cinema ou perante a convicção de que a exclusão é cada vez mais um traço comum nas sociedades e, em particular, na portuguesa?

PR: Não sei se é um tema recorrente, não sei se é um traço comum... Na sociedade há cada vez mais pessoas marginalizadas. A mim isto interessa-me, pessoalmente, porque já me senti excluído. Talvez por isso realce personagens que estão um pouco na margem, um pouco fora, e que têm a coragem de fazer *aquilo que não é suposto*, indo muitas vezes para além dos seus limites. Estas personagens excluídas e que estão na margem são sempre mais interessantes que as personagens normais. As *pessoas normais* não têm graça.

RC: Considera que a discriminação e a intolerância ainda assombram muitos dos nossos relacionamentos?

PR: Sim, bastante. A sociedade portuguesa é estranha. Aparentemente, é tolerante e permissiva mas consegue ser conservadora e mesmo agressiva. Há muito o medo de darmos o passo certo em frente. Não sei se isto vem do fascismo ou do que vem... Ando tudo muito preocupado com o que os outros pensam (“o que é que os outros vão pensar se eu fizer isto?”) em vez de investir naquilo que deveria pensar e fazer. Se pensássemos mais por nós e não tivéssemos medo de realizar aquilo que consideramos correcto, era tudo muito mais fácil. Seria o caminho para

a felicidade. Se é que isso existe...

RC: E Laura vai ter coragem para seguir a sua felicidade?

PR: Ela tem coragem, acho que sim. Agora se vai ser feliz ou não, não se sabe. O filme tem um final em aberto, um *falso final feliz*. Tem muito a ver com os melodramas, com os seus finais dúbios, em que se ficava a pensar “será que?...”; com os filmes originais, que também acabam de uma maneira semelhante, e com o amor que eu tenho a estas personagens. Apetecia-me dar-lhes uma possibilidade de serem felizes, porque é isso que eu considero justo nesta história. No fim do filme, há uma esperança.

RC: É a primeira vez que trabalha com a C.R.I.M. Produções. Como nasceu esta parceria?

PR: Já havia uma amizade com a Christine Reeh e a Isabel Machado. A ideia sempre foi fazer o projecto com a C.R.I.M., que está também, de certa forma, a começar. Esta primeira longa acaba por ser uma aventura para todos nós. A C.R.I.M. é uma produtora diferente das outras, não vê o filme como apenas *mais um*. O relacionamento da produção com o realizador e com os projectos é muito próximo e interessado, o que começa a ser raro no mercado português mas que eu valorizo bastante.

RC: Prevê-se que o filme seja apresentado ao público, em finais de 2008. Já tem algum projecto para depois do seu lançamento?

PR: Tenho muitas ideias, que vão tomando forma com o tempo. Há ideias que se tornam mais presentes que outras. Às vezes já dou por mim a pensar no meu próximo filme.



CM: Is it true that your mother has been present in all the shootings?

PR: Yes and she is extremely happy with the movie. Sometimes she gets nervous. This, in the end, is also a sort of homage to my mother.

CM: And the people in your neighbourhood, how are they reacting?

PR: My neighbours appear in the movie as extras, my cat is in the movie... Everyone in the neighbourhood wants to be in the movie and it sometimes becomes a little bit confusing. Nevertheless it is going well and it is being very amusing. It is very lively. Everyone, in some way helps to get everything ready. I have been very surprised. At the beginning I thought that having everyone around would slightly restrain me. However quite the contrary happened. I find myself so absorbed in my work and people have been collaborating a great deal that, after all, it creates no confusion. I even think it is funny.

CM: In the movie's intentions note, you say that “the story happens in a prejudiced, ignorant and shut society”. In Portuguese society, those characteristics persist, get worst, or besides everything go in reverse? What is your vision from what you have observed?

PR: I think they persist... at least. I hope that things change but truth is we still live in a shut society and the plot in the movie could happen precisely as I am doing it. Well, although some issues may be slightly exaggerated, so that the drama becomes clearer, this could perfectly happen today in 2008, in a place such as Costa da Caparica,

or even in Lisbon. This is worrying. As incredible as it may seem, people are not very aware of what HIV is. Portuguese society is still extremely shut, not only in relation to that. There is a lack of information. Even when I started researching, I realized I did not know much about it. CM: What was the major discovery you made during the course of your research?

PR: It is the part of the story that relates to the medication and its side effects. I had no idea how the medicines work, the power they have to give quality of life to these people. With the advances made in science and technology these days, Aids is not a fatality any longer. I also found out about the story of the side effects that in some cases can be very strong and unpleasant.

CM: In a recently premiered movie *A Outra Margem*, by Luís Filipe Rocha, the main characters are a transvestite, a young man with Down syndrome and a single mother. Your movie also catches the life of marginalised people. Are we assisting to a recurrent topic in the history of Portuguese cinema or are we facing the conviction that exclusion is becoming a more common side of societies, particularly, in Portuguese society?

PR: I'm not sure if it is a recurrent topic, I am not sure if it is a common side... In society every time there are more marginalized people. That interests me, personally, because I have already felt excluded. Maybe that is why I bring into prominence the characters that are a little bit on the edge, a little bit on the side, and that have the courage to do *that thing that is not supposed to be done*, going many times over their limits. These excluded characters that are on the edge are always more interesting than the normal characters. *Normal people* are not amusing.

CM: Do you believe that discrimination and intolerance still hunt many of our relationships?

PR: Yes quite a lot. Portuguese society is strange. Apparently, it is tolerant and permissive, however, it manages to be conservative and even aggressive. There is a great fear of giving the right step further. I'm not sure if this is a reflection on fascism or where it comes from... Everyone is very

worried of what other people might think (“what will others think if I do this?”) instead of investing in what we should be thinking or doing. If we were able to think more by ourselves and where not afraid of doing what we consider proper, everything would be easier. It would be the way to happiness. That is if such a way exists...

CM: What about Laura will she have the courage to follow her own happiness?

PR: She has courage, I believe so. Whether she is going to be happy or not, we do not know. The movie has an open ending, a *false happy ending*. It has a lot to do with the melodramas, with their dubious endings, where you are left wondering “will it...?”, with the original movies, that also end in a similar way, and with the love that I have towards these characters. I wanted to give them a chance to be happy, since it is that that I consider fair in this story. In the movie ending there is hope.

CM: It is your first time working with *C.R.I.M. Produções*. How was this partnership born?

PR: There was already a friendship with Christine Reeh and Isabel Machado. The idea was always to make a project together with *C.R.I.M.*, which is also, in a way, in its beginning. This first movie ends up being an adventure to all of us. *C.R.I.M.* is a different production company; it does not see the movie as *yet another one*. The relationship between the production, the director and the projects is extremely close and interesting, which begins to be unusual in the Portuguese market but what I truly value.

CM: The movie is expected towards the ending of 2008. Do you already have another project for after its launch?

PR: I have many ideas that will gain form with time. There are ideas that become more present than others. Sometimes I find myself thinking about my next movie...

C.R.I.M. PRODUÇÕES

C.R.I.M. PRODUCTIONS



Queremos conciliar estabilidade financeira e liberdade criativa.”

“We want to conciliate financial stability and creative liberty.”

· PERCursos

Christine Reeh: Estudei cinema aqui em Portugal, na Escola Superior de Teatro e Cinema, e especializei-me em documentários. Estudei Artes Visuais na Escola Maumaus. Também fiz uma tese de mestrado em Estética sobre Cinema e Realidade na Faculdade de Letras de Lisboa. Paralelamente fundei a C.R.I.M. Produções em conjunto com a Isabel em 2003.

Isabel Machado: Eu estudei Design de Comunicação nas Belas-Artes e em paralelo artes visuais na Escola Maumaus. No início, eu e a Christine começámos a trabalhar juntas em projectos de artes visuais e depois encaminhámo-nos para o cinema. A Christine licenciou-se em Realização e, a dada altura, sentimos que tínhamos um grande espírito criativo mas não as estruturas de organização para concretizar todos os projectos. Então começámos a pensar em construir essa estrutura. No início, éramos o grupo Asterisk, que depois se tornou a C.R.I.M. Produções.

A Joana, que chegou mais tarde, e que já tinha trabalhado connosco no filme *À Espera da Europa* acabou por juntar-se a nós como sócia. E ficámos as três.

Joana Ferreira: Sou licenciada em Antropologia mas trabalho em cinema desde 1998. Trabalhei com muitos realizadores portugueses – do Manoel d’Oliveira, ao João César Monteiro, etc., quase sempre na Madragoa Filmes mas também noutras produtoras. Fiz alguma publicidade. Entretanto fartei-me com a forma de produzir em Portugal, sentia-me cansada depois de tantos anos no mesmo sítio, e decidi embarcar numa nova aventura, com gente nova sem vícios, e aqui estou.

· CAREERS

Christine Reeh: I studied cinema here in Portugal at the National Film School (*Escola Superior de Teatro e Cinema*), and I specialized in documentaries. I studied Visual Arts at the Maumaus School. I also did a mphil thesis in Aesthetics about Cinema and Reality at the *Faculdade de Letras* in Lisbon. At the same time I started *C.R.I.M. Produções* along with Isabel in 2003.

Isabel Machado: I did communication design at the University of Fine Arts in Lisbon and at the same time I was studying Visual Arts at Maumaus. Since we met, Christine and I, started working together in visual arts projects and later we started doing cinema. Christine got a degree in Directing and at a certain point, we felt that we had a great creative force going on, but we would need a structure and organization to bring all our projects together. We then started thinking about creating that structure. At this moment we were a group named *Asterisk* that then became *C.R.I.M. Produções*.

Joana, who joined us later, had already worked with us in the movie *Waiting for Europe (À Espera da Europa)*. Afterwards she became a partner. That’s how we became three.

Joana Ferreira: I have a degree in Anthropology; nevertheless I have been working in Film since 1998. I worked with many directors – from Manuel d’Oliveira to João César Monteiro, etc., always in *Madragoa Filmes*. However, I also did work for other Production companies. and I did some commercials. In the meanwhile, due to the way how production is practiced in Portugal, I felt tired. And after so many years in the same place, I decided to start a new adventure, with new people, that had no addictions, and here I am.



Revista CINEMA: Como nasceu a C.R.I.M. Produções?

Isabel: A C.R.I.M. Produções nasceu do desejo de dar vazão à energia criadora que sentíamos à nossa volta. Queríamos fazer coisas e não dispúnhamos de estruturas para levar os nossos projectos para a frente. Christine: No início, fundámos a empresa para produzir os nossos projectos mas rapidamente chegámos à conclusão de que isso era limitado. Percebemos que tínhamos muito mais a ganhar se incluíssemos as forças criativas que estão à nossa volta.

RC: Qual é o vosso papel individual dentro da C.R.I.M.?

(risos)
Isabel: Somos as três produtores de todos os projectos e temos diferentes funções consoante o projecto – uma pode ser produtora executiva, ou directora de produção neste ou naquele trabalho mas como produtoras somos sempre as três e às vezes acumulamos funções. Tentamos tratar cada projecto individualmente e estabelecer o modelo de produção mais adequado.

Joana: Por exemplo, numa longa-metragem, é complicado conciliar todo o trabalho da rodagem com o trabalho de escritório. Cada projecto tem as suas próprias exigências. Christine: Há sempre uma que se empenha mais num projecto ou noutro. No entanto, um produtor tem que saber de tudo e ter uma visão global. É uma das profissões mais exigentes no cinema. Tem que apoiar o realizador no desenvolvimento e na realização do projecto, definir o modelo de produção, saber falar com financiadores, actores, organizar dossiers etc. Tem de saber fornecer as melhores condições para que o criador possa construir o melhor filme possível e intervir em situações de crise. E, no final, ainda saber distribuir e promover.

Isabel: Eu acho que uma das coisas que distingue a C.R.I.M. é justamente este nosso grande envolvimento pessoal. Estamos a fazer diversos projectos e é uma coisa que nos sai das mãos, que podemos chamar nossa.

CINEMA Magazine: How did *C.R.I.M. Produções* appear?

Isabel: *C.R.I.M. Produções* emerged from the desire of giving shape to all the creative energy we felt around us. We wanted to do things and we didn’t have the structure around to bring our projects together. Christine: At the beginning, we founded the company to produce our own projects but we soon got to the conclusion that it would be very limited. We understood that we would gain much more if we included our creative forces with others around us.

CM: What is your individual role inside *C.R.I.M.*?

Isabel: The three of us produce all projects together and we all have different functions according to the projects going on. One can be the executive producer, or the directing producer, in this or in another work, but as producers there is always the three of us and sometimes we accumulate our functions. We try to take care of each project individually and to establish the most adequate production model.

Joana: For example in a film it is complicated to consolidate the shooting with the office work. Every project has its own needs. Christine: There is always one of us that gets more into one project then into another. Anyway, a producer has to know about everything and to have a global vision. It is one of the most demanding professions in cinema. A Producer has to support the director while he develops and directs the project, has to design a production model, know how to talk with sponors, actors, organize briefs, etc. A Producer has to build up the best conditions for the creator to do the best possible movie and should intervene in crisis situations. At the end, we still have to know how to distribute and promote the film.

Isabel: I believe that one of the things that distinguishes *C.R.I.M.* is precisely our great personal involvement with each project. We are doing many projects and it is something that is coming out of our hands, we can call it ours.



RC: De onde surgiu a ideia para produzir o filme *Efeitos Secundários*?

Joana: O Paulo era já amigo da Christine e da Isabel.

Isabel: Foi das primeiras pessoas que apareceu com projectos e nós também sempre o desafiámos. Sabíamos que ele tinha muito para dar e que lhe faltava uma estrutura de produção para levar os seus projectos para a frente. *Efeitos Secundários* foi também a nossa primeira longa-metragem de ficção a ser financiada. E concorremos ao subsídio do Instituto de Cinema algumas vezes antes de ganharmos.

RC: Quais são os pontos fortes do projecto?

Joana: Um dos pontos fortes, na minha opinião, é o envolvimento do Paulo com o projecto. É uma história com um lado muito humano, simples, mas que fala das relações entre as pessoas e da solidez de laços que se criam fora da família. Tem também grandes actores, como a Maria João Luís, o Nuno Lopes, a Teresa Madruga....

Isabel: O filme tem tudo a ver com o realizador, com a própria vida dele. Tem uma estrutura sólida, personagens fortes, toda a história funciona e é muito comovente.

Christine: Fala ainda da classe média baixa, da qual muitas vezes não ouvimos falar. Fala também de bondade, se é que isso existe. A história desafia as regras do microcosmos em que acontece.

RC: As filmagens já acabaram, como é que pensam iniciar a pós-produção?

Isabel: Agora temos o material aqui, em bruto. Antes disso, cada um tinha o seu filme na cabeça, que não corresponde exactamente à ideia do realizador. Mas temos um alinhamento da montagem, já que filmámos e iniciámos ao mesmo tempo a pós-produção. Isso permitiu-nos ver, de alguma forma, como o filme ia evoluindo ao longo da rodagem. Joana: É preciso dizer ainda que esta última fase de rodagem foi dura, durou sete semanas e que agora penso que o realizador precisa de tempo e distância para começar a montagem.

RC: Falaram no aspecto de cada um ter o seu próprio filme na cabeça. Alguma vez, durante as filmagens, sentiram incompatibilidades com o realizador?

Joana: Esse lado da pós-produção em simultâneo ajudou a que alguns erros, ou a ausência deles, pudessem ser logo discutidos. Será sempre assim, com discussão e troca de ideias entre nós. Agora a montagem vai definir um filme diferente. Mas também isso é motivante.

Christine: Um filme é sempre uma surpresa, ainda mais numa primeira obra. Este filme agora será qualquer coisa a partir do material que há, que fala por si e nos diz o que podemos fazer com ele. Provavelmente será um filme, esteticamente, com aspectos bizarros. Isabel: Eu não concordo que o filme jogue com o bizarro. O filme tem uma estética muito própria.

Christine: Eu digo que é bizarro porque joga com elementos excêntricos, com sonhos, perucas cor-de-rosa, uma personagem rebelde...

Joana: É uma história simples, quase um melodrama, mas esteticamente – tanto pelas personagens, como pelas cores e ainda por ter sido filmado inteiramente na Costa da Caparica – é bastante *pop*.

RC: Quais foram os maiores desafios do filme?

Todas: A rodagem foi longa e a dada altura tivemos problemas com o mau tempo e parámos a rodagem no fim de Dezembro, voltámos depois a filmar em Janeiro os três dias que faltavam...

Joana: O financiamento é um grande desafio. Gerir um orçamento é outro. A pós-produção de um filme é uma coisa muito cara. Temos sempre que procurar mais financiamentos, e em Portugal a ideia do mecenato não é linear. Pensamos que a Câmara Municipal de Almada seria um dos parceiros ideais. O filme ainda não acabou, por isso, continuamos à procura de mais apoios. Isabel: Outro desafio é ser uma primeira obra. Estamos a trabalhar com um realizador de quem a maioria das pessoas não conhece o trabalho. Mas ser uma primeira obra é também apostar e acreditar num percurso e isso é um desafio.

Christine: Eu acho que o filme vive da química entre as pessoas. É uma abordagem de



um sítio onde o próprio realizador cresceu. A mãe dele entra no filme, e isso é muito valioso. E também porque o cinema de ficção tem uma grande crise de autenticidade. Por exemplo, eu realizo filmes documentais porque acredito que o espectador tem de mergulhar naquela outra realidade, e ela tem de ser fabulosa e convincente. O Paulo conhece muito bem o meio onde filmou, sabe do que está a falar quando mostra a maldade e a bondade das pessoas.

RC: Quando é que o filme vai chegar ao público e onde pensam apresentá-lo?

Isabel: Há dois circuitos diferentes. O dos festivais é o primeiro – o filme só vai chegar a Portugal depois de um ano a passear. Acharmos que vai estreiar pelo Outono. Estamos agora a desenvolver cuidadosamente todo o plano de distribuição e de promoção.

Joana: Vamos concorrer a muitos festivais de cinema. Claro que a nossa ambição é o Festival de Veneza, até porque em termos de prazo é o que melhor se adequa. É uma ótima rampa de lançamento internacional e *Efeitos Secundários* enquadra-se perfeitamente. Mas há muitos outros festivais interessantes...

Isabel: Tentamos pensar a distribuição também de uma forma criativa. Estamos a organizar um plano de ante-estreias em parceria com diversas empresas. Pensamos que é uma estratégia com vantagens para o filme, que ganha visibilidade, e para as empresas, que associam a sua imagem a um produto que envolve emocionalmente as pessoas, como é próprio do cinema.



CM: Where did you get the idea to produce the film *Side Effects*?

Joana: Paulo was already Christine's and Isabel's friend.

Isabel: He was one of the first people that showed up with projects and we always challenged him. We knew that he had a lot to give and he needed a production structure to carry out his projects. *Side Effects* was also our first fictional feature film to get financed. And we had to apply several times for financial support at the National Film Fund.

CM: What are the strong points in this project?

Joana: One of the strong points of the film, in my opinion, is Paulo's personal involvement with the project. It is a story with a strong human side, simple, but that talks about the relationship between people and about the strong tights that you create outside of your family. It also stares great actors such as Maria João Luís, Nuno Lopes and Teresa Madruga...

Isabel: The film has a lot to do with the director, with his own life. It has a solid structure, strong characters, the whole story works and it is very touching.

Christine: It also talks about the lower middle class, from which we never hear much about; and about kindness, if it exists. The story

challenges the rules of the microcosms where it happens.

CM: The shootings have already finished, how are you thinking about initiating the post-production?

Isabel: Now he have the material here, in its essence. Before that, each of us had its own movie in mind, which did not really match the director's idea. However we had a rough cut of the editing, since we shoot. We started the post-production at the same time. That allowed us to see, in a certain way, how the movie was evolving during the shootings.

Joana: We should also point out that the last moments of shootings where quite hard, it took us seven weeks and now I believe that the director needs time and distance to start the editing.

CM: You talk about the fact that each of you had its own movie in her head. Did you feel any incapability between you and the director at anytime? Joana: Doing the post-production at the same time as the shootings helped us to spot some mistakes, or the absence of them, and to discuss some issues immediately. It will always be like that, with arguments and ideas exchanging between all of us. Now the editing will define a different film. That

is motivating. Christine: A film is always a surprise, especially a first work. This movie now will become something due to the material that we have, that speaks for itself and that will tell us what to do with it. It will probably be a movie, aesthetically, with some bizarre aspects. Isabel: I do not agree that the movie touches the bizarre. The movie has its very unique aesthetics.

Christine: I say that it is bizarre because it plays around with some eccentric elements, with dreams, pink wigs, a rebellious character... Joana: It is a simple story, almost a melodrama, however, aesthetically – due to its characters, its colours and also for being filmed in Costa da Caparica – it is an extremely pop film.

CM: What where the greatest challenges of the movie? All: The shootings took a long time and at a certain point we had problems with the bad weather and we had to stop the shootings in the end of December, we went back in January to shot the three days we had left behind... Joana: Financing the film is a great challenge. To be in charge of a budget is another one.

RC: Gostava que falassem um pouco dos vossos desafios pessoais dentro da C.R.I.M.? Christine: Para mim, tem sido a estabilidade. O nosso objectivo é produzir filmes de que gostamos e que sejam fortes de um ponto de vista criativo – mas nem sempre são estes os que ganham apoios. O maior desafio é encontrar estratégias que conciliem estes dois elementos – a estabilidade financeira e a liberdade criativa. Joana: Uma das nossas ambições de futuro é a internacionalização. Isto é, um dos nossos objectivos é poder produzir e distribuir em conjunto com outros mercados e outros países de uma forma universal e não unicamente em Portugal. Isto prende-se também com o ICA, pois é também nosso desejo poder trabalhar sem o peso da dependência de subsídios. Queremos encontrar formas alternativas de financiamento. Isabel: Para isso é preciso fortalecer a nossa estrutura e crescer um pouco. Não queremos perder a dimensão personalizada mas procuramos abrir novas possibilidades como empresa.

RC: Que projectos têm produzido? Isabel: Além do *À Espera da Europa* temos mais quatro documentários da Christine sobre pessoas com deficiência, feitos em 2003 e um sobre sexualidade que se chama *Falar Dissa*. Temos ainda um documentário da Inês Oliveira sobre o Rui Chafes e a Vera Mantero e o trabalho que fizeram para a Bienal de São Paulo. Há também um pequeno filme, de 12 minutos, que acompanha

a vida de uma bailarina realizado pela Leonor Noivo. Estes são os projectos feitos, que tentamos distribuir constantemente e não colocar na gaveta. Mas temos sobretudo muitos projectos em desenvolvimento. Para dar alguns exemplos, há a *Arca do Éden*, um documentário apoiado pelo ICA cujo ponto de partida é a inauguração do maior banco de sementes do mundo. O filme pretende reflectir sobre a preservação a um nível mais abrangente, questionando a nossa relação com o património biológico e cultural. E depois, há um outro projecto: a *Mãe Fátima*. Este filme fala de uma enfermeira angolana, que trabalha com os Médicos do Mundo e que é considerada santa em Timor-Leste. É uma personagem incrível. Christine: *Mãe Fátima*, que está em desenvolvimento, é sobre a crença no mundo. É um documentário sobre os super-heróis da vida real num mundo de catástrofes cada vez maiores. Muitas vezes gostamos de entregar aos super-heróis do cinema de ficção a responsabilidade de salvação do mundo. Isabel: Temos ainda várias curtas-metragens, e muitas de ficção porque é um formato que nos agrada e que pensamos ser um desafio. Acho que se explora pouco a curta de ficção, só costuma ser usada para experiências técnicas, quando é um formato cheio de potencialidades próprias. Christine: Por exemplo vamos este ano filmar *Kinote!*, uma curta-metragem, que ao trabalhar com um método de apropriação cinematográfica é um exemplo de cinema con-

ceptual muito perto das artes visuais. Joana: Além destes projectos estamos também a desenvolver estratégias para o novo Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual, e temos também algumas propostas televisivas. Ideias não nos faltam!

RC: E como surgem esses projectos? Joana: Cada vez mais, as pessoas vêm ter connosco. Acho que tem a ver com o nosso percurso e com uma procura de novas produtoras e de novas formas de trabalhar. Isabel: Mas também temos a iniciativa de desafiar pessoas a ter ideias. Neste momento, independentemente do que já produzimos e distribuimos, desenvolvemos muitos projectos e tornámo-nos especialistas em desenvolvimento (risos).

The post-production of a movie is something extremely expensive. We always need to find new financing, and in Portugal the art patron idea is not very linear. We thought that the mayor of Almada would be an ideal partner. Anyway the film is not over yet, we are still searching for more support. Isabel: The challenge is that it is the first work of this artist. We are working with a director that, a majority of people do not know about. But the fact that it is a first work is also in this way a challenge. Christine: I believe that the film lives of the chemistry between the people in it. It is filmed in the place where the director grew up. His mother appears in the film, and that is very valuable. It is also because the fictional cinema industry has a big authenticity crisis. For example, I direct documentaries because I believe that the spectator has to dive into that other reality, and the reality has to be fabulous and convincing. Paulo knows very well the environment of where he was filming; he knows what he is talking about when he shows the viciousness and kindness of people.

CM: When is the film reaching the public and where are you thinking of presenting it? Isabel: There are two different circuits. The festival circuit is the first – the movie will only reach Portugal after a year of wondering around. We think it might premier in the autumn. We are now carefully developing the entire distribution and promotion plans. Joana: We will compete in many cinema festivals. Obviously our ambition is the Venice Film Festival, also because it is the most pleasurable one. It is a great way to do an international launch of the film and *Side Effects* fits in perfectly in. However there are many other interesting festivals... Isabel: We try to think about distributing the movie in a creative way. We are organizing a plan of previews in partnership with many companies. We believe it is a strategy that will bring advantages to the movie, it gains visibility, and for the companies they can associate its image with a product that evolves people emotionally, as it is usual in the cinema industry.

CM: I would like you to talk about your personal challenges in C.R.I.M. Christine: In my opinion it has been stability. Our goal is to produce films that we like and that are strong in a creative point of view, although these are the most difficult ones to get support. The biggest challenge is to find strategies that conciliate these two elements – financial stability and creative freedom. Joana: One of our future ambitions is internationalization. This means, one of our goals is to produce and distribute together with foreign industries in a universal way and not be tied up to Portugal. We also want to achieve this with the National Film Fund *ICA*, because it is also our desire to be able to work without the weight of depending from funding. We want to find alternative ways of funding. Isabel: To achieve that, we need to strengthen our structure and we need to grow up a bit. We do not want to loose our own personalized dimension but we are looking to create new possibilities for our company.

CM: What other projects have you been producing? Isabel: Besides *Waiting for Europe* we have four other documentaries by Christine about people with disabilities, done in 2003 and another about sexuality that is called *Talk About That*. We also have a documentary by Inês Oliveira about Rui Chafes and Vera Mantero showing the work they did for the São Paulo Biennale. There is also a short movie, of 12 minutes, that follows the life of a ballerina directed by Leonor Noivo. These are projects that are already done and that we constantly try to distribute instead of closing them in a drawer.

Above all we have many projects under development. To give out some examples, there is *Eden's Ark*, a documentary funded by the *ICA* which has its starting point at the opening of the biggest seed bank in the world. The film tries to reflect about the preservation in a broader level, questioning our biological and cultural patrimonies. And then there is another project: *Mother Fátima (Mãe Fátima)*. This film is about an Angolan nurse, that works with the *NGO World Doctors (Médicos do Mundo)* and who

is considered a saint in East-Timor. She is an incredible person. Christine: *Mãe Fátima* is still in development. It is about believing in the world. It is a documentary about real life's super-heroes in a world that has every day more catastrophes. Many times, we like to give the super heroes of fictional cinema the responsibility of saving the world. Isabel: We also have many short films and several of them are fictional, since it is a format that pleases us and we believe it to be a challenge. I think that fictional shorts are not very well explored; they are normally only used for technical experiences when it is a format full of potential. Christine: For example this year we will film *Kinote!*, a short movie, which is working with a method of cinematographic appropriation, is an example of a conceptual film, very near to the visual arts. Joana: Besides, we are developing projects for the new Fund of Investment for the Cinema and Audiovisuals, in Portugal, an alternative to the National Film Fund. We also have some television propositions. We have no lack of ideas!

CM: And how do those projects appear? Joana: Everyday people come to us. I believe it has to do with our path and with the search of new production companies and of new ways of working. Isabel: But we also have the initiative of challenging people to have new ideas. At this moment, independently for what we have produced and distributed, we develop many new projects. We became specialists in development (laughs)!



MARIA JOÃO LUÍS, ACTRIZ ACTRESS

Texto:
Dora Guennes, jornalista
Tradução:
Matilde Azevedo Neves

· PERCURSO

Maria João Luis iniciou-se no Teatro português e só mais tarde colaborou com cineastas como Teresa Vilaverde, João Botelho, Jorge Cramez, José Nascimento, João Mário Grilo.

Na década de 80, estreou-se nos palcos portugueses no grupo A Barraca, com um vasto percurso de teatro, com apresentações na Casa da Comédia, Tea-tro da Comucópia, Teatro da Malaposta, Teatro da Casa da Comédia, Teatro da Comuna entre outros.

Colaborou com Rui Mendes, Jorge da Silva Melo e Luis Miguel Cintra. Recebeu o Prémio de Melhor Actriz no Festival de Curtas Metragens de Badajoz, com o filme *Crónica Feminina* de Gonçalo C. Luz (2002).

Representa em *Efeitos Secundários* a personagem de uma cabeleireira da Costa da Caparica, uma personagem forte, a figura principal do filme.

· CAREER

Maria João Luis started her career in the Portuguese theatre and later worked with film directors such as Teresa Vilaverde, João Botelho, Jorge Cramez, José Nascimento, João Mário Grilo.

In the 80's she premiered on the Portuguese stage with the company *A Barraca*. With a strong theatre career she worked in *Casa da Comédia*, *Teatro Comucópia*, *Teatro da Malaposta*, *Teatro da Casa da Comédia*, *Teatro da Comuna* and many others.

She collaborated with Rui Mendes, Jorge da Silva Melo and Luis Miguel Cintra. She won Best Actress in the Short Movie Festival in Badajoz, with the movie *Crónica Feminina* de Gonçalo C. Luz (2002).

In *Side Effects* she represents a hairdresser from Costa da Caparica, a strong character and the film's main role.

“... tem de se dar voz à maioria da população...”

“... we have to give voice to the majority of the population...”





Revista CINEMA: O que é a atraiu quando foi convidada para o projecto?:

Maria João Luís: Foi perceber que a personagem tem uma vida difícilima, mas que tem uma maneira muito positiva de encarar as coisas. É uma mulher que não se deixa abater pelas coisas e que é extremamente generosa, que traz esperança. Essa generosidade foi um dos aspectos que me encantou. As pessoas têm um lado positivo que deve ser enaltecido, deve-se falar disso. E ela puxa por esse lado positivo das pessoas mesmo sem o saber, é uma coisa instintiva dela, é natural.

Depois, tem todas as circunstâncias típicas daquele bairro, da Costa da Caparica, o que é outro aspecto muito importante do filme – é o local onde o realizador cresceu. A mãe dele era dali, tinha também um cabeleireiro e também entra no filme, assim como as amigas. Para mim, isso foi excitante. Foi como participar da vida dele, não só do que ele escreve mas também fisicamente.

RC: Identificou-se com ela?

MJL: Identifico-me com ela na medida em que eu própria acredito nas pessoas. Temos fé.

RC: Que elementos foi buscar para criar a personagem?

MJL: Passou pela minha cabeça uma série de gente de bairros semelhantes àquele da Costa da Caparica. Eu conheço esta gente de as ver passar, dos cafés, do cabeleireiro onde a minha mãe ia, as conversas, os tiques. A partir da forma como a pessoa fala e reage

faz-se uma análise psicológica da acção e acabamos por encontrar a personagem.

A Laura é uma mulher de classe média baixa, como a grande maioria do povo português, igual a estes mesmos bairros lisboetas, onde há uma vida pulsante, mas quase sem voz. A ideia é exactamente este gente fazer-se ouvir, dar uma voz à maioria da população e por isso o filme tem de ser divulgado.

Tenho a convicção de que temos uma produção competente, acho o filme interessante e creio que poderá ser uma surpresa agradável, tem todas as condições para que isso aconteça. Fala de amor, de generosidade, de amizade, de coisas belíssimas. Esta mensagem, que eu considero a mais importante da obra, tem que ser transmitida.

RC: E a Laura, como é?

MJL: A Laura é uma cabeleireira de bairro, tem dois filhos, o marido morreu. Tem amigas do bairro, alimenta todos os animais perdidos e acaba por apaixonar-se por um pescador. Ela é maternal mas também dominadora, porque ao tomar conta acaba por exigir muito das pessoas.

Todas as circunstâncias são típicas daquele bairro, que é outro aspecto muito importante do filme – é o local onde o realizador cresceu. A mãe dele era dali, tinha um cabeleireiro. Ela própria entra no filme, assim como as amigas. Para mim, isso foi excitante. Foi como participar da vida dele, não só do que ele escreve mas também fisicamente. As pessoas do bairro à nossa volta, a mãe a dar comida aos gatos e aos cães.

RC: E como correu a relação com o realizador?

MJL: Do realizador só tenho a dizer coisas positivas. É aberto a todo o tipo de sugestões. Todos nós trouxemos o que sentimos para o filme. Acho que a Laura, com este método, saiu muito mais natural, mais simples. Não sentimos a necessidade de fazer um *papelão*, mostrar como é que se representa. Não, de todo. Temos até cuidado em fazer com que isso não transpareça. Tentei sempre limpar o empolgamento da representação e torná-la simples. Há realmente uma procura de fazer jus à Laura, sem colocar a atriz no meio. No meu trabalho, essa procura de esquecer o actor foi essencial e o resultado foi algo *esquizóide*, diferente.

RC: Quais são as relações entre os três personagens?

MJL: No fundo, são três almas perdidas que se encontram. A Laura não percebe nada da Carmo. Aceita-a porque aceita toda a gente da mesma forma – sem fazer perguntas, sem fazer juízos – a Laura não tem este tipo de análise. A Carmo é uma *punk* absoluta mas há um encontro entre estas duas personagens. Ambas são desprendidas de preconceito e aí estão em sintonia completa. E o Rui... é um cão sem dono. É um rapaz rude, mas que se apaixona por ela e a Carmo deixa-se enredar, embora não pense que ela esteja de facto apaixonada por ele.

CINEMA Magazine: What caught your attention when you where invited for the project?

Maria João Luís: The understanding that the character had a very tough life, but at the same time managed to have a positive approach towards problems, was what made me interested in the project. She is a woman that does not allow things to bring her down; she is extremely generous and gives people hope. Her generosity charmed me. People do have a positive side to them and it should be praised and mentioned. She brings out that side of people, without realizing it; it is something instinctive in her, something natural.

We are also shown all the colloquial circumstances of a Costa da Caprica neighbourhood, which is an important aspect of the film – it is the place where the director was born. His mother was from there; she also had a hair salon and participates in the movie, as well as her friends. For me that was exciting. It was as if one was participating in the director's life, not only through what he writes about, but also physically.



CM: Do you identify yourself with her?

MJL: I identify myself with her in the way that I also believe in people. We have faith.

CM: Which elements did you use to create this character?

MJL: A lot of neighbourhoods, similar to the Costa da Caparica one, crossed my mind. I know these people from observing them, in *cafés*, in hair saloons, such as the one where my mother used to go, from conversations and their habits... From the way that a person speaks and reacts we can carry out a psychological analysis from their actions and we end up finding the character.

Laura is a woman from a lower middle class, such as the majority of the Portuguese people, the same way we find in the Lisbon neighbourhoods, where we see a pulsing life, but almost without being expressed.

The idea is precisely to make these people heard, to give a voice to the majority of the people and therefore the movie has to become known.

I am convinced that we have a competent production; I find the movie interesting and believe that it might be a pleasant surprise; it has all the potential needed for it to happen. It talks about love, generosity, friendship, about beautiful things. This message, which I consider the most important one in the film, has to be transmitted.

CM: And how is Laura?

MJL: Laura is a neighbourhood hairdresser; she has two sons and her husband died. She has friends from the neighbourhood; she feeds all the lost animals and ends up falling in love with a fisherman. She is maternal and a dominator at the same time, because taking care of people demands an awful lot.

All the circumstances typical from that neighbourhood, which is another important aspect of the film – the director's mother was from there, she also had a hair salon and also participates in the film, as well as her friends. It was as if being part of his life, not only through his writings but also in a physical way. For me that was exciting. Seeing the people from the neighbourhood around us, his mother feeding the cats and to the dogs...

CM: How was your relationship with the director?

MJL: I only have positive things to say about the director. He is responsive to all types of situations. We all brought into the movie, what we feel. I believe that Laura's character, due to this method, became more natural, simpler. We did not feel the need to interpret a *big role*, in order to show our acting abilities. Not at all. We were constantly cautious about this. I always tried to suppress the enthusiasm out of the acting and make it simple. There is a need for Laura to make justice, without drawing too much attention to the actress. In my work, that way of repressing the actor was essential and the result was something *weird*, something different.

CM: Liaisons between the three characters NAO PERCEBO

MJL: In the end, they are three lost souls that find each other. Laura does not understand a thing about Carmo, she accepts her because she accepts everyone the same way – without asking questions, without judging – Laura does not have this kind of analysis. Carmo is a total punk but there is an understanding between these two characters. They are both indifferent to prejudice and in this issue they are in complete harmony. And Rui... is a confused being. He is a rude boy, however he falls in love with Laura and Carmo lets herself be caught in it, however, I am not convinced that she is in love with him.

NUNO LOPES, ACTOR

Texto:
Dora Guennes, jornalista
Tradução:
Matilde Azevedo Neves



Revista CINEMA: Fale-me do Rui, o jovem pescador. Nuno Lopes: O Rui existe no filme essencialmente ligado à Laura. Os seus pontos fortes e fracos são todos dependentes da sua relação com ela. Muito raramente se vê o personagem agir sozinho, por moto próprio – são quase sempre reacções a algo que saiu dela. É um homem muito apaixonado, energético, cheio de vida. Penso nele como uma força da natureza. Tem, no entanto, um lado negativo: é machista, ciumento, controlador. A partir do momento em que vai viver com Laura, começa a querer controlar aquela casa. Mas acho que é a oscilação entre estes dois lados que o tornam encantador – consegue ser o tipo mais bruto e mais carinhoso do mundo.

RC: Como é que ele reage no triângulo das personagens principais? NL: O lado mais controlador do Rui revela-se com a Carmo, porque não lhe agrada estar a viver com a Laura, a namorada e, uma tipa como a Carmo que, pensa ele, está

lá a mais. Os conflitos entre ele e a Laura, sur-gem devido ao facto de a Carmo estar por lá. RC: Onde foi buscar a inspiração para construir a personagem? NL: Cerca de um mês antes de começarmos a filmar, estive com os pescadores da Costa, liderados pelo Sr. Moisés que tem uma barrquinha muito simpática, onde se juntam todos para jogar às cartas. São um grupo restrito de confiança, muito fechado, logo ao primeiro dia. Cheguei a pensar que nunca iria saber como eles eram realmente porque me sentia olhado de lado. Nunca deixaram de ser simpáticos, mas eu percebi que era uma presença estranha. Aos poucos, entresei-me e a dada altura comecei a fazer parte da família. Procurei-os porque queria fazer o retrato específico dos pescadores da Costa, que têm um sotaque muito próprio – juntam Setúbal, o Algarve e Aveiro – e porque penso que um dos pontos fortes do filme é justamente

incidir sobre aquele microcosmos dos subúrbios lisboetas. O Rui, retrata um mundo, ainda mais à parte: os pescadores. O filme tem um lado muito popular e simples da vida e eu tentei transmitir isso através da minha maneira de andar, de agir. Estudei também referências cinematográficas – *A Terra Treme*, do Luchino Visconti, os filmes todos do Douglas Sirk, o Pedro Almodôvar, com aquele seu tom totalmente recuperado do melodrama dos anos 70 (e eu acho que o filme é muito sobre isso, uma homenagem a esses filmes do Sirk e do Fassbinder), e também *Mudar de Vida*, do cineasta português Paulo Rocha, que é importante porque é também sobre pescadores nos anos 60.



· PERCURSO Nuno Lopes nasceu em Lisboa, três anos depois de Abril. Escola Superior de Teatro e Cinema e formação complementar em escolas estrangeiras. Representou obras de Bertold Brecht, William Shakespear, Heiner Müller e outros. Em 2006, foi galardoado com o prémio *Shooting Star* do Festival de Berlim, o prémio do Festival de Cinema Luso-Brasileiro e com o Globo de Ouro para melhor actor, com o filme *Alice* de Marco Martins, o filme português mais premiado (*Prix Regards Jeune da Quinzana dos Realizadores de Cannes, ASTOR - Melhor Realizador, ASTOR - Melhor Fotografia, no Fipresci, Festival de Mar del Plata; Melhor Realizador no Festival de Cinema Luso Brasileiro; nomeado para Fassbinder Awards do European Film Awards; Melhor Realizador, Melhor Montagem, Melhor Fotografia, Melhor Banda Sonora no Cineport, candidato português ao Oscar e Prémio Luis Buñuel*). Do seu percurso cinematográfico destacam-se ainda *Quaresmae Peixe Lua* de José Álvaro Morais e *António, Um Rapaz de Lisboa* de Jorge Silva Melo. Em *Efeitos Secundários*, Nuno Lopes, é Rui, o jovem pescador por quem Laura se apaixona.

· CAREER Nuno Lopes was born in Lisbon, three years after the April Revolution. He graduated from the *Escola Superior de Teatro e Cinema* (Lisbon's National Film and Drama School) and completed his education with courses in foreign countries. He acted in plays by Bertold Brecht, William Shakespear, Heiner Müller and many others. In 2006, he was honoured with the Shooting Star prize from the Berlin Film Festival, a prize from the Portuguese-Brazilian Film Festival and a *Globo de Ouro* for Best Actor with the movie *Alice* by Marco Martins, the most awarded Portuguese movie ever (*Prix Regards in Cannes, an Astor for Best Director, an Astor for Best Photography in the Fipresci, the Mar de la Plata Festival; Best Director in the Portuguese-Brazilian Festival; nominated for the Fassbinder Prize by the European Film Awards; nominated Best Director, Best Editing, Best Photography and Best Soundtrack in the Cineport Festival, and still nominated for an Oscar and for the Luis Buñuel Award*). From his movie career we can also distinguish movies such as *Quaresma (Lent)* and *Peixe Lua (Moon Fish)* by José Álvaro Morais as well as *António, Um Rapaz de Lisboa (António, a Boy From Lisbon)* by Jorge Silva Melo. In *Side Effects* Nuno Lopes is Rui, the young fisherman Laura falls in love with.

CINEMA Magazine: Tell me about Rui, the young fisherman. Nuno Lopes: Rui's existence in the movie is essentially connected to Laura. His strength and weaknesses depend from his relationship with her. It is very rare to see this character act by himself, by his own will – his reactions are, most of the times, due to things that came out of her. He is a man that is very much in love, he is energetic, and full of life. I think about him as a force of nature. Nevertheless, he has, a negative side of him: he is sexist, jealous, controlling. From the moment he goes and lives with Laura, he wants to control her household. But I believe that it is this oscillation between his two sides that makes him charming – he can be the roughest and the kindest guy in the world at the same time.

CM: How does he react to the love triangle between the main characters? NL: The most controlling side of Rui reveals itself with Carmo, he does not like the fact that she is living with Laura, his girlfriend, and a girl like Carmo, he believes, is intruding in their space. The conflicts, between him a Laura, start by the fact that Carmo is around. CM: Where did you get inspiration to build up this character? NL: Approximately a month before we started the shooting, I stayed with the fishermen from Costa, guided by Mr. Moisés who had a very nice hut, where they all meet to play cards. From the beginning on I realised that they were a trustworthy restricted group, very into themselves. I got to the point of thinking that I would never find out about how they really were, I felt that I was looked at with suspicion. They were always polite, but I understood that I was an estranged presence. Little by little, I started to feel in-



RC: Como é o processo de transformação do Rui?
NL: O Rui percebe que não quer viver sem a Laura e mais tarde, que ficar com ela envolve mudanças. Ele tinha acabado uma relação seis meses antes, pelas mesmas razões, e compreende que cada nova relação traz alterações e sacrifícios. Para mim, é a sua grande aprendizagem. O filme funciona para o Rui quase como uma passagem da adolescência para a idade adulta, pois embora já tenha 28 anos ainda age como um miúdo.

RC: Qual é a maior força do filme, na sua opinião?
NL: Eu acho que a maior força do filme, e compreendi-o logo ao ler o guião, é a sua simplicidade. As coisas vão acontecendo como se houvesse uma mão superior a guiar as personagens. Não é um melodrama no sentido em que se cria um problema que é reflectido posteriormente. No filme, o problema existe e as pessoas nem têm consciência disso. As emoções não são exploradas. Nos meus diálogos com a Laura tentámos sempre fugir do estigma do *eu digo isto e tu vais*

reagir muito fortemente.

Estas personagens não são muito reflectidas. Uma das características das pessoas que têm este tipo de vida dura é que não têm tempo para se preocupar com o que estão a sentir. Elas simplesmente agem. Acho que esta é outra das qualidades do filme.

RC: Como correram as filmagens e a relação com o realizador?
NL: As rodagens foram óptimas, embora tivéssemos tido alguns problemas com o mar – as marés vivas, o filmar à noite. Foi bom também porque era uma equipa jovem, que nunca tinha trabalhado junta e não tinha um passado. À partida tive receio de que a equipa fosse desunida, mas correu maravilhosamente bem e criou-se uma relação muito próxima e produtiva.
O Paulo é um realizador muito calmo, que dá imensa liberdade, houve muitas cenas em que houve improvisado entre mim e a Maria João. É bom porque ele transmite confiança e delega parte da responsabilidade

ao actor. No entanto, nunca se sente que ele não esteja presente.
Numa primeira obra, costuma haver uma tendência para tentar controlar as coisas e o realizador costuma ter uma visão muito definida do que quer. O Paulo, no entanto, deu-nos esse arbitrio para decidir o que fazer, para encontrarmos o nosso caminho. Lembro-me apenas de algumas cenas em que ele disse “não vás por aí”. Como o filme tem muitas cenas de plano único, não havia aquele problema do *racord* e foi muito agradável trabalhar com ele.

“... a maior força do filme é a sua simplicidade...”

“... the biggest strength of the movie is its simplicity...”

cluded and thus, I became part of the family.
I searched for them because I wanted to do a specific portrait of the fishermen from Costa, they have a very particular accent – Setúbal’s, Algarve’s and Aveiro’s accents mixed together – and also because I think that one of the strongest points in the movie is to mitigate about the microcosms we find in the suburbs of Lisbon.
Rui portrays a world, more precisely: the fishermen’s world. The movie portrays a very common and simple side of life and I tried to make it come across through my way of walking and acting.
I also studied cinema references such as: *The Earth Trembles*, by Luchino Visconti, all the movies by Douglas Sirk and by Pedro Almodovar, with their melodramatic side taken from the 70s movies (and I believe that the movie is pretty much about that, an homage to those movies by Sirk and Fassbinder), I also watched *Mudar de Vida* (*Change of Life*), by the Portuguese director Paulo Rocha, it was important to me because it is also about fishermen in the 60s.

CM: How does Rui develop?
NL: Rui understands that he does not want to live without Laura and, later on, that to stay with her means to change. He just came out of a relationship six months before. He ended it for the same reasons, and he learns that every new relationship involves change and sacrifice. For me this is his great learning. The movie is for Rui almost as a passage from adolescence to adulthood, because, although he is 28 years old, he still acts as a child.

CM: What is, in you opinion, the biggest strength in the movie?
NL: I think that the biggest strength in the movie, and I got it from the first time that I read the script, is its simplicity. Things happen as if there was a higher hand leading the characters way. It is not a melodrama in the sense that a problem is created and later on we go home to reflect on it. In the movie the problem exists and the people are not conscious of it. The emotions are not explored. In my dialogues with Laura we tried to run away from the stigma *I say*

this and now you are going to react loudly.
These characters are not much reflected upon. One of the qualities from the people that have this sort of hard life is that they have no time to worry about what they are feeling. They simply act. I think that this is another quality of this movie.

CM: How did the shooting go and how is your relationship with the director?
NL: The shooting was great, although we had some problems with the sea – the high tides and shooting at night. It was also good because we had a young crew, that had never worked together therefore, it had no past. At the beginning I was afraid that the crew was not very united, but it all went marvelously well and we created a very close and productive relationship.
Paulo is a very peaceful director, who gives us a lot of liberty, there were many scenes where Maria João and I would improvise. It is good because he transmits us trust and he delegates part of the actor’s responsibilities. However, we never feel that he is not present.
On a first feature, there is normally a tendency to try to control things and the director tends to have a much defined vision of what he wants. Paulo, nonetheless, gave us that freedom to decide what to do, to find our own ways. I can only recall a few scenes where he said “don’t go that way”. Since the movie has a lot of scenes with single plans, there was no raccord problem and it was very pleasant to work with him.

RITA MARTINS, ACTRIZ ACTRESS

Texto:
Dora Guennes, jornalista
Tradução:
Matilde Azevedo Neves



“... a história tem um potencial imenso.”

“... the story has an enormous potential.”

Revista CINEMA: Em primeiro lugar, gostaria que falasses um pouco sobre a Carmo.

Rita Martins: A Carmo tem a irreverência dos seus 22 anos: é uma miúda muito impulsiva e forte, na aparência, embora seja muito frágil no seu interior. É auto-destrutiva, é toxicodependente e descobriu recentemente que é portadora do vírus da SIDA mas não toma os medicamentos. Bebe álcool...

Quando compreende que perdeu o seu suporte e o seu apoio (Laura), ataca-a de imediato. Ela é uma pessoa que facilmente magoa quem a ajuda.

RC: Onde foste buscar inspiração para construir a personagem da Carmo?

RM: Como acabei agora o curso de psicologia clínica, tenho convivido com seropositivos e conheço as fases da doença. Andei em fóruns sobre a doença – onde, por acaso, encontrei uma miúda de 22 anos que ainda estava na fase de negação, e que disse em conversa com um rapaz que lhe deu uma resposta negativa “são gajos como tu que me dá

prazer infectar”. Foi uma afirmação muito forte e eu penso que mostra como é complicado lidar com isso. Pude ainda desvendar aquele mundo, que é completamente aparte, para descobrir que não é assim tão complexo.

RC: Queres falar um pouco da relação da Carmo com a Laura?

RM: A Laura é uma mulher solitária e eu acho que a Carmo lhe traz energia, liberdade e, acima de tudo, juventude. Acabam por funcionar ambas como suporte e apoio uma à outra, numa relação com muita entreatajuda e camaradagem. Com o Rui, as coisas são diferentes. O Rui é um parasita para a Carmo. Ela sabe que vai perder a atenção da Laura a partir do momento em que ela se apaixona por ele e ele se muda para a casa delas. E então a Carmo vai-se embora.

RC: O que é te fez acreditar no filme?

RM: Logo à partida, adorei a equipa. O realizador, a produção, a parte artística, adorei a forma como caracterizaram a Carmo.

· PERCURSO

Rita Martins é uma das mais novas atrizes do panorama nacional. Licenciada em Psicologia Clínica, entrou no mundo cinema em 2004 como protagonista de *Lavado em Lágrimas* de Rosa Coutinho Cabral. Em 2005, participou nas curtas-metragens *A Rapariga da Mão Morta* de Alberto Seixas Santos, apresentada no Festival de Veneza *Corto-Cortíssima*, no Festival de Curtas de Vila do Conde e na Selecção Oficial da Competição Internacional do Festival de Oberhausen e *A Escolha*, de Tito Fernandes. Participou ainda como actriz principal na longa-metragem de Manuel Mozos, *Diana*.

Rita Martins, nos *Efeitos Secundários*, é a Carmo, a personagem dinâmica do triângulo concebido por Paulo Rebelo para o filme.

· CAREER

Rita Martins is one of the youngest actresses in the country. A Clinical Psychology graduate, she started doing cinema in 2004 as the main character in *Lavado em Lágrimas (Washed in Tears)* by Rosa Coutinho Cabral. In 2005 she participated in a couple of short movies; *A Rapariga da Mão Morta (The Girl with the Dead Hand)* by Alberto Seixas Santos, a film that participated in the Venice *Corto-Cortíssimo* Festival, in the *Festival de Curtas in Vila do Conde*, and in the official selection for the Oberhausen Cinema Festival, and *A Escolha (The Choice)* by Tito Fernandes. She also starred as the main character in Manuel Mozo’s movie, *Diana*.

In *Side Effects* Rita Martins is Carmo, the vibrant character in the triangle created by Paulo Rebelo for the film.

O elenco foi fenomenal, estava mesmo interessada em conhecer a Maria João Luís e o Nuno Lopes. E gostei muito da história em si, que tem um potencial imenso. É muito forte a relação de amizade entre a Laura e a Carmo e todas as emoções humanas que transparecem.

RC: Queres falar um pouco sobre as filmagens?

RM: As filmagens foram óptimas. Era uma equipa muito jovem, e também pequena o que ajuda sempre. Foram uma aventura. Dei por mim pendurada na Arriba Fóssil da Costa da Caparica. Filmámos muito na praia, até dentro de água, cenas muito bonitas. Os *décors* são fantásticos, muito giros. Lembro-me de uma situação muito engraçada, numa das tentativas da Carmo se envolver com um rapaz, estávamos num pontão e pensávamos que tínhamos as marés controladas... até que veio uma vaga enorme e eu fiquei completamente encharcada!

CINEMA Magazine: Firstly could you to tell me a bit about Carmo.

RM: Carmo has in her the irreverence typical of a 22 year old: she is a very impulsive and strong girl at the outside, however, she is very fragile inside. She is self-destructive, a drug addict and she recently found out that she has AIDS. However, she refuses to take her medicines. She drinks...

When she understands that she lost her support and encouragement in Laura she immediately begins to attack her. She is someone that easily hurts people who are helping her.

CM: Where did you go to get your inspiration to build up Carmo’s character?

RM: Since I had just completed my Clinical Psychology degree, I have had contact with HIV positive patients. And I know the various phases of the disease. I went to forums about it – where, by chance, I meet a 22 year old girl that was still in denial, and she said, in conversation to a guy who just rejected her that “it is guys like you that gives me pleasure to infect”. It was a very

strong affirmation and I believe that it shows how difficult it is to deal with the situation. I also managed to understand that world that is completely set aside, to realise that it is not as complex as we believe.

CM: Do you want to tell us about the relationship between Carmo and Laura?

RM: Laura is a lonely women, and I think that Carmo brings her energy, freedom, and, above all, youth. They end up functioning due to each others support, in a relationship where they help each other and have a great companionship. With the appearance of Rui things become different. In Carmos’s mind Rui is a parasite. She knows that she will loose Laura’s attention from the moment that Laura and Rui fall in love with each other and that he moves in with her. As a response Carmo leaves.

CM: What makes you believe in the movie?

RM: From the first instance I loved the team. The director, the production company, the artistic crew, I loved the way how they characterized Carmo. The casting was phe-

nomenal, I was also very interested in meeting Maria João Luís and Nuno Lopes. Furthermore, I liked the story very much, it has a very strong potential. There is a strong friendship relationship between Laura and Carmo and there are all the human emotions that came out of it.

CM: Do you want to talk about the film’s shooting?

RM: The shooting was great. The crew was very young and small, what is always convenient. Everything was an adventure. Once I was hanging on the fossile arribe of Costa da Caparica. We shoot a lot in the beach, even in the sea, there were very beautiful scenes. The sets are fantastic, very nice. I remember a very amusing situation, in one of Carmo’s attempts to get involved with a guy, we were in a punt and we thought that we had the tides under control... suddenly a huge wave came and I was completely soaked!



FICHA TÉCNICA

FACTSHEET

Tradução:
Matilde Azevedo Neves

· SINOPSE

Laura, uma cabeleireira viúva de 50 anos, leva uma vida vazia. Os filhos, já adultos, estão cada vez mais ausentes. Na sua solidão Laura dedica-se aos animais vadios.

A vida de Laura vai ser virada do avesso quando acolhe Carmo, uma jovem seropositiva, revoltada, que não tem onde ficar. Juntas vão ter de lutar contra a discriminação e a intole-rância das clientes e dos filhos de Laura.

Um novo revés acontece quando Laura conhece Rui, um pescador muito mais novo que ela, por quem se apaixona. Carmo transforma-se num obstáculo para a sua felicidade.

Agora, é ela que, ao ver ameaçado o seu lugar, se insurge contra Laura.

Laura tem de escolher.

Terá Laura coragem para ser feliz?

É acima de tudo uma história de amor e de solidariedade. Uma história comovente so-bre esperança, que se baseia nos filmes de Douglas Sirk dos anos 50, particular-mente em *Tudo o Que o Céu Permite*, adaptado nos anos 70 por Fassbinder sob o título *O Medo Come a Alma*. Esta nova versão transcreve o ambiente para a Costa da Caparica, um cenário de contrastes únicos, que se tranforma por si só em mais uma personagem do filme.

· SYNOPSIS

Laura is a 50 year old widower and hairdresser who leads an empty life. Her sons, already adults, are absent. In her solitude Laura dedicates herself to abandoned animals.

Laura's life gets turned upside down when she takes Carmo, a young HIV positive and rebellious girl, that has no place to stay, to live with her. Together they will have to fight against discrimination and intolerance by Laura's clients and children.

Another change happens when Laura meets Rui, a much younger fisherman, by whom she falls in love with. Carmo then becomes an obstacle to her happiness. It is her that, by seeing her place in Luara's heart threatened, turns against Laura.

Laura has to choose.

Will Laura have the courage to be happy?

It is above all a story about love and solidarity. A moving story about hope, that is based on Douglas Sirk's 50s movies, especially in *All Heaven Allows*; adapted in the 70s by Fassbinder with the name *Ali: Fear Eats Soul*.

This new version transports the action to Costa da Caparica, a place of unique contrasts; take becomes, by itself, one of the movie characters.

CRÉDITOS

CREDITS

Realizador
Director
Paulo Rebelo

Argumento
Screenplay
Paulo Rebelo

Fotografia
Cinematography
Inês Carvalho

Produtores
Producers
Joana Ferreira
Isabel Machado
Christine Reeh

Produção
Production
C.R.I.M. Produções

Som
Sound
Nuno Carvalho

Direcção Artística
Art Director
João Rui Guerra da Mata

ELENCO
CAST
Maria João Luís

Lurdes
Rita Martins
Carmo
Nuno Lopes
Rui



ENTREVISTA A JOSÉ MIGUEL RIBEIRO

JOSÉ MIGUEL RIBEIRO

INTERVIEWED

Texto:
Denise Cunha Silva*
Tradução:
Branca Sampaio



BRUXELAS, 12 Maio de 2007.

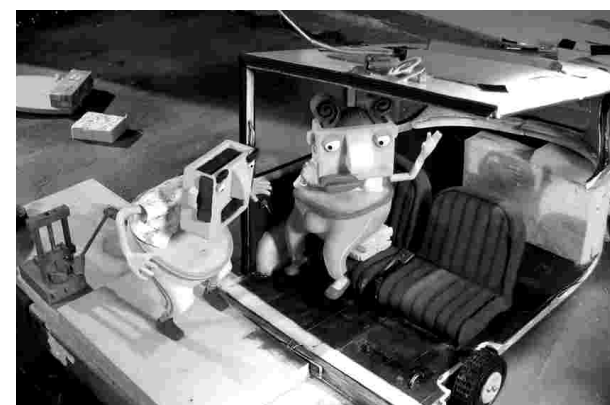
Em Bruxelas, José Miguel Ribeiro recebeu a Revista CINEMA para uma entrevista intimista.

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.



BRUSSELS, 12th May 2007.

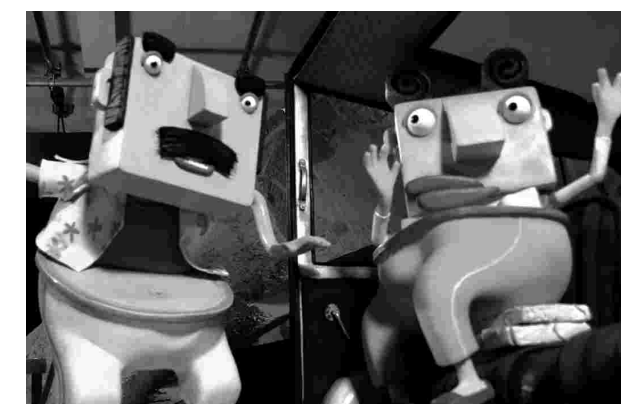
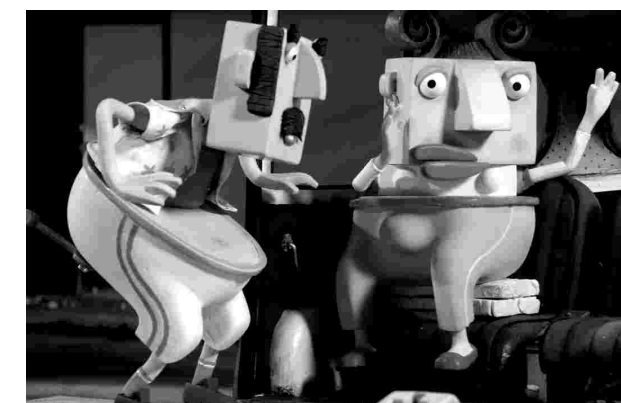
José Miguel Ribeiro received CINEMA Magazine in Brussels for a personal interview.

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.

· 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?
JMR: 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?
JMR: 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?
JMR: 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 estreasse 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 exhibições 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?
JMR: *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?
JMR: 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?
JMR: 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.

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.
JMR: 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 quiseses 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...
JMR: 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.

· 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 it 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?
JMR: 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?
JMR: Yes, if they are interested producers, you have representatives promoting your film in several countries.

CM: How does an animated film reach film festivals?
JMR: 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 –, I 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?
JMR: *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.

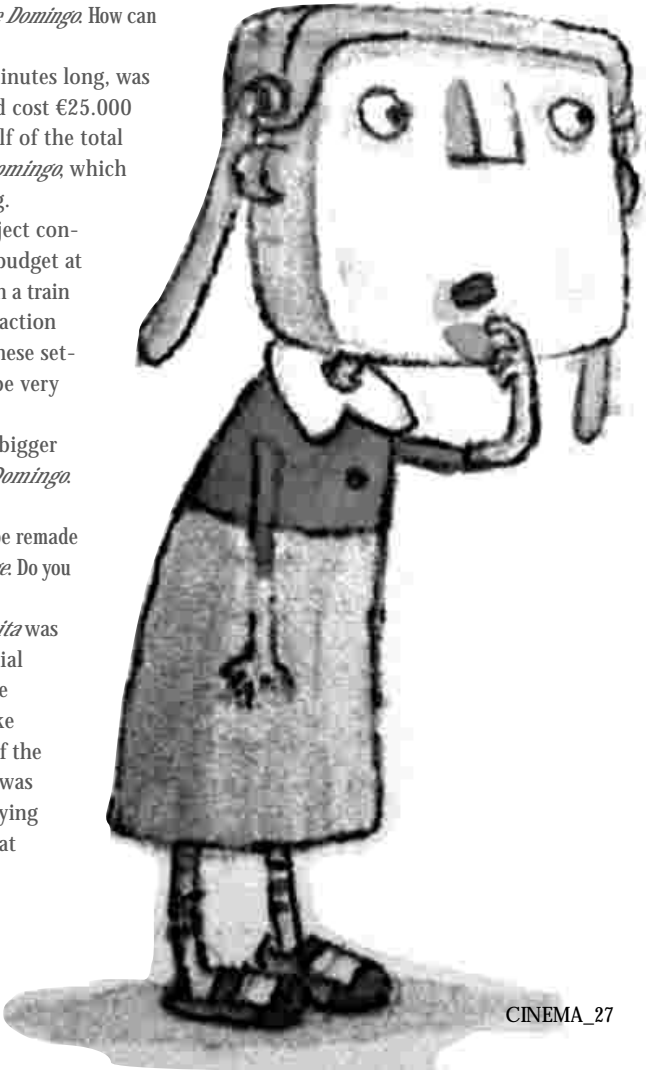
A Suspeita was a project conceived for the existing budget at the time. It took place in a train carriage and there was action outside the carriage. These settings were planned to be very simple.
There are more and bigger settings in *Passeio de Domingo*.

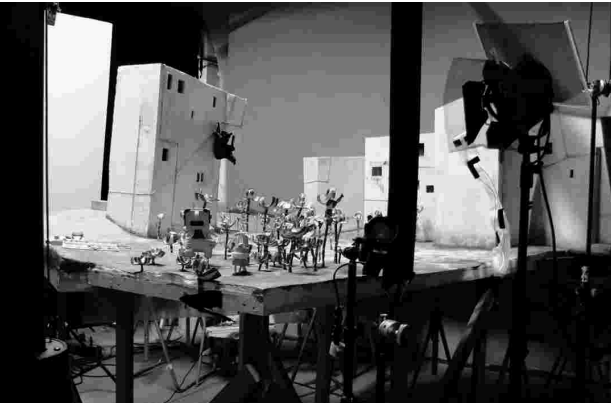
CM: Both projects had to be remade because of *money shortage*. Do you want to tell us about it?
JMR: Certainly. *A Suspeita* was planned to have an initial scene for presenting the characters. It would take place in the inner hall of the train station. The idea was to see the characters buying their 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 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.





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?
JMR: 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?
JMR: 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 *essência*/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 de-

envolver 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.

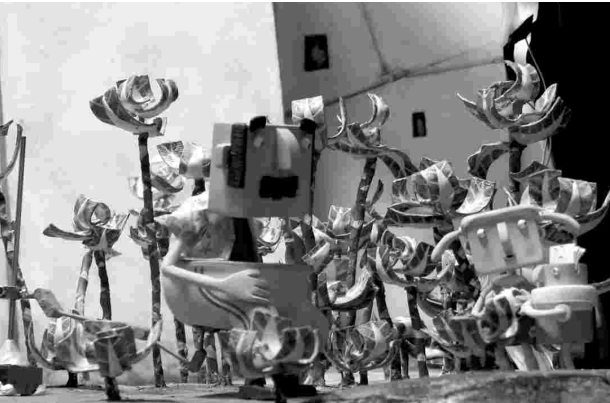
Para mim, a vantagem do Cinema de Animação em relação a um filme de imagem real é o poder recriar personagens e cenários imaginários, ambientes irreais. Não faz sentido criar um filme de animação que copie a realidade com bonecos que têm a mesma proporção humana ou com um rosto idêntico.

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 quisesse 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 difi-



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?
JMR: 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.
JMR: 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.

CM: The first scene reminded us of the animated shorts *As Coisas Lá De Casa* a clotheshorse hanging on a building wall. That's such a Portuguese habit...
JMR: 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 racket, and a pair of grey stockings. We know that at least five people live there.

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?
JMR: 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 begin-



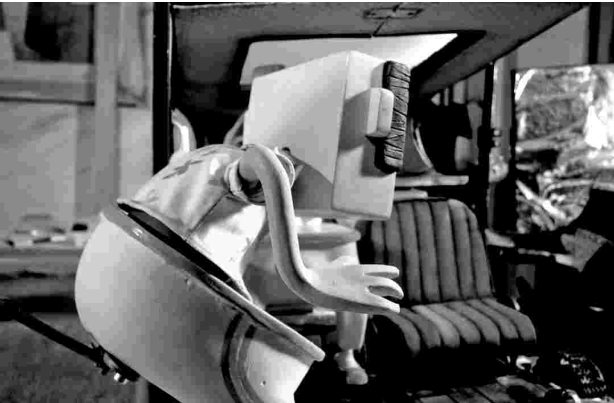
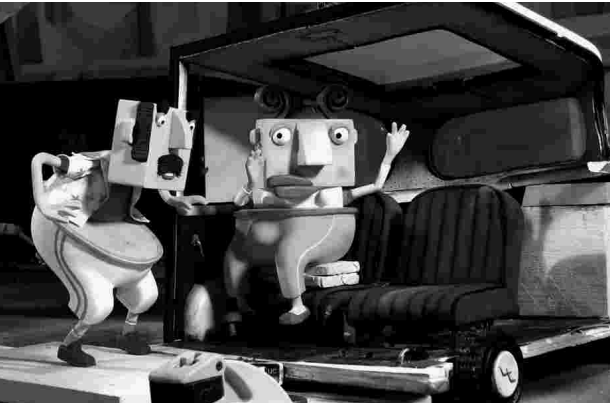
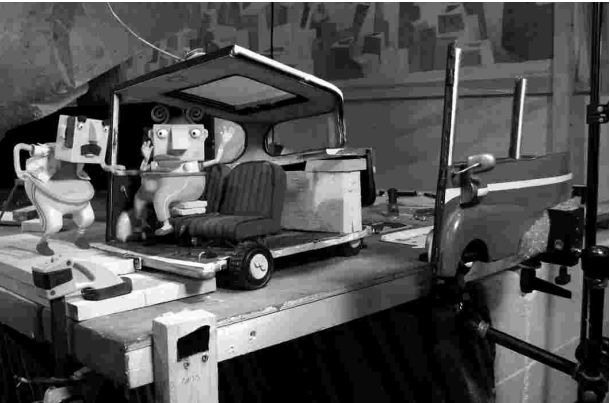
Cenas de *Passeio de Domingo*

ning, 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.

CM: Are sensitiveness and simplicity indispensable to tell a story?
JMR: 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 *essência*/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.



Cenas de Passeio de Domingo

ceis 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 soubermos gerir de forma saudável, rapidamente se transfor-

mam 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 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 *decòrs*, 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 *Passeio 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?
ZMR: 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 finan-

CM: During the creative process, how is the profile of the characters and the setting conceived?
JMR: 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. *Arlindò'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.
JMR: 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*?
JMR: 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.
JMR: 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?
JMR: My day starts at 9 a.m. and always finishes before 10 p.m. Animators 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?
JMR: 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*?
JMR: I'd like the film to be seen by people from all ages and with their family, if possible.

ciamento para 5 minutos de filme. Mas os regulamentos estão a mudar.

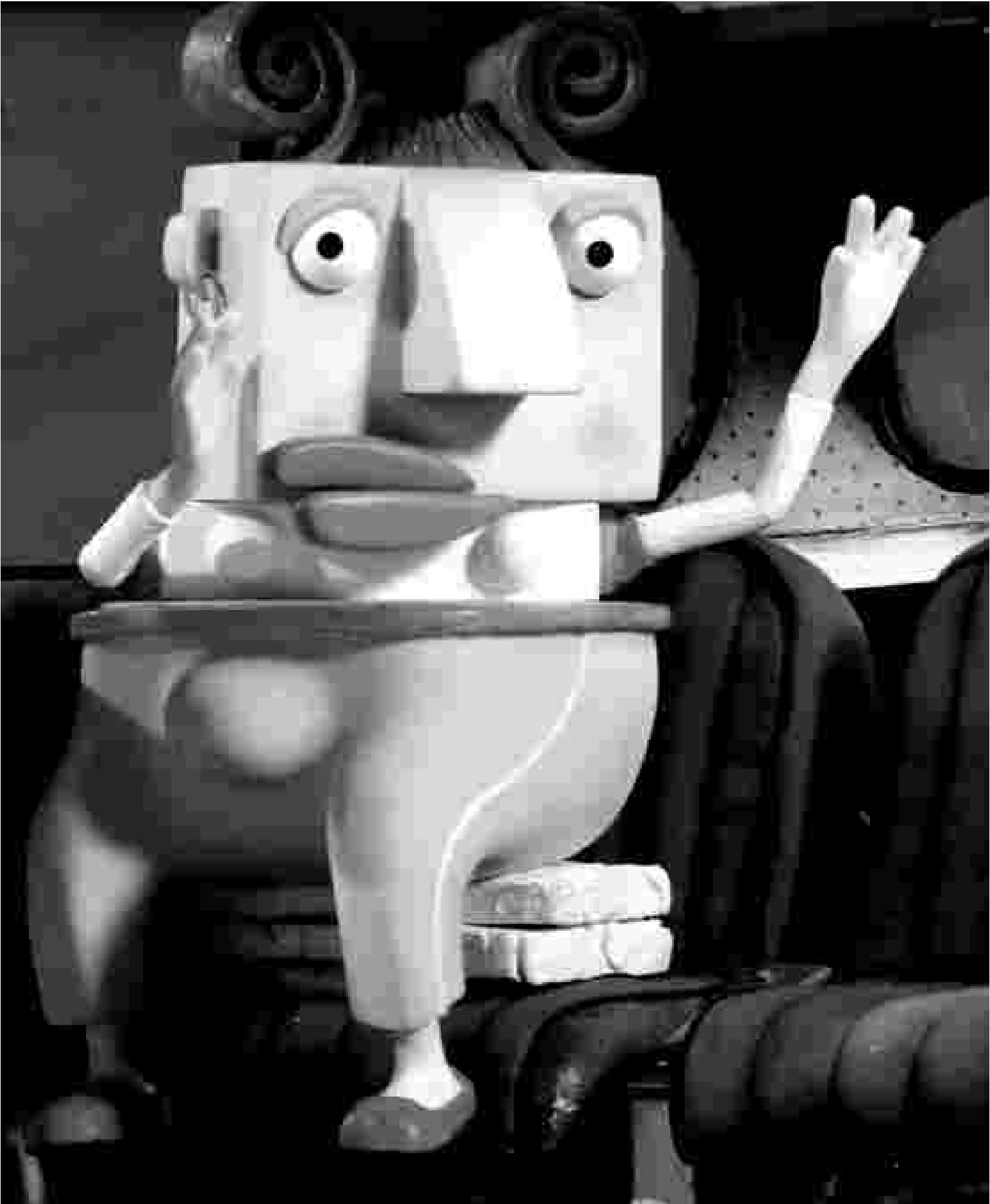
O problema que existia até este momento é que o ICAM avaliava da mesma forma um projecto de animação de volumes, como o *Passeio de Domingo* ou *A Suspeita*, e um projecto de desenho animado em papel. A atribuição da verba é igual entre estes dois tipos de projectos de animação tão diferentes ao nível de produção. 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 concorreu 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. Numa visão optimista, em Março do próximo ano estará pronto.



Passeio de Domingo

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

JMR: 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?

JMR: 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.

JMR: 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 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*?

JMR: 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*?

JMR: 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.



A Suspeita

· SEGUNDA PARTE: *A Suspeita*

RC: Falando d' *A Suspeita*... estudaste Alfred Hitchcock para construir a história?
JMR: Não, quando concluí o *storyboard* 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.
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 *story-board*, 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.

· SECOND PART: *A Suspeita*

CM: Speaking of *A Suspeita*... have you studied Alfred Hitchcock to build the plot?
JMR: No, when I finished the storyboard 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?
JMR: (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?
JMR: 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?
JMR: 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?
JMR: 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?
JMR: 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?
JMR: I kept on making films and sending them to *Cinanima* and one of 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 *Filmógrafo* (Porto) and *Animais* (Lisbon). Next, Abi Feijó called me to take part in a Franco-Portuguese 9-month course, organised by the studios *Lazennec-Bretagne* and *Filmógrafo*. I spent 4 months in Porto and 5 months in Rennes, France. The course was divided into one-week modules.



Cenas de A Suspeita

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, fasci-nava-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 Filmógrafo, 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 adiando 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.

CR: O que é que querias ser quando eras pequeno?
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 desenei 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. Descobri 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.



Cursos de A Suspensão

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!
JMR: (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?
JMR: 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?
JMR: 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.
JMR: 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?
JMR: 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?
JMR: 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?
JMR: 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?
JMR: 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.

· 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).

O QUIXOTISMO NO CINEMA: UMA INTRODUC- 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 essenciais.

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 filme 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 falsificante, respectivamente Arkadin e Quinlan, os grandes manipuladores.

When I was invited for this conference about the concept of *quixotism* in cinema, to celebrate the 400th 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 film-makers. 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 20th 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.



(*)

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-Vídeo and Art and Communication.

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 falsificante, 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 contrapunha à oposição verídico-falsificante, 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?



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 unforgettable 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.

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 incluirmos *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 *mag*, 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 *mag*, foi a sua característica principal como demiurgo. Eu explico-me.

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*.



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 *mag*, 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 *mag*, was his main characteristic as a demiurge. Let me explain what I mean.

What had been drafted by Oson 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.

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 Xangaie* 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 welliesiana, 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* 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.



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*.

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 *Don 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 pictural 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*).



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 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-poète*, 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.



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 crimier*.

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.