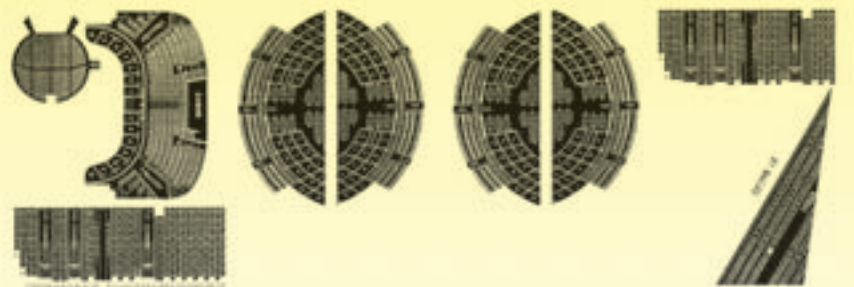
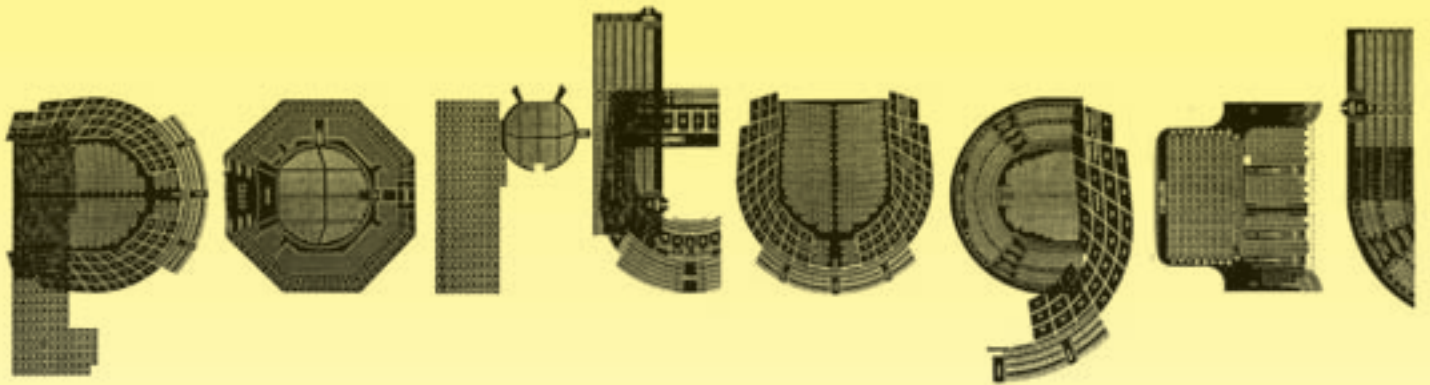


# CINEMA



Revista da Federação  
Portuguesa de Cineclubes  
Edição nº 36 • PVP € 3,50  
Janeiro - Março de 2007

*Festivais • Cinema Indiano • México • Memórias • The Departed • Uma História de Violência*



---

# o icam apoia a FPCC

## e a actividade dos cineclubes portugueses

---



**ICAM**

INSTITUTO DO CINEMA,  
AUDIOVISUAL  
& MULTIMÉDIA

ICAM - INSTITUTO DO CINEMA  
AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA  
RUA S. PEDRO DE ALCÂNTARA, 45, 1.º  
1269-138 LISBOA,  
PORTUGAL.  
TEL : +351 21 3230800  
FAX : +351 21 3431952  
www.icam.pt  
mail@icam.pt

O Programa de Itinerância cinematográfica (PIC) e a Rede Alternativa de Exibição (RAE) são programas de divulgação e circulação de obras cinematográficas em língua portuguesa e de origem europeia e ibero-americana, que se destinam a cineclubes e que representam uma aposta do ICAM numa política de formação de públicos e de efectiva descentralização cultural.

## Edição e Propriedade



Rua de S.<sup>a</sup> Catarina,  
730 - 2.<sup>o</sup> Tras.  
4000-446 Porto  
Portugal

Tel/Fax - (351) 22 200 02 53

E-mail: revistacinema@fpcc.pt

PVP € 3,50 (Cineclubes € 3,00)

Registo na DGCS n.º 109120

Depósito Legal n.º 88347/95

Os textos assinados são da responsabilidade dos respectivos autores e expressam a sua opinião. Os restantes textos são da responsabilidade da Direção da Revista.

Revista n.º 36

Janeiro • Fevereiro • Março de 2007  
Órgão da Federação Portuguesa de Cineclubes

Director Honorário da FPCC:  
Henrique Alves Costa

Director: João Paulo Macedo  
Direcção Executiva: Paulo Martins  
Produção e coordenação:  
Patrícia Gilvaia  
Design gráfico e paginação:  
Margarida Vilar de Macedo  
Tradução: Branca Sampaio  
Revisão: Manuel Montenegro,  
Patrícia Gilvaia, Paulo Martins  
Secretariado: Cristina Silva

### Textos:

Carlos M. Ferreira  
Firmina Lopes  
Gabriel Rodríguez Álvarez  
Isabel Santos  
Joana Azevedo  
João Filipe  
João Monteiro e Pedro Souto  
João Paulo Macedo  
Julio Lamaña i Orozco  
Luís Carneiro Ferreira  
Maretta Dillon / access cinema  
Paolo Minuto  
Premendra Mazumder  
Rwita Dutta  
Sofia Freitas

### Fotos:

Capa: **Babel**, de Alejandro González-Iñárritu, cortesia: Festival Internacional de S. Sebastián  
**Contracapa: Paris, Je T'Aime**, vários autores, DR  
www.image.net  
FIKE  
Festival Internacional de S. Sebastián  
Restantes fotos: Direitos Reservados

Agradecimentos: José António Cunha, Marta Silva, Sofia Freitas

### Pré-Impressão e Impressão:

Green Book Artes Gráficas, Lda.  
R. Dr. Eduardo Santos Silva, 261  
Tiragem: 1000 exemplares

Publicação apoiada por:



## Sumário

## Index

<b>Editorial</b>	<b>3</b>	<b>Editorial</b>	
<b>Cineclubismo</b>		<b>Film Societies</b>	
Eleições 2007-2009	<b>6</b>	FPCC Elections 2007-2009	
Visita "surpresa" do Presidente Cultural da Federação Internacional de Cineclubes a Portugal	<b>7</b>	"Surprise" Visit to Portugal from the Cultural President of the International Federation of Film Societies	
Notícias do access CINEMA	<b>8</b>	access CINEMA News	
CINESUD: a alternativa à distribuição comercial	<b>12</b>	CINESUD: an alternative to commercial distribution	
O primeiro Cineclubes Mexicano	<b>16</b>	The first Mexican Film Society	
Cineclubes de todo o mundo homenageiam Manoel de Oliveira	<b>22</b>	Film societies from around the world pay homage to Manoel de Oliveira	
<b>Memória</b>		<b>Memory</b>	
Juan Carlos Arch	<b>26</b>	Juan Carlos Arch	
Tributo a Shohei Imamura	<b>28</b>	Tribute to Shohei Imamura	
<b>Festival</b>		<b>Festival</b>	
54.º Festival Internacional de Cinema de San Sebastián	<b>37</b>	54th San Sebastian International Film Festival	
CINANIMA 2006	<b>40</b>	CINANIMA 2006	
O Cinema na corte do Faraó	<b>42</b>	Cinema at the Faraoh's court	
36.ª Edição Molodist	<b>50</b>	36th Edition of the Molodist	
XIII Caminhos do Cinema Português 2006	<b>59</b>	XIII Ways of the Portuguese Cinema 2006	
London's FrightFest 2006	<b>62</b>	London's FrightFest 2006	
<b>Comentário</b>		<b>Commentary</b>	
The Departed: Entre Inimigos	<b>66</b>	The Departed	
Uma história de violência:	<b>70</b>	A History of Violence:	
O filme americano de David Cronenberg	<b>71</b>	David Cronenberg's American film	
A propósito d'Uma História de Violência	<b>73</b>	A History of Violence	
<b>Ensaio</b>		<b>Essay</b>	
O cinema como arte subversiva: um caso de estudo indiano	<b>78</b>	Film as a subversive art: An Indian Case-Study	
A Política sexual no cinema indiano	<b>82</b>	Sexual Politics in Indian cinema	
<b>Leituras</b>	<b>86</b>	<b>Book Reviews</b>	

# Editorial

A Revista CINEMA – enquanto órgão da FPCC – procura reflectir a filosofia e os interesses da Federação e dos seus Associados. Mas nos dias que correm os Cineclubes e as demais Associações Culturais sem fins lucrativos não podem ignorar fenómenos tão importantes como a globalização – imposta nas nossas sociedades para o bem e para o mal – e a interdependência internacional de actividades e projectos.

No seio da FICC – Federação Internacional de Cineclubes, novas dinâmicas estão a despontar: CINESUD e MUNDOKINO ([www.mundokino.net](http://www.mundokino.net)) são apenas duas faces de uma mesma realidade: uma dinâmica cineclubista transcontinental. Neste número apresentamos algumas linhas deste projecto e aguardamos o seu desenvolvimento no qual a FPCC também se encontra empenhada.

O número de artigos e colaboradores da CINEMA também se alarga neste número numa dinâmica que pretendemos venha a constituir a marca da nossa Revista. O espaço está aberto aos que conosco quiserem participar na reflexão do Cinema e na divulgação da cultura cinematográfica.

No momento em que se inicia, também, um novo mandato dos órgãos sociais da Federação Portuguesa de Cineclubes, desafiamo-nos a dar à Revista CINEMA a regularidade que tem faltado. Desafiamos também todos os que colaboram com a Revista CINEMA a empenharem-se conosco neste desafio.

Uma nota final sobre a publicação recente da regulamentação da Lei de Arte Cinematográfica e do Audiovisual, bem como da criação do Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual (Decreto-Lei n.º 227/2006, de 15 de Novembro), que quase completa um ciclo iniciado há alguns anos de renovação do enquadramento jurídico Cinema em Portugal. Esperamos que, também aqui, não fique o nosso país dotado de um excelente quadro legal mas que não se traduza na prática numa nova realidade e em melhores condições de desenvolvimento das diferentes actividades abrangidas por este novo quadro legal.

Saudar-se-á esta Lei do Cinema e o Fundo de Investimento se tal resultar em mais (e melhores) filmes.

Saudar-se-á esta Lei do Cinema se a lógica de promoção de Cinema não se resumir aos interesses de mercado (por exemplo não olhando para o filme apenas como um produto que se compra e se vende) e se a melhoria de condições que se apregoa se estender também à criação de uma verdadeira Cultura Cinematográfica.

Se tal se verificar, agora, como nos últimos sessenta anos, estarão os Cineclubes Portugueses na primeira linha da Defesa e Promoção de BOM CINEMA. ■

**João Paulo Macedo**  
Presidente da FPCC

# Editorial

*CINEMA magazine – belonging to the Portuguese Federation of Film Societies (PFFS) – tries to convey the federation's and its associates' philosophy and interests. But nowadays film societies and other non-profitable associations can't ignore important phenomena as globalisation – forced upon our society – and international cultural interdependence.*

*Amid the International Federation of Film Societies (IFFS) new projects are springing up: CINESUD and MUNDOKINO ([www.mundokino.net](http://www.mundokino.net)) are just two faces of the same reality – transcontinental film society projects in which the PFFS is also involved. In this issue we display its main aims and we'll be waiting for further developments.*

*The number of articles and contributors has also risen bringing about a new force that hopefully will keep us thriving. CINEMA is open to all who wish to meditate about Cinema and to help promote cinematography.*

*A new Executive Commission of the PFFS has just taken over and our magazine's regular release will be among our priorities. We challenge all those who work for the magazine to keep up with us.*

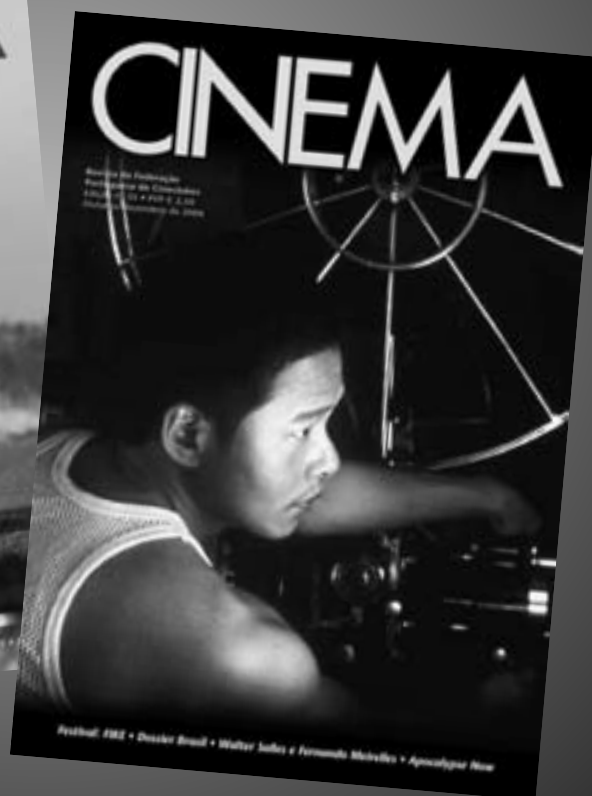
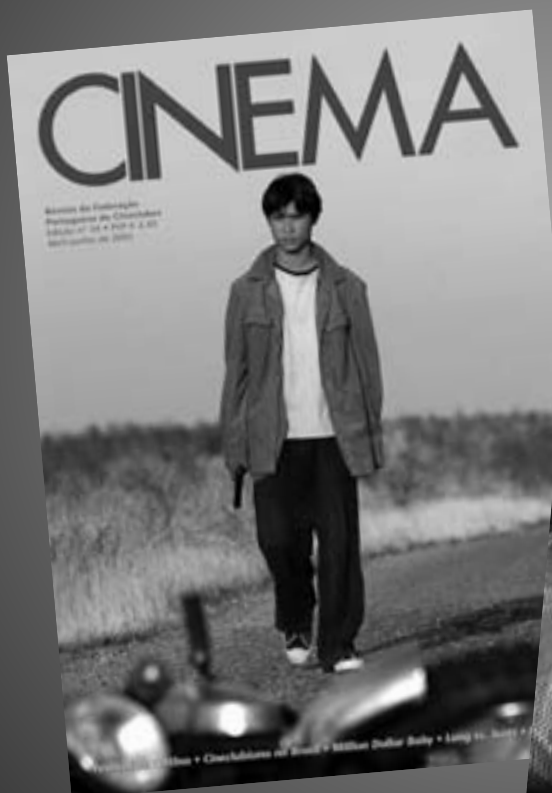
*The recent Cinematography and Audiovisual Bill (Lei de Arte Cinematográfica e do Audiovisual) as well as the Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual (decree 227/2006, November 15) deserve a final remark. These two bills are meant to make a renewal of the cinema legislation in Portugal. Let's just hope that the audiovisual activities will benefit from the practical application of this new legislation.*

*These bills will be hailed if more (and better) films are produced.*

*The Cinema Bill will be hailed if the promotion of films is not dependent on the market interests (for instance, if the film is something more than just a profitable product) and if the promised improvement also includes the real cinematography.*

*If this comes true, the Portuguese film societies will be defending and promoting GENUINE FILMS as they have been doing over the last sixty years. ■*

# CINEMA



**Assine já! E receba a sua revista  
CINEMA comodamente em sua casa.**

**Preencha este cupão**  
(pode ser fotocopiado) e envie:

**Por correio:**

Revista Cinema – Assinaturas  
Federação Portuguesa de Cineclubes  
Rua de Santa Catarina, 730 - 2º Tras.  
4000-446 Porto  
Portugal

**Por fax:**

(351) 22 200 02 53

**Por e-mail:**

E-mail: [revistacinema@fpcc.pt](mailto:revistacinema@fpcc.pt)

**Dados Pessoais:**

Nome: \_\_\_\_\_

Morada: \_\_\_\_\_

Cód. Postal: \_\_\_\_\_ Localidade: \_\_\_\_\_

País: \_\_\_\_\_ Tel.: \_\_\_\_\_

E-Mail: \_\_\_\_\_

**Formas de Pagamento:**

Cheque nº \_\_\_\_\_ Banco \_\_\_\_\_

Transferência bancária

Valor:  Portugal: 12,00€  Europa: 27,00€  Resto do Mundo: 36,00€

Data: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_



# Eleições 2007-2009

## FPCC Elections 2007-2009

**T**eve lugar no dia 11 de Novembro, no Auditório da Biblioteca Municipal de Barcelos, a Assembleia Eleitoral da FPCC. O ZOOM – CINECLUBE BARCELOS encarregou-se de toda a logística de preparação da Assembleia que decorreu com uma participação significativa dos representantes dos cineclubes presentes.

Apenas se apresentou ao acto eleitoral uma única lista tendo sido eleitos os novos órgãos sociais da FPCC que ficam assim constituídos:

### Direcção

**Presidente:**

João Paulo Macedo (CC Universidade de Évora)

**Vice-Presidente:**

Armando Cunha Santos (CC Barreiro)

**Vice-Presidente:**

Paulo Martins (CC Amarante)

**Secretário:**

Rui Martins Ramos (CC Ao-Norte - Viana do Castelo)

**Tesoureiro:**

Nuno Guedelha (CC Torres Novas)

**Suplente:**

Carlos Coelho (CC Espalha Fitas - Abrantes)

### Mesa da Assembleia-geral

**Presidente:**

António Rodrigues Canelas (CC Torres Novas)

**Vice-Presidente:**

Pedro Souto (CTLX - Lisboa)

**Secretário:**

Artur Durão (CC Barcelos)

**Suplente:**

Pedro Lucas (CC Guarda)

**Suplente:**

Vítor Ferreira (CEC Coimbra)

### Conselho Fiscal

**Presidente:**

José Mário Bastos (CC Norte - Porto)

**Secretário:**

Ana Margarida Dias Costa (CC Avanca)

**Relator:**

André Viane (CC Tavira) 🏠

**T**he Portuguese Federation of Film Societies (FPCC) Electoral Assembly was held on November 11, at the auditorium of Barcelo's Municipal Library. ZOOM – BARCELOS FILM SOCIETY was responsible for the logistics of the assembly in which a significant number of representatives from film societies took part.

There was only a voting list and it was elected. The current Executive Committee members of the FPCC are as follows:

### Board of Directors

**President:**

João Paulo Macedo (University of Évora Film Society)

**Vice President:**

Armando Cunha Santos (Barreiro Film Society)

**Vice President:**

Paulo Martins (Amarante Film Society)

**Secretary:**

Rui Martins Ramos (Ao-Norte – Viana do Castelo Film Society)

**Treasurer:**

Nuno Guedelha (Torres Novas Film Society)

**Substitute representative:**

Carlos Coelho (Espalha Fitas – Abrantes Film Society)

### General Assembly

**President:**

António Rodrigues Canelas (Torres Novas Film Society)

**Vice President:**

Pedro Souto (CTLX – Lisbon)

**Secretary:**

Artur Durão (Barcelos Film Society)

**Substitute representative:**

Pedro Lucas (Guarda Film Society)

**Substitute representative:**

Vítor Ferreira (Coimbra Film Society)

### Finance Committee

**President:**

José Mário Bastos (Norte – Porto Film Society)

**Secretary:**

Ana Margarida Dias Costa (Avanca Film Society)

**Reporter:**

André Viana (Tavira Film Society) 🏠

## Visita "surpresa" do Presidente Cultural da Federação Internacional de Cineclubes a Portugal

### *"Surprise" Visit to Portugal from the Cultural President of the International Federation of Film Societies*

**Texto:** João Paulo Macedo

**U**ma amiga atenta fez-me chegar a informação da deslocação de Gianni Amelio a Portugal, para uma conferência única, em Montemor-O-Novo, no passado dia 18 de Novembro.

Gianni Amelio, além de ser um dos nomes mais proeminentes do cinema italiano da actualidade é o Presidente Cultural da Federação Internacional de Cineclubes e um excelente contador de histórias. Foi um reencontro com alguém com um "amor pragmático" pelo Cinema, fortalecido por uma luta constante, de criação e desafios.

Nascido em 1945, na Calábria, Gianni Amelio deu os primeiros passos no conhecimento do cinema por uma das figuras marcantes da sua vida, a sua Avó ("ainda viva e que completou recentemente 103 anos" como o próprio fez questão de lembrar orgulhosamente). Juntamente com a Mãe do realizador esta Avó é responsável pela sua educação, educação que decorre na ausência do Pai – emigrado na Argentina – ausência que é marcante em muitas das obras do realizador. Esta nota familiar é importante na leitura e compreensão da obra de Amelio.

Amelio tem uma presença forte e simpática e foi num ambiente descontraído que um número demasiado reduzido de participantes se deliciou com a conversa conduzida por Lorenzo Cucco, que fez também a apresentação do realizador e da obra.

Não fosse a pouca divulgação conferida a este evento e poderia afirmar-se de impecável a organização da conferência inserida no Festival Sete Sois Sete Luas. De qualquer forma um agradecimento especial ao Marco Abbondanza e Renzo Barsotti que, em conjunto com a Câmara Municipal de Montemor-o-Novo nos tem permitido o contacto com figuras de primeira proa da Cultura e do Cinema em especial. Recorde-se que este Festival trouxe no passado figuras de grande relevo como Michelangelo Antonioni e Bernardo Bertolucci.

Na próxima edição da Revista CINEMA esperamos poder publicar notas desta conversa que com a duração de uma preenchedíssima hora que marca o regresso da secção cinematográfica do Festival Sete Sois Sete Luas, a Montemor-o-Novo, de uma forma particularmente feliz. 🎬

**Tradução:** Marta Silva



Lorenzo Cucco, Gianni Amelio e Carlos Sá

**A**n attentive friend told me that Gianni Amelio came to Portugal on last November 18th, for a sole conference in Montemor-O-Novo.

*Gianni Amelio, besides being one of the most prominent names of today's Italian cinema, is the Cultural President of the International Federation of Film Societies, and an excellent storyteller. We met again someone with a "pragmatic love" of Cinema, strengthened by a constant fight, of creation and challenges.*

*Born in 1945, in Calabria, Gianni Amelio gave his first steps towards the knowledge of the cinema through one of the most important people in his life, his Grandmother ("still alive and who has turned 103 recently", as he proudly wanted to recall). Along with the director's mother, this grandmother is responsible for his education, which happens in the absence of his father - an emigrant in Argentina - an absence that plays an important role in many of his works. This family issue is important to read and understand Amelio's work.*

*Amelio has a strong and friendly presence, and it was in an informal environment that too few participants took great delight in the conversation led by Lorenzo Cucco, who also presented the director and his work.*

*If there wasn't for the lack of publicity given to this event, one could say that the organization of the conference integrated in the Seven Suns, Seven Moons Festival was perfect. Despite that, a special thanks to Marco Abbondanza and Renzo Barsotti who, together with the Municipality of Montemor-O-Novo, have allowed us the opportunity to contact with very prominent people from the cultural field, specially from the cinema. We must remember that this Festival has brought here in the past notable people like Michelangelo Antonioni and Bernardo Bertolucci.*

*In the next edition of the CINEMA magazine, we hope we will be able to publish notes from that one full hour conversation, which marked, in a particularly happy manner, the return of a cinematic section to the Seven Suns, Seven Moons Festival. 🎬*

# Notícias do **access CINEMA**

## **access CINEMA News**

**Texto:** Maretta Dillon\*

**D**e Setembro a Dezembro de 2006, o **access CINEMA** e os seus associados irão projectar 114 filmes diferentes e irão dar a oportunidade de se assistir a outros 372 filmes em formato 35mm e em DVD. Serão projectados em 43 salas de cinema situadas por toda a Irlanda, desde a de Abbey Centre, em Ballyshannon, Donegal, à de Old Market House Arts Centre, em Dungarvan, Waterford; desde as mais recentes, como a do Centro de Artes Solstice, em Navan, Meath, às mais antigas, como a do Cineclube de Sligo, em Model Arts and Niland Gallery, ou a do Cineclube de Galway.

Favoritos do público em 35 mm: *Junebug; Cockles & Muscles; Fateless; Enron: The Smartest Guys in the Room*. Favoritos em suporte DVD: *Grizzly Man; One Day in Europe; Família Rodante*.

**ZOOM**, o projecto do **access CINEMA** destinado aos jovens com mais de 15 anos, inicia a sua terceira mostra itinerante de cinema em Setembro de 2006. Os cinco filmes seleccionados são: *Brick* (EUA); *L'Enfant (A Criança)* (Bélgica e França); *The Innocents (Os Inocentes)* (Reino Unido, 1961); *Offside* (Irão) e *Tsotsi* (África do Sul e Reino Unido).

Neste projecto participam as seguintes salas de cinema: Cineclube de Clones, em Monaghan; Cinemax, em Bantry, Cork; Centro de Artes Dunamais, em Portlaoise, Laois; Centro de Artes Garter Lane, em Waterford; Cinema St Michael, em New Ross, Wexford. O **ZOOM** pretende proporcionar aos jovens a oportunidade de assistirem a uma maior variedade de filmes do que a que lhes é normalmente proposta pelas grandes cadeias de cinema. Um dos factores que contribui para o sucesso desta iniciativa é o facto de serem os próprios jovens a decidirem assistir à projecção desses filmes, juntamente com os amigos e fora do horário escolar.



\* access cinema

**Tradução portuguesa:** João Paulo Macedo

**B**etween September and December 06, **access CINEMA** and its member groups will screen 114 different films and offer 372 screenings in 43 venues on both 35mm and DVD. These venues are located throughout Ireland from Abbey Centre in Ballyshannon in Co. Donegal to Old Market House Arts Centre in Dungarvan in Co. Waterford, from newly established venues such as the Solstice Arts Centre in Navan in Co. Meath to long time exhibition venues such as Sligo Film Society at the Model Arts and Niland Gallery or Galway Film Society.

Popular favourites on 35mm include: *Junebug; Cockles & Muscles; Fateless; Enron: The Smartest Guys in the Room*. DVD groups have chosen *Grizzly Man, One Day in Europe* and *Família Rodante* – as their top choices.

**ZOOM**, **access CINEMA'S** programming initiative aimed at young audiences of 15+ begins its third season in September 06. The five films selected for the tour are: *Brick* (USA); *L'Enfant* (Belgium, France); *The Innocents* (UK, 1961); *Offside* (Iran) and *Tsotsi* (Sth Africa, UK).

Participating venues are Clones Film Festival, Clones, Co. Monaghan; Cinemax, Bantry, Co. Cork; Dunamais Arts Centre, Portlaoise, Co. Laois; Garter Lane Arts Centre, Waterford, Co. Waterford; St Michael's Theatre, New Ross, Co. Wexford. **ZOOM** aims to give young people a chance to see a wider range of cinema than is normally available in local multiplex cinemas. An important element in the success of this initiative is that young people make the decision to see the films themselves, with their friends and outside school hours.

### **ZOOM WITH A VIEW!**

**access CINEMA** tours art house films to regional teenagers

**BRICK / THE INNOCENTS / TSOTSI / L'ENFANT / OFFSIDE**

September – December, 2006

Young people in regional areas now have the chance to see great foreign and art house films thanks to a new initiative called **ZOOM** created by **access CINEMA**, Ireland's latest film exhibitors.

\* access cinema



## ZOOM EM GRANDE!

access CINEMA leva filmes de qualidade aos jovens da província

*BRICK / OS INOCENTES / TSOTSI /  
A CRIANÇA / OFFSIDE*  
Setembro – Dezembro, 2006

Os jovens das zonas rurais têm agora a possibilidade de verem bons filmes estrangeiros e intelectuais graças ao projecto ZOOM, criado pelo access CINEMA, o mais recente distribuidor de filmes irlandês.

Destinado a jovens com mais de 15 anos, o ZOOM dá-lhes a oportunidade de assistirem a uma diversidade de filmes estrangeiros que raramente estão em cartaz nas grandes salas de cinema locais. Este programa extracurricular funciona fora do período de aulas e proporciona uma nova e agradável experiência cinematográfica.

A terceira mostra ZOOM tem lugar no Outono de 2006. Nessa altura serão apresentados filmes que exploram o dia-a-dia da vida dos jovens na África do Sul (*Tsotsi*), a vida das mulheres admiradoras de futebol (*Offside*) ou a vida numa escola do sul da Califórnia (*Brick*). O ZOOM oferece aos jovens uma experiência que ultrapassa a simples projecção de um grande sucesso de bilheteiras.

Os cinco filmes internacionais serão projectados em pequenas salas locais e proporcionarão a uma nova geração de cinéfilos a oportunidade de verem bons filmes estrangeiros e intelectuais perto de casa. Os filmes vão ser apresentados, no Outono, em Cork, Sligo, Monaghan, Laois, Waterford e Wexford.

access CINEMA promove o inovador cinema cultural e regional da Irlanda. Há muitas salas de cinema em todo o país a apoiarem este projecto cujos filmes são projectados em variados formatos, incluindo o 35mm e o DVD. Esta iniciativa conta com o patrocínio do *The Arts Council*.

## OS FILMES

*Offside*

Realizador: Jafar Panahi // Irão // 2006 // 88 min // Língua original: Farsi // Club

Será que se trata de uma comédia iraniana sobre as fãs femininas de futebol? Ou será antes um filme iraniano ao jeito de *Bend It Like Beckham*? Parece muito pouco provável. De qualquer forma o que o realizador iraniano Jafar Panahi criou foi uma comédia

Aimed at young audiences [age 15 years +], ZOOM will give teenagers the chance to see a diverse range of world cinema not typically available in local multiplex cinemas. Set outside of school hours, this national extracurricular film programme offers a new and enjoyable film experience.

Autumn 2006 marks the third season of ZOOM. With films exploring what it is like to be a young person in South Africa in *Tsotsi* or young women football fans in *Offside* to life on a southern California school in the film *nourish Brick*, ZOOM will prompt young people to sample more than just the big screen popcorn blockbusters.

The five international films in ZOOM will be screened by local film groups and provide a new generation of cineastes the chance to see quality foreign and art house films on their doorstep. The films will be screened in Cork, Sligo, Monaghan, Laois, Waterford and Wexford this autumn.

access CINEMA supports innovative regional cultural cinema programming in Ireland. Its members include in many different venues throughout the country and films are screened on a number of formats including 35mm and DVD. access CINEMA is funded by The Arts Council.



*Offside*

## THE FILMS

*Offside*

Director: Jafar Panahi // Iran// 2006 // 88 mins // In Farsi // Club

An Iranian comedy about female football fans? An Iranian *Bend It Like Beckham*? It sounds pretty unlikely. A football comedy is none the less what Iranian director Jafar Panahi has created with this likeable, gentle

futebolística agradável e bem disposta, retratando jovens fãs de futebol, disfarçadas de rapazes, que fazem o possível e o impossível para desafiar as regras machistas e assistirem ao jogo de qualificação entre o Irão e o Bahrain para o Campeonato do Mundo 2006.

Panahi filmou no próprio estádio, enquanto o jogo decorria, e parecia ter pensado nas duas alternativas possíveis para o final, em caso de derrota ou vitória – embora o Irão se tivesse de facto qualificado para o Mundial 2006.

- Peter Bradshaw, *The Guardian*

### Brick

Realizador: Rian Johnson // EUA // 2004 // 119 min // Classificação: M/16-Q

Na versão do *film noir* de Rian Johnson, o inexorável detective tipo Sam Spade é interpretado pelo estudante guedelhudo Brendan (Joseph Gordon-Levitt), que usa uma *sweatshirt* e óculos com armação de metal, e o cenário passou do imaginário hollywoodiano *by night* para os ares absurdamente solarengos e os espaços abertos da Califórnia.

O enredo, que gira à volta da morte de uma rapariga e de um *gang* de estudantes toxicodependentes, tem a complexidade semi-impenetrável de *O Falcão Maltês* ou de *À Beira do Abismo*, e as personagens, encostadas às paredes despidas da escola, comunicam entre si numa gíria hermética.

### Tsotsi

Realizador: Gavin Hood // África do Sul, Reino Unido // 2005 // 94 min // Língua original: Zulu/Xhosa/Africânder // Classificação: M/16-Q

Baseado numa peça de Athol Fugard passada nos bairros negros do Soweto, em Joanesburgo, Tsotsi (calão para “criminoso”), líder de um *gang*, é representado com a força brutal e a ternura inesperada de Presley Chweneyagae.

Depois de assaltar um Mercedes e matar a proprietária, Tsotsi descobre um bebé no banco de trás. O facto de ele decidir tomar conta do bebé com a ajuda de uma jovem mãe que ele ameaça com a pistola podia ter feito resvalar o filme para um sentimentalismo barato. Mas em vez disso, o re-

*and charming film about young women football fanatics, disguised as boys, doing their darnedest to defy the all-male rule and get in to see the Iran v Bahrain qualifying international for the 2006 World Cup.*

*Director Panahi filmed it at the actual stadium, at the actual match, and appeared to have two improvised outcomes broadly in mind in case of victory or defeat - though Iran did in fact qualify for the 2006 World Cup.*

- Peter Bradshaw, *The Guardian*

### Brick

Director: Rian Johnson // USA // 2004 // 119 mins // Cert: 15A

*In Rian Johnson's version of film noir, the inexorable Sam Spade-type detective is played by a mop-headed student, Brendan (Joseph Gordon-Levitt), wearing a sweatshirt and wire-rim glasses, and the setting is not the night time big city of Hollywood imagination but the preposterously sunny skies and wide-open spaces of California.*

*The story, which involves a dead girl and a student drug gang, has the semi-unfathomable complexity of The Maltese Falcon and The Big Sleep, and the characters, lounging against the blank outside wall of the school, speak in cryptic jive patter.*

### Tsotsi

Director: Gavin Hood // Sth Africa, UK // 2005 // 94 mins // In Zulu/Xhosa/Afrikaans // Cert: 15A

*Based on a play by Athol Fugard, and set in Johannesburg's Soweto townships, Tsotsi (slang for “thug”), is a gang leader played with brutal force and unexpected*



Brick



Tsotsi

alizador e argumentista Gavin Hood transforma o filme num retrato arrebatador de uma personagem e de um país que se encontra numa encruzilhada.

#### *A Criança*

**Realizadores:** Jean-Pierre e Luc Dardenne // Bélgica, França // 2005 // 95 min // Língua original: Francês // Club

Bruno, 20 anos, e Sónia, 18, vivem do subsídio de desemprego dela e dos furtos cometidos por Bruno e pelos miúdos do *gang*. Sónia acabou de dar à luz Jimmy. Como é que Bruno se poderá tornar pai se ele é tão despreocupado e se limita a viver para o presente, pensando apenas no dinheiro dos seus negócios?

*Vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes, 2005.*

#### *Os Inocentes*

**Realizador:** Jack Clayton // Reino Unido // 1961 // 100 min // Classificação: Geral

O filme foi realizado em 1961 e a película foi agora alvo de restauro. Baseado no clássico de Henry James *A Volta do Parafuso*, *Os Inocentes* conta com a brilhante representação de Deborah Kerr, a governanta vitoriana que suspeita que as crianças de quem toma conta estão possuídas por espíritos malignos. Mas os fantasmas que ela vê serão reais ou serão apenas fruto da sua neurose sexual?

*Neil Sinyard, Irish Film Institute Brochure*

*tenderness by Presley Chweneyagae.*

*After carjacking a Mercedes and shooting the woman who owns it, Tsotsi discovers the woman's baby in the backseat. His decision to care for the infant with help from a young mother he threatens at gunpoint could have driven the film into crass sentimentality. Instead, writer-director Gavin Hood turns the film into a wrenching portrait of a character and a country at a crossroads.*

#### **L'Enfant (The Child)**

**Directors:** Jean-Pierre and Luc Dardenne // Belgium, France // 2005 // 95 mins // In French // Club

*Bruno, twenty. Sonia, eighteen. They live off Sonia's benefit and the thefts committed by Bruno and the kids in his gang. Sonia has just given birth to Jimmy, their child. How can Bruno become a father, being so carefree and living as he does for the present, solely concerned about the money from his deals?*

*Winner of the Palme d'Or at the Festival de Cannes, 2005.*

#### **The Innocents**

**Director:** Jack Clayton // UK // 1961 // 100 mins // **Cert:** Gen

*First released in 1961 and now reissued in a wonderfully restored print, The Innocents is based on Henry James' classic The Turn of the Screw with superlative performance by Deborah Kerr as a Victorian governess who suspects that the children in her care are possessed by evil spirits. But are the ghosts she sees real, or symptoms of her own sexual neurosis?*

*Neil Sinyard, Irish Film Institute Brochure*

Para mais informações sobre o projecto ZOOM, por favor contactar access CINEMA, tel: 01 679 4420 / fax: 01 679 4166

For further information about the ZOOM programme please contact access CINEMA, tel: 01 679 4420 / fax: 01 679 4166

# CINESUD

**Texto:** Julio Lamaña i Orozco\*

**O** CINESUD é um projecto internacional do qual fazem parte os cineclubes e as federações de cineclubes de todo o mundo. É necessário explicar em profundidade em que consiste um projecto desta envergadura para que o utilizador conheça bem as diversas possibilidades com que se pode deparar no que diz respeito à distribuição e projecção de filmes pelos cineclubes mundiais. CINESUD não é um projecto desconhecido de todos os cineclubes visto que alguns já projectaram filmes nos seus festivais da Catalunha (Espanha), FIKE (Évora) e Medellín (Colômbia). Depois dos Festivais Internacionais de Cineclubes em Matera (Itália) e do Encontro Latino-americano de Cineclubes em São Paulo e Santa Maria (Brasil), muitos países mostraram interesse neste projecto, além de que se intensificou quer o número de filmes disponíveis em catálogo, quer os pressupostos teórico-filosóficos que fundamentam este projecto.

## O QUE É O CINESUD?

**Introdução** A ideia foi inicialmente concebida pela Federação Catalã de Cineclubes com o objectivo de assegurar a distribuição independente de filmes e projectá-los gratuitamente nos cineclubes e outros cinemas alternativos. Baseando-se no espírito e no nome deste projecto, um grupo de cineclubes da América Latina aproveitou para criar uma rede de distribuição de filmes independentes para serem projectados gratuitamente pelos cineclubes dos nossos países. Actualmente, integram este projecto os cineclubes e federações de cineclubes da Catalunha (Espanha), Portugal, México, Colômbia, Argentina, Uruguai, Nepal, Croácia e Brasil. Em breve irão juntar-se a eles os cineclubes de Marrocos, Cuba e República Dominicana.

a alternativa  
à distribuição comercial  
*an alternative  
to commercial distribution*



Primeira página do catálogo virtual Cinesud

**C** *INESUD is an international project in which film societies and film society federations all over the world take part. Such a relevant project needs a full explanation to give sense to the whole idea in order to introduce you to the diverse possibilities in the fields of distribution and showing for the film societies of the world. CINESUD is not new for all film societies because some of them have already shown films in their film festivals in Catalonia (Spain), FIKE (Évora Portugal), and Medellín (Colombia). But after the Film Society International Meetings in Matera (Italy) and the Latin American Film Society Meeting in Sao Paulo and Santa Maria (Brazil), many countries have shown their interest in this project and the number of available films on catalogue has also increased as well as the theoretical and philosophical framework that surrounds this project.*

## WHAT IS CINESUD?

**Introduction** *CINESUD was an original idea from the Catalan Federation of Film Societies to ensure the distribution of independent films with the aim of showing them free of charge in Film Societies and other alternative cinemas. Inheriting the spirit and the name of this project, a group of Latin American Film Societies*

\* Federação Catalã de Cineclubes; Secretário para a Informação da Federação Internacional de Cineclubes (FICC) e promotor do CINESUD na Catalunha (Espanha). [juliolamana@federaciocatalanacineclubs.net](mailto:juliolamana@federaciocatalanacineclubs.net)

\* Federació Catalana de Cineclubs; Special Duty Officer (Information) in the IFFS (International Federations Films Societies) and CINESUD promoter in Catalonia (Spain). [juliolamana@federaciocatalanacineclubs.net](mailto:juliolamana@federaciocatalanacineclubs.net)

**Metodologia** Cada cineclube ou federação de cineclubes escolhe vários filmes (longas-metragens, curtas-metragens, filmes de animação, vídeo clips, etc.) e propõe aos seus autores que cedam os direitos de distribuição e exibição para fins não lucrativos. Sugerimos que usem a licença pública *Creative Commons*.

- Cada cineclube apresenta aos seus membros os filmes seleccionados para serem acrescentados ao catálogo CINESUD. Para tal, eles fornecem cópias em DVD, os créditos do filme e qualquer outro material (imagens, trailers, etc.) considerado próprio para apresentar o filme aos cineclubes.
- Essa informação é depois acrescentada ao catálogo que se encontra disponível no site [www.mundokino.net](http://www.mundokino.net), na secção “Catálogos”.
- Qualquer cineclube interessado num dos filmes que se encontram no catálogo CINESUD deve contactar directamente o cineclube ou federação de cineclubes referido nos créditos do filme e aceitar os mecanismos de distribuição das cópias dos filmes. Cada vez que se fizer uma projecção pública do filme, os créditos originais do autor têm de ser mantidos e exibidos (conforme ficou acordado na licença pública *Creative Commons*). Além disso, tem de se mencionar a rede CINESUD bem como o cineclube ou federação de cineclubes que propôs a inclusão do filme no catálogo.

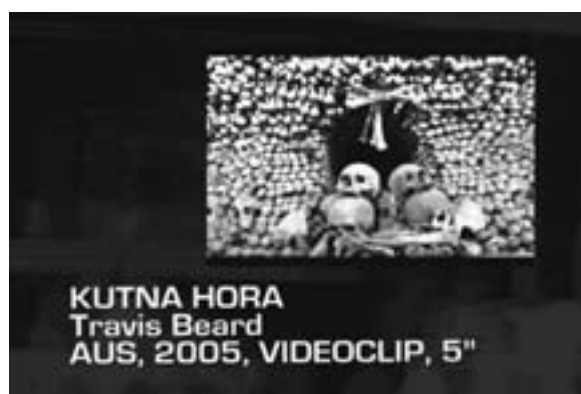
**Catálogo** Pode ser consultado no site [www.mundokino.net](http://www.mundokino.net) na secção “Catálogos”. Este é um projecto de âmbito mundial e esperamos que sejam muitas as nacionalidades que se vêem representadas nele. Os países que se encontram neste momento representados no catálogo são: Argentina, Colômbia, Catalunha (Espanha), Líbano, Austrália, Portugal, Nepal e México. Brevemente também farão parte: Brasil, Uruguai, Equador, Marrocos...

*have taken up again the idea of creating a distribution network of independent films to be shown free by Film Societies in our countries. Currently Film Societies and Federations from Catalonia (Spain), Portugal, Mexico, Colombia, Argentina, Uruguay, Nepal. Croatia and Brazil take part in the project. And soon Morocco, Cuba and Dominican Republic will join them.*

**Methodology.-** *Each Film Society or National Federation of Film Societies chooses several films (feature films, short films, animation films, video clips, etc.) and proposes their authors to give up distribution and showing rights with non-profit making aims. Our suggestion is to use Creative Commons licences.*

- *Each Film Society presents to the remaining members their selected films to be added to the CINESUD catalogue. To do so, they provide DVD copies, film credits and any other material (pictures, trailers, etc.) suitable to introduce the film to Film Societies.*
- *The above information is added to a catalogue available at [www.mundokino.net](http://www.mundokino.net) under the “Catalogues” section.*
- *Film Societies interested in the films available in the CINESUD catalogue should contact directly the Film Society or Federation of Film Societies referred in the credits of each film and agree the distribution mechanisms of the film copies. In the public showing of the films the original credits of the author should be kept and shown (as agreed in the Creative Commons licence). Also CINESUD network should be mentioned as well as the name of the Federation or Film Society that proposed the film in question.*

**Catalogue** You can check it at: [www.mundokino.net](http://www.mundokino.net) under the “catalogues” section. This is a worldwide project and we hope many nationalities see themselves represented in it. The countries represented at this moment in the catalogue in time are the following: Argentina, Colombia, Catalonia (Spain), Lebanon, Australia, Portugal, Nepal and Mexico. Soon: Brazil, Uruguay, Ecuador, Morocco,....



*Kutna Hora*, um dos filmes presentes no Catálogo Cinesud

## MEIOS TECNOLÓGICOS CINESUD WWW.MUNDOKINO.NET

CINESUD encontra-se publicado no site [www.mundokino.net](http://www.mundokino.net), a rede on-line de cineclubes, e é constantemente actualizado. Este catálogo, actualizado diariamente, irá ser aperfeiçoado de forma a conter novos menus que permitam a pesquisa de filmes por nacionalidade, autor ou outras palavras-chave.

## O QUE SÃO LICENÇAS PÚBLICAS CREATIVE COMMONS?

Toda a gente se preocupa com os direitos de protecção e ninguém quer ter problemas legais. O projecto CINESUD, baseado na filosofia do software gratuito, pretende obter a cedência de alguns direitos em benefício dos autores.

As licenças públicas *Creative Commons* constituem uma forma alternativa de distribuição de obras (textos, imagens, canções, filmes). De acordo com estas licenças, os autores podem ceder alguns dos direitos dos seus trabalhos e manter outros. Opondo-se ao modelo tradicional da consagração de todos os direitos de autor reservados, este modelo permite uma maior liberdade da utilização dos conteúdos e um acesso mais abrangente à cultura.

Uma das licenças atribuíveis pelo *Creative Commons* é o "Uso Não Comercial".

- Pode copiar, distribuir, exibir e executar, bem como criar obras derivadas da do autor, desde que respeite as seguintes condições:
- deve atribuir a obra ao seu autor original, da forma especificada pelo autor ou licenciante.
- não pode utilizar a obra com fins comerciais.
- não pode alterar, transformar ou criar outra obra com base nessa.

Para mais informações, consultar:

- o site oficial do *Creative Commons* – <http://creativecommons.org/>
- o site de consulta de filmes – [www.archives.org/details/movies](http://www.archives.org/details/movies)

Trata-se de um arquivo de filmes on-line que pode ser consultado gratuitamente na Internet com licenças públicas *Creative Commons*. Também inclui alguns clássicos do cinema.

## CINESUD TECHNOLOGICAL MEANS www.mundokino.net

The web page where CINESUD catalogue is published and is constantly updated is [www.mundokino.net](http://www.mundokino.net), the worldwide film society web. This catalogue, updated on a daily basis, will be soon improved to include new menus to allow film festival programmers to search for films by nationality, author or other key word filters.

## WHAT ARE CREATIVE COMMONS LICENCES?

Everybody is concerned about showing rights and nobody wants to have legal trouble. CINESUD project, under the same philosophy of free software, is based on freeing some rights on behalf of the author.

Creative Commons licences are an alternative way of distributing contents (texts, pictures, songs, films). According to these licences, the authors can free some of the rights related to their works while they keep some others for themselves. This process opposes to the traditional "all rights reserved" copyright model allowing a greater freedom in the use of contents and permits a wider access to cultural goods for everybody.

One of the licences available at Creative Commons is Non-Commercial Attribution – No derivations in which the author allows to copy, distribute, display, and perform his work under the following conditions:

- To attribute the work as specified by the author or licensor.
- To not use his work for commercial purposes.
- To not alter, transform, or build upon his work.

## More information

- Official Creative Commons web page – <http://creativecommons.org/>
- Open Source Movies – [www.archives.org/details/movies](http://www.archives.org/details/movies)

Internet Archive of films freely available on the Internet with Creative Commons licences. It includes some cinema classics.



*The Fifth Step*, uma co-produção luso-britânica presente no Catálogo CINESUD

## FILMES DISPONÍVEIS (ATÉ AO MOMENTO)

O número de filmes disponíveis está constantemente a aumentar. Actualmente, existe uma lista no site [www.mundokino.net](http://www.mundokino.net), mas em breve os programadores de festivais de cinema terão a possibilidade de seleccionar a informação de acordo com as suas necessidades e preferências. Também será criado um festival de cinema itinerante que projectará os filmes do catálogo que os cineclubes e federações de cineclubes elegeram como melhores.

Estamos constantemente a trabalhar com filmes não comerciais, essencialmente documentários e curtas-metragens, cuja palavra-chave é NÃO COMERCIALIZÁVEL. Alguns filmes ganharam prémios internacionais em festivais de cinema, mas nunca foram distribuídos fora do seu país de origem. Neste momento o catálogo inclui uma grande quantidade de filmes latino-americanos, o que certamente mudará quando os países asiáticos começarem a contribuir para este projecto. As legendas continuam a ser um problema que precisa ser resolvido já que muitos filmes não são legendados em inglês nem em francês.

De qualquer modo, o CINESUD será uma fonte de material disponível para os cineclubes de todo o mundo que estejam interessados neste projecto. O passo seguinte será promover o catálogo junto de mais organizações, procurando diferentes parcerias para apoiar, financiar e desenvolver o projecto. ■

## AVAILABLE FILMS SO FAR

*The number of available films is continuously increasing. At present, there is a single list at MKN [www.mundokino.net](http://www.mundokino.net), but soon film festival programmers, will have the possibility to filter the information according to your needs and tastes. An itinerant Film Festival will also be created and added from the suggestions that came out from what each Film Society or Federation considers the best of the catalogue.*

*We are always dealing with non-commercial cinema, basically with documentaries and short films where the keyword is UNPUBLISHED. Some works have won international awards at film festivals, but they have never had distribution outside their countries of origin. You can also appreciate a huge number of Latin American titles in the catalogue, but this will change as soon as Asian countries start to contribute to the project. Subtitles are considered a handicap that needs to be solved because not all works are subtitled in English or French.*

*In any case, CINESUD will become a source of contents for all those Film Societies all over the world interested in the project. The next step will be to open the catalog to more organizations, using different kinds of membership to support, finance and develop the project. ■*

# O primeiro Cineclube Mexicano: historiografia de uma microhistória

## *The first Mexican Film Society: historiography of a microhistory*

**Texto:** Gabriel Rodríguez Álvarez\*

**C**om este texto propomo-nos contribuir para elucidar sobre a famosa tentativa de artistas nacionais fundarem o Cineclube Mexicano, sobre a sua relação com Sergei Eisenstein e sobre a revista literária *Contemporáneos*. Para ficarmos a conhecer a origem do movimento cineclubístico mexicano, vamos começar por falar de um texto publicado nessa revista, na edição de Maio de 1931, que também servirá para comprovar a natureza subjectiva do estudo da história, quer as características perenes do material impresso e epistolar. Não se pode deixar de ter em atenção a fragilidade dos projectos colectivos nem a natureza dispersa de uma associação que realçou a importância individual dos seus principais mentores, portadores de incongruências que chocavam com os seus objectivos iniciais. E, no entanto, conseguiu ainda deixar uma marca determinante no desenvolvimento da defesa e consciencialização culturais através da cinematografia internacional.

Durante os primeiros anos da sua existência no México<sup>1</sup>, o cinema esteve ao serviço dos interesses científico e didáctico e era acompanhado por publicidade e conferências. Contudo, inspirando-se nos cineclubes e salas de cinema especializadas da Europa, houve jornalistas cinematográficos que, nos anos 1920, iniciaram a criação de um cineclube que visava explorar o potencial criativo do cinema vanguardista. Os cineclubes europeus eram conhecidos por publicarem uma revista que fora criada pelos seus mentores e admiradores.



**T**he purpose of the following text is to shed light on the nature of the famous attempt made by distinguished national artists to found the Mexican Film Club, their relationship with Sergei Eisenstein and the literary magazine *Contemporáneos*. In order to become acquainted with the origin of the film club movement in Mexico, we will begin by learning of a text published in the May 1931 issue of this magazine. The latter will also serve to prove the subjective nature of the study of history and the abiding quality of printed and epistolary matter. The frailty of group projects must be taken into account as well as the scattered nature of an association which outlined the importance of its leaders as individual figures yielding inconsistencies which clashed with their original goals, and yet managed to leave a crucial mark in the development of cultural defence and awareness through international cinematography.

During the early years of the motion picture in Mexico<sup>1</sup>, it was used as a tool for scientific and didactical purposes and was accompanied by publicity and lectures. Yet, inspired by the film clubs and specialized theatres of Europe, in the early 1920s important film journalists pursued

the establishment of a film club with the purpose of exploring the creative potential of avant-garde cinema. European film clubs were known for publishing a magazine created by its members and followers.

Their idea was echoed in Mexico not linked to a periodical such as the one Carlos Noriega Hope and Marco Aurelio Galindo took part in but to a literary magazine which would later become a common place name for an entire generation of Mexican writers and painters: *Contemporáneos* (1928-1931).

\* Cineclube Bravo, México. Este artigo foi publicado na revista *Luna Córnea* 24, México 2002.

\* Bravo Film Society, Mexico. This article was published in the magazine *Luna Córnea* 24, Mexico 2002.



Esta ideia foi seguida no México e veio a dar origem, não a um periódico em que participaram Carlos Noriega Hope e Marco Aurélio Galindo, mas sim a uma revista literária cujo nome viria a servir para designar uma geração inteira de escritores e pintores mexicanos: *Contemporáneos* (1928-1931).

### Maio de 1931: A Famosa Edição

*Contemporáneos* nem era a única revista que publicava textos sobre cinema, nem era a que publicava o maior número deles no México<sup>2</sup>, mas foi a que publicou a tradução de um ensaio de Sergei Eisenstein que se tornou fundamental para o jornalismo cinematográfico mexicano. Na altura, o escritor/realizador encontrava-se no nosso país a filmar a longa-metragem inacabada *Que Viva México!* No seu artigo intitulado “A Dialectic Approach to Film Form”, Eisenstein apoiou-se no materialismo dialéctico e histórico para explicar a sua teoria da montagem. O texto foi traduzido por Agustín Aragón Leiva que o publicou juntamente com os dados biográficos do autor. Além disso, também foram publicadas fotografias das filmagens em diferentes cenários, bem como uma fotografia tirada por Agustín Jiménez que mostrava o realizador russo sorridente a segurar uma “calavera de açúcar\*”.

Nessa mesma edição, na secção intitulada “*Acera*” (Berma), foi publicado um plano anónimo inspirado no trabalho de diversos cineclubes europeus. O objectivo era colocar o México num plano internacional<sup>3</sup>. Ao apresentarem as suas metas acabavam por enumerar os “pontos essenciais” do seu programa:

Garantir a exibição de filmes europeus, americanos e orientais de qualidade e de vanguarda. Introduzir filmes didácticos tendo especial atenção para ir sistematicamente mostrando filmes científicos. A História do Cinema em projecções retrospectivas. Conferências que foquem a importância da estética, ciência e consciencialização social do cinema. Criar uma atmosfera adequada ao crescimento da cinematografia mexicana<sup>4</sup>.

Há sem dúvida dois aspectos que desencadearam a associação formal destes cinéfilos. Em primeiro lugar, eles passaram a estar atentos – através de algumas revistas especializadas e literárias, nomeadamente *La Gaceta Literaria* (A Gazeta Literária) – a certos círculos europeus e sul-americanos que se juntavam para discutir os filmes. Em segundo lugar, o papel desempenhado pelos filmes de vanguarda, principalmente da Suécia, Alemanha, França, URSS e Espanha, que juntaram os produtores/realizadores a distribuidores in-



Sergei Eisenstein

### May 1931: The Famous Issue

*Contemporáneos* was not the only literary magazine which published texts on cinema nor was it the one to do it the most in Mexico<sup>2</sup>, but it did publish the translation of an essay which was crucial for Mexican film journalism written by Sergei Eisenstein. At the time, the writer/director was in our country filming the incomplete motion picture: ¡Qué viva México! In his article entitled “A Dialectic Approach to Film Form”, Eisenstein explained his theory of montage through dialectical and historical materialism. The text was translated by Agustín Aragón Leiva who published it together with a biographical profile of Sergei Eisenstein. Photographs of the filming on different locations were also published, as well as a portrait by Agustín Jiménez which showed the Russian director smiling and holding a “sugar skull\*”.

On the same issue, in the section called “*Acera*” (Sidewalk), a plan inspired on the work of diverse European film clubs was published anonymously. Its purpose was to place Mexico on an international level<sup>3</sup>. By stating their goals they enumerated the “essential points” of their program:

to guarantee the exhibition of European, American and Oriental quality films and avant-garde movies; to introduce didactical films taking special care in systematically showing scientific films; the History of Film [sic] in retrospective exhibits; lectures which teach the importance of aesthetics, science and social awareness in film [sic]; to create an adequate atmosphere for the rise of Mexican cinematography<sup>4</sup>.

Clearly, two aspects came together to trigger the formal association of these film buffs. In the first place, they became aware - through certain specialized and literary magazines, especially through *La Gaceta Literaria* (The Literary Gazette) which was in charge of promoting the Spanish Film Club - of the news regarding certain Europe-

dependentes. Simultaneamente, alguns realizadores e editores de revistas desempenharam a função de embaixadores para a promoção dos seus filmes e teorias relativas à arte do cinema, disseminando as suas ideias também através do seu envolvimento em movimentos estéticos e políticos diferentes.

Depois de terem manifestado a sua simpatia pelo Cineclube Espanhol, os fundadores do Cineclube Mexicano identificaram-se com “todos os cineclubes do mundo” mas, conforme afirmavam nos seus pontos essenciais, iriam dedicar-se a promover a “atmosfera apropriada” para a cinematografia mexicana. A natureza dos seus objectivos ficou definida sem terem de contradizer o exemplo estabelecido pelos cineclubes internacionais.

Ao analisarmos os objectivos estabelecidos nas páginas da *Contemporáneos*, deparamo-nos com aquilo a que se poderá chamar os dez mandamentos do movimento cineclubístico mexicano moderno, ou que pelo menos esteve na base da fundação da promoção do cinema mexicano, que realçava os objectivos profundamente sociais e atribuía um lugar próprio às suas actividades didácticas, promocionais e projectantes, ao diferenciar os géneros, quer fossem educativos e científicos, quer fossem de vanguarda. É digno de referência o facto de essa revista aceitar funcionar como promotora do cineclube. A fama e o prestígio da *Contemporáneos* poderia ter sido uma miragem que reflectia o sentido de estabilidade que, em breve, iria ser posto à prova.

Os objectivos do grupo eram ilimitados. A educação e a estética eram colocadas no mesmo plano apesar do que os estabelecimentos de ensino pudessem pensar. A sua grande vantagem era a liberdade que dominava na indústria do cinema, mas que se enquadrava num novo exacerbamento nacionalista<sup>5</sup>.

“A História do Cinema” acabaria por inaugurar espectáculos repectivos<sup>6</sup> onde os filmes mudos eram o centro das atenções e o objecto de análise em plena era do filme sonoro. Provavelmente seguiam os programas canónicos dos cineclubes e das galerias de arte de Paris que mais tarde foram exportados e enriquecidos em Madrid e Buenos Aires, alcançando grandes resultados<sup>7</sup>. Os debates – que tinham tido início em 1926, na *Tribune Libre du Cinéma* em Paris – e as “conferências propagandísticas” simulavam os seminários e os grupos de estudo, também organizados pela *London Film Society*, que tinha angariado aprendizes e mestres promissores num único sítio<sup>8</sup>. A presença de Sergei Eisenstein no México estimulava fortemente os intelectuais nacionais, conduzindo-os a um estudo apurado da linguagem cinematográfica através da história nacional e das próprias teorias deles<sup>9</sup>.

*an and South American circles which got together and discussed films. Secondly, the role played by avant-garde movies mainly from Sweden, Germany, France, USSR and Spain, which brought together the producers/directors with independent exhibitors. At the same time, some film directors and magazine editors participated as ambassadors in the promotion of their movies and theories concerning the art of cinema, spreading their ideas, and also through their involvement in different aesthetic and political movements.*

*After declaring their sympathy towards the Spanish Film Club, the members of the Mexican Film Club identified themselves with “all the film clubs of the world” but, as stated in their essential points, they would be devoted to promote the “appropriate atmosphere” for Mexican cinematography. Without contradicting the example set by international film clubs, the nature of their goals was thereof defined.*

*As we go through the goals set in the pages of Contemporáneos we find what may be considered to be the ten commandments of the modern Mexican film club movement or, at least of the foundation of Mexican cinematography promotion, which emphasized its highly social aims and gave their didactical, promotional and exhibition activities a place of their own by differentiating one genre from another, be it educational and scientific or avant-garde. The willingness of that specific magazine to serve as a stand for the film club is worthy of notice. The fame and prestige of Contemporáneos could have been a mirage reflecting a sense of stability which was soon put to the test.*

*The aims of the group were unlimited. Education and aesthetics would go hand in hand despite what educational institutes thought. They were favoured by the freedom which was so much a part of the Mexican silver-screen but in the frame of a new nationalist boom<sup>5</sup>.*

*“The History of Cinema” would inaugurate retrospective shows<sup>6</sup> where silent movies were the centre of attention and subjects for analysis in the midst of the era of sound films. They would probably follow the canonical programs of the Paris film clubs and art theatres which had been in turn exported and enriched later on in Madrid and Buenos Aires yielding great results<sup>7</sup>. The debates - which had first taken place in 1926 in the Tribune Libre du Cinéma in Paris - and the “propaganda lectures” would simulate the seminars and study groups, also held by the London Film Society, which had gathered apprentices and thriving cinema masters in one place<sup>8</sup>. The presence of Sergei Eisenstein in Mexico greatly stimulated Mexican intellectuals pointing them towards a serious study of cinematographic language through their national history and their own theories<sup>9</sup>.*

Nas vésperas da criação do cinema sonoro, artistas consagrados juntaram-se e decidiram formar um círculo de cinéfilos na Cidade do México. Através do cineclube, comprometeram-se a promover, estudar, preservar e actualizar o conceito de cinema como arte e como meio de expressão humana. A comissão fundadora era constituída por Bernardo Ortiz de Montellano, director artístico; Agustín Aragón Leiva, secretário-geral; Emilio Amero, director técnico; Roberto Montenegro e María Álvarez Bravo, membros da direcção; Carlos Mérida, publicitário; Manuel Álvarez Bravo e María Izquierdo, tesoureiros. Deve salientar-se o facto de o projecto não ser exclusivamente dirigido por escritores; aliás, a comissão era mesmo formada maioritariamente por artistas plásticos<sup>10</sup>.

## Dois Cineclubes Em Um

Infelizmente o projecto falhou quando a revista terminou em Dezembro de 1931 devido a uma quebra inesperada dos apoios financeiros que nem mesmo o editor conseguiu evitar a tempo. No entanto, no ano seguinte – tal como algumas cartas comprovam –, Ortiz de Montellano e Aragón Leiva conseguiram projectar alguns filmes russos, abrindo oficialmente o círculo na primeira metade de 1932 com o filme *Natalidad*, de Eduard Tissé. Nessa altura, além de só restarem dois dos organizadores, o nome do grupo também sofreu algumas alterações e Agustín Aragón Leiva acabou por ficar inteiramente responsável pelas funções do Cineclube Mexicano. Tornou-se o protector veemente do filme mexicano de Eisenstein e estreitou a sua relação com os jornalistas americanos Waldo Frank e Seymour Stern aquando do seu boicote ao produtor Upton Sinclair. O próprio Aragón Leiva entrou em contacto com Giménez Caballero através de cartas e artigos publicados em *A Gazeta Literária*. Giménez Caballero acabaria por se apropriar dos filmes que foram provavelmente projectados na *Galería Posada de Emilio Amero*, fundada em 1932<sup>11</sup>.

## Uma Retrospectiva

O movimento cineclubístico europeu foi introduzido tardiamente no México, mas o entusiasmo dos intelectuais dos anos 1920 pela cinematografia foi precoce. Este entusiasmo foi desencadeado pelos filmes de Chaplin, Geaton, Griffith, Wiene, Linder, Eisenstein e pelo rosto de Greta Garbo. O enraizamento do Cineclube Mexicano de outrora

*On the eve of the establishment of sound movies, distinguished artists came together in Mexico and decided to form a circle of film buffs in Mexico City. They all agreed to promote, study, preserve, and bring cinema up to date as an art and as a means of human expression through the film club. The founding committee was made up of Bernardo Ortiz de Montellano, art director; Agustín Aragón Leiva, general secretary; Emilio Amero, technical director; Roberto Montenegro and María Álvarez Bravo, members of the board; Carlos Mérida, advertisement; Manuel Álvarez Bravo and María Izquierdo, treasury. Important attention must be paid to the fact that the project was not exclusively led by writers and that, in fact, the executive committee of the Mexican Film Club was mainly formed by plastic artists<sup>10</sup>.*

## Two Film Clubs in One

*Unfortunately, their project failed when the magazine publication was brought to a halt in December 1931 due to a sudden withdrawal of financial support which even the editor was unable to prevent on time. Yet, the following year – as some letters prove – Ortiz de Montellano and Aragón Leiva managed to exhibit a few Russian films, officially opening the circle in the first half of 1932 with Eduard Tissé's film *Natalidad*. By that time, there were not only two organizers left but the name of the group suffered a slight change and eventually Agustín Aragón Leiva was completely responsible for the functions of the Mexican Film Club. He became the vehement protector of Eisenstein's Mexican film and developed a closer relationship with the American journalists Waldo Frank and Seymour Stern in their boycott against producer Upton Sinclair. Aragón Leiva himself got in touch with Giménez Caballero through letters and articles that were published in *The Literary Gazette*. Giménez Caballero would later get a hold of the movies which were probably exhibited in the *Galería Posada de Emilio Amero*, founded in 1932<sup>11</sup>.*

## Looking Back

*The European Film Club movement arrived late in Mexico, but the enthusiasm for cinematography among intellectuals in the 1920s did not. The latter was triggered by the films of Chaplin, Geaton, Griffith, Wiene, Linder, Eisenstein, and Greta Garbo's face. The establishment of the Mexican Film Club of yore was sustained both by the reciprocal support of its members and the publishing op-*



Eduard Tissé

foi garantido tanto pelo apoio recíproco dos seus mentores quanto pelas possibilidades que eles tinham de divulgação<sup>12</sup>. No entanto, apesar de não haver sinais no México de projectos cinematográficos ligados à existência de qualquer cineclubes – o que não acontecia em Espanha ou no Brasil<sup>13</sup> –, o estilo de Eisenstein deixou marcas profundas nos fotógrafos, pintores e cineastas que conheciam o artista e a sua obra<sup>14</sup>. Com a tradução de Aragón Leiva, a revista *Contemporáneos* chegou a estar mesmo à frente da revista inglesa *Close Up*<sup>15</sup>.

Apesar disso tudo, a distância que separava esse primeiro círculo cinematográfico mexicano e os cineclubes europeus era enorme. As sessões mexicanas tinham pouco a ver com as sessões de estúdio organizadas pela *London Film Society* e com as actividades periódicas dos cineclubes, inspiradas no Cineclubes Espanhol e na sua *Gazeta Literária*. Eles estavam a anos-luz das associações francesa e holandesa e dos cineclubes parisiense e espanhol, que continuariam a desenvolver as suas actividades durante largos anos ainda<sup>16</sup>.

A criação atribulada do Cineclubes Mexicano foi mais do que apenas um episódio anedótico à volta de nomes famosos e da glória trágica no dealbar dos movimentos de esquerda<sup>17</sup>. Aproximou-se mais de uma cruzada cineclubística quer em defesa de Eisenstein, quer em oposição ao fascismo. No final de contas, é mais uma das muitas portas da nossa história nacional que nos conduz directamente ao entusiasmo pelo cinema mundial através dos filmes mas, principalmente, através de revistas e da política, tendo encontrado as suas raízes no clima de violência nacionalista da institucionalização da vida pública mexicana. Um clima que, paradoxalmente, permitiu a muitos artistas singrar, mas que condenou muitos outros ao esquecimento.

Aquilo que eles alcançaram não é tão importante nem quanto aquilo que eles se propunham alcançar, nem quanto os motivos de não o terem conseguido atingir. E o cinema funcionou novamente como o bode expiatório em mais um dos fracassos da modernidade cultural mexicana: escritores, poetas, pintores, fotógrafos, ensaístas, diplomatas, jornalistas, amigos. Estes espectadores entusiastas desempenharam o papel de personagens principais no processo da sua evolução. Girava tudo à volta da forma como se tinham juntado e da forma como constantemente se separavam. Através dos seus conflitos e contradições brilha o amor pelo cinema ou os significados que eles atribuíam a essa palavra. Uma palavra que muitos consideram representar muito mais do que apenas o último e mais moderno meio de comunicação do nosso tempo. ■



¡Qué viva México!

opportunities they had<sup>12</sup>. However, despite the fact that there were no traces left in Mexico of cinematographic projects linked to a film club – which was not the case for Spain and Brazil<sup>13</sup> – Eisenstein's style left deep marks in the photographers, painters and film-makers who knew him and his work<sup>14</sup>. As far as *Contemporáneos* was concerned, with Aragón Leiva's translation they were even a step ahead of the English language magazine *Close Up*<sup>15</sup>.

In spite of it all, the distance between that first Mexican film circle and the European film clubs was overwhelming. The Mexican sessions had little to do with the studio sessions which the *London Film Society* systematically held and with the film club's periodical activities inspired by the *Spanish Film Club* and its *Literary Gazette*. Light-years separated them from the French and Dutch associations, and from Paris' and Spain's clubs which would continue their activities for years to come<sup>16</sup>.

The troubled birth of the Mexican Film Club is more than just an anecdote made up of famous names and tragic glory in the wake of left-wing movements<sup>17</sup>. It was closer to the film club crusade in favour of Eisenstein as well as to taking a stand against fascism. In the end, it is one more of the many doors of our national history which leads us directly into the pulse of world film enthusiasm through movies but, mostly, through magazines and politics finding its background in the violent nationalist climate of the institutionalization of public life in Mexico. A climate which, paradoxically, allowed many artists to thrive and forced many others to bring their activities to a halt.

What they achieved is not as important as what they wanted to achieve and when and why they could not make it happen. In yet one more of the failures of Mexican cultural modernity, cinema was an excuse: writers, poets, painters, photographers, essayists, diplomats, journalists, and friends. These enthusiastic spectators were the main characters of its evolution; it was all about how they came together and separated over and over. Through their conflicts and contradictions shines the love of cinema or the meanings they found in the same word. A word which many consider to be more than just the latest and most modern communication vehicle of our time. ■

## Notas:

- 1 De 1909 a 1911, o empresário mexicano Jorge Alcalde projectou, no seu cineclub – situado no *Paris Building* (Edifício Francês), na rua 5 de Mayo, uma das principais artérias da baixa da Cidade do México –, longas-metragens do *Film d'art* francês, novidades internacionais e algumas das primeiras cenas alguma vez apresentadas sobre a Revolução Mexicana. Em 1920, Louis Delluc lançou, em Paris, *Le Journal du Ciné-club*, que apresentou alguns filmes seguidos de palestras. Quando Jorge Alcalde chegou à Cidade-Luz em 1912, não se apercebeu que acabara de inventar um termo que passaria a ser usado na Europa a partir daí.
- 2 Merecem destaque especial a *Bandera de Provincias* (1929-1930), editada em Guadalajara, Jalisco e *El Espectador* (1930), editadas na Cidade do México.
- 3 Apesar de a *Contemporâneos* não ter feito qualquer referência ao cineclub durante os próximos meses, este pequeno texto prometia fornecer um manifesto seguido de um pedido de cooperação geral, de forma a permitir estabelecer e gerir o Cineclub Mexicano.
- 4 Anon., “The Foundation of the Film Club”, *Contemporâneos*, Maio, 1931, FCE (edição facsimilada), México, 1981, vol. X-XI, pp. 187-188.
- 5 Apesar disto poder ter alterado o seu compromisso em trazer filmes não comerciais para o México, a viragem política provocada pela situação do país determinou a realização dos seus objectivos ou a necessidade de os modificar e os adaptar a novas circunstâncias pessoais sem que fossem afectados pela censura do Estado.
- 6 Em 1926, Jaime Torres Bodet, mais conhecido por *Celulóide*, propôs criar uma biblioteca cinematográfica.
- 7 Estas sessões ganharam prestígio por fazerem uso das vozes dos autores ou de poetas e activistas famosos, como Rafael Alberti, Federico Gracia Lorca, Ernesto Giménez Caballero, Luis Buñuel e Ramón Gómez de la Serna, como é o caso em Espanha. Este exemplo poderia ter sido seguido também pelo México.
- 8 A participação de Eisenstein no *London Film Society Group* constituiu uma experiência sem precedentes que teve um resultado muito positivo neste tipo de intercâmbios académicos e eruditos.
- 9 Os cineclubes continuavam provavelmente a ser concebidos como nos anos 1920, respeitando a fórmula que o jornalista e crítico francês, Léon Moussinac, havia criado durante o encontro de La Sarraz, em 1929: “Estamos a viver a tradição do cineclub – ou mais propriamente a memória de uma tradição – segundo a qual ele é encarado como um local de retrospectão e compensação. O texto [Moussinac refere-se a um documento lido na primeira sessão do encontro] afirma claramente que, nessa época, a função de um cineclub consistia em exhibir e promover criações cinematográficas contemporâneas. Era aí, também, que se tornava prática corrente a exibição de fragmentos de filmes considerados exemplares, bem como as preleções de cineastas.” Roland Cosandy e Thomas Tode, “CICI 1929 – Le Congrès à l’oeuvre: quatre séances plénières”. *Le 1er Congrès International du Cinema Independant; La Sarraz, 1929*. Archives, n.º 84, Perpignan, Abril 2000, p. 12.
- 10 Bernardo Ortiz de Montellano é, sem dúvida, quem mais se destaca. Era poeta, ensaísta especializado em literatura mexicana e editor da revista *Contemporâneos*. Agustín Aragón Leiva era engenheiro. Escreveu artigos e trabalhou juntamente com Eisenstein no México. Emilio Amero era escultor e fotógrafo vanguardista que,
- há pouco tempo, tinha organizado, com Federico Garcia Lorca, círculos de discussão cinematográfica em Nova Iorque. Foi também co-autor do guião de uma curta-metragem, juntamente com Lorca e María Antonieta Rivas Mercado, reputada organizadora de eventos e crítica de arte. A Comissão Organizadora era ainda constituída pelo fotógrafo Manuel Alvarez Bravo e a sua assistente Lola Alvarez Bravo. Os pintores María Izquierdo, Roberto Montenegro e Carlos Mérida, internacionalmente conhecidos, também faziam parte e penso que poderiam mesmo ser considerados apoiantes ilustres. À excepção de Lola e Aragón Leiva, todos eles já haviam publicado trabalhos na *Contemporâneos*: Emilio Amero tinha publicado litografias e raioogramas no final dos anos 1930. No ano seguinte, também foi publicado *Leaves, Study of a Tree and a Curtain* (Folhas, Estudo de Árvore e Cortina), de Manuel Álvarez Bravo.
- 11 Mais tarde, nas suas cartas a Eisenstein, Aragón Leiva fala-lhe das actividades e fracassos do cineclub. Informa-o de que havia projecções especiais, no entanto irregulares, de filmes soviéticos em sessões ainda com pouco êxito.
- 12 Com o aparecimento do Vitafone e com os posteriores desenvolvimentos tecnológicos dos filmes sonoros, os primeiros passos do Cineclub Mexicano constituíram o antecedente imediato de um cineclub ligado à LEAR (Liga dos Escritores e Artistas Revolucionários) e à sua revista *Frente a Frente*, na primeira metade da década de 1930.
- 13 Ernesto Giménez Caballero, editor de *A Gazeta Literária* e presidente do Cineclub Espanhol, produziu *Essencia de Verbena* e *Noticiário del Cine Club*. Mario Peixoto, ligado ao Club Chaplin do Rio de Janeiro, filmou *Limite* em 1931.
- 14 Alguns dos membros da Comissão Executiva faziam fotografia e filmes documentários, ensaios e filmes “comerciais”. Era o caso do casal Álvarez Bravo e até de Agustín Jiménez, que estava próximo deste grupo de artistas. Roberto Montenegro fotografou o cineasta aquando das suas viagens pelo México.
- 15 Eisenstein apresentou Aragón Leiva a Seymour Stern, editor do *Experimental Cinema*. Aragón Leiva escrevia-lhe com frequência, falando-lhe do projecto do cineclub.
- 16 As leis de cada país também afectavam estes processos. No México, este termo só passou a estar associado a leis que dissessem respeito a distribuidores independentes a partir da década de 1960. Em França, o decreto de 1901 já considerava a possibilidade de apoiar este tipo de associação civil.
- 17 Quando a LEAR foi fundada em 1934, já contava com o cineclub entre as suas actividades. No entanto, ao contrário dos grupos das artes plásticas, aquele grupo não elegia o cineclub como uma prioridade para o seu projecto político. A LEAR confiou a Lola Álvarez Bravo um “cineclub rudimentar”, conforme Carlos Monsiváis lhe chamou mais tarde, ou o “primeiro cineclub do México”, de acordo com as memórias escritas dela. No seu testemunho publicado em *Recuento fotográfico* (Penélope, 1982), ela não incluiu o camarada Aragón Leiva na lista de fundadores, e não apresenta qualquer explicação.

## Nota do Tradutor:

\* Doce tradicional mexicano na forma de uma caveira que é normalmente decorada com cores garridas e é usada no feriado de 2 de Novembro quando se relembram amigos e familiares falecidos.

## Notes:

- 1 Between 1909 and 1911, the Mexican businessman Jorge Alcalde exhibited motion pictures from the French Film d'art, international novelties and some of the first scenes ever shown from the Mexican Revolution at his Film Club cinema – which was located at the Paris Building on 5 de Mayo, one of the main streets in downtown Mexico City. In 1920, Louis Delluc launched Le Journal du Ciné-club in Paris which managed to show some movies followed by lectures. When Jorge Alcalde arrived in the City of Lights in 1912, he did not realize he had invented a term which would be used in Europe from that moment on.
- 2 *Bandera de Provincias* (1929-1930) edited in Guadalajara, Jalisco and *El Espectador* (1930) edited in Mexico City deserve special recognition.
- 3 Even though nothing else was heard of the Film Club in *Contemporâneos* during the following months, this brief text promised to provide a manifest followed by a call for general cooperation in order to establish and run the Mexican Film Club.
- 4 Anon., “The Foundation of the Film Club”, *Contemporâneos*, May, 1931, FCE, facsimiled edition, Mexico, 1981, vol. X-XI, pp. 187-188.
- 5 Even though this could have hindered their commitment to bring non commercial films to Mexico, the political stance provoked by the country's situation determined the achievement of their goals or the need to modify them and to adapt them to new personal circumstances without being affected by state censorship.
- 6 In 1926, Jaime Torres Bodet, a.k.a. Celluloid, proposed to establish a film library.
- 7 Prestige was added to the sessions by the use of the authors' voices or of famous poets and activists such as Rafael Alberti, Federico Garcia Lorca, Ernesto Giménez Caballero, Luis Buñuel and Ramón Gómez de la Serna, and could have been thought up for the Mexican case as well.
- 8 The presence of Eisenstein in the London Film Study Group was an unprecedented experience which had a very positive balancing effect on this sort of academic and scholarly exchanges.
- 9 Film clubs were probably conceived as they were in the twenties according to the formula the French journalist and critic, Léon Moussinac, had come up with during the La Sarraz meeting in 1929: “We are living the film club tradition – or mainly the memory of a tradition – according to which it is regarded as a place of retrospectation and compensation. The text [Moussinac is referring to a document which was read during the first session of the meeting] clearly states that the function of a film club at that time was to exhibit and promote contemporary cinematographic creations. It was a place where, for instance, the exhibition of movie fragments which were judged as exemplary was a common resort, as well as lectures offered by cinematographers.” Roland Cosandy et Thomas Tode, “CICI 1929 – Le Congrès à l’oeuvre: quatre séances plénières.” *Le 1er Congrès International du Cinema Independant; La Sarraz, 1929*. Archives, Núm. 84, Perpignan, April 2000, p. 12.
- 10 Bernardo Ortiz de Montellano was, without a doubt, outstanding. He was a poet, essayist specializing on Mexican literature, and editor of *Contemporâneos*. Agustín Aragón Leiva was an engineer; he wrote articles and worked closely with Eisenstein in Mexico. Emilio Amero was an engraver and avant-garde photographer who had recently organized film discussion circles with Federico García Lorca in New York City. He
- also wrote the script of an incomplete short with Lorca and María Antonieta Rivas Mercado, who was a recognized cultural promoter and art critic. In addition, the Executive Committee was also integrated by the photographer Manuel Álvarez Braco and his assistant Lola Álvarez Bravo. The painters María Izquierdo, Roberto Montenegro and Carlos Mérida, who were internationally known, were also present and could almost be considered to have been honourable supporters, I believe. Except for Lola and Aragón Leiva, everyone had published in *Contemporâneos* previously: Emilio Amero published lithographs and rayograms in the late 1930s. The following year, Manuel Álvarez Bravo's *Leaves, Study of a Tree and a Curtain* (*Hojas, Estudio de Árbol y Cortina*) was also published.
- 11 Later, Aragón Leiva wrote to Eisenstein about the activities and failures of the film club in his letters to him. He lets him know that there were special yet erratic exhibits of Soviet films in sessions which were not very successful.
- 12 With the arrival of the Vitaphone and the following technological developments of sound films as a setting, the Mexican Film club's first steps established the immediate antecedent for a film club linked to the LEAR (*Revolutionary Writers and Artists League*) and its magazine *Frente a Frente* (*Face to Face*) in the first half of the 1930s.
- 13 Ernesto Giménez Caballero, editor of *The Literary Gazette* and head of the Spanish Film club, produced *Essencia de Verbena* (*The Essence of Verbena*) and *Noticiario del cine club* (*The Film Club News Bulletin*). Mario Peixoto, who was linked to the Chaplin Club of Rio de Janeiro, filmed *Limite* (*Limit*) in 1931.
- 14 Some of the members of that Executive Committee practised photography and filmed documentaries, essays and “commercial” films. Such was the case of the Álvarez Bravo couple and even of Agustín Jiménez, who was close to this group of artists. Roberto Montenegro made portraits of the film-maker while accompanying him in his trips through Mexico.
- 15 Eisenstein introduced Aragón Leiva to Seymour Stern, editor of *Experimental Cinema*. Aragón Leiva wrote to him frequently and told him all about the film club project.
- 16 The laws of each country also affected these processes. In Mexico, the term was not linked to laws concerning independent exhibitors until the 1960s. In France, the 1901 bill already considered the possibility of supporting this sort of civil enterprises.
- 17 When the LEAR (*Revolutionary Writers and Artists League*) was founded in 1934, the film-club was included amongst its activities. However, unlike the plastic art workshops, the film club was not one of the group's priorities for their political project. The LEAR entrusted Lola Álvarez Bravo with what Carlos Monsiváis would later refer to as a “rudimentary film-club” and which Lola called “the first film-club of Mexico” in her memoirs. In her testimony published in *Recuento fotográfico* (*Penélope*, 1982), she left out comrade Aragón Leiva from the list of founders giving no explanation for this.

## Translator's Note:

\* Traditional Mexican candy in the shape of a skull which is usually decorated with bright colours and is used for the November 2nd holiday when deceased family and friends are remembered.

# Cineclubes de todo o mundo homenageiam Manoel de Oliveira

## Film societies from around the world pay homage to Manoel de Oliveira

**Texto:** João Paulo Macedo

**O** dia 14 de Junho foi o dia do cinema português no festival internacional de cineclubes. Perante uma plateia proveniente de mais de 40 países de todos os continentes, Manoel de Oliveira recebeu o Don Quijote Life Award, o prémio de carreira que é atribuído pela segunda vez nos sessenta anos de história da Federação Internacional de Cineclubes.

A cidade italiana de Matera mobilizou-se para receber o 8º Festival Internacional dos Cineclubes e ser palco da homenagem prestada ao decano do Cinema Português e Mundial. Do Governo Provincial à Comuna, delegados do Festival, escolas locais e população em geral, todos se uniram na homenagem prestada pela Federação Internacional de Cineclubes.

No festival houve ainda tempo para encontros bilaterais, para a realização da Assembleia-geral da Federação Internacional de Cineclubes e eleição do Comité Executivo, integrado pela primeira vez por um português.

Da vasta filmografia de Oliveira foram escolhidos alguns dos filmes que marcam a sua carreira, *Douro Faina Fluvial*, *O pão*, *Aniki-Bobó*, *A Caça*, *As Pinturas do meu irmão Júlio* e o *Pintor e a Cidade*, momentos altos de uma carreira que – Manoel de Oliveira dicit – espera incluir um filme sobre Quixote mas que terá de ser feito “no original, na língua que o Cervantes falava e que ele o escreveu. É muito difícil, já muitos tentaram e esta ideia já me anda na cabeça há muitos anos”.

Sempre disponível e conversador – como é seu hábito – Manoel de Oliveira catalizou todas as atenções. Fosse nos encontros com a imprensa, na Conferência com os Delegados ou nos momentos mais ou menos privados que a sua agenda lhe permitiu. Na conferência de imprensa – mais uma conversa do que um encontro

**J**une 14th was the day of the Portuguese cinema at the International Festival of Film Societies. Before an audience with people from more than 40 countries, from all the continents, Manoel de Oliveira received the Don Quijote Life Award, which was awarded for the second time during the sixty years of the International Federation of Film Societies.

The Italian city of Matera mobilised to receive the 8th International Festival of Film Societies and be the stage where the dean of the Portuguese and World Cinema would be honoured. From the Provincial Government to the Commune, delegates to the Festival, local schools, and population in general, everyone gathered together in the homage paid by the International Federation of Film Societies.

During the festival there was also time for bilateral meetings, the International Federation of Film Societies General Assembly, and the election of the Executive Committee, which has for the first time a Portuguese member.

Some of the most important films of Oliveira's career were chosen from his vast filmography, *Douro Faina Fluvial*, *O pão*, *Aniki-Bobó*, *A Caça*, *As Pinturas do meu irmão Júlio* and *Pintor e a Cidade*, high moments of a career in which – Manoel de Oliveira dicit – he hopes to include a film about Quixote, but “in the original, in the language Cervantes spoke and wrote. It is very difficult, many have already tried and I have this idea in my head for many years”.

Always available and talkative – as usual – Manoel de Oliveira caught all the attention. At the meeting with the press, at the Conference with the Delegates, or in the more or less private moments that is schedule allowed him. At the press conference – more a conversation than a usual meeting of journalists – Manoel de Oliveira spoke about his work and experience. In some questions it was evident the attempt to get from Oliveira “the secret of his, also creative, longevity”. Oliveira referred to the Masters,

**Tradução:** Marta Silva

habitual de jornalistas – Manoel de Oliveira discursou sobre a sua obra e a sua experiência. Em algumas perguntas era mais notória a tentativa de extrair a Oliveira “o segredo da sua longevidade também criativa”. Oliveira referia-se aos Mestres, “os seus pares” nas palavras de Tonino de Pace (Jornalista e Crítico) que se confessava impressionante com a simplicidade e vivacidade intelectual de Manoel de Oliveira: “a sua informalidade faz-nos esquecer que estamos perante um monumento da Arte Contemporânea”.



Manoel de Oliveira durante o Festival Internacional dos Cineclubes

## A palavra é o retrato do pensamento

Foi também – ao longo dos noventa minutos deste encontro – que Manoel de Oliveira se estendeu nas suas definições de Cinema e forçosamente, Filosofia: “A palavra é o retrato do pensamento” podia ser o título desta conversa.

Por exemplo, quando questionado que conselhos daria a um jovem realizador, Manoel de Oliveira responde: “*Eu nunca me considereirei um Mestre, antes sinto uma necessidade constante de aprender, pelo que tenho dificuldade em dar conselhos. Talvez me atreva a sugerir que para alguém se dedicar ao cinema deve estar motivado para contar histórias, mas também ter uma paixão muito grande por esta actividade, ver filmes... Porque o cinema nos enriquece a nós próprios e depois devemos olhar para dentro. Só assim o processo fica completo e a obra que depois se produz poderá ser apelidada de original se vier embebida da personalidade, da individualidade do próprio autor. No entanto este é o grande esforço: cada autor deve antes de mais nada procurar que a obra faça sentido para si próprio. O autor deve ser o primeiro público e o primeiro crítico.*”

Manoel de Oliveira disse que tencionava fazer mais alguns filmes. Está a trabalhar mesmo em três projectos diferentes, um dos quais um velho sonho. Um filme sobre Don Quixote, “*a que este prémio da FICC vem dar uma actualidade e me obriga a retomá-lo com mais energia*”. De qualquer forma deixa-me uma perspectiva angustiante, a da dificuldade de fazer um filme sobre esta personagem.

De Alma e Corpo – Foi um segundo apontamento desta conferência de Oliveira questionado sobre o discurso dos seus filmes recentes, da sua paisagem de alma e da sua relação com o público.

“*A Alma e o corpo e as suas relações são sempre*

*“his peers” in the words of Tonino de Pace (Journalist and Critic), who confessed he was impressed with the simplicity and intellectual liveliness of Manoel de Oliveira: “His informality makes us forget that we are in the presence of a monument of Contemporary Art”.*

## The word is the portrait of the thought

*It was also during the ninety minutes of this meeting that Manoel de Oliveira gave his definitions of Cinema and necessarily Philosophy: “The word is the portrait of the thought” could be the title of this conversation.*

*For instance, when asked about the advices he would give a young director, Manoel de Oliveira answered: “I never considered myself as a Master, rather fell a constant need to learn, so it’s difficult for me to give advices. Perhaps I dare to suggest that if someone wants to dedicate him/herself to the cinema should be motivated to tell stories, but also have a strong passion for this activity, watch films... Because the cinema enrich ourselves and then we must look inside. Only this completes the process, and the work made afterwards can be called original if it brings some of the personality, the individuality of the author. However, this is the great effort: each author should, first of all, try that his/her work makes sense to him/herself. The author should be the first audience and the first critic.”*

*Manoel de Oliveira said he intends to make some more films. He is actually working in three different projects; one of them is an old dream. It’s a film about Don*



Durante as filmagens de *Belle Toujours*

*um tema delicado e difícil. São ambos necessários, um como conteúdo, outro como contendor, e estabelece-se sempre um equilíbrio difícil entre estes dois componentes. A alma confere ao corpo a dignidade e a moral, frequentemente, entra em choque com o instinto – característica do segundo. De acordo com o equilíbrio entre estes elementos se define uma paisagem de alma. Mas, muda sempre.”*

O Cinema de Oliveira foi sempre marcado por algumas indagações de natureza filosófica, sobre conceitos como a alma dos homens, os amores e a sociedade. Sugerindo quase um movimento de pesquisa, na perspectiva que os dias de hoje, não deixando espaço para estas reflexões, simplesmente tenham necessidade de se questionar sobre estes temas.

Manoel de Oliveira considera que em realidade não há um movimento de pesquisa consequente, antes uma pesquisa individual. *“No que diz respeito ao seu cinema, parte dos impulsos provêm da vivência quotidiana. Pois nada é deixado ao acaso. Considerado que estes aspectos, estas reflexões fazem parte da história do Homem, também Einstein dizia que “nem mesmo Deus deixou nada ao acaso”. No fundo a procura é sempre a mesma, seguir qualquer pesquisa que explique o Ser Humano. Spinoza dizia que “o Homem crendo-se livre se encontra*

*Quixote, “to which this IFFS award gives a timely sense and makes me resume it with more energy”. But it leaves me with an agonising perspective, that it is very difficult to make a film about this character.*

*With Soul and Body - It was a second note of this conference, when Oliveira was questioned about the speech of his recent films, his scenery of soul, and his relationship with the public.*

*“The soul and the body, and their relations are always a delicate and difficult subject. They are necessary, one as content, the other as container, and a difficult balance is always established between this two components. The soul gives to the body dignity and moral, it often conflicts with the instinct - which is a characteristic of the second. A scenery of the soul is defined according to the balance between these elements. However, it always changes.”*

*Oliveira’s Cinema was always characterised by some interrogations of philosophical nature, about concepts like men’s soul, love relationships, and society. Suggesting almost an investigation movement, within the perspective that in current days, that don’t leave room for these reflections, there is simply the need to question about these subjects.*

*Manoel de Oliveira thinks that there isn’t really a consequent investigation movement, rather an individual investigation. “In what cinema is concerned, some of the impulses come from daily life. Since nothing is left to chance. Considering that these as-*



*condicionado por forças que o impedem de agir". Todos os cientistas e filósofos procuram sempre compreender o homem através da sabedoria da natureza, eu, também tento fazer isso: Escavar para compreender o ser humano."*

No que diz respeito a uma relação com o público, e atendendo ao contexto em que nos encontrávamos: Considero o público cineclubista um público informado e exigente, logo muito diferente do público em geral. A principal função destas associações foi sempre a de difundir o cinema de qualidade e o cinema de autor e recordo-me de um tempo em que a saída de uma obra dava logo lugar a longas discussões. Hoje, amiúde, o público retém que se trata de uma obra incompreensível e parte para outra. Creio que é esta a razão que leva muita gente a envolver-se nos Cineclubes, ter oportunidade de melhor compreender os filmes. No meu país os Cineclubes tiveram, ainda, um papel importantíssimo na luta contra o fascismo. Hoje, felizmente, esta finalidade já não tem razão de ser, mas continuam a ser uns resistentes.

### Da sua relação com o público

*"Cada espectador tem as suas características próprias e, obviamente, se o espectador aceita uma obra, o autor fica agradado; mas antes de mais nada, a obra deve agradar ao próprio autor; porquanto as obras existem independentemente do seu êxito. Van Gogh em vida não vendeu um único quadro. Realiza-se um filme por uma necessidade de expressão, não com um objectivo comercial. Escritores e pintores podem renunciar a qualquer coisa para escreverem ou pintarem, contudo um realizador não pode renunciar porque trabalha com outras pessoas para dirigir o seu próprio projecto. Bergman dizia que os seus filmes juntavam mais uma pedra à construção do cinema. Eu talvez junte umas folhas à arvore frondosa do Cinema."*

O seu último filme é caracterizado por muitas palavras e uma câmara quase imóvel. Ao contrário de outros momentos da sua carreira em que a sucessão de planos e o movimento desempenham uma parte importante da obra.

Para Manoel de Oliveira tudo depende do contexto. *"Podemos exprimir-nos de muitas formas mas uma coisa é filmar os corpos outra é filmar a alma. Se regressarmos à filosofia devemos dizer que a palavra serviu sempre para explicar o pensamento e que as imagens no cinema têm uma função crucial, mas a palavra é o retrato do pensamento."* ■

pects, these reflections, are part of the history of mankind, also Einstein said that 'not even God left something to chance'. Actually the search is always the same, following any investigation that explains the Human Being. Spinoza said that "Man thinks he is free, but he is conditioned by forces that prevent him from acting". All scientists and philosophers always try to understand man through nature's wisdom; I also try to do that: Dig to understand the human being."

*As to a relationship with the public, and according to the context: I think that the public that belong to film societies is well-informed and demanding, thus very different from general public. The main function of these associations has always been to spread quality cinema and author cinema, and I remember the time when the release of a work would cause long discussions. Today, the public often thinks it is an incomprehensible work and moves to the next one. I believe that is the reason why many people decide to get involved in Film Societies, have the opportunity to better understand the films. In my country, Film Societies also played an important role in the fight against Fascism. Today, fortunately, this purpose is no longer needed, but they are still resisters.*

### About his relationship with the public

"Each viewer has his/her own characteristics and, obviously, if the viewer accepts a work, the author is pleased; but, first of all, the work must please the very author; since the works exist whether they are successful or not. Van Gogh never sold a painting during his lifetime. A film is made due to a need of expression, not with a commercial purpose. Writers and painters can renounce to anything to write or paint, but a director cannot renounce, because they work with other people to direct their own project. Bergman said that his films added another stone to the construction of cinema. Maybe I add some leaves to the leafy tree of Cinema."

*His last film is characterised by many words and an almost motionless camera, unlike other moments in his career, where the succession of planes and movement were an important part of the work.*

*For Manoel de Oliveira everything depends on the context. "We can express ourselves in many ways, but one thing is to film the bodies, other is to film the soul. If we return to philosophy we should say that the word was always used to explain the thought, and that the images on cinema have a crucial function; but the word is the portrait of the thought."* ■

# Juan Carlos Arch

Texto: Paolo Minuto\*

**C**rítico de cinema na secção Pantallas & Escenarios do diário argentino El Litoral, recebeu prémios a nível internacional pelo seu trajecto como cineasta, crítico e cineclubista. No passado mês de Junho recebeu em Itália o prémio Don Quijote, outorgado pela FICC. **Fernando Birri** juntamente com **José Agustín Mahieu** foram os seus mentores e referências. A sua passagem pelo grande écran fica assinalada pelos filmes: *Así habló el señor Núñez* (1992), *Música de Laura* (1994), *Ciudad sin luz* (1999), *Abre El Helvético* (2002) (brevemente disponível para os Cineclubes em Portugal) e o documentário *Una vez la poesía*.

Caríssimos amigos e companheiros do cineclubismo de todo o mundo, o Quijote da América Latina, Juan Carlos Arch, morreu a 27 de Setembro.

Esta notícia é uma das mais tristes da história da Federação Internacional de Cineclubes, inesperada se bem que previsível dada a doença contra a qual Juan Carlos travava a sua última batalha.

Mas Juan Carlos

É um combatente pela difusão do cinema, da cultura cinematográfica ao nível popular,

É um incansável formador e fundador de cineclubes,

É um cineasta utópico,

É um militante da ideia latino-americana de cineclubismo, de formação popular e de identidade,

É um defensor extremo da ideia do confronto, do diálogo e do relacionamento fraterno e sincero entre populações de raízes étnicas diversas,

É um enorme resistente pela democratização do acesso à arte, à expressão e ao cinema,

**H**e worked as a film critic for the Argentinean newspaper *El Litoral* (under the section *Pantallas & Escenarios*), was granted several international awards for his cinema career and was a film society associate. In June 2006 he was awarded the Don Quijote prize by the IFFS, in Italy. He was influenced by **Fernando Birri** and **José Agustín Mahieu**. He has directed several feature films: *Así habló el señor Núñez* (1992), *Música de Laura* (1994), *Ciudad sin luz* (1999), *Abre El Helvético* (2002) (soon available in Portuguese film societies) and the documentary *Una vez la poesía*.

Dear film society friends and contributors worldwide, the Latin-American Quijote winner, Juan Carlos Arch, died on September 27.

This is one of the saddest news of the IFFS history. It was unexpected although predictable since Juan Carlos had been a victim of a terminal disease for some time already.

But Juan Carlos

Is a fighter for the promotion of cinematography among common people,

Is a persistent founder of film societies,

Is a utopian film-maker,

Preserves the Latin-American concept of film societies, focused on common people and identity,

Defends confrontation, dialogue and the fraternal and honest relationship among different native populations,

Supports the idea of democratisation of the access to art, expression and cinema,

Upholds the idea of using one's own language so that the expression of popular and individual identity may be more authentic,

Fights for a cultural and mental renewal of the IFFS as the only means of making it a worldly representative institution since all countries of the world would have its governing period,

Is a best friend, respecting the individual path each young film society member has followed, whose way he

\* Presidente da FICC – Federação Internacional de Cineclubes  
Tradução portuguesa: João Paulo Macedo

\* President of the IFFS – International Federation of Film Societies

É um defensor de cada um usar a sua própria língua como base de uma expressividade mais autêntica da identidade popular e individual,

É um lutador pela abertura cultural e mental da Federação Internacional de Cineclubes, como único meio de a tornar um organismo mundialmente representativo, na divisão das responsabilidades governativas entre os vários continentes,

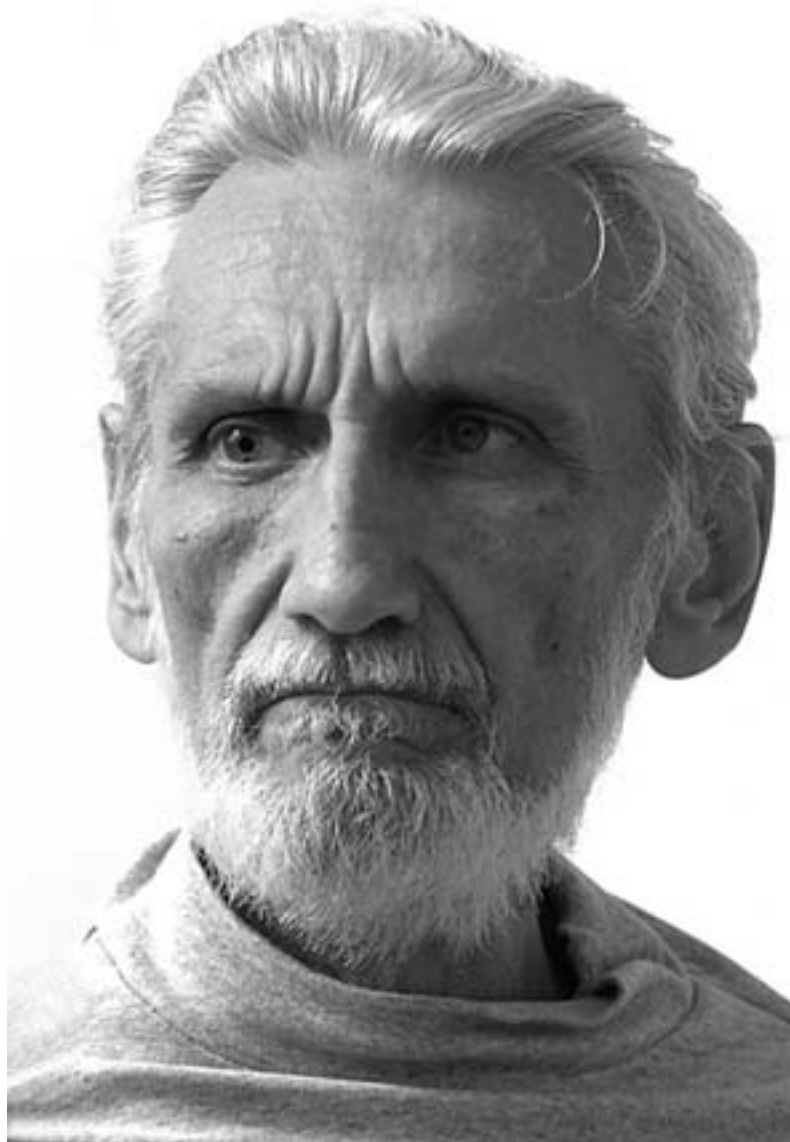
É um enorme amigo, paternalmente respeitoso da individualidade do percurso e do crescimento de cada jovem cineclubista, a quem não dificulta o caminho de crescimento, nem aponta os erros e incertezas de forma catedrática, mas a quem ensina e aconselha com a sua própria alma e visão, através de exemplos vividos na primeira pessoa,

É um cineclubista-líder que enfrenta os meios, por mais incómodos, com o fim de viajar ao encontro dos companheiros que precisam do calor e da intensidade da sua presença,

E por ser um Quijote, e Don Quijotes não há mais do que três ou quatro em cada século no mundo, não morre mais, apenas muda de lugar na plateia do nosso cinema interior!

Por tudo isto, todo o mundo se inclina e lhe rende homenagem com uma contida emoção!

Ciao Juan Carlos, Ciao Quijote! Nós continuaremos a trabalhar alimentados pela tua energia, mais unidos entre nós e juntos contigo! 🍷



*doesn't obstruct by listing failures and uncertainties, but he uses his life experience to teach and advise them,*

*Is a leader who travels to meet his companions who need his warm presence even if he has to face the hardest experiences,*

*And by being a Quijote, and the world hardly produces three or four Quijotes per century, he doesn't die, he just changes his seat in our inward cinema!*

*Because of it, the whole world bows and pays him a sincere tribute!*

*Ciao Juan Carlos, Ciao Quijote! We'll keep on, nourished by your energy, closer together and keeping you in mind! 🍷*

# Tributo a *Tribute to* **Shohei Imamura**

**Texto:** Premendra Mazumder\*

**S**hohei Imamura - Mestre do Cinema Mundial, morreu a 30 de Maio de 2006 em Tóquio, cidade em que nasceu a 15 de Setembro de 1926, vítima de doença hepática.

Bem conhecido e respeitado pela seriedade do seu trabalho cinematográfico, Imamura é uma figura-chave na *Nuberu Bagu* (Nova Vaga Japonesa) e justamente considerado um dos mais importantes cineastas do Japão e um defensor obstinado dos direitos dos sectores mais frágeis e oprimidos da sociedade nipónica. Os seus filmes desafiaram sempre os valores morais nipónicos contemporâneos, denunciando a corrupção do chamado Novo Japão. As suas personagens são, frequentemente, as de mulheres destituídas e, invariavelmente, de toda a espécie de proscritos e desenquadrados – prostitutas, proxenetas, pornógrafos, contrafactores, assassinos, ladrões, pedintes ou outros marginais numa sociedade sempre retratada com clareza e objectividade. Através destas criaturas, Imamura mergulhou nas mais profundas inquietações da sociedade e consciência japonesas. Diz Imamura: “Penso que o Japão filmado devia ser apresentado de outra forma que não cheia de estereótipos japoneses como kimonos e jardins”. A Grande Guerra tinha transformado a sua vida. “Quando o imperador anunciou na rádio a derrota japonesa...” lembra, “...Eu tinha 18 anos. Era fantástico. De repente estávamos livres. Podíamos expressar os nossos pensamentos e os nossos sentimentos sem omissões. Até o sexo se tornou livre e o mercado-negro florescia...”.

Shohei Imamura



**S**hohei Imamura – the Maestro of World Cinema, died on 30<sup>th</sup> May 2006 in Tokyo, the city where he was born on 15<sup>th</sup> September 1926. He was suffering from liver cancer.

Widely known and respected as a very serious filmmaker, Imamura was the key figure in the *Nuberu Bagu* (Japanese New Wave) and rightly considered as one of the Japan's most important Directors. He was the uncompromising defender of the most oppressed section of the society. His films always challenge the moral values of contemporary Japanese society, counter-pointing the corruption of the so-called new Japan. His characters are often destitute women and invariably social outcasts – prostitutes, pimps, pornographers, black marketers, serial killers, thieves, peasants or others on the margins of society who always portrayed with the utmost objectivity. Through these characters Imamura has dug into the lower depths of Japanese society and the Japanese consciousness. Imamura said. “I think that Japan on film should be presented in a quiet way, not full of Japanese stereotypes such as kimonos and gardens”. It was the war and its aftermath that shaped his life. “When the emperor came on the radio to announce our defeat...” he remembered, “.... I was 18 years old. It was fantastic. Suddenly everything became free. We could talk about our real thoughts and feelings without hiding anything. Even sex became free, and the black market was brilliant.” Imamura, son of a doctor, ready to go for the university, began earning money in the black market – a huge enterprise in Japan during the post-war years. It was in

\* Programador do Festival de Bombaim e Secretário-geral da Federação de Cineclubes da Índia  
**Tradução:** Paulo Martins

\* Bombay Festival Programmer and General Secretary of the Indian Federation of Film Societies



Kuroi Ame - Chuva Negra

Imamura, filho de um médico, preparado para a universidade, começou a ganhar dinheiro no mercado negro – uma actividade de proporções empresariais nos anos do pós-guerra no Japão. Estávamos em 1945 e a sociedade japonesa encontrava-se num caos. Neste contexto Shohei desempenha um papel menor, limitando-se a vender cigarros e bebidas roubadas aos americanos. Mas foi o suficiente para que tomasse consciência das problemáticas relacionadas com o submundo e estabelecesse as bases da sua visão da sociedade para sempre.

Licenciado em 1951, Shohei Imamura mudou-se para o programa de assistentes de realização Shochiku, dos Estúdios Ofuna, onde assistiu Yasujiro Ozu em três dos seus filmes, incluindo o clássico *Tokyo Monogatary - Tokyo Story* em 1953. Imamura nunca gostou dos métodos de direcção de Ozu. Preferira ter trabalhado com Yuzo Kawashima, realizador não muito conhecido fora do Japão. O interesse de Kawashima pela vida dos marginais dominava-o. Em 1954 Imamura foi transferido para novo programa nos Estúdios Nikkatsu. Kawashima cedo se lhe juntou no Nikkatsu e a sua aprendizagem continuou. Imamura escrevia os argumentos e assistia Kawashima na realização.

*Nusumareta Yokujo - Stolen Desire, Nishi Ginza Ekimae - Nishi Ginza Station* e *Hateshinaki Yokubo - Endless Desire* - os primeiros três filmes de Imamura foram produzidos em 1958. O seguinte *Nianchan - My Second Brother* saiu em 1959. Estas eram obra de estúdio, dificilmente identificadas com Imamura.

Reconhecido como o primeiro filme com a assinatura pessoal de Imamura *Buta to Gunkan - Pigs and Battleships* foi rodado em 1961. É uma sátira brilhante à ocupação militar dos americanos em que um jovem casal é envolvido num esquema ilegal de criação e venda de suínos. A voz inteligente de Imamura ouve-se claramente neste filme, na comparação dos humanos aos animais, na demanda pela liberdade dos protagonistas, na explosão de energia reprimida no final. Durante um tiroteio, os porcos, em pânico, correm em debandada pelas ruas.

Em 1963 Imamura realiza *Nippon konchuki - A Mulher Insecto*. O filme começa com um insecto que tenta trepar, cai e tenta de novo. O trepar deste

1945 and the entire Japanese society was in chaos after the war. Though he played a very minor role – just selling cigarettes and liquor stolen by American troops. But it was sufficient to concern him to the underworld and to establish his views towards the society for ever.

Graduating in 1951, Shohei Imamura moved into Shochiku's Assistant-Directors' program at its Ofuna Studios where he assisted Yasujiro Ozu on three of his films, including the classic "Tokyo Story" in 1953. Imamura never liked Ozu's method of direction. He loved to work under Yuzo Kawashima, the Director not much known to the outside world. Kawashima's interest in life of the marginal people deeply dominated him. In 1954 Imamura was transferred into the training program at Nikkatsu Studios. Kawashima soon joined him at Nikkatsu, and the apprenticeship continued. Imamura, writing scripts and assisting Kawashima in direction.

"Stolen Desire", "Nishi Ginza Station" and "Endless Desire" – first three films directed by Imamura were released in 1958. Next one "My Second Brother" came out in 1959. These were all studio assignments and hardly bear any signature of Imamura.

Acknowledged as the first distinctive Imamura movie "Pigs and Battleships" was made in 1961. It is a brilliant satire set against the backdrop of the US military occupancy. A young couple involved in an illegitimate scheme to raise and sell pigs. Imamura's intelligent voice is heard very clearly in this film. Equating humans with animals, heroine's quest for freedom, the release of repressed energy at the end. During a gunfight the pigs escape and run in panic through the streets.

In 1963 Imamura made "The Insect Woman". The film begins with an insect, crawling to climb up, falls back, energies forward, stumbles back again. Clamber of this insect is the metaphor of the struggle of the heroine, Tome (Sachiko Hidari). A rural peasant Tome moves to the city during war to work in a factory. Here she becomes a union activist first, then an unmarried mother, after that a prostitute, then a madam and finally a domestic servant in her late middle age. Lovers depart her, employees deceive her, daughter deserts her, but Tome persists, like the insect we see at the beginning.

Imamura's next film "Intentions of Murder" (1964) is the story of a country girl Sadako (Masumi Harukawa), raped by a burglar. To expunge the shame, ini-

insecto é uma metáfora da luta da protagonista Tome (Sachiko Hidari), uma camponesa que vai para a cidade durante a guerra para trabalhar numa fábrica. Aí torna-se activista sindical primeiro, depois numa mãe solteira, depois ainda numa prostituta e, finalmente, numa senhora, para voltar a transformar-se numa empregada doméstica já na sua meia idade. Os amantes destroçam-na, os empregados enganam-na, a filha parte, mas Tome persiste, tal como o insecto que vemos no início.

O filme seguinte *Akai Satsui - Intentions of Murder* (1964) é a história de outra menina do campo Sadako (Masumi Harukawa), violada por um ladrão. Para se penitenciar da vergonha, tenta o suicídio como o código social lhe impõe mas, quando se prepara para morrer, Sadako sente-se esfoameada e a comida quente desperta o seu desejo de viver. Sadako envolve-se então com o próprio violador e torna-se sua amante. Quando este morre, Sadako sente-se mais forte e mais madura.

Em 1966 Imamura realiza *Jinruigaku Niumon: Erogotshi Yori - Os Pornógrafos* – a primeira realização independente da sua própria produtora. Nesta comédia negra Imamura satiriza o desejo masculino. Um realizador de filmes pornográficos *low-budget* e chulo em *part-time* Subuyan Ogata (Shoichi Ozawa) vive com uma viúva e os seus dois filhos adolescentes. A viúva Haru (Sumiko Sakamoto) acredita que o espírito do seu falecido marido vive aprisionado no corpo de uma carpa que conserva num aquário ao lado da sua cama. Acredita também que a sua alma continua vigilante no que respeita à sua relação pecaminosa com Subuyan. Haru morre e os alicerces da família desabam. Subuyan, louco e impotente, resolve voltar as costas ao mundo de perfídia. Dedicava anos a reconstruir a imagem sexual de Haru numa boneca e, finalmente, arrasta-se até ao oceano para uma união perfeita com a sua mulher ideal.

*Ningen Johatsu - A Man Vanishes* (1967) é uma originalíssima mistura de documentário e ficção. Todos os anos muitos homens partem, viram as costas a uma vida estável e desaparecem no anonimato. Imamura interessou-se pelo estudo deste fenómeno sociológico tipicamente japonês. O filme segue Yoshie Hayakawa, a noiva de um desses homens perdidos,

*tially she intends to commit suicide in accordance with the social expectation. While preparing to die, Sadako feels hungry and the warm food arouses the desire to live. Sadako develops an attachment to the rapist and they become lovers. The rapist dies of tuberculosis and Sadako matures stronger.*

*In 1966 Imamura made "The Pornographer" – the first independent production of his own company. In this black comedy Imamura satirically dealt with the issue of male lust. A low-budget porno filmmaker and part-time pimp Subuyan Ogata (Shoichi Ozawa) lives with a widow and her two teenage children. The widow Haru (Sumiko Sakamoto) believes that the soul of her dead husband lives on in a carp she keeps in a fish tank beside her bed. She also believes that the soul also is vigilant about her 'sinful' relationship with Subuyan. Haru dies, the stopgap family scatters. Subuyan, crazy and impotent, resolves to leave behind the perfidious world of women. He spends years making a life-like sex doll in Haru's image, and finally drifts out to sea for the perfect union with his ideal woman.*



Erogotshi Yori - Os Pornógrafos

*"A Man Vanishes" (1967) is a highly original blend of documentary and fiction. Every year many men disappear leaving behind the lives they have constructed so far and just vanish into anonymity. Imamura was interested in studying this typical Japanese sociological phenomenon. "A Man Vanishes" tracks down Yoshie Hayakawa, the fiancée of one such lost man who searches for the truth about her missing lover. Imamura engages a professional actor as the investigator who also searches for the truth. Eventually Hayakawa realizes that she is in love with the investigator. Onscreen, Imamura provokes a confrontation in a tea parlour between*

na procura das verdadeiras causas do desaparecimento do seu amante. Imamura personifica o investigador que igualmente procura a verdade. Hayakawa apercebe-se que está apaixonada pelo investigador. No écran, Imamura provoca uma confrontação durante a cerimónia do chá entre Hayakawa e a sua irmã. Hayakawa acredita que ela é, de qualquer maneira, responsável pelo desaparecimento do seu amante. Num momento de enorme tensão, Imamura, repentinamente, grita para a sua equipa de filmagem escondida e a cena do chá entra em colapso, revelando que o cenário do filme é – a realidade. A confusão instala-se e o realizador saboreia o resultado.

O épico *Kamigami no Fukaki Yokubo - O Profundo Desejo dos Deuses* foi realizado em 1968. Um engenheiro de uma construtora de Tóquio visita uma comunidade tribal numa ilha remota. Os ilhéus dividem-se entre as suas tradições ancestrais e o encantamento provocado pelas maravilhas tecnológicas da modernidade. Gradualmente concedem vender as suas terras ao empreiteiro, enquanto passam a pescar recorrendo ao uso de dinamite. Consideram-se a si próprios como os primitivos. Aeroportos, turistas, fábricas, Coca-Cola, tudo chega à ilha. Mas perdeu-se a genuinidade da vida dos ilhéus. O engenheiro compreende a dimensão da destruição – mas já é tarde demais.

O investimento financeiro excessivo feito em *O Profundo Desejo dos Deuses* impediu a sua viabilidade comercial. Falido, Imamura compromete-se a ser um realizador de documentários a tempo inteiro. A maior parte dos documentários feitos nesse período, são-no para a televisão. Mas mesmo aqui o realizador mantém vivo o seu interesse nos deserdados da sociedade – a empregada de um bar da marinha americana na cidade portuária de Yokosuka, mulheres japonesas enviadas como escravas sexuais para os militares no Sudeste asiático, soldados que serviram o imperador e que escolheram o expatriamento.

Imamura regressou às longas metragens nos finais dos anos setenta. Em 1979 realiza *Fukushû Suruwa Wareniari - Vengeance is Mine*. Ken Ogata encarna Iwao Enokizu – uma personagem baseada numa história real de um crime perpetrado em 1963 e que cativou os japoneses. Depois do roubo e da fraude, Enokizu torna-se num assassino de uma



Fukushû Suruwa Wareniari - Vengeance is Mine

*Hayakawa and her sister. Hayakawa believes that her sister played a vital role in her lover's disappearance. At the moment of high tension, Imamura suddenly shouts to his hidden crew and the tea parlour collapses to reveal the film set – the reality. Everything is in a mess and Imamura relishes the result.*

*The epic "The Profound Desire of the Gods" (also known as Kuragejima: Tales from a Southern Island) came in 1968. An engineer of a Tokyo construction company visits a remote island of a tribal community. The islanders fight to balance their adherence to the age-old traditions and their enchantment with the techno-cultural wonders of the modernity. Gradually they surrender to sell their land to the corporation and begin to hunt fish with dynamite. They consider themselves as the primitives. Airports, tourists, factories, coca-cola everything arrive on the island. But the genuineness of the islanders' life lost. The engineer realizes what he has destroyed – but then it was too late.*

*Investment for the "The Profound Desire of the Gods" was too high and it failed to make a profit. Financially broken, Imamura engages himself to be a full-time documentary filmmaker. Most of the documentaries he made during this period were for the television. But here also he maintains his original interest in the society's outsiders – a bar hostess in the US military port town of Yokosuka, Japanese women sent to South-East Asia to serve as sex slaves for the military, soldiers who fought overseas for the Emperor and chose to remain as expatriates.*

*Imamura came back to make feature films again in late seventies. In 1979 he made "Vengeance is Mine". Ken Ogata plays the role of Iwao Enokizu – a character based on a real-life crime story of 1963, which captiva-*



série de infortunadas almas – o seu odioso pai, a mulher abandonada que partilha uma forte atracção mútua com o sogro, a mulher fatal que se apaixona por ele e acaba por ser a sua última vítima.

A performance de Ogata fez deste filme um dos trabalhos mais conceituados do realizador – um verdadeiro *thriller* e um retrato assustador e cruel do Mal.

O primeiro filme de época de Imamura *Eijanaika – Porque Não?* - um épico histórico passado em 1860 na cidade de Edo (hoje Tóquio) foi estreado em 1981. O camponês Genji (Shigeru Izuyima) foi salvo de um naufrágio pela tripulação de um barco americano. Depois de vários anos passados na América, Genji volta a casa, reclamando a sua mulher Ine (Kaori Momoi). Ine acredita, no entanto, que o seu marido está morto e é a amante do dono de um bordel, Kinzo (Shigeru Tsuyuguchi) onde é bailarina. Kinzo, por seu turno, está ligado ao submundo do crime. O filme foca as intrigas dos dois lados – Kinzo de um lado e Genji, tentando persuadir Ine a regressar para ele, do outro. O clímax é de uma extraordinária energia, de cor e de movimento. As classes mais baixas de Edo, anarquicamente, precipitam-se em todas as direcções, amotinadas, gritando, dançando, despindo-se, mijando, numa revolta espontânea contra a ordem *Shogun*.

Em 1983 Imamura realiza outra obra-prima - *Narayama Bushiko - A Balada de Narayama*, baseada no romance de Shichiro Fukazawa. A obra já havia sido filmada por Keisuke Kinoshita em 1958. É também um filme de época situado no Japão de oitocentos. Orin (Sumiko Sakamoto), a matriarca da família vive numa pequena aldeia nas montanhas longínquas do Norte do Japão. A história começa no inverno do 69º aniversário de Orin. Ela enfrenta a lei da sua terra – a tradição diz que no início do Inverno, chegados aos 70 anos, os aldeões são levados pelos seus descendentes até ao topo da montanha Narayama, para aí morrerem. Neste rude mundo da montanha, os idosos aceitam a morte por forma a assegurar a sobrevivência dos mais jovens. Aqui a morte equivale à vida e o sexo equivale à morte, sendo cada acto sexual uma nova vida em potência. Assim, um recém nascido indesejado é deixado lá fora para que, ao morrer, possa fertilizar o solo estéril. O ritmo da natureza marca o ritmo da vida e o ritmo do filme, tam-

ted the entire nation. Enokizu's descent from theft and fraud to murder introduces so many unlucky souls – his hated father, his deserted wife who shares a strong mutual attraction with her father-in-law, the fatalist woman who falls in love with him and becomes his final victim. Ogata's spellbinding performance makes the film as one of the director's great works – a true crime thriller, a frightening portrait of relentless evil.

Imamura's first period piece, "Eijanaika (Why Not?) " – a historical epic set in 1860s Edo (present-day Tokyo) came in 1981. A peasant Genji (Shigeru Izuyima) was rescued from a shipwreck by an American boat crew. Spending several years in the America Genji comes back home. He claims back his wife Ine (Kaori Momoi). Ine believes that her husband is dead. Now she is the mistress of the carnival boss Kinzo (Shigeru Tsuyuguchi) and performs in the carnival show. Kinzo is involved in underworld. The film details the intrigues of the two factions – Kinzo plays off one side and Genji tries to persuade Ine to return with him on the other end. The film climaxes with an extraordinary explosion of energy, a spectacular presentation of color & movement, Edo's lower classes rushing every way, rioting, roistering, dancing, stripping naked, pissing open, stimulating in a spontaneous revolt against the Shogunate's rule.

In 1983 Imamura made another masterpiece – "The Ballad of Narayama", based on the novel by Shichiro Fukazawa. The novel was previously filmed by Keisuke Kinoshita in 1958. It is a period piece set in 1800s Japan. Orin (Sumiko Sakamoto), a family matriarch lives in a small remote mountain village in northern Japan. The story begins in the winter of Orin's 69th year. She is facing the law of the land – the custom says that in the beginning of the winter at the age of 70 every villager must be taken up to the Mount Narayama by their offspring, to die. In this rigorous mountain world, the old must accept death to ensure food for the young to survive. Here death equals life and sex equals death as every act of sex is a potential new life. So an unwanted newborn is left outside to perish to fertilize the tough soil. The rhythm of the nature makes the rhythm of the life and of the film as well. Young couple copulates on the grass, pair of snakes makes love, birds nest, frogs rest on lily pad. Orin's eldest son Tatsuei (Ken Ogata) prepares himself to fulfill his duty as



Narayama Bushiko - A Balada de Narayama

bém. Casais jovens copulam na relva, as cobras fazem amor, as aves aconchegam-se no ninho, os sapos descansam entre os lírios. O primogénito de Orin, Tatsuhei (Ken Ogata) prepara-se para cumprir o seu dever à medida que se aproxima o septuagésimo Inverno. Numa sequência praticamente muda de quase meia hora até ao desenlace, Tatsuhei carrega montanha acima a sua mãe. Ao atingirem o cume, somos surpreendidos e sufocados pela visão das pilhas de esqueletos, ossos dos inúmeros antepassados mortos. Chegada a hora da despedida, Tatsuhei vacila. Recusa-se a partir. Orin esbofeteia o próprio filho, obrigando-o a regressar a casa. Cai o primeiro nevão desse Inverno – um novo ciclo recomeça. *A Balada de Narayama* venceu a *Palma de Ouro* em Cannes.

Em 1987 Imamura fez *Zegen* (ou *The Pimp*), baseado na autobiografia de Iheji Muraoka (Ogata), um homem de negócios japonês que correu uma cadeia de bordéis no Sudeste asiático durante os anos da expansão imperial no início do século XX.

O filme seguinte, *Kuroi Ame – Chuva Negra* chegou em 1989. Era a adaptação de um romance de Masuji Ibuse. Uma jovem, Yasuko (Yoshiko Tanaka) vive em Hiroshima com o tio Shigematsu e a tia Shigeko, quando os americanos largam a bomba atómica sobre a cidade. A visão é directa, fria, penosa de observar e impossível de esquecer.

*Orin's 70<sup>th</sup> winter approaches. A nearly wordless half an hour's long sequence at the climax, Tatsuhei carries his mother up at the Mountain Narayama. As they come up, we are suddenly stunned and stop breathing to see the piles of skeletons, the bones of numerous dead ancestors. At the moment of departure, Tatsuhei fails to bear the shock. He refuses to leave. Orin slaps her son and sends him on his way back home. The first snow of winter falls – the cycle turns. "The Ballad of Narayama" won the Palme d'Or at Cannes.*

*In 1987 Imamura made "Zegen" which also known as "The Pimp". It was based on the autobiography of Iheji Muraoka (Ogata), a Japanese expert who ran a string of brothels in South-East Asia during the years of imperial expansion in the early twentieth century.*

*Imamura's next film "Black Rain" came in 1989. It was the adaptation of the novel by Masuji Ibuse. A young woman Yasuko (Yoshiko Tanaka) lives in Hiroshima with her uncle Shigematsu and aunt Shigeko, when the Americans drop the atom bomb on the city. The views are direct, bleak, stark, difficult to watch and impossible to forget. Imamura forces to see the flesh melting and dripping off the bones of human bodies. The tiny coaled corpse clung to a mother. The Yasuko and her relatives survive and wait to see if the horrific radiation affecting numerous survivors claim them too. They also try to get on with their mundane lives. Uncle Shigematsu wants to see Yasuko married off but she wants to stay with them. Eventually, they all fell sick. Some critics consider the "Black Rain" as Imamura's submission to classics and even as his submission to Ozu.*

*In 1997 Imamura made a relaxed comedy "The Eel". Its about a businessman (Koji Yakusho) who is sent to jail for killing his adulterous wife. After eight years he*

Imamura obriga-nos a ver a carne a desfazer-se, soltando-se dos ossos de corpos humanos. O corpo carbonizado de uma criança preso ao corpo carbonizado de uma mãe. Yasuko e os seus parentes sobrevivem e aguardam angustiados que a radiação que afecta muitos dos sobreviventes os apanhe. Tentam igualmente restabelecer as suas vidas normais. O tio Shigematsu quer ver Yasuko casada, mas ela quer continuar com eles. Finalmente, adoecem todos.

Alguns críticos consideram *Chuva Negra* como a submissão de Imamura aos clássicos e até uma submissão a Ozu.

Em 1997 Imamura realiza uma comédia *Unagi - A Enguia*. Nela conta a história de um homem de negócios (Koji Yakusho) que foi mandado para a prisão na sequência do assassinato da sua mulher, motivado pelo adultério. Após oito anos de reclusão é libertado e tenta reconstruir a sua vida de forma tranquila no meio de uma ruidosa comunidade de inadaptados. O romance com uma mulher que salvou de uma tentativa frustrada de suicídio, acaba por lhe complicar a vida.

O filme acabou por partilhar a *Palma de Ouro* de Cannes com o filme de Kiarostami *O Sabor da Cereja*.

O filme *Kanzo Sensei - Dr. Fígado* (1998) é um retrato do Japão no último ano da Segunda Grande Guerra. A derrota do Japão está eminente. Um médico, Akagi (Akira Emoto) tenta ajudar os seus pacientes e tenta prosseguir a sua demanda científica enquanto o mundo se desmorona à sua volta. Akagi é uma personagem singular e abnegada. Está convencido, mesmo contra todas as evidências, de que a vitória japonesa é inevitável. Os tempos são duros para toda a gente. As famílias não encontram solução que não seja vender as suas filhas para a prostituição, enquanto os seus filhos morrem na frente de combate.

Apesar de tanta desolação, o filme é um entretenimento exuberante.

Imamura realizou ainda *Akai Hashi no Shita no Nurui Mizu - Warm Water Under a Red Bridge* em 2001. O herói, Sasano (Koji Yakusho) aventura-se até ao litoral, seguindo os rumores de um tesouro escondido. Aí envolve-se com uma mulher local, Saeko (Misa Shimizu) que tem uma bizzarria biológica: os seus orgasmos libertam uma maré de fluído quente que inunda o soalho, corre casa fora e desagua no rio, atraindo os

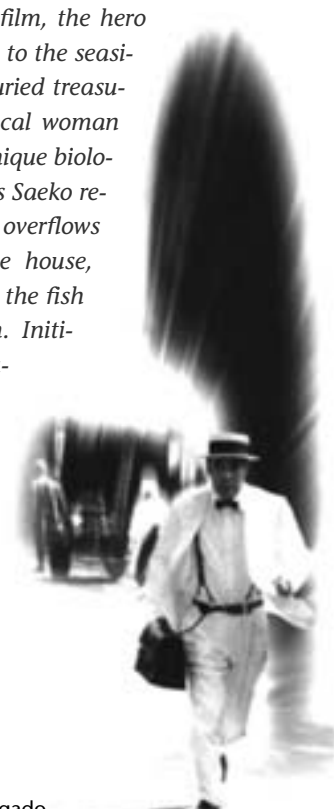


Unagi - A Enguia

*is released from prison and tries to build up a quiet new life amidst a vociferous community of misfits. The romantic attentions of a woman he rescues from a messed up suicide attempt further complicates his life. The film shared the Palme d'Or at Cannes with Kiarostami's "Taste of Cherry".*

*His next film "Dr. Akagi" (1998) is a portrait of Japan in the last year of the Second World War. Japan's defeat is impending. A family physician Akagi (Akira Emoto) tries to help his patients and quests after his medical research as the world breaks around him. Akagi is a unique character – selfless in his devotion. He is convinced, even against all visible evidences that victory is inevitable to Japan. Hard times pressed out everyone. Families have no other alternatives but to sell their daughters into prostitution. Their sons die at the war front. Despite the desolation, the film is an exuberant entertainment.*

*Imamura made "Warm Water under a Red Bridge" in 2001. In this film, the hero Sasano (Koji Yakusho) ventures to the seaside in search of the rumored buried treasure. Here he involves with a local woman Saeko (Misa Shimizu) with a unique biological quirk. During her orgasms Saeko releases a tide of warm fluid that overflows the floors, streams out of the house, splatters into the river, attracts the fish delighting the local fishermen. Initially Saeko excites but soon troubles the conventional Sasano and he starts to withdraw. Finally Sasano discovers that the treasure he is searching*



Kanzo Sensei - Dr. Fígado

peixes para alegria dos pescadores locais. Inicialmente, esta particularidade de Saeko é excitante mas em breve cria problemas ao convencional Sasano que começa a recuar. No final, Sasano descobre que o tesouro que busca não é mais do que uma metáfora - o amor e o desejo de uma mulher. Aqui Imamura satiriza a timidez da nova geração de tecnodependentes japoneses.

O memorável conselho de Taro: *“Fode tantas mulheres quantas puderes enquanto consegues ter uma ereção”*, soa deveras à própria voz do realizador. Diz Imamura: *“A sua mensagem é a minha mensagem.”*

De *Pigs and Battleships* a *Warm Water Under a Red Bridge* as mulheres de Imamura filiam-se num tipo bem diferente do que geralmente encontramos nos filmes femininos. Apresenta as mulheres como anjos caídos, apaixonadas, rudes, libertinas, tão cruéis e egoístas quanto os seus homens.

Muitos críticos elogiam Imamura como um cineasta feminista que quebra estereótipos e descreve as mulheres como agentes sexuais que lutam activamente contra o patriarcado. Mas é verdade que nem o próprio realizador nem as suas personagens femininas agitam a bandeira de qualquer reforma social ou solidariedade de géneros. As suas mulheres lutam simplesmente para sobreviverem no mundo real onde é suposto viverem. As heroínas de Imamura violam o estereótipo da subserviência das mulheres japonesas. Estão muito decididas a recusar semelhante destino. *“As mulheres mais marcantes na minha vida pertenciam às classes mais baixas e conheci-as durante os meus dias de mercado-negro”* lembra Imamura *“Não eram educadas, eram ordinárias e atrevidas, mas também eram muito afectuosas e enfrentavam com bravura os seus sofrimentos”*.

Quando o museu *Fine Arts* de Boston lançou uma retrospectiva da filmografia de Shohei Imamura, intitularam-na: *Pigs, Pimps and Pornographers: The Films of Shohei Imamura - Porcos, Chulos e Pornógrafos - Os Filmes de Shohei Imamura*. Imamura é um dos únicos quatro realizadores que venceram duas vezes a *Palma de Ouro* de Cannes. Partindo da sua própria experiência de vida, vendendo cigarros e bebidas no mercado-negro no Japão do pós-guerra, os filmes de Imamura alarmam e agitam, excitam e perturbam. São retratos da crueldade da vida, tratam de uma forma humorística as verdades mais brutais. Sátiras que transformou em obras de referência e que fazem de Imamura um realizador imortal. ■



Akai Hashi no Shita no Nurui Mizu - Warm Water Under a Red Bridge

*for is nothing but a metaphor – the love and lust of a woman. Here Imamura satires the timidity of the techno-corporate generation of Japan. The most memorable advice of the tramp Taro: “fuck as many women as you can while you can still get a hard-on”, sounds remarkably like the director’s own voice. Imamura says: “His message is my own.”*

*From “Pigs and Battleships” to “Warm Water Under a Red Bridge” Imamura’s women are of a different variety generally found in the usual “woman’s film”. He presents women as down-to-earth, passionate, crude, wanton, as cruel and selfish as the men in their lives. Many critics praise him as a feminist filmmaker breaking the stereotypes and depicting women as sexual agents struggling against patriarchy. But it is true that neither the Director himself nor his female characters are carrying the torch of social reforms or gender solidarity. His women are simply fighting out to survive in the real world offered to them to live in. Imamura’s heroines habitually violate the stereotype of subservient Japanese womanhood. They are very strong-minded who refuse to accept the dimmed destiny of life. “The women who have marked me most in life are the lower-class women I met during my black market days” – Imamura recalled. “They weren’t educated and they were vulgar and lusty, but they were also strongly affectionate and they instinctively confronted all their own sufferings.”*

*When Boston’s Museum of Fine Arts launched a retrospective of Imamura’s films, it was titled as: “Pigs, Pimps and Pornographers: The Films of Shohei Imamura.” Imamura is one of the only four directors to win the Palme d’Or at Cannes twice: first for “The Ballad of Narayama” in 1983 and then for “The Eel” in 1997. Drafting on his own experience of selling cigarettes and liquor in the black market in post-war Japan, Imamura’s films alarm and agitate, excite and disturb. Portrayal of life’s underlying cruelty with brutal truth treated with humor and satire through his chef-d’oeuvres make Imamura immortal. ■*

# Donostiako 54. Nazioarteko Zinemaldia

54º Festival Internacional de Cinema de San Sebastián

54<sup>th</sup> Donostia-San Sebastian International Film Festival

Texto: Isabel Santos\*

**A** bela e cosmopolita cidade de San Sebastián recebeu entre 21 e 30 de Setembro o 54.º Festival Internacional de Cinema de San Sebastián.

Tendo como cartaz Marisa Paredes, a conceituada actriz espanhola, empunhando uma arma que acaba de ser usada, utilizou todo o imaginário do momento do disparo para construir o filme de apresentação e todo o merchandising que habitualmente é posto à disposição dos habitués e visitantes do festival.

Mais uma vez, com uma programação de fazer inveja aos melhores eventos congéneres, aquele que é considerado o maior festival da Península Ibérica presenteou-nos com as várias secções e homenagens que decorreram pelas inúmeras salas de cinema que a cidade coloca, ano após ano, à disposição do festival, num total de 17 écrans.

As 14 secções que integraram a 54.ª edição foram da Secção Oficial à Retrospectiva Temática Emigrantes, passando pela Zabaltegi (pérolas de outros festivais), onde se podem ver filmes já exibidos noutros sítios, como Sundance, Berlim, Veneza ou Cannes. Durante 10 dias percorremos os quatro cantos do mundo, visitámos Paris de dia, à noite, os seus bairros, as margens do Sena e o seu cemitério mais famoso, Père Lachaise, encontrámos especialistas em



**T**he beautiful and cosmopolitan city of San Sebastian hosted the 54<sup>th</sup> edition of the Donostia-San Sebastian International Film Festival from 21<sup>st</sup> to 30<sup>th</sup> September. Marisa Paredes, the renowned Spanish actress, was chosen as the poster face, holding a gun that has just been fired. All the imagery of the shooting moment has been exploited to work on the trailer and on the merchandise that usually is available for film and festival buffs.

Once again, the greatest film festival in the Iberia had an outstanding programme. We were offered several sections and tribute sessions which took place in the 17 cinema rooms available for this festival around the city.

The organisers included 14 sections, among them the Official Section, the Retrospective Section on Emigrants, and the Zabaltegi “pearls of other festivals”

\* Jornalista

\* Journalist

Proust, descobrimos povos africanos, um homem que percorre a Argentina à boleia para tentar ver Maradona e lhe prestar a sua homenagem, os dramas do mundo no ano de 2027, uma família de músicos que percorre o Iraque para conseguir dar um concerto, uma outra família, esta na América, que parte em busca de um sonho, já em França, uma família que vive os dramas da violência sobre um adolescente. No seu conjunto, fizeram com que o “povo” do festival acorresse às salas e as enchesse em busca de sonhos, uma chuva de sonhos refrescando-nos dia a dia.

José Saramago, o nosso Nobel da Literatura, integrou este ano o Júri Oficial do festival, presidido pela diva do cinema francês Jeanne Moreau.

Alejandro Iñárritu teve o privilégio de abrir o festival com o seu novo filme *Babel*, interpretado por Brad Pitt e Cate Blanchett, um filme denso e complexo em que uma simples espingarda desencadeia acontecimentos e sentimentos nos quatro cantos do mundo.

Estava dado o arranque e seguiram-se 11 dias em que a projecção dos filmes e as conferências de imprensa deixaram pouco tempo para apreciar a famosa Concha e as cálidas águas do Golfo da Biscaia ou os seus principais pontos de turismo.

Acaba por se esquecer tudo isso, pois o intenso encontro com o cinema naquela cidade é algo inesquecível, ano após ano a descoberta de novos reali-



*Babel*

*strand where films already screened elsewhere (like Sundance, Berlin, Venice or Cannes) can be enjoyed again. During 10 days we wandered across the five continents: we visited Paris by night and day, its neighbourhoods, the banks of the river Seine, its most famous cemetery - Père Lachaise -, and we came across Proust connoisseurs; we discovered African peoples, a man hitchhiking across Argentina to try to see Maradona and pay him his tribute, the world's problems in the year 2027, a family of musicians that travelled through Iraq in order to be able to give a concert, an American family who sets out in search of a dream, a French family who experiences the drama of violence upon a teenager. All in all, they made the audience rush into cinema rooms looking for dream lives, a shower of dreams to refresh our daily lives.*

*José Saramago, Nobel Prize of Literature 1998, was a member of this year's Official Jury, chaired by the French diva Jeanne Moreau.*

*The opening session was bestowed on Alejandro Iñárritu's latest film, Babel, starring Brad Pitt and Cate Blanchett, an intense and complex film in which a rifle only is enough to give rise to events and feelings around the world.*

*Eleven more days followed of film screenings and press conferences. We almost had no time to admire the well known La Concha Bay, the warm water of the Bay of Biscay or the main tourist attractions.*

*We even forget about it because the strong appeal of cinema in that city is unforgettable. Every year new directors are promoted, young directors achieve their success, and famous directors come back to Donostia to promote their latest films: Oliver Stone with World Trade Center, Carlos Sorin with El Camino de San Diego, and Bahman Gobadi with Half Moon (which*

zadores, o triunfo dos até há bem pouco desconhecidos ou o regresso de consagrados a Donostia, como foi o caso de Oliver Stone com *World Trade Center*, de Carlos Sorin com *El Camino de San Diego*, ou de Bahman Gohadi, com *Half Moon*, que acabaria por receber de novo a Concha de Ouro do Festival.

De salientar nesta 54.<sup>a</sup> edição a bem sucedida presença de um filme português assim como do seu realizador e respectivos actores. Referimo-nos a Manoel de Oliveira e à sua nova obra *Belle Toujours*, um tributo ao filme de Luis Buñuel.

Entre os homenageados que brindaram San Sebastián com a sua presença, tivemos Max von Sydow e Matt Dillon que receberam prémios de carreira e passearam pela cidade como se fossem parte integrante da mesma.

A encerrar o festival, Rajko Grlic com *Karaula*, uma co-produção que envolveu a Croácia, Bósnia Herzegovina, Macedónia, Eslovénia, Sérvia, Grã-Bretanha, Hungria, Áustria e França, em que estão presentes todos os países que constituíam a Jugoslávia. A história passa-se num posto fronteiriço entre a Jugoslávia e a Albânia, em finais dos anos oitenta, antes do desmembramento do país nas novas repúblicas. Numa altura em que Tito é uma memória a conservar e começa a antever-se os sucessores e os anos negros que se seguiriam no país.

No dia 30 e após algumas horas de reflexão e descanso, fez-se a divulgação dos vários palmarés oficiais e de júris privados, num clima festivo que anunciava a noite e a festa de encerramento no palácio Miramar, residência de férias da família real espanhola no século XIX, oportunidade para uma confraternização com os participantes do festival e convidados especiais do festival, em autêntico ambiente de conto de fadas.

A manter-se a tradição, esperamos para 2007 uma edição tão boa como esta, com surpresas e reencontros com realizadores, actores, produtores e amantes da sétima arte, um encontro pleno com o cinema num espaço ímpar na Península Ibérica. ■



*Karaula*

once again was awarded the Golden Shell).

*The successful presence of a Portuguese film, as well as its director and cast has to be highlighted: we are referring to Belle Toujours, by Manoel de Oliveira, a tribute to Buñuel's film.*

*Max von Sydow and Matt Dillon, who were granted Achievement Awards, were among the stars that walked the streets of San Sebastian.*

*Karaula, by Rajko Grlic, was screened at the closing official competing section. It is a co-production between all former Yugoslavia countries, Great Britain, Hungary, Austria and France. It is set on a border post between Yugoslavia and Albania, at the end of the 1980s, just before the territory was split up into new republics, at a time when Tito was just a remembrance and his successors and the country's dark ages could already be foreseen.*

*On the 30<sup>th</sup> September, after a period of reflection, the official awards were announced. At night there was a closing party at the Miramar palace, the holiday residence of the Spanish royal family during the 19<sup>th</sup> century. This fairy tale atmosphere was the ideal opportunity to meet the festival's participants and special guests. If the Donostia-San Sebastian International Film Festival is to keep up its tradition, the 55<sup>th</sup> edition is expected to be as great as this one, full of surprises and meetings with directors, actors, producers, and film buffs - a full cinema experience in a unique place in Iberia. ■*

# CINANIMA 2006

Festival Internacional de Cinema  
de Animação de Espinho

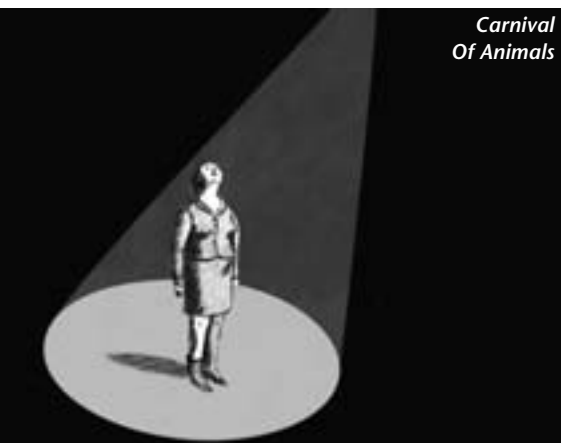
*International Animated Film  
Festival of Espinho*

**Texto:** João Paulo Macedo

**D**ecorreu a 30ª edição do CINANIMA 2006 – Festival Internacional de Cinema de Animação de Espinho, organizado pela Cooperativa Nascente (membro da FPCC) e pela Câmara Municipal de Espinho. A Revista CINEMA acompanhou os dois últimos dias do Festival e damos agora conta do Palmarés. Salienta-se nesta edição do Festival a excelente prestação do português José Pedro Cavalheiro – ZEPE com o filme *Stuart*. 🏆

**T**he 30th edition of CINANIMA 2006 – International Animated Film Festival of Espinho, organized by the Cooperativa Nascente (member of FPCC) and by the City Hall of Espinho took place recently. CINEMA magazine followed the last two days of the Festival and now presents its Palmarés.

In this 30th edition the excellent participation of José Pedro Cavalheiro – ZEPE with a Portuguese film *Stuart* stands out. 🏆



*Carnival  
Of Animals*



*Dreams And Desires  
– Family Ties*



*Stuart*



# Palmarés

**Grande Prémio CINANIMA 2006**  
 – **Prémio Caixa Geral de Depósitos**  
**Grand Prize CINANIMA 2006**  
 – **Caixa Geral de Depósitos Award**

*Carnival Of Animals*  
 Michaela Pavlatova  
 República Checa *Czech Republic*

**Prémio Especial do Júri – Prémio**  
**Cidade de Espinho Special Jury**  
**Prize – City of Espinho Award**

*Tower Bawher*  
 Theodore Ushev  
 Canadá *Canada*

**Curtas Metragens – Categoria A**  
 (até 15 minutos de duração) **Short**  
**Films – Class A (up to 15 minutes)**

**Ex-Aequo:**

*One D*  
 Mike Grimshaw  
 Canadá *Canada*

*The Danish Poet*  
 Torill Kove  
 Noruega *Norway*

**Menções Honrosas:** Honourable Mentions:

*Good Girl*  
 Astrid Aakra  
 Noruega *Norway*

*Mother And Music*  
 Julia Aronova  
 Rússia *Russia*

**Médias Metragens – Categoria**  
**B (mais de 15 Minutos de duração**  
**e até 50 minutos) Medium Length**  
**Films – Class B (more than 15 mi-**  
**nutes and up to 50 minutes)**

*Le Couloir*  
 Jean-Loup Felicioli, Alain Gagnol  
 França *France*

**Longas Metragens - Categoria C**  
 (mais de 50 minutos) **Feature Films**  
 - **Class C (more than 50 minutes)**

*The Christies*  
 Phil Molloy  
 Reino Unido *United Kingdom*

**Primeiro Filme ou Filme de Fim**  
**de Estudos - Categoria D First**  
**Film or Graduation Film – Class D**

*Mother*  
 Christoph Steger  
 Reino Unido *United Kingdom*



**Menções Honrosas:** Honourable Mentions:

*Walking*  
 Alexandre Bayle  
 França *France*

*Sinistra Dextra*  
 Marion Arbona  
 França *France*

**Séries ou Filmes para Televisão**  
 – **Categoria E Series or TV Films**  
 – **Class E**

O Júri decidiu não atribuir prêmio nesta categoria. *The Jury has decided not to award any film in this category*

**Prémio José Abel José Abel Award**

*Dreams And Desires – Family Ties*  
 Joanna Quinn  
 Reino Unido *United Kingdom*

**Grande Prémio Tóbis**  
**Tóbis Grand Prize**

*Stuart*  
 José Pedro Cavalheiro  
 Portugal

**Prémio Melhor Banda Sonora**  
**Original Award for the Best Original Soundtrack**

*Stuart*  
 José Pedro Cavalheiro  
 Portugal

**Prémio do público Audience Award**

*Dreams And Desires – Family Ties*  
 Joanna Quinn  
 Reino Unido *United Kingdom*

**Prémio Alves Costa Alves Costa Award**

*Stuart*  
 José Pedro Cavalheiro  
 Portugal

# Awards

**Prémio António Gaió António**  
**Gaió Award**

*Stuart*  
 José Pedro Cavalheiro  
 Portugal

**Prémio Jovem Cineasta Award**  
**for Best Portuguese Young Director**

**Jovens com idades até aos 18 anos**  
**Directors up to 18 years old:**

*Mais Perto das Nuvens, Mais Perto dos Sonhos*  
 Colectivo Crianças - Cinema Jovem *Children Collective - Cinema Jovem*  
 Portugal

**Jovens realizadores até aos 30 anos**  
**de idade Directors up to 30 years old:**

*?orquê*  
 João Sousa e and José Pinto  
 Portugal

**Prémio “2: Onda Curta”**  
**“2: Onda Curta” Award**

Sem qualquer hierarquia: *In no particular order:*

*Birdcalls*  
 Malcolm Sutherland  
 Reino Unido *United Kingdom*

*Mother*  
 Christoph Steger  
 Reino Unido *United Kingdom*

*Walking*  
 Alexandre Bayle  
 França *France*

*Dreams And Desires – Family Ties*  
 Joanna Quinn  
 Reino Unido *United Kingdom*

*Tower Bawher*  
 Theodore Ushev  
 Canadá *Canada*

*The Danish Poet*  
 Toryll Kove  
 Noruega *Norway*

*Boitel*  
 Alexey Demin  
 Rússia *Russia*

*L' Homme Qui Attendait*  
 Theodore Ushev  
 Canadá *Canada*

**Menção Especial:** Honourable Mention:

*Stuart*  
 José Pedro Cavalheiro  
 Portugal

# O Cinema na corte do Faraó

Os Cineclubes romanos vs a Festa do Cinema: pouco ou nada a festejar

## Cinema at the Faraoh's court

*Roman film societies vs. Film Festival: hardly anything to be celebrated*

Entrevista de Sergio Ponzio\* a Silvano Agosti e Rafael Roberto Galve

*Sergio Ponzio\* interviews Silvano Agosti and Rafael Roberto Galve*

**T**udo começou em 2005, num solarengo Setembro veneziano. No decurso da 62.<sup>a</sup> Mostra Internacional de Arte Cinematográfica da cidade lagunar, o Presidente da Câmara de Roma, Walter Veltroni, apresenta um projecto ambicioso: a primeira edição de um festival internacional de cinema a realizar-se na capital, em Outubro de 2006, com sede principal no novo *Auditorium* projectado pelo arquitecto Renzo Piano. A escolha do Lido, ilha onde todos os anos se realiza a iniciativa, como tribuna para este anúncio não é meramente casual. Quer-se demonstrar que os dois festivais não estão em competição, que existe complementaridade e não antagonismo, silenciando assim as polémicas desencadeadas pelo presidente *berlusconiano* da região Véneto, o poderoso governador Galan, sobre o pressuposto “furto” romano da iniciativa. Mas a querela não se acalma, até porque a decisão de realizar o recém-nascido festival a pouco mais de um mês de distância do festival de Veneza deixa muita gente perplexa.

Passa um ano e a imprensa, sempre à procura de intrigas, exacerba os ânimos e consegue extrair uma declaração ao director artístico do festival de Veneza Marco Muller que torna a acender a polémica: “*Não tenho medo da Festa de Roma porque é feita com filmes que nem nós, nem o Festival de Veneza quisemos*”. Procura-se remediar a situação, mas é o próprio presidente Veltroni a fornecer a chave decisiva que desencadeia o incidente diplomático, declarando que a festa de Roma, diversamente àquela de Veneza, será

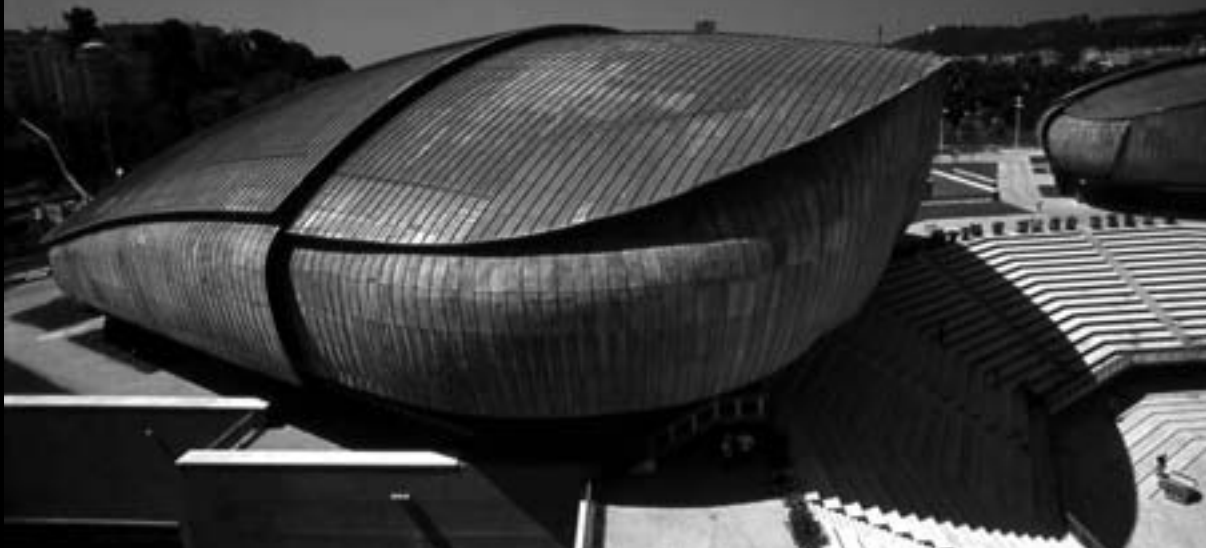
**I**t all took place in 2005, on a sunny Venetian day. During the 62<sup>nd</sup> Venice International Cinematographic Art, the Mayor of Rome, Walter Veltroni, presents an ambitious plan: the first edition of an international film festival that would be held in the capital city, in October 2006, having as its main venue the new Auditorium projected by architect Renzo Piano. Lido, the island where every year the festival takes place, has been properly chosen to stage this announcement. It was supposed to show that the festivals are not competing against each other. Therefore the polemic conjectures triggered by the Veneto berlusconian president, the powerful governor Galan, according to which Rome was “stealing” the initiative have been silenced. But the controversy didn't stop there: lots of people got puzzled over the decision of producing the newly-born festival a month after the Venice Film Festival.

One year is over and the press, a conspiracy-seeker, managed to get a declaration from festival director Marco Muller, which once again roused the controversy: “I'm not afraid of Rome's Festival because it is made up of films that both we and the Venice Film Festival passed on.” The conflict has to be overcome but president Veltroni himself gives rise to a diplomatic incident when he states that RomeFilmFest, contrary to the one of Venice, will be a popular event, a fairy involving a vast audience and not only film professionals. Instead of the centralised pattern of the Lido festival, where everything is confined to the Palazzo del Cinema and the Casino limits, decentralization would be privileged – exhibitions and events would take place all over the city, similarly to the chaotic but nonetheless functional “white nights” model. It would have no intention of competing with the intellectual and elitist Venice Film Festival.

\* Fundador e dirigente do Cineclubes Detour de Roma.

Tradução portuguesa: Joana Azevedo

\* He's a founding member and president of the Detour Film Society of Rome.



Auditorium Parco della Musica, onde decorreu a Festa do Cinema

Foto: Moreno Maggi

um evento popular, uma quermesse que envolverá um público vasto, e não limitada aos profissionais do sector. Em vez do formato centralizado característico da mostra no Lido, onde tudo acontece no espaço circunscrito ao Palazzo del Cinema e ao Casino, privilegiar-se-ia sobretudo a ideia de descentralização, com projecções e iniciativas difundidas pelo território da cidade, à semelhança do modelo caótico mas bem conseguido das “noites brancas”. Enfim, um evento sem nenhuma intencionalidade de concorrência directa com o festival intelectual e elitista de Veneza; e para marcar ulteriormente a distância e circunstanciar os respectivos âmbitos de competência o staff de Veltroni conjuga, ao promover a componente mais “popular”, um ulterior e ambicioso objectivo: Roma deverá tornar-se aquilo que Veneza nunca foi. Assumir a herança da gloriosa mas decadente Mifed de Milão: uma mostra-mercado internacional do audiovisual, com espaços e estruturas criados para favorecer o encontro entre procura e oferta, os intercâmbios comerciais entre produtores e distribuidores. “Popularidade” e “mercado” tornam-se assim as palavras de ordem em torno das quais se saldaram alianças entre os vários lobbies político-económicos. Agências turísticas, hoteleiros, gestores de restaurantes, comerciantes, todos farejam o negócio que pode representar a festa e empenham-se para não perder a sua fatia do bolo.

A administração municipal fornece com orgulho números impressionantes sobre os investimentos e as previsões de lucro, uma chuva de milhões de euro de financiamentos que confluem em 10 dias de projecções. Entretanto começam a circular os rumores sobre as estrelas esperadas nas *passerelles* e anun-

*In order to draw a distance line between both festivals, Veltroni's staff have even a more remote and ambitious aim when they stress its “popular” scope: Rome shall turn into something that Venice has always been able to avoid. It shall assume the glorious but decadent inheritance of MIFED Milan: it shall be an audiovisual international market-show, adequately built to allow the meeting between buyers and sellers and commercial business between producers and distributors. “Popularity” and “market” will therefore become key-words around which political and economic alliances are set. Tourism officers, hotel and restaurant managers, sales-people – everyone is expecting the festival to be a good business opportunity and are willing to seize their part.*

*The city council proudly presents the huge amount of investment and profit they are foreseeing – millions of euros will be financed in a ten-day long event. Meanwhile, stars are rumoured to show up on the catwalk and Leonardo di Caprio is expected to pay a flying visit to Tor Bella Monaca, a frightening suburban ghetto, to rave among the crowd's excitement.*

*What about cinema, the real one? Honestly, it doesn't get much attention. There isn't any logic in films selection, only chaotic sections, a shameful lack of courage to present new proposals and a lack of meetings and debates. It is a cauldron where everything can be found, and where the probability is to get one good film out of one hundred.*

*The moment has arrived. The Festival is almost beginning when a city of stands and pavilions emerges wi-*

cia-se a visita relâmpago de Leonardo di Caprio a Tor Bella Monaca, aterrador bairro-gueto da extrema periferia, para um ecuménico banho de multidão.

E o cinema, aquele verdadeiro? Na realidade, não se fala muito. Nenhuma linha coerente na escolha dos filmes, mas uma enchente de secções caóticas e mal combinadas, uma lastimosa falta de coragem para apresentar novas propostas e pouquíssimo espaço dedicado a encontros e debates. Um caldeirão onde se pode encontrar tudo e o seu contrário, e onde segundo a lei das probabilidades até pode acontecer que em mais de 100 obras apresentadas, por sorte, se chegue a ver um bom filme.

Chegou o momento. A Festa está para começar. Eis que emerge com grande rapidez uma cidade de *stands* e pavilhões em torno do complexo das quatro salas do Auditorium. O quê e quem será acolhido nestes espaços? Associações culturais, redacções de revistas e Cineclubes? Livrarias especializadas em espectáculo, arquivos de cartazes de época ou videotecas de filmes raros? Nada disto. Em contrapartida, aí colocam bancos, companhias de telemóveis e até uma empresa de “mediação marítima”, para o caso de alguém sair das salas de projecção com o desejo imprevisível de comprar um iate...

Partindo então do cenário a que aludimos antes, fomos encontrar os fundadores e directores de dois Cineclubes de Roma: dois pontos de vista peculiares acerca da Festa do Cinema. Ambos empenhados durante decénios para promover uma política cultural autenticamente independente.

“*Nem sequer me fizeram um telefonema!*” É assim que Silvano Agosti comenta rindo quando lhe pergunto se foi interpelado por ocasião dos preparativos da primeira edição da Festa do Cinema na capital. Realizador, escritor, fundador e director artístico do cinema Azzurro Scipioni, no bairro Prati em Roma, Silvano Agosti é uma personagem de um mundo de fábulas, como ele próprio se define.

Começa por precisar que não ama definições como Cineclubes porque pressupõem uma auto-gueteização. “*As salas de cinema comercial, as salas dos grandes multiplex, estruturaram-se como salas de tolerância ou como supermercados onde as mercadorias, os alimentos, são cada vez mais expostos de forma luxuosa, porém quando os provas não sabem praticamente a nada. Então nós que somos cinema e não Cineclubes, nós que somos dos cinemas reais no sentido que mostramos o verdadeiro cinema, somos simplesmente como as tasquinhas onde ainda se come bem*”.

Contacto-o em Brescia, a sua cidade natal, na sede do Pequeno Cinema Paraíso, uma salinha de 30

*thin the range of the Auditorium. What and who will be welcomed into this place? Will it be cultural associations, publishers and film societies? Bookshops specialised in show business, historic posters archives or video shops with rare films? None of it. Banks, mobile phones companies and even a “maritime company” are represented over there, in case someone rushes out of a session with an amazingly unpredictable desire of buying a yacht...*

*There’s where we came across two founders and directors of two Roman Film Societies: two peculiar points of view concerning RomeFilmFest. Both directors are trying hard for decades to promote a completely independent cultural policy.*

*“I didn’t even get a phone call!” - that’s Silvano Agosti’s remark to my question on whether the 1st RomeFilmFest organising team had got in touch with him. Silvano Agosti, director, writer, founder and director of the Azzurro Scipioni cinema, at Prati neighbourhood, defines himself as a character from a moral tale.*

*He begins by saying that he doesn’t appreciate definitions like Film Society because they imply a self-ghettization. “Commercial cinema, multiplex cinema, is thought of as a supermarket where the merchandise is displayed more and more in an opulent way, but it has no taste. Therefore by acting as a cinema and not as a film society, by exhibiting real cinema, we are just like small taverns where you can still find a tasty meal.”*

*I meet Silvano Agosti in Brescia, his hometown, at the Pequeno Cinema Paraíso (Little Cinema Paradise). Silvano has been managing for some years this 30-seat room furnished with oil lamps, and that’s where he exhibits woks of art from all times.*

**So, no Rome city council executive has paid a visit to the Azzurro Scipioni in the last few months...**

*S.A. There has probably been an unconscious reciprocal respect agreement...*

**Do you mean a mutual acceptance that both of you belong to different and unmatchable cultural streams?**

*S.A. To be honest when I talked to Borgna<sup>2</sup>, I advised him to place at least six or seven mega-screens at the suburban neighbourhoods, so that cinema could be available for those who are never given the opportunity to enjoy it... I don’t know if they did it.*

<sup>2</sup> He’s the culture assessor at the Rome City Council.

lugares com lamparinas a gás, muito amada pelo público, que Silvano gere há alguns anos e onde projecta obras-primas de todos os tempos.

**Então não houve nenhum representante da Câmara de Roma que batesse à porta do Azurro Scipioni nos últimos tempos...**

S.A. Provavelmente houve inconscientemente um respeito recíproco...

**Quer dizer um reconhecimento mútuo de pertencer a âmbitos culturais alternativos, inconciliáveis?**

S.A. Para dizer a verdade, quando falei lateralmente com Borgna<sup>2</sup>, aconselhei-o a colocar pelo menos seis ou sete mega-écrans nos bairros da periferia, de forma que o cinema chegasse lá onde nunca chega... não sei se o fizeram.

**Que tipo de expectativas tens relativamente a esta primeira edição da Festa do Cinema?**

S.A. Antes de mais, seria belo festejar mais do que o cinema a vida, porque a vida é um grande evento. Mas como podes festejar o cinema num mundo onde não só a vida não é festejada como também é ultrajada? As pessoas trabalham nove, dez horas por dia, e nunca têm tempo para viver. Irão cada vez menos ao cinema e eu espero que assim seja: aquelas poucas horas que têm à disposição serão dedicadas à vida. Dito isto, gosto da palavra festa, as pessoas encontram-se, trocam-se pensamentos e renova-se. Depois sabes, eu tenho uma aversão pessoal a festivais como o de Cannes ou Veneza. O verdadeiro festival do cinema é o quotidiano. É um pouco absurdo pensar que neste contexto se suspenda a própria existência para ir todas as noites ao cinema. Há uma impossibilidade objectiva. Tudo é feito sem consultar os seres humanos. Se se tivesse perguntado às pessoas: "mas desculpem, vocês têm tempo para ir à Festa do Cinema?", provavelmente ter-se-ia obtido uma resposta afirmativa apenas naqueles que têm privilégios gigantescos, que não trabalham, que podem dar-se ao luxo de ir ao cinema. Todos os outros só podem ir vez sim, vez não, ao sábado à noite. Torna-se cínico falar de cinema sem falar da situação humana que está por detrás.

**O festival elitista em contraposição à festa popular. É uma avaliação na qual te reconheces?**

S. A. São palavras... não acredito absolutamente que o povo vá à festa do cinema.

**What do you expect from the 1<sup>st</sup> Rome-FilmFest?**

S.A. *The most beautiful of all would be to celebrate life instead of cinema, because life is an event. How can you celebrate cinema in a world where life isn't celebrated and above all it's reviled? People work nine, ten hours a day and they don't have the time to live. They will come less and less to cinema sessions and so be it: the few hours available will be dedicated to living. That's that, but I enjoy the word festival. People get together, thoughts are exchanged and things get better. You know, I have this aversion to Cannes or Venice-like festivals. Daily life is the real film festival. It's an absurd to think that in this context people are willing to stop their daily lives to go every night to a film session. There's an objective impossibility. If people had been asked: "excuse me, can you go to RomeFilmFest?", probably only the privileged ones, those who don't work, would be able to afford going. All the others can only go one Saturday night or another. Talking about cinema without mentioning the human situation behind is cynicism.*

**Do you agree with the binomial elitist vs. popular festival?**

S.A. *It's only words... I don't quite believe the folk goes to the FilmFest.*

**Not even to see all the stars on the catwalk?**

S.A. *That's one humiliation I hope they will spare themselves to – it's pure existential pornography. That's why I suggested to Borgna taking cinema to neighbourhoods, but instead of exhibiting present-day films... Pasolini and Accattone should be screened there!*



Leonardo DiCaprio

<sup>2</sup> Assessor da Cultura na Câmara Municipal de Roma.

**Nem para poder assistir à passerelle das várias estrelas de turno?**

S.A. Eis uma humilhação que espero que se poupem, é pura pornografia existencial. Por este motivo propus a Borgna que levasse o cinema até aos bairros, mas não para projectar os filmes de agora... para projectar Pasolini, mostrar Accattone nos bairros!

**Então na tua opinião o povo tem pouco a ver com este acontecimento?**

S.A. Se a Câmara tivesse tido um mínimo de coragem social, teria dito aos seus funcionários: *no decurso da festa do cinema façam também festa*. Venham trabalhar duas horas de manhã e depois ficam livres o resto do dia, assim podem ir à Festa do Cinema. Esta sim teria sido uma iniciativa verdadeiramente subversiva, verdadeiramente inovadora.

**Não será que por detrás da pressuposta popularidade da festa, se esconde sobretudo o respeito obsequioso de regras ditadas pelo mercado, enfim uma festa mais voltada para favorecer os diversos aparatos produtivos que o acesso à cultura por parte das classes populares?**

S.A. Tudo o que funciona economicamente nunca funciona humanamente. Eu experimentei-o na minha vida de fábula e descobri que as coisas mais importantes não têm relação nenhuma com o lado económico. No entanto, pode-se perceber que tenho um certo embaraço porque nalguns aspectos Veltroni é uma pessoa estimável, dotado de qualidades e de boas intenções, mas são as estruturas que são pútridas, que não respeitam o ser humano. Num dos meus livros descrevo um país onde todos trabalham não mais do que três horas por dia e todos os problemas se resolvem magicamente porque se tem tempo de os enfrentar. Não é possível roubar nove horas da vida de uma pessoa todos os dias e depois pretender que essa venha à festa do cinema. Não é possível.

**Nestas condições consideras que participar na festa torna-se apenas uma outra ocasião de consumismo cultural, provavelmente uma alternativa ao aluguer de um filme do Blockbuster que vemos cansados em casa depois de um dia de trabalho....**

S.A. Sim, torna-se uma falsidade. Mas eu compreendo-os, seguem este raciocínio: se nós dermos serenidade aos seres humanos, é o colapso do sistema. O dinheiro, o capital, a moeda é um território de desespero. Como vês, para mim não é possível falar de um assunto sectorialmente,

**So, you think the folk has little to do with this event?**

S.A. *If the City Council executive had had some social courage, he would have told his officials that during the RomeFilmFest period they should be celebrating themselves. They should only have to work two hours in the morning and have the rest of the day off to go to the festival. This would have been a truly subversive and innovating initiative.*

**Do you think that behind the festival's pre-  
tence popularity there's mainly a deep respect for the formal market, e.g., this festival is especially meant to allow the industry's interests and not the people's access to culture?**

S.A. *Everything that manages to work on an economic level does not work on a human one. I've experienced it in my tale life and found out that the most important things have no connection with money. Any way, you can see I'm a bit embarrassed because in a certain way Veltroni is a kind person, he has some qualities and some good intentions, but it is the social structures that are rotten, that won't respect humankind. In one of my books I portray a country where people work no longer than three hours a day and all problems are solved magically because there is time to face them. Stealing nine hours from a person's daily life and still want him/her to come to the FilmFest is delirious.*

**Under these circumstances, do you think that coming to the festival is a mere opportunity to consume culture, probably an alternative to staying home watching a DVD, after a hard day of work?**

S.A. *Yes, it becomes a fake. But I understand their point of view: if people are given quietness, it means the system's break-up. Money, capital, currency, that's a desperate territory. As you can see, it's impossible to talk about an isolated issue; I always end up talking about life, the structural element that rouses me. Cinema has to be contextualised, and so has literature. Brecht said that in war-time even poetry is a crime.*

acabo sempre por falar da vida, que é o elemento estrutural que mais me fascina. Não se pode falar de cinema por si só, como não se pode falar de literatura por si só. Brecht dizia que em tempo de guerra até a poesia é um crime.

**Veltroni declarou que “o cinema não é um panda que temos que salvar, mas um grande recurso que temos que ver com optimismo”, concordas?**

S.A. É uma frase permeada tanto de inteligência como de grande ingenuidade. O cinema é um recurso apenas se produz consciência, além de beatitude quando se trata de uma grande obra-prima. Está-se bem apenas se a própria consciência é iluminada.

**Consideras suficiente a política de apoio e envolvimento por parte das instituições culturais face a realidades cinematográficas independentes como a vossa?**

S.A. Eu fui sempre contrário às ajudas do Estado ao cinema porque, no momento em que afirmas que o cinema de autor deve ser ajudado, quer dizer que o consideras inválido. Eu estou no 24.º ano de actividade do Azzurro Scipioni e a Câmara interveio apenas em 0,0001%, e dizendo sempre que não havia dinheiro. Na realidade, eu não estou necessariamente interessado no dinheiro. Gostaria que a Câmara tomasse consciência que há 24 anos que projecto apenas obras-primas. Mas eu não vou pedir licença para existir. Para mim bastaria que a Câmara publicitasse a minha actividade, não lhe custaria nada. Não me interessa ser sustentado. No entanto, parece quase que os administradores estão aterrorizados com a nossa existência.

Rafael Roberto Galve, artista, escritor de fábulas, criador de marionetas, fundador e director artístico do histórico Cineclube Grauco, de Roma, activo na capital desde 1972. A 3 de Agosto de 2006 publica no *Liberazione* uma carta aberta em resposta a Pietro Folena, presidente da comissão para a cultura da Câmara dos Deputados, na qual exprime a sua desilusão por uma política dos grandes eventos que esmaga a “cultura de base”, que se torna cada vez mais marginal e esgotada de recursos e apoios.

**Comecemos por aqui, pela tua intervenção no Liberazione...**

R.G. Olha, a minha posição não pretendia ser um ataque frontal àquilo que pode significar a Festa do Cinema, porque um festival em Roma pode ser importante, mas certamente não da forma como foi organizado,

**Veltroni stated that “cinema is not a panda that has to be saved but a huge resource that must be seen with optimism.” Do you agree?**

S.A. It's a very intelligent but also very naive sentence. Cinema is a resource insofar as it raises consciousness and even beatitude if we're talking about a work of art. People are fine only if their consciousness is illuminated.

**Do you think that independent cinema entities get enough financial aid from cultural institutions?**

S.A. I've always been against State aid because if you think that independent cinema needs support that's because you think it's crippled. Azzurro Scipioni was founded 24 years ago and the City Hall had nothing to do with it. Actually, I don't really care about the money. I just want the City Hall to know that nothing but works of art have been exhibited there for 24 years. I won't beg to let it live. It would be enough if the City Hall would promote my activities, it's not asking too much. I don't want to live at the City Hall's expenses. However, it looks as if the city executives are frightened by us.

Rafael Roberto Galve is an artist, a fable writer, a puppet maker. He founded the historic Grauco Film Society in 1972, in Rome, and he's its artistic director. On August 3<sup>rd</sup>, 2006, the *Liberazione* publishes an open letter from him to Pietro Folena, president of the culture committee at the House of the Deputies. In this letter he expresses his deception with the great events policy since it crushes the “elementary cultural events”, which get even more marginalized and devoid of financial support.

**Let's start with your open letter...**

R.G. My position wasn't meant as a direct assault to RomeFilmFestival. A festival in Rome can be important indeed, but not the way it was organised. By lessening the financial support given to the suburban culture, it managed to weaken the elementary cultural events. Therefore, if we ever ask for their help to promote film sessions there will be little left. Wherefore this pharaonic initiative? It is at the mainstream's service. They aren't providing cultural situations that could change this society that, after five years of Berlusconi rule, got even more devastated than ever.

porque vem enfraquecer e esmagar a cultura de base, porque foi subtrair recursos às assessorias para a cultura e para as periferias. Deste modo, quando lhes formos propor projectos e ciclos de cinema na melhor das hipóteses fazem-nos raspar o fundo do barril (uma expressão muito comum dentro das assessorias). Esta iniciativa faraónica para mais, ao serviço de quem? Do *mainstream*. De certo não estão a criar as situações culturais que poderiam modificar esta sociedade que, após cinco anos de “berlusconismo”, se encontra mais árida e devastada do que nunca.

**Identificas-te com a pressuposta oposição entre a concepção de um festival de profissionais do sector, de carácter intelectualista - o modelo de Veneza, para que se entenda -, e a ideia da festa, quer dizer a dimensão escolhida para este primeiro encontro romano, com uma atmosfera mais popular e participado por um público de massa?**

R.G. Quanto maior é a crise e quanto maior é a angústia, mais as pessoas e a sociedade precisam de circo.

#### *Panem et circenses.*

R.G. Infelizmente pão não! Esse têm somente os industriais e empregados, gente paga para fazer cultura, não? Nós somos militantes, somos outra coisa, pensamos a cultura como factor ético, não fazemos a indústria da cultura. Ninguém diz que as festas não devem existir, nada disso! Veltroni acabou mesmo agora de festejar uma, a Noite Branca. E naquela ocasião assegurou que dos cofres da Câmara não tinha saído quase nada porque as iniciativas tinham sido financiadas por patrocinadores privados. Patrocinadores que agora, na Câmara, se disponibilizam só para as “cortes do faraó”, enquanto no passado apoiavam também iniciativas independentes...

**Queres dizer iniciativas de grupos de base como associações e Cineclubes?**

R.G. Exacto. Desconhece-se totalmente o que seja um grupo de base, as instituições tratam-nos como grupos que fazem trabalhos esporádicos, efémeros, e às vezes dão-nos uma pequena contribuição por esse trabalho, mas nós não somos aquilo, nós fazemos Cineclube, fazemos actividade continuada, temos um percurso cultural a manter e somos totalmente contra o efémero.



**Do you agree with the opposition between an arty-type festival, for film professionals (like the Venice model), and a more popular festival, like the 1<sup>st</sup> RomeFilmFest?**

R.G. *The harder the crisis and the anguish, the stronger is the need for circus.*

#### *Panem et circenses.*

R.G. *Unfortunately no bread! It is only available for industrialists and employees, the ones who get paid to make culture, right? We are militant people; we see culture as an ethical factor, and not as an industry. We think festivals must exist. Veltroni has just celebrated the White Night festival. He guaranteed that hardly any financial support had come from the City Council, because it had been sponsored by private companies. These sponsors are only available for the “pharaoh courts” while in the past they also supported independent initiatives...*

**Do you mean associations’ and film societies’ initiatives?**

R.G. *I do. Associations and film societies are completely unknown. Institutions think our work is sporadic and ephemeral, and sometimes grant us money. But that’s not what we do. We are a film society, we have scheduled activities, we have a cultural path to follow and we are completely against the ephemeral.*

**I’ll tell you what I think: as the founder and promoter of Detour, a Roman film society that’s reaching its ninth anniversary, and even more in Grauco’s case because of its thirty-year long experience, I was expecting, at least this time, that the cultural institution**

**would come knocking at our door, taking us into account, managing to recognise the cultural investment we did, instead of being we, one more time, the ones who have to beg for an audition or a visible space.**

R.G. *But we didn’t even get an invitation!*



**Digo-te aquilo que penso: como fundador e animador de um Cineclube romano que está quase a festejar o seu nono ano de vida, o Detour, e isto é ainda mais verdadeiro no caso do Grauco que tem uma história com mais de trinta anos, enfim esperava, iludindo-me, que pelo menos desta vez, por ocasião da Festa do Cinema, pudesse ser a instituição cultural a vir tocar-nos à porta, a aperceber-se de nós, a reconhecer e saber avaliar as actividades culturais de base presentes com tantas dificuldades no território, em vez de sermos nós, mais uma vez, a ter que mendigar ou solicitar uma audição ou um espaço de visibilidade.**

R.G. Mas se nem sequer nos enviaram um convite!

Auditorium Parco della Musica

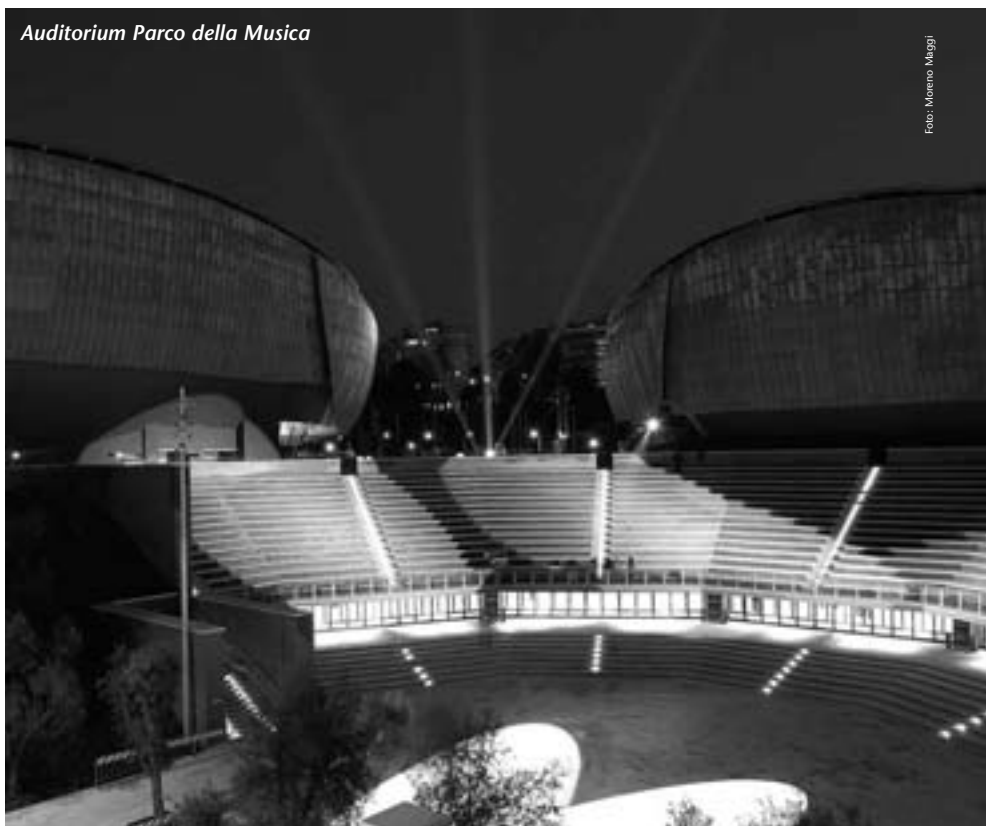


Foto: Moreno Maggi

**Nós como Cineclube Detour solicitámos um passe para poder simplesmente assistir às projecções. Nem sequer nos responderam!**

R.G. Não se pode negar que nos sentimos feridos. Não se pode esquecer que existe uma cultura de base que deu a alma, que deu sangue por cada coisa que conquistou, que por vezes lutou até à exasperação para hoje não ter nada. E digo-te que falamos com esta amargura porque nós não fizemos apenas cinema. Nascemos em 1972 como um grupo autónomo, extra parlamentar: fizemos algo pela sociedade. Se eles tivessem querido, teriam podido envolver todos os Cineclubes, as periferias, mas não as periferias que estão nas suas mãos, as nossas periferias. Podiam dizer-nos: “Queremos que vocês também façam parte desta grande festa”. Mas não! Agora dizem: “A vocês o vosso trabalho, a nós o nosso. Do que é que se lamentam? De vez em quando damos-vos um pequeno financiamento para um ciclo de cinema”. Mas não é isto que nós queremos, até porque quando te dão 10 tu já gastaste 30. Nós somos grupos que fazemos um trabalho de educação e de crescimento da consciência social. Queremos ter todos os direitos e todo o respeito que têm uma biblioteca ou uma escola. 🇮🇹

**The Detour Film Society has asked for a free-pass to be able to see the exhibitions. They didn't even bother to answer!**

R.G. I can't deny we were hurt. The first group that fought hard for everything it achieved and has turned into a failure cannot be forgotten. Our bitterness stems from the fact that we didn't do just cinema. We were born in 1972 as an extra-parliamentary group: we did something for society. If they had wanted, they could have involved all film societies and our suburbs – not the ones they rule. They could tell us: “We want you to join this great festival.” But they don't. Now they tell us: “You do your job, we do ours. Why are you complaining? Once in a while we grant you a small contribution for a film session.” That's not what we want – when you are given 10 you have already spent 30. Our job is to educate and raise conscious awareness. We want the same rights that are bestowed upon libraries or schools. 🇮🇹

# Molodist

36ª Edição Molodist,

Festival Internacional de Cinema, Kiev, Ucrânia

*36th Edition of the Molodist,  
International Film Festival, Kiev, Ukraine*

**Texto:** João de Almeida Filipe\*

## **A** caminho de Kiev

Horas antes de embarcar para a Ucrânia, numa apressada pesquisa pela internet, pude ler que em Kiev o céu é recortado por imensas cúpulas douradas de magníficas igrejas e que o tempo é tão imprevisível como as suas mulheres... As cúpulas lá estão, douradas e imponentes ao nosso olhar. Das mulheres não fiquei a saber mais do que o evidente – são belas. Quanto ao tempo, esse sim parece mesmo absolutamente imprevisível, variando no espaço de uma semana entre os sete graus negativos e os doze positivos. Quando cheguei, alguém me disse que no último dia do festival neva sempre.

## **Kiev – a cidade do Molodist**

Nos dias que correm é cada vez mais raro experimentar a sensação de se estar no estrangeiro quando se viaja dentro da Europa. Kiev é um dos sítios onde essa sensação ainda é possível, onde o espaço Schengen conhece fronteiras, onde o euro não é moeda única e onde o inglês é apenas conhecido pelos tradutores e intérpretes ou pelas gerações mais novas que agora o começam a aprender na escola. É também daqueles locais onde nada é fácil e uma pessoa precisa de batalhar por tudo e por nada, para não se perder no metro, para conseguir entrar numa sessão de cinema para a qual foi convidado, para ter direito a re-

## **O**n Our Way to Kiev

*Hours before travelling to Ukraine, browsing the Internet, I found out that the sky in Kiev is outlined by huge golden domes from magnificent churches and that the weather is as unpredictable as Ukrainian women... There they are the domes, golden and majestic. My knowledge of women remained only skin-deep – they're beautiful. The weather really looks as if it's unpredictable for it ranges from -7 degrees Celsius to 12 degrees Celsius in a week interval. When I arrived, I was told that it always snows on the last day of the festival.*

## **Kiev – Molodist's Venue**

*Nowadays, it is more and more difficult to experience a feeling of being abroad when travelling through Europe. But it can still be experienced in Kiev because it has not yet been affected by the Schengen Agreement; the Euro has not yet been introduced there as the single cur-*

*rency, and only translators, interpreters and the youngest generation are able to speak English. Kiev is also that kind of place where we have to struggle to get it our own way, in order not to get lost in the subway, to be allowed into a film exhibition to which we have been invited, to be allowed to have another free glass of juice for breakfast... We constantly have to cope with "niet" (no) or "ne znaio" (I don't know) which is more or less the same. It's one of those places where we'll possibly and probably end up in the middle of a highway pushing our car, which was sup-*



\* Membro do Júri da FICC e do Cineclube CTLX

\* Member of the IFFS Jury and CTLX Film Society

petir um copo de sumo ao pequeno-almoço oferecido pelo hotel... o que mais se ouve é “*niet*” (não) ou, na melhor das hipóteses, “*ne znaio*” (não sei), o que na prática vai dar ao mesmo. É também daqueles sítios onde é muito possível e provável acabar no meio da auto-estrada a empurrar o carro que nos é suposto levar ao aeroporto ou ter que gastar ora 20 ora 150 *grivnia* (entre 3 e 25 euros) para fazer exactamente o mesmo percurso de táxi na cidade, consoante a vontade do motorista. E nem mesmo para quem está familiarizado com as línguas eslavas é fácil, porque aqui tudo está escrito em ucraniano, mas depois fala-se ora em russo ora em ucraniano. Em Kiev é preciso batalhar, sempre... muitos dos estrangeiros que por aqui passam ou vivem, queixam-se da frieza e rudeza dos ucranianos. Dizem que são mal encarados, infelizes e nada simpáticos. Não posso dizer o mesmo, devo ter tido sorte com os ucranianos que conheci. O que é por demais evidente é que nesta cidade e entre os ucranianos, reina a maior das desorganizações. É uma desorganização inacreditável, inumana e que torna tudo muito lento e difícil, comprometendo em muito a hipótese de um bom relacionamento entre o turista e o local.

O que leva então alguém a querer visitar Kiev? Em finais de Outubro, e vésperas da época de neve, só mesmo o MOLODIST, o evento que nesta altura marca a actualidade no panorama cultural da cidade com filmes e realizadores vindos dos quatro cantos do mundo para uma semana de descoberta e celebração do Cinema. E a acontecer na capital do país o festival ganha dimensão de acontecimento nacional, com o presidente da república, Victor Yushchenko, a fazer as honras de abertura do Molodist na qualidade de seu Director Honorário. Ao discurso do Presidente e do Director do Festival, Andriy Khalpakhchi, seguiu-se um espectáculo de entretenimento para as cerca de cinco mil pessoas que preenchiam os lugares do Palácio da Ucrânia. Por fim, a exibição do filme *Paris, je t'aime* que reúne tantas histórias quanto os *arrondissements* de Paris, com 18 curtas por diferentes realizadores (Coen, Assayas, Wes Craven, Vincenzo Natali, Gus Van Sant e Walter Salles, entre outros) cada uma com a duração máxima de 5 minutos, conclui a cerimónia oficial de abertura da 36ª edição do Molodist. Com alguns bons e muitos outros maus momentos, a projecção deste filme serviu pelo menos como uma espécie de aviso: na Ucrânia é perfeitamente normal falar ao telemóvel no cinema e entrar e sair da sala uma dúzia de vezes durante a projecção de qualquer filme – mesmo que num festival internacional.

*posed to drive us to the airport; or where we'll have to spend either 20 or 150 hryvnia (€3 or €25) – at the driver's will - to get a taxi to drive us around. It isn't easy either for those who speak Slavonic languages because even though everything is written in Ukrainian, it is either the Russian or the Ukrainian language that people use to speak. Living in Kiev is hard. Lots of foreigners complain about the indifference or roughness of Ukrainians. They are accused of being sullen, unhappy and unpleasant. I'm not of that opinion; I must have been lucky with the people I came across. What I think is that this city is a real chaos. It's an unbelievable, inhuman chaos, which makes things seem really slow and difficult, compromising a good relationship between foreigners and local people.*

*Therefore, what makes people want to come and visit Kiev? At the end of October, with the wintering season approaching, nothing but the MOLODIST. This is a noteworthy event in the city's cultural life that is aimed at celebrating Cinematography during a week by presenting films and directors from all over the world. As the festival is held in the capital, it acquires a nationwide importance, where even the President of the Republic, Victor Yushenko, makes the formal opening speech at the Molodist as its Honorary President. After Andriy Khalpakhchi's speech, the President of the Festival, the 5000 people in the audience were offered an entertainment show at the Ukraine Palace. Paris, Je t'aime, a film comprising as many stories as the Paris' "arrondissements", 18 short films by the same number of direc-*



Kiev

## Molodist – Festival Internacional de Cinema da “juventude”

Em português “Molodist” traduz-se por “juventude”. O festival tem as suas raízes na divulgação e promoção dos filmes de estudantes e daí a sua grande ligação ao trabalho de criação da juventude. Mantendo a sua raiz, foi crescendo para hoje se centrar nas primeiras longas-metragens de novos realizadores. A secção de curtas-metragens será um passo intermédio natural para aqueles que já finalizaram os seus estudos de cinema e antes da sua incursão na longa-metragem. Mas ignorando os realizadores, que é feito da juventude deste festival, onde está o público jovem? A juventude que se podia encontrar no Cinema Butterfly Ultramarine, onde foram exibidas as sessões de competição do festival, passava o dia e noite no café, a jogar matreco e, sobretudo, *bowling*. Uma das razões apontadas foi para o facto de pela primeira vez este ano os bilhetes serem cobrados e com preços de certo modo proibitivos, atendendo à realidade económica deste país, que podiam chegar aos 50 *grivnia* (cerca de 8 euros). Parece que nas edições anteriores a entrada, pelo menos aos estudantes, era livre e toda e qualquer sessão era incrivelmente concorrida não sendo raro ter que procurar um lugar no chão. Outro dos factores terá tido a ver com a dispersão das sessões do festival, também pela primeira vez, por quatro espaços distintos da cidade, ao contrário dos anos anteriores onde todas as sessões competitivas ou extra competição se concentravam num único espaço - o



*Paris, je t'aime*

tors (Coen, Assayas, Wes Craven, Vincenzo Natali, Gus Van Sant and Walter Salles, among others), each lasting up to 5 minutes, closes the opening ceremony of the 36<sup>th</sup> edition of the Molodist. There were some good moments and a lot of bad ones. The screening of this film helped us figure out that in Ukraine it is perfectly normal to speak on the mobile phone as well as leave the room a dozen times during a film session – even if it is an international festival.

## Molodist – International “Youth” Film Festival

“Molodist” means “youth”. This festival is rooted in the diffusion and promotion of students’ films, hence its strong connection to youth’s creative work. Although it has still the same aims, it has developed and nowadays it even focuses on the first feature films of new directors. Those who have already ended their cinema studies will start by directing short films before turning their attention to feature films. Besides the young directors, what has become of the festival’s young audience? The young generation that could have watched the competing sessions at the Butterfly Ultramarine venue, spent their time at the cafés playing table football and especially bowling. This was attributed to the overwhelming price of tickets, which could reach 50 *hryvnia* (about €8). The previous editions were free of charge for students and therefore every session was incredibly full and people often had to sit on the floor. It could also have to do with the scattered venues of this edition. For the first time there were four different venues in town, whereas the previous years all competing or out of competition films were exhibited at the same venue – the Dom Kino (the cinema house). Something also awkward was the quite old age of the members of the jury at a “youth” film festival. I can only guess that the secret is to have a young mind...

## Films on competition at the Molodist’s 36th edition

Among the 66 international films on competition (Chile, Slovakia, Canada, Israel, Brazil, Switzerland, Romania, India, Italy, South Korea, Portugal, Poland, France, Australia, Russia, Great Britain, Austria, Spain, Turkey, USA, Norway, Hungary, Iran, Germany...), there were 25 student-directed films, 27 short films and 14 first feature films.

All in all, the most surprising thing was the students’ film section, wherefrom three works must be pointed out – all of them directed by 1978-born directors.

Dom Kino (casa do cinema). Ainda com alguma pertinência muitas almas se interrogavam da razão de ser da média etária relativamente alta do Júri Internacional num festival de cinema "jovem". Ao que apenas posso adivinhar a resposta de que a juventude não está na idade mas no espírito do júri...

### Os filmes em competição na 36ª edição do Molodist

Uma selecção de 66 filmes de todo o mundo (Chile, Eslováquia, Canadá, Israel, Brasil, Suíça, Roménia, Índia, Itália, Coreia do Sul, Portugal, Polónia, França, Austrália, Rússia, Grã-Bretanha, Áustria, Espanha, Turquia, EUA, Noruega, Hungria, Irão, Alemanha...), dos quais 25 filmes de estudantes, 27 curtas-metragens e 14 primeiras longas-metragens, eis o panorama competitivo.

No conjunto, diga-se que o que mais surpreendeu foi a secção de filmes de estudantes, dos quais se torna obrigatório destacar, pelo menos, três obras - curiosamente de realizadores todos nascidos no mesmo ano de 1978. Desde logo o sul coreano *Rabbits And Bears* (2005, 21', cor), de Hyo Joeng Kim, filme merecidamente já distinguido com o Primeiro Prémio do Busan Ásia International Short Film Festival (Coreia do Sul) e com o Prémio de Melhor Direcção na 29ª edição do Rencontres Internacionales Jenri Langlois (França). *Rabbits* Conta a história de um encontro casual num tórrido dia de verão entre um rapaz que distribui publicidade no centro da cidade vestido de urso e uma rapariga que anuncia livros de inglês vestida de coelho. Em cerca de 20 minutos o espectador é conduzido de um início simplesmente hilariante para um registo profundamente perturbador e dramático. Puro exercício de drama é ainda *Haircut* (2006, 6'30, cor), da ucraniana Bohdama Smynova - natural de Kiev, mas que agora vive em Nova Iorque. Nesta curta de 6 minutos apenas, o mais importante é o subtexto da acção, a tensão que resulta daquilo que não é dito, mas do que fica por dizer. Neste pequeno exercício a realizadora explora habilmente a tensão latente na situação de duas mulheres para um só homem e as correspondentes relações de domínio e poder daí resultantes. Por fim, o destaque também para a animação do berlinense Jan Koester *Our Man in Nirvana* (2005, 10'27, cor), que já despertou o interesse da Sony Bmg, e que revela uma técnica impressionante e um cromatismo de cores que torna o filme mais do que apelativo mesmo para quem não aprecie o género de cinema de ani-

*Rabbits And Bears* (2005, 21', colour), by the South Korean Hyo Joeng Kim, which had already been distinguished with the First Award at the Busan Asia International Film Festival (South Korea) and with the Best Director Award at the 29<sup>th</sup> edition of Rencontres Internacionales Jenri Langlois (France). It tells the story of an accidental meeting, on a burning Summer day, between a guy that hands over flyers in the city centre dressed up as a bear, and a girl that advertises English books dressed up as a rabbit. In the first 20 minutes of the film we are driven from a hilarious to a disturbing and dramatic perspective. *Haircut* (2006, 6'30, colour), by the Ukrainian Bohdama Smynova (born in Kiev but living in New York at present), is also a dramatic film. The action has to be stressed in this short film, the tension deriving from what remains to be said. The director skilfully exploits the implied stressful relationship between two women and a man and the consequent power and dominion excelled from it. Finally, the anima-



*Rabbits And Bears*

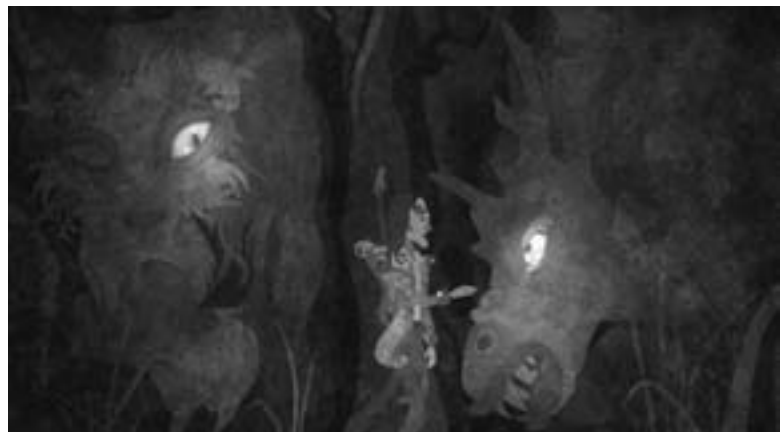
ted short film by Berliner Jan Koester also deserved our attention. *Our Man in Nirvana* (2005, 10'27, colour) has already aroused Sony Bmg's interest. It is technically brilliant and has an attractive use of colour that makes it enjoyable even for those who don't usually watch animated films. Unfortunately, *While He Was Flying* (2006, 35', colour), by the Russian Olexander Kessel, had a disadvantage since it was screened without English subtitles for an international jury...

As far as short films are concerned, some deserve a special appraisal. First of all, *Terra Incognita* (2005, 15' colour), directed by Peter Volkarz, a 49-year old Swiss who entitles himself as a designer and a freelance director. We have to stress his creativity and profes-

mação. Lastimavelmente, cumpre ainda uma última referência à desvantagem sofrida por *While He Was Flying* (2006, 35', cor), do russo Olexander Kessel, que foi exibido na íntegra sem qualquer legendagem em inglês, 35 minutos em russo apenas, para júris internacionais...

No que diz respeito às curtas-metragens, dos 23 filmes exibidos, há que destacar logo à cabeça *Terra Incognita* (2005, 15', cor) de Peter Volkarz, suíço que aos 49 anos de idade se intitula *designer* e realizador *freelancer*. Importa esta nota para realçar a criatividade e o profissionalismo que pautam esta realização onde humoradamente se aborda a expedição de Leschenko, físico de Hermenstad que nos anos vinte põe em causa a lei da gravidade, à Ilha de Nanopol – mítico ponto zero de gravidade. Impressionante também é *Magma* (2006, 7', cor) onde o espanhol Vicente Navarro ensaia um impressionante (des)encontro entre um homem e uma mulher no meio da multidão, a qual os une e os afasta. Uma imagem trepidante de fotografia granulada e cores quentes, com planos muito tensos, conferem profundidade a um filme sem diálogos e de sete minutos apenas. A impressão é tão forte quanto efêmera, tendo colhido muitos elogios no momento seguinte à sua exibição, mas sem recordação posterior durante o resto do festival. A contrastar com a tensão espanhola, refira-se o humor germânico em duas curtas a parodiar as “paranóias sociais”. *Komfortzone* (2006, 8'25, cor), de Hanco Olderdisen, parte do clássico *gag* do homem em luta desesperada para vencer a sua inibição no urinol público quando na presença de outras pessoas. Despretensioso e divertido quanto basta. Por seu turno, *Don't Panic* (2005, 15') parodia o estado de pânico que parece cada vez mais afectar os jovens recém-licenciados que não conseguem arranjar emprego. A partir de uma série de estatísticas alarmantes, a narrativa acompanha uma jovem arquitecta diplomada com nota máxima, mas sem emprego, que acaba por ocupar o tempo a auto diagnosticar-se uma multiplicidade de doenças e a correr em desespero de médico em médico, situação que ironicamente lhe irá proporcionar um emprego e, assim, curar todas as suas maleitas. Em registo diverso, é incontornável a menção a *Marilena From P7* (2006, 16', cor) do realizador romeno Cristian Nemesco que tragicamente faleceu este verão vítima de um acidente de viação. *Marilena* narra a invulgar história sobre um rapaz a entrar na adolescência que se apaixona por uma prostituta do bairro, fazendo tudo para a conquistar mas acaban-

*sionalism. Peter Volkarz used humour to deal with Leschenko's expedition - a physicist from Hermannstadt who questioned the Law of Gravity in the 1920s - to the Nanopol island, the mythical point of zero gravity. Magma (2006, 7', colour) is also an impressive film. The Spanish director Vicente Navarro sets up an amazing (dis)union between a man and a woman among a crowd, which simultaneously brings them together and apart. He turns to granulated photography and warm colours as well as strong frames which convey a deep interest to a 7-minute long non-dialogic film. Its impressiveness is as strong as it is ephemeral. The film was acclaimed immediately after it was exhibited but was not mentioned afterwards. There were two very comical German short films, parodying "social paranoia". Komfortzone (2006, 8'25, colour), by Hanco Olderdisen, starts with the classical gag of a man struggling hard to overcome his inhibition in a public urinal. It's unpretentious and amusing enough. Don't Panic (2005, 15') parodies the panic-stricken young graduates who can't find a job. After being faced with some alarming statistics, we follow the life of a young unemployed architect who spends her time self-diagnosing lots of illnesses and looking for medical help. Ironically, this situation will get her a job which will heal all her pains. Marilena From P7 (2006, 16', colour), by Romanian director Cristian Nemesco who lost his life in a car accident this year, tells the unusual story of a young teenage boy who falls in love with a prostitute from the neighbourhood. He does everything he can to win her heart but he ends up learning that it is impossible to have her. The Sailboats of the Luxembourg (2005, 23') also deserved our attention. It was the bold attempt by the French director Nicholas Engel into the realms of musical films which deserved the audience's applause.*



Our Man in Nirvana

do por aprender a impossibilidade de a ter. Um último apontamento ainda para *The Sailboats of the Luxembourg* (2005, 23'), audaz incursão do francês Nicholas Engel pelo género musical, e que mereceu o apreço da audiência que se no início ria de pasmo e estupefacção, no fim lhe rendeu aplausos.

E o que aconteceu a *Rapace* (2006, 25', cor), de João Nicolau, a única curta-metragem portuguesa seleccionada para o festival? Na manhã programada para a sua exibição um membro da organização sobe ao palco para simplesmente anunciar a retirada do filme da competição e a sua não exibição. Assim, sem mais, soa a desqualificação. Mais tarde fui esclarecido da situação, bem mais miserável do que se podia à partida imaginar – a cópia que deveria vir do Festival de Belgrado ainda não tinha chegado a Kiev, e da Agência de Curtas Metragens Portuguesas (responsável pela distribuição do filme) não chegou qualquer resposta aos sucessivos contactos da programação do festival que procurava uma solução até ao último momento. Em representação da língua portuguesa no Molodist valeu, portanto, *Alguma Coisa Assim*, de Esmir Filho, promissor jovem realizador brasileiro, de São Paulo, que pela segunda vez participa no festival para voltar a ganhar, desta feita o prémio do público – no ano anterior participara com um filme de estudante (*Ímpar Par*, 17', cor) que acabou também por ser premiado.

Os últimos dias do festival são reservados para os primeiros trabalhos em longa-metragem. É o programa que menos surpresas reserva e mais desilude, talvez também por ser o que gera mais expectativas. Na selecção apenas a Rússia e a Alemanha contabilizam duas obras em competição, sendo todas as demais oriundas de países distintos. E é precisamente da Alemanha que surgem as propostas mais fortes, com duas obras radicalmente diferentes uma da outra: *Das Leben Der Anderen* (*Life of Others*, 2006, 137', cor) de Florian Henckel, terá sido, arrisco dizer, o único filme capaz de emocionar a audiência, conseguindo desde o seu início chegar às pessoas e fazê-las recuar duas décadas atrás para acompanhar a história de um amor impossível entre uma mediática actriz e um conceituado poeta, com Berlim Leste por cenário e a desumana máquina opressora do regime da então República Democrática Alemã como antagonista. Sem virtuosismos nem pretensões, aliás, de obra prima, este filme destaca-se pela habilidade e interesse com que aborda uma realidade ainda hoje muito sensível e pouco retratada no cinema contemporâneo. O único senão será a quantidade de



*Das Leben Der Anderen*

*What has become of Rapace (2006, 25', colour), by João Nicolau, the only Portuguese short film nominated for this festival? The day it was programmed to be exhibited, a member from the organisation announced that it had been excluded from the competition and therefore it wouldn't be exhibited. It sounded like it had been disqualified. Unfortunately, it was even worse - I was informed later on that the copy that was supposed to come from Belgrade had not yet arrived in Kiev, and the Portuguese Short Film Agency (responsible for its distribution) hadn't answered any of the insistent efforts from the festival organisation to solve the problem. Therefore, it fell to Esmir Filho to represent the Portuguese language at the Molodist. He is a young Brazilian director from San Paulo taking part in this festival for the second time. Last year his film on competition (*Ímpar Par*, 17', colour) won an award; this year his short film won the public award.*

*The last days of the festival are dedicated to the first feature films. As it is the most expected programme, it is also the less remarkable and the most disappointing. Only Russia and Germany have two feature films on competition each; the rest of them come from countries all over the world. And the strongest films on competition have precisely come from Germany, though two completely different films. *Das Leben Der Anderen* (2006, 137', colour), by Florian Henckel, was supposedly the only feature film to bring the audience to tears. It is set in the 1980s in East Berlin, and handles the story of an impossible love affair between a popular actress and a famous poet, rendered impossible by the inhuman and oppressive regime of the former German Democratic Republic. This is not a masterpiece but it stands out for the skilful ability to deal with a reality that despite its interest, is seldom portrayed in contemporary films. There is a con though: the several endings which make the film unnecessarily long just to reach a rather moralistic and*

finais que o filme encerra em si, estendendo-se desnecessariamente no tempo para por fim chegar a uma conclusão algo moralista e que nada acrescenta à história; No extremo oposto da emoção, num registo frio e intensamente psicológico, *Ping Pong* (2006, 89', cor) revela um profissionalismo surpreendente para primeira obra, um grande domínio na realização e condução dos actores. Narrativa mais interior, mas não necessariamente mais profunda, que centra a relação de fascínio entre um sobrinho recentemente órfão e a sua tia que assume uma posição ambivalente perante o seu amor. A crueza da narrativa e a opção pelo retrato dos actos extremos, demasiado humanos, que as personagens protagonizam, evocam necessariamente a obra de Michael Haneke, autor, entre outros, de *Funny Games* (Áustria, 1997, 108'). Mas se estas duas obras alemãs são as longas-metragens em competição que se julga aqui digno de realçar, terá sido um dos filmes russos a concurso que mais cativou o olhar do público, e mesmo de alguns membros de júris, *Euphoria* (2006, 74', cor) de Ivan Vyrypaevx. Pleno de soberbos cenários naturais algures na Rússia, este filme distingue-se pelo trabalho de fotografia e, sobretudo, pelas paisagens onde se desenrola a acção. No entanto, tal como o espectador também o realizador se perde na beleza imensa das estepes russas que filma, restando uma inacreditável colectânea de imagens de postal capazes de originar uma certa euforia visual, a qual parece ter contagiado os júris Internacional e de imprensa (FIPRESCI), que distinguiram *Euphoria* com o prémio de melhor longa-metragem e com o prémio de melhor filme, respectivamente.

### Os júris, os prémios e D. Quixote

São quatro os júris internacionais do festival Molodist: o júri principal ou dito Júri Internacional, composto por cinco personalidades do Cinema; o Júri Ecuménico, com três representantes de diferentes religiões; o Júri FIPRESCI, de três jornalistas indicados pela Federação Internacional de Críticos de Cinema; e o Júri FICC, resultante da indicação pela Federação Internacional de Cineclubes de três membros de diferentes cineclubes. A importância deste último júri, esclareceu o Director do Festival durante a conferência de imprensa onde se anunciou os filmes premiados, reside na visão dos caminhos futuros do cinema. Curiosamente, foi o único júri também que viu os filmes apenas com dois dos seus três membros, já que o terceiro elemento nunca che-

*superfluous conclusion. On a quite cold and psychological level, Ping Pong (2006, 89', colour) reveals a surprising professionalism and a deep control over directing and acting qualities. It's a more inward plot though not more profound, concentrating on the fascination a recently orphan develops for his aunt who adopts an ambivalent attitude towards his love. The coldness of the plot and the portrayal of the characters' extreme behaviours bring to our mind Michael Haneke and some of his works, like Funny Games (Austria, 1997, 108'). Although these two German feature films are worth mentioning here, it was a Russian film that mainly fascinated the audience and some members of the jury – Euphoria (2006, 74', colour), by Ivan Vyrypaevx. Displaying amazing natural Russian sceneries, this film stands out for its photography and, especially, for the setting. However, even the director seems to have become bewildered by the magic beauty of the Russian steppes and what we get is an amazing anthology of postcard pictures which enable us to feel a kind of visual euphoria. It seems to have also affected the international and the press juries (FIPRESCI) for it won the Best Feature Film and the Best Film awards.*

### The juries, the awards and the Don Quijote award

*There are four international juries at the Molodist festival: the International Jury, made up of five film personalities; the Ecumenical Jury, consisting of three members of three different religions; the FIPRESCI Jury, with three journalists appointed by the International Federation of Film Critics; and the IFFS Jury, consisting of three members of three different film societies chosen by the IFFS. During the press conference to announce the awarded films, the Molodist's President attributed the importance of the IFFS Jury to the insights into the future of cinematography. Oddly enough, only two of its members have seen all the films since the third member of the jury has never landed in Kiev. Therefore, the Ukrainian representative, Oleksiy Pershko, and I had necessarily to choose unanimously among the nominees. Hence we decided to award the Don Quijote to Tzameti – 13 (2005, 86', black and white), by Gela Babluani, born in Georgia but studying in Paris since he was 17. Although it didn't match any of the first options of both of us, it was the only possible agreement, which might translate the easy receptiveness it will get from the public. This is the typical film noir, shot in black and white, telling the story of a man who gets involved in a decisive game. His premise is identical to the one assumed by Antonioni in The*



gou a aterrar em Kiev. Assim sendo, todas as escolhas tiveram que ser, por força das circunstâncias, adotadas por unanimidade, isto é, por mim e pelo meu colega, representante da Ucrânia, Oleksiy Pershko. É neste jogo de inevitável e necessário entendimento mútuo que decidimos atribuir o prêmio D. Quixote a *Tzameti – 13* (2005, 86', p&b), de Gela Babluani, realizador nascido na Geórgia mas que estuda em Paris desde os seus 17 anos. Não correspondendo a nenhuma das primeiras opções propostas por cada um dos membros do júri, traduziu, no entanto, o único consenso possível, algo que já poderá ser bom indicador da fácil aceitação que este filme poderá encontrar nas salas de cinema. *Tzameti* é o típico film noir, todo ele filmado a preto e branco em torno de um personagem que se vê envolvido num jogo maior que a vida. A sua premissa é em tudo igual à que Antonioni usou em *The Passenger - Profissão Repórter* (1925, 121', cor) o que permite resumir a história numa simples frase: um homem adopta a identidade de um morto e ao fazê-lo acaba por morrer também. Empolgante quanto baste, o filme é, sobretudo, muito eficaz a criar tensão no espectador, ainda que se torne depois algo repetitivo e previsível. Mais não será aconselhável dizer, pois consta que o realizador foi já convidado para rodar uma nova versão em *Hollywood*, adivinhando-se a sua estreia no circuito comercial num futuro próximo. Duas menções especiais foram ainda atribuídas à curta-metragem *Terra Incognita* e ao filme de estudante *Rabbits And Bears*, dos quais já aqui antes se falou.

Na mesma conferência de imprensa foram apresentadas ainda as decisões do Júri FIPRESCI, que distinguiu *Euphoria* e do Júri Ecuménico que premiou *Poet of the Wastes* (2005, 81' cor) do iraniano Mohammad Ahmadi, e atribuiu menções honrosas a *Puzzle* (2005, 4'20, 16mm, cor) do turco Ersen Ersoy e ainda à curta suíça *La Cle des Champs* (Key to Freedom, 2005, 14', cor), de Floriane Closuit. Para saber da decisão do Júri Internacional é preciso aguardar pelo dia seguinte, pela cerimónia oficial de encerramento da 36ª edição do Molodist.

*Passenger* (1925, 121', colour), which makes it possible to sum up the plot: a man adopts the identity of a deceased and ends up dead too. The film is thrilling enough, although it may become somewhat repetitive and predictable. I won't tell any further because the director is said to have been invited to shoot a new version of it in Hollywood, to be commercially released in a near future. The short film *Terra Incognita* and the student film *Rabbits And Bears* were also awarded two special mentions.

At the same press conference we also learned about the juries decisions: the FIPRESCI Jury awarded *Euphoria*; the Ecumenical Jury awarded *Poet of the Wastes* (2005, 81', colour), by the Iranian Mohammad Ahmadi, and attributed a Special Mention both to *Puzzle* (2005, 4'20, 16mm, colour), by the Turk Ersen Ersoy, and to the Swiss short film *La Cle des Champs* (2005, 14', colour), by Floriane Closuit. The International Jury's decision became only known at the final ceremony of the 36<sup>th</sup> edition of the Molodist.



*Tzameti – 13*

### ***The end and the future of the Molodist***

*All ends where it had begun: at the Ukraine Palace, at 5.30pm, sunset. Almost five thousand people shoved their way to get a place at the final ceremony of the Molodist film festival, where the International Jury's decision will be publicly known, where Gérard Depardieu, Yuschenko's close friend, will hand over the awards, and where Andriy Khalpakhchi, who in a press conference entitled "The Future of the Molodist" had threatened to*

## O fim e o futuro do Molodist

Tudo acaba onde começa. Palácio Ucrânia, 17h30 da tarde, o Sol cai e cerca de cinco mil pessoas acotovelam-se para arranjar lugar na cerimónia de encerramento do Festival de Cinema Molodist. É aqui que se dará a conhecer as decisões do Júri Internacional. É aqui que Gérard Depardieu, amigo próximo de Yuschenko, subirá ao palco para entregar os prémios. É aqui ainda que Andriy Khalpakhchi, que dias antes numa conferência de imprensa intitulada "O Futuro do Molodist" ameaçara abandonar a direcção do festival para se dedicar apenas à programação de cinema, anuncia a expansão do festival já na próxima edição de 2007 com mais secções. Mas antes do fim, os prémios. O primeiro contemplado a subir ao palco é o paulista Esmir Filho que conquistou o Prémio do Público com a sua curta *Qualquer Coisa Assim*. Depois do ano passado ter sido premiado com o seu filme de estudante *Ímpar Par*, pelo segundo ano consecutivo Esmir pisa o palco ucraniano para agradecer a Kiev. Segue-se então o anúncio do júri internacional, pela voz do seu presidente John Irving (realizador de *The Dogs of War*, 1981). O *Grand Prix* no valor de 10.000 dólares é atribuído a *12:08 East of Bucharest*, do romeno Corneliu Porumboiu; *Euphoria*, de Ivan Vyrypaev, Rússia, conquistou o prémio para melhor longa-metragem no valor de 2 500 dólares, sendo os prémios da melhor curta-metragem e filme de estudante (cada um no valor também de 2.500 dólares) para *Marilena de la P7*, de Christian Nemescu, Roménia, e *THE SUBSTITUTE* de Talya Lavie, Israel, respectivamente. O Júri Internacional resolveu ainda atribuir menções honrosas à curta-metragem já premiada pelo Júri FICC, *Terra Incognita*, e à curta francesa *Le Fil Des Coups*, de Benoit Tételin. Depardieu entrega os prémios e dança com Andriy Khalpakhchi que se despede até para o ano rodeado de toda a equipa do festival e dos realizadores premiados. É o fim.

## Até breve Kiev

O festival terminou, mas a festa é jovem e Molodist prolonga-se noite fora, com muitos brindes de *vodka*, fotos psicadélicas e promessas de um regresso em breve. No Sky Bar do barco-hotel, os primeiros a cair afundam-se nos sofás que estão livres e anuncia-se então a hora da retirada. Quando deixei a cidade rumo ao aeroporto, o termómetro baixava aos dois graus positivos e anunciava-se a primeira noite de neve em Kiev. ❄



Gérard Depardieu

*leave the organisation of the festival and turn himself to film programming, will inform the world about the festival's expansion in 2007. But let's go back to the awards. Esmir Filho is the first director to go to the stage to receive the Public Award for his short film Qualquer Coisa Assim. Since his student film Ímpar Par had been granted an award the previous year, this is the second time Esmir thanks Kiev for an award. Next, John Irving (director of The Dogs of War, 1981, and President of the International Jury) announces that the winner of the \$10.000 prize is 12:08 East of Bucharest, by the Romanian Corneliu Porumboiu; Euphoria, by the Russian Ivan Vyrypaev, won \$2.500 for best feature film; best short film and best student film, both worth \$2.500, were attributed to Marilena de la P7, by Christian Nemescu, Romania, and THE SUBSTITUTE, by Talya Lavie, Israel, respectively. The International Jury has also decided to grant a Special Mention to the short film that had already been awarded by the IFFS Jury, Terra Incognita, and to the French short film Le Fil Des Coups, by Benoit Tételin. Depardieu hands over the awards and dances with Andriy Khalpakhchi who bids farewell surrounded by all the festival team and by the awarded directors. The festival has come to its end.*

## See you soon Kiev!

*The festival has ended but the party has just begun with vodka toasts, psychedelic photographs and promises of coming back soon. At the Sky Bar in the hotel-boat, the first ones to get tired sink into the sofas and that's when it's time to go. On my way to the airport, the temperature had fallen to 2 degrees Celsius and the first freezing night was breaking in. ❄*

# XIII

## **Caminhos do Cinema Português** *Ways of the Portuguese Cinema*

# 2006

**Texto:** Firmina Manuela Marques Lopes\*

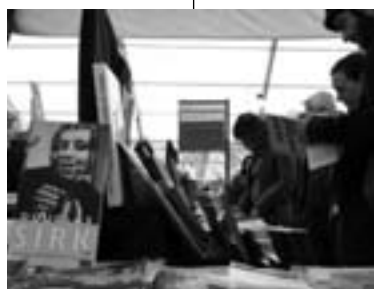
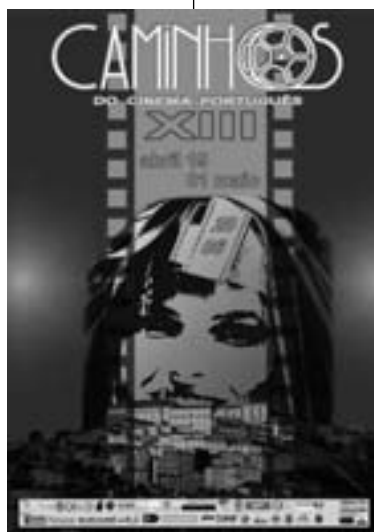
**O** XIII Caminhos do Cinema Português 2006 revelou-se num misto de emoções e sensações.

Qualidade e esperança, distinção e força de vontade, importância e amor à camisola, alegria e tristeza. Tudo num festival só e de cinema português!

É o único deste género que se faz em Portugal. Tem a exclusividade na mostra nacional do que de melhor se faz neste país e/ou em língua portuguesa ou por portugueses.

Por tal viu-se e vê-se todo o empenho incansável, emocional e físico, que um grupo de pessoas, cinéfilos, mostra e spende, com verdadeiro amor à camisola e poucos recursos, para que tudo funcione nas melhores condições possíveis no intuito de conferir a dignidade exigida e merecida a este evento.

Também é notória a qualidade dos filmes que todas as pessoas que passaram pelo bonito Teatro Gil Vicente, da bela cidade de Coimbra, entre 21 e 31 de Maio, tiveram o privilégio de ver. Sangue novo e talentos consagrados, bons realizadores e actores, boa fotografia. Longas metragens



**T**he 13th Ways of the Portuguese Cinema 2006 resulted in a mixture of emotions and sensations.

Quality and hope, distinction and diligence, importance and labour of love, happiness and sorrow. Everything in a sole festival, and of Portuguese cinema!

It's the only of this kind in Portugal. It has the exclusivity in Portugal to show the best that is made in this country and/or in Portuguese language, or by Portuguese people.

Therefore, we saw and see all the tireless diligence, physical and emotional, that a group of people, cinema enthusiasts, show and spend, in a real labour of love and with few resources, so that everything works in the best conditions possible, in order to give to this event the dignity it demands and deserves.

It is also noticeable the quality of the films which everyone that went to the beautiful Teatro Gil Vicente, in the lovely city of Coimbra, between May 21st and 31st, had the privilege to watch. New blood, renowned talents, good directors and actors, good photography. Full-length films like *Odete*, *Alice*, *Coisa Ruim* (Bad Blood), short-films like *Uma Noite Ao Acaso* (Night Story), animation like *História Trágica Com Um Final Feliz* (Tragic Story With Happy Ending), documentaries like *Carta de Chamada*, *Uma Vida Nova*, *Laura*, *O Escritor Prodigioso*, and many others of the same quality and merit that were there, and

\* Membro do Júri FICC

**Tradução:** Marta Silva

\* Member of the IFFS Jury



### Odete

como *Odete*, *Alice*, *Coisa Ruim*, curtas metragens como *Uma Noite Ao Acaso*, animação como *História Trágica Com Um Final Feliz*, documentários como *Carta de Chamada*, *Uma Vida Nova*, *Laura*, *O Escritor Prodigioso*, e tantos outros de igual qualidade e mérito que por aí passaram e que foram premiados, todos, sem exceção, com todo o mérito.

Uma panóplia de filmes que nos fizeram rir, chorar, ter esperança, ter orgulho, aprender, pensar, esquecer, suspirar e especialmente sonhar, com grande qualidade!

Magia sem apoios (ou com poucos), pois é notório que em Portugal criar, dirigir, realizar, actuar ou organizar, ainda é sinal de muita coragem e confiança no futuro.

Importante foi também o público que começou a comparecer, enchendo, por vezes, a sala para ver uma amostra do nosso melhor, pois é, foi e sempre será o público que abrilhantará o festival e ditará que os melhores possam vingar neste meio.

No fim sentiu-se a alegria e esperança que no ano próximo haja mais e melhor. Até para o ano! 🍷

*were awarded, everyone, without exception, with all the merit.*

*A collection of films that made us laugh, cry, have hope, be proud, learn, forget, sigh, and especially dream, with great quality!*

*Magic without supports (or with very few), since it is evident that in Portugal create, direct, perform, or organize, is still a sign of lots of courage and hope in the future.*

*The public, who began to be present, sometimes filling the room to see a sample of our best, was also important, because it is, was, and will always be the public to embellish the festival and to tell that the best people can thrive in this field.*

*At the end, joy was felt, as well as the hope that next year there will be more and better. See you next year! 🍷*



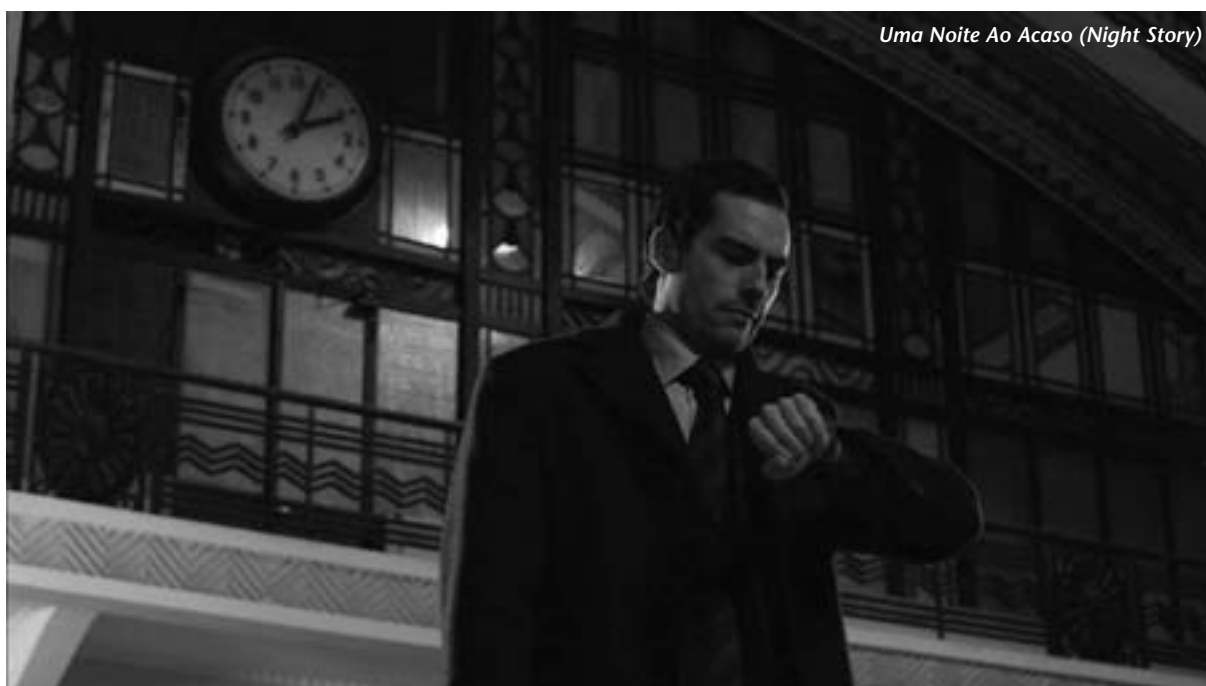
*Coisa Ruim*

# O PRÉMIO D. QUIJOTE

(prémio do Júri Internacional de Cineclubes no XIII Festival – Caminhos do Cinema Português – Coimbra 2006).

## THE D. QUIJOTE AWARD

(award given by the International Jury of Film Societies present at the 13th Festival - Ways of the Portuguese Films - Coimbra 2006).



*Uma Noite Ao Acaso (Night Story)*

**V**ictor Candeias conta uma história que se transforma numa questão de escolhas. As personagens tornam-se marionetas dos seus próprios actos.

*Uma Noite Ao Acaso* tem uma linguagem cinematográfica com a qual todos nós nos podemos identificar.

A fotografia e as interpretações criam uma atmosfera envolvente e próxima e o realizador encontra novos aspectos numa história que parece ter sido contada tantas outras vezes no passado.

Um táxi, duas malas e três homens são os elementos centrais desta curta-metragem que nos conta uma história que poderia ter tido lugar em qualquer parte do mundo.

Um estranho apanha um táxi. Quando o inesperado acontece a relação entre o taxista e o passageiro evolui e cativa-nos. O tom humorístico e o final em aberto são factores que nos convencem e nos mostram as capacidades e aptidão do realizador como um contador de histórias. 🎬

**V**ictor Candeias tells a story that becomes a matter of choices. The characters become marionettes of their own actions.

*Uma Noite Ao Acaso (Night Story)* has a cinematic language with which all of us can identify ourselves.

Its photography and interpretations create an absorbing and close environment, and the director finds new aspects in a story that seems to have been told many other times in the past.

A taxi, two suitcases, and three men are the central elements of this short-film, which tells us a story that could have happened anywhere in the world.

A stranger catches a taxi. When the unexpected occurs, the relationship between the taxi driver and the passenger evolves and captures our attention. The humorous tone and the open ending are factors that convince us and show us the abilities and capability of the director as a storyteller. 🎬

\* Comunicação do Júri FICC  
Firmina Lopes (Portugal)  
Holger Tepe (Alemanha)  
Carl Henrik Eilertsen (Noruega)

\* Communication from the IFFS Jury  
Firmina Lopes (Portugal)  
Holger Tepe (Germany)  
Carl Henrik Eilertsen (Norway)

# London's FrightFest 2006

**Texto:** João Monteiro e Pedro Souto (2006)\*

**D**epois de diversas incursões pelo Festival de Sitges na Catalunha, 2006 foi o ano em que foram reunidas todas as condições para que o CTLX marcasse presença na mais importante celebração cinematográfica de terror britânica, o FrightFest de Londres.

Nascido há 7 anos, tem vindo a consolidar a sua posição dentro do roteiro do Méliès D'Or, apesar de não ser propriamente um festival mas mais uma mostra. E é precisamente aí que reside todo o seu apelo: trata-se de um acontecimento organizado por e para fãs do género, estratégia que fideliza um público e ao mesmo tempo chama até si todos os criadores injustiçados pelo sistema de distribuição comercial e pelas selecções dos chamados festivais de cinema "sério".

Portanto, toda a gente se sente em casa: o público que pode conversar horas a fio sobre filmes de terror sem que ninguém o julgue e com pessoas que partilham os seus gostos; e os realizadores, que para além de estarem perante o seu verdadeiro público, têm uma hipótese de mostrar os seus filmes. Este ambiente é mesmo único, e ao passar pelo Odeon West End Cinema sente-se no ar essa comunhão a que a arte deveria aspirar sempre. Sem prémios, nem competição, apenas um grupo de pessoas interessadas em filmes de terror que resolvem partilhar filmes à sua escolha, entre obras recentes e clássicos, com todos aqueles que não têm oportunidade de ver no grande ecrã as melhores obras de terror que se fazem no mundo. No site do FrightFest, um dos co-organizadores dá o mote para o verdadeiro significado deste tipo de convívio através de um número de regras que passo a resumir:

- não usar telemóveis na sala nem conversar como se estivesse sozinho;
- não ter medo de meter conversa com qualquer pessoa porque estão todos ali sob a influência de um desejo comum e universal;

\* membros fundadores do CTLX, Cineclube de Terror de Lisboa  
[www.ctlx.com](http://www.ctlx.com) (artigo disponível online na Webzine CTLX)

O cinema Odeon, onde decorreu o FrightFest



**A**fter several participations in the Sitges Festival, in Catalonia, 2006 was the year in which all the conditions were met so that the CTLX could be present at the most important celebration of horror cinema in Britain, the London's FrightFest.

Born 7 years ago, it has been consolidating its position within the Méliès D'Or tour, although it is not exactly a festival, rather a show. And that is precisely its charm: It's an event organized by and for the fans of this genre. That strategy produces loyal audiences and, at the same time, brings to it all the authors who are treated unfairly by the system of commercial distribution, and by the selections of the so called "serious" cinema festivals.

Therefore, everyone feels at home: The audience that can talk for hours on end about horror films, without being judged by others, with people with whom they share their tastes; and the directors, who, besides being before their true audience, have a chance to show their films. This environment is really unique and, as passing by the Odeon West End Cinema, we fell in the air that communion at

\* founding members of the CTLX (Lisbon Horror Film Club)  
[www.ctlx.com](http://www.ctlx.com) (this article is available online at the CTLX Webzine)



*El Laberinto del Fauno*

- no fim da projecção, discutir o filme mesmo que seja de forma bastante descontrolada;
- e, acima tudo, fazer o máximo por se divertir.

Foram quatro de dias inesquecíveis, onde para além dos organizadores, onde destaca a presença de Alan Jones, autor do recente guia da Rough Guide de cinema de terror (ver artigo disponível online na Webzine CTLX, The Rough Guide Guide to Horror Movies – [ctlx.com](http://ctlx.com)), privámos da companhia de realizadores desconhecidos e nomes sonantes do meio, como foi o caso do convidado de honra deste ano, o mexicano Guillermo Del Toro.

O autor de *Cronos*, *Blade 2* ou *Hellboy*, encontrava-se em Londres a apresentar o seu último esforço, o pessoal *El Laberinto del Fauno*. Filme-irmã do quase desconhecido *El Espinazo del Diablo*, regressa à Guerra Civil espanhola, tema caro ao realizador por ser um conflito muito próximo do seu país natal, ao contrário do que se possa pensar. Afirma uma necessidade em alternar projectos comerciais, que alicerçam o seu nome no mercado, com obras mais pessoais, algo que segundo Del Toro, começou “como uma necessidade e aos poucos, tornou-se num sistema”. *El Laberinto del Fauno* é uma variação em torno de “Alice nos Países das Maravilhas”, carregado de fortes alegorias políticas que o deslocam para terrenos da “fábula para adultos”. Visualmente poderoso, algo que caracteriza o estilo do mexicano, situa-se no final da Guerra Civil. Carmen muda-se para o campo com a filha Ofelia, após ter casado com o brutal Capitão Vidal. Para fugir a um quotidiano difícil de suportar, Ofelia descobre um caminho mágico junto à casa. Lá, penetra um reino sobrenatural onde é venerada como princesa e onde inicia um caminho de auto-revelação que lhe trará diversos desafios.

*which the art should always aim. There are no awards nor competition, only a group of people interested in horror films, who decide to share the ones they choose, recent and classic works, with those who don't have the opportunity to watch in the big screen the best horror films made around the world. At the FrightFest website, one of the co-organisers explains the real meaning of this kind of gathering through a number of rules we summarise here:*

- *don't use the cell phone in the room nor talk as if you were alone;*
- *don't be afraid to start a conversation with anyone, because you are all there with a common and universal desire;*
- *after the projection, discuss the film even if in a rather uncontrolled manner;*
- *and, above all, do everything you can to have fun.*

*They were four unforgettable days, where, besides the organisers, from which stands out Alan Jones, the author of the recent Rough Guide to Horror Movies (see the article available online at the CTLX Webzine, The Rough Guide to Horror Movies – [ctlx.com](http://ctlx.com)), we enjoyed the company of unknown directors and also famous names of the area, as this year's guest of honour, the Mexican Guillermo Del Toro.*

*The author of Cronos, Blade 2 or Hellboy, was in London to introduce his last effort, the personal El Laberinto del Fauno (Pan's Labyrinth). Film-sister of the almost unknown El Espinazo del Diablo (The Devil's Backbone), it returns to the Spanish Civil War, a theme the director likes very much, since it is a conflict very close to the country where he was born, unlike many could think.*



*The Host*

O produtor é Alfonso Cuarón, realizador de *E a tua mãe também* e do último *Harry Potter*, também presente e a quem Del Toro deve os únicos lucros que obteve quando investiu o seu dinheiro em projectos (curiosamente com o já referido *El Espinazo del Diablo*). O filme havia sido apresentado em Cannes, onde foi recebido com uma ovação de palmas com a duração inédita de 25 minutos, Del Toro confessou já não saber onde se havia de esconder. Mas apesar disso, voltou da riviera francesa de mãos a abanar de prémios. Acerca disso, revela uma conversa que teve uns meses antes com David Cronenberg, onde este lhe aconselhou a não esperar muito de um filme com monstros e efeitos especiais no certame europeu. Del Toro terminou reafirmando o seu amor pelo cinema de terror, nomeadamente pelos filmes de *zombies* de Lucio Fulci, que garante já lhe terem salvo a vida por diversas ocasiões.

Mas os destaques do CTLX neste FrightFest vão para o sul-coreano *The Host* e o britânico *The Living and the Dead*. O primeiro, que neste momento bate todos os recordes de bilheteira no país natal, marca um regresso do cinema oriental aos monstros pré-históricos mutantes cujo paradigma é o clássico nipónico *Godzilla*. A realização é de Joon-Ho Bong, autor de um grande filme desconhecido *Memories of Murder*, que mistura a velha tradição dos filmes de monstros com a consciência social de um Larry Cohen em *Q – The Winged Serpent*. O resultado é um filme que se permite personagens com densidade, um monstro credível e um *timing* cómico a roçar a perfeição. Sem dúvida o melhor da mostra.

*The Living and the Dead* é uma refrescante proposta de Simon Rumley, já na quarta longa-metra-

*It expresses the need to alternate commercial projects, which establish his name in the market, with more personal works, something that according to Del Toro began “as a necessity and slowly became a system”. “El Laberinto del Fauno” is a variation of “Alice in the Wonderland”, full of strong political allegories that take it to the field of “fable for adults”. Visually powerful, something that characterises the Mexican’s style, it is set at the end of the Civil War. Carmen moves into the country with her daughter Ofelia after marrying the brutal Captain Vidal. To escape a life hard to bear, she finds a magical maze next to the house. There, she penetrates an enchanted kingdom where she is worshipped as a princess and begins a journey of self-revelation, which will bring her several challenges.*

*The producer is Alfonso Cuarón, director of *Y tu mamá también* and the last *Harry Potter*, and he was also present. It is to him that Del Toro owes the only profits he gained when he invested his money in projects (precisely with the already mentioned *El Espinazo del Diablo*). The film had been shown in Cannes, where it received the first ever 25-minute standing ovation and Del Toro confessed he didn’t know what to do. In spite of that, he came from the French riviera without any award. About that, he revealed a conversation he had had some months before with David Cronenberg, where the latter had advised him not to expect much from a film with monsters and special effects in that European contest. Del Toro ended reaffirming his love of horror cinema, namely the films with zombies of Lucio Fulci, which he guarantees have already saved his life several times.*

*But the CTLX emphasis concerning this FrightFest goes to the South Korean *The Host* and the British *The Living and the Dead*. The first, which is beating all box office records in its country, represents a return of the Oriental cinema to the mutant prehistoric monsters, whose paradigm is the Japanese classic *Godzilla*. The director is Joon-Ho Bong, author of the great but almost unknown film *Memories of Murder*, which blends the old tradition of monster films with the social awareness of a Larry Cohen in *Q – The Winged Serpent*. The result is a film that allows characters with density, a credible monster, and a humorous timing close to perfection. Undoubtedly, the best of the show.*

*The Living and the Dead* is a refreshing work of Simon Rumley, who is in his fourth full-length film, that tells us about a young mentally challenged boy in his efforts to assert himself before his parents. In order to do that, after the absence of the father he decides to take care of his bedridden mother himself, locking the private nurse in a room of the house. His inability to perform his ambition (he starts to mix up his mother’s medication



gem, que narra os esforços de um jovem com problemas mentais em se afirmar perante os pais. Para isso, após a ausência do pai, propõe-se tratar da mãe acamada, prendendo para tal efeito a enfermeira particular numa divisão da casa. A incapacidade deste em cumprir a sua ambição (começa a confundir a medicação da mãe com a sua) conduz-nos numa viagem por diferentes realidades, misturando passado com presente e futuro aproximando-o da frieza clínica mas visionária de Stanley Kubrik. Baseado na experiência do realizador durante os últimos anos da sua própria mãe, vítima de um cancro. Alan Jones terá participado na decisão final do título deste filme, que estava alhares entre *The Living in the House of Dead* e *The Living in the Land of the Dead*.

Outros motivos de interesse: *The Lost*, produzido pelo autor de *May* Lucky McGhee; os também americanos *Behind the Mask*. *The Rise of Leslie Vernon* e *Hatchet*, um regresso à era de ouro dos *slashers*; o sufocante *Broken*, outra surpresa britânica que parece querer provar que Neil Marshall não foi um acidente isolado; e o hilariante *Sheitan* do francês Kim Chapiron, onde Vincent Cassel arranca um dos melhores desempenhos da sua carreira.

Resta assinalar os mais e os menos de uma experiência a repetir:

#### Positivo:

- Todas as sessões eram na mesma sala evitando as habituais correrias entre sessões e refeições, não se verificando sessões em simultâneo.
- Sessões que primavam pela pontualidade britânica, contando com apresentações que nunca se prolongavam para além de 10 minutos, reservando o final da sessão para sessões de perguntas e respostas com os convidados.
- O ambiente descontraído e familiar em que era perfeitamente natural o convívio do público com os organizadores do festival e os realizadores presentes, sempre disponíveis para conversar com toda a gente que se lhes dirigisse.
- A selecção de filmes de vários subgéneros pertencentes a 11 países diferentes.
- A rubrica "Trailer Trash", uma colectânea de trailers de clássicos de série B exibidas antes das sessões.

#### Negativo:

- Apenas o elevado preço dos bilhetes e do passe de 4 dias. 🚫

with his own) lead us in a journey through different realities, blending past with present and future, getting it close to the clinic, but visionary, coldness of Stanley Kubrik. It is based on the director's experience during the last years of his own mother, a victim of cancer. Alan Jones may have participated in the final decision about the title, that was somewhere between *The Living in the House of Dead* and *The Living in the Land of the Dead*.

Other interesting aspects: *The Lost*, produced by the author of *May*, Lucky McGhee; the also American *Behind the Mask*. *The Rise of Leslie Vernon* and *Hatchet*, a return to the golden era of the slashers; the suffocating *Broken*, another British surprise that seems to prove that Neil Marshall was not an isolated accident; and the hilarious *Sheitan* of the French Kim Chapiron, where Vincent Cassel gets one of the best performances of his career.

We will end now by pointing out the better and the worst aspects of an experience that is to be repeated:

#### Positive Aspects:

- All sessions were in the same room, avoiding the usual rushing around between sessions and meals; no sessions occurred simultaneously.
- The sessions began with British punctuality, and had introductions that never took more than 10 minutes, being the end of the sessions reserved for a time of questions and answers with the guests.
- The informal and friendly environment, where the social contact of the public with the organisers of the festival and the directors present there was perfectly natural; they were always available to talk to everyone that wanted to contact them.
- The selection of films from various subgenres, from 11 different countries.
- The section "Trailer Trash", a collection of trailers from classic B films exhibited before the sessions.

#### Negative Aspects:

- Only the high prices of the tickets and of the 4 days pass. 🚫



*The Living and the Dead*



# *The Departed: Entre Inimigos* Martin Scorsese (2006)

## *The Departed* Martin Scorsese (2006)

**Texto:** Luís Carneiro Ferreira\*

**N**ão será concerteza coincidência que Martin Scorsese adapte *The Departed: Entre Inimigos* a partir do *thriller* policial *Infernal Affairs* (2002), de Wai Keung Lau e Siu Fai Mak, do cinema de Hong Kong. Regressando ao registo de *Goodfellas: Tudo Bons Rapazes* (1990), que dizem ser no qual o realizador se sente melhor, este último filme introduz duas narrativas. No início paralelas, do recrutamento e da formação do criminoso infiltrado no departamento policial (Matt Damon) e do oficial em espionagem no gang de Boston (Leonardo DiCaprio), confluem posteriormente numa só, linear, sob o olhar e atenção do cabecilha Frank Costello (Jack Nicholson) em relação/conflito com os Inspectores Queenan (Martin Sheen) e Dignam (Mark Wahlberg) na busca pelo infiltrado de cada lado da barricada e suas respectivas tramas.

É chegado um momento em que, como aconteceu no passado através da *Nouvelle Vague* francesa, cinematografias geograficamente distintas se cruzam criando algo tão inovador como coeso e justificado. No cinema de hoje, tanto formal como tematicamente (Quentin Tarantino, Sofia Coppola e sobretudo Olivier Assayas, respectivamente) já se havia verificado tal necessidade, mas Scorsese sublima-a tornando-a invisível. Escusado será insistir na ideia de que tal como na última cinematografia de Fritz Lang, entre outros, Martin Scorsese atinge uma deradeira “*sagesse*”<sup>1</sup> (citando Jean Douchet) ao nível da

**I**t's not by a mere coincidence that Martin Scorsese has adapted *The Departed* from the original Hong Kong thriller *Infernal Affairs* (2002), by Wai Keung Lau and Siu Fai Mak. Going back to the *Goodfellas* (1990) genre, which is said to be the director's most improved, *The Departed* introduces two plots: at the beginning they are paralleled – the recruited criminal who is undercover within the police department (Matt Damon) and the officer who finds his way into the Boston gang (Leonardo DiCaprio) – and then they become a linear one – the mob leader Frank Costello (Jack Nicholson) and inspectors Queenan (Martin Sheen) and Dignam (Mark Wahlberg) looking for their moles.

As had already happened with the French *Nouvelle Vague*, the moment has arrived when worldly cinema comes together and innovating and coherent films spring up. In current cinema, that need had already been felt as much at a formal as at a thematic level (Quentin Tarantino, Sofia Coppola, and especially Olivier Assayas respectively), but it is Scorsese who exalts it so that it becomes invisible. It's useless to keep pointing out the idea that, just like Fritz Lang in his latest films, Martin Scorsese achieves an ultimate “*sagesse*”<sup>1</sup> (quoting Jean Douchet) on two levels: the level of the visible film (e.g., photography, frames, camera movement), and the level of the plot. The coldness of the constant denial of the record and the dichotomy good cop/bad cop hides the pretence sensitivity and power, and therefore people can feel

\* Estudante 3.º ano do curso Cine-vídeo da ESAP – Escola Superior Artística do Porto  
1 Sapiência, trad.

\* Third year student at the Cine-video course of the ESAP – Oporto Superior Art School  
1 Sapiência, trad.



matéria fílmica visível (fotografia, enquadramentos, movimentos de câmara, etc.) e ao da narrativa como um conjunto vivo. A extrema frieza da negação constante do *raccord* e a montagem paralela polícia bom/polícia mau inicial, encobre dicotomicamente a sensibilidade e força que permite tamanho distanciamento em relação à violência física e psicológica praticada e sofrida pelas personagens. Para tal contribuem mais uma vez na obra do cineasta os actores que magistralmente geridos suportam a estrutura do filme. A ansiada colaboração deste último com Jack Nicholson renova a energia do filme a cada cena através da sua figura de assassino em série, embora apelativa pois para sobreviver conduz tudo às suas últimas consequências. Trata-se do *american dream* desiludido porque paralelo à lei que tão bem caracteriza o *way of life* da geração de 70 do cinema norte-americano em que o realizador em questão se inclui juntamente

*a greater distance from the physical and psychological violence practised and suffered by the characters. And once more in Scorsese's films, the actors and their director are responsible for maintaining the film's structure. The long-expected cooperation between Scorsese and Nicholson brings a new light to the film by turning Nicholson into a serial killer, though an appealing one, who does everything it takes just to stay alive. It's the failure of the American dream because it goes hand in hand with the rules that define the way of life of the North American cinema of the 1970s, where Scorsese and Francis Ford Coppola can be included. These are the features that make Frank Costello and the other characters so dear to the audience. However, unlike the familiar and loyal godfather Marlon Brando was, Frank is a bloody city mob leader.*

*The Departed represents the ultimate image of cinematic plastic modernity. It is produced in a very large size, and Michael Ballhaus' rough lighting shapes the characters criminal lives. What supports this film isn't Michael Mann's photography or the night crime; it is the Bostonian architecture fitting into spaces, the punks listening to the hits of the Rolling Stones or the Beach Boys, and the ethnical (namely European) recreation/fusion of the Dropkick Murphy's.*

*Therefore, there are two leading forces in The Departed: the crime and the law, one ends where the oth-*

com Francis Ford Coppola, em particular. São estes os traços que tornam Frank Costello, a par das restantes, personagens com quem o espectador simpatiza. Porém, ao contrário do padrinho familiar e leal de Marlon Brando, Frank assume-se como um virtuoso e sangrento líder da máfia cosmopolita.

Imagem última da modernidade plástica no cinema, *The Departed: Entre Inimigos* rasga a tela através de um formato muito largo, e a luz directa e rude de Michael Ballhaus recorta as figuras adulteradas por um fundo de crime. Aqui o suporte sustentável do filme não é o grão do vídeo de Michael Mann ou o lado nocturno do crime; na Boston de Scorsese a arquitectura dos seus espaços encaixam em si, como numa moldura, as figuras *punk* ao som de êxitos de outrora dos Rolling Stones ou dos Beach Boys, e da recriação/fusão étnica (europeia, diga-se) dos Dropkick Murphy's.

Existem, portanto, duas grandes forças que se confundem em *The Departed*: o crime e a lei. Onde acaba um e o outro começa. O mesmo se pode dizer em relação ao próprio filme em si; onde começa a sublime orientação técnica, o cariz estruturalista da iluminação ou a encenação dos espaços? E Martin Scorsese: onde acaba a sua individualidade e começa o seu cinema, e vice-versa? Qual o imaginário pessoal do realizador? Qual a realidade retratada? Cada filme seu é um retrato paisagista de pedaços de uma Itália, de uma Irlanda que desaguou na terra nova criando a América. Também ele é fruto dessa mistura. Estaremos, assim, perante o verdadeiro cineasta da globalização mundial sem olhar a políticas internas ou exteriores. Talvez o seu afastamento da vitória nos óscares da academia das diversas vezes em que esteve nomeado se prenda com este facto.

Diz Jack Nicholson que a sua geração é a dos "novos velhos", dos Homens que aprendem a nunca perder a sua juventude, para além das barreiras do corpo, saber usá-lo. Continuar jovem de espírito e aprender a envelhecer poderá ser o mote de Homens que aprenderam o seu ofício através de personalidades pioneiras do cinema socialmente instituído porque integradas na primeira vaga industrializada, como John Huston, Sérgio Leone ou Rossellini. Aprender e tornar-se mestre. Isto é Scorsese. ■

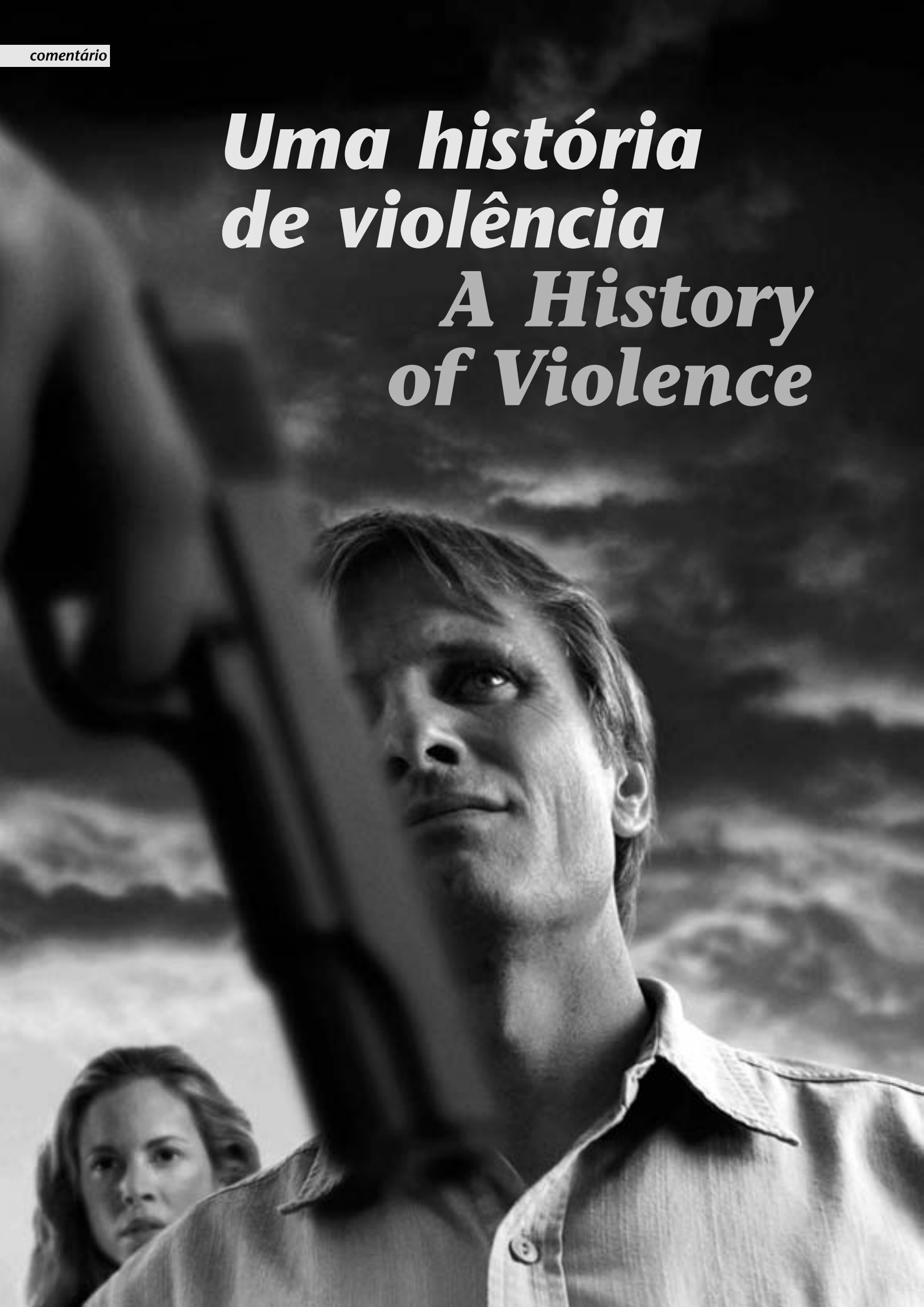
*er begins. That's the same that can be said of the film itself: where does the magnificent technical guidance, the structural feature of lighting, or the scenery begin? That's the same that can be said of Martin Scorsese: where does his individuality end and his film begin, or vice versa? What's the director's personal imagery? Which is the portrayed reality? Each of his films portrays an Italian or an Irish population that has come into the new world giving birth to America. Scorsese himself is a result of this combination. We're probably dealing here with the real global world film-maker who doesn't mind about national or international policies. Perhaps that's why he has never been awarded an Oscar.*

*Jack Nicholson says that he belongs to the "new old" generation, to those men and women that learn to keep their youth beyond their physical limitations. Keeping young at heart and learning to grow old could be the motto of people that have learnt their roles from mainstream cinema pioneers, because they experienced the first wave of industrialisation, like John Houston, Sérgio Leone or Rossellini. Learning and becoming the master – that's Scorsese's job. ■*



# *Uma história de violência*

## *A History of Violence*



# O filme americano de David Cronenberg

## David Cronenberg's American film

**Texto:** Carlos Melo Ferreira\*

**T**oda a gente sabe que o canadiano David Cronenberg não é um cineasta banal, mas neste tempo de múltiplos e desvairados *blockbusters*, de grande espectáculo mediático e de grande espectáculo cinematográfico no cinema americano talvez nem toda a gente estivesse à espera de que ele, no primeiro filme que aceitou fazer nos Estados Unidos, se mantivesse ao nível dos seus melhores filmes e fizesse um filme americano típico.

No entanto, é isso que acontece em *Uma História de Violência - A History of Violence*, de 2005, e que estreou recentemente entre nós.

Das personagens à narrativa, passando pela planificação, estamos perante um verdadeiro filme americano e isso não pode deixar de ser resultado de intuito deliberado do cineasta. Ao protagonista, Tom Skall/Viggo Mortensen, chefe de família típico do interior da América, é dito em determinado momento: “Resolveste adoptar o sonho americano”. E isso, que é verdade no contexto narrativo do filme, revela precisamente o carácter americano deste, até porque leva a que a referida personagem seja levada a entrar também no lado de pesadelo de um tal sonho.

Tenho para mim que, ao fazer este filme, David Cronenberg se manteve inteiramente fiel ao seu universo temático de duplos e de metamorfoses, na medida em que é nessa deriva de uma outra vida que o protagonista entra ao tornar-se quem é quando o conhecemos, com família, mulher e filhos. Só que, como em alguns dos mais modelares e violentos filmes americanos, designadamente da série B, do declínio da era clássica do cinema de Hollywood, alguém, movido pela súbita notoriedade do protagonista, salta do seu passado para lhe vir lembrar que ele já foi outro antes de se ter tornado em quem é (estou a lembrar-me, por exemplo, de *Contrato para matar - The Killers*, de Donald Siegel, de 1964, um dos maiores especialistas americanos da série B, e que era um filme belíssimo de um cineasta notável sobre um tema semelhante).

Mas este é o lado narrativo do filme, que não atingiria o relevo que atinge se não fosse feito por David Cronenberg, o que faz com que este *Uma História de Violência* se torne simultaneamente um filme mode-

**I**t is well known that David Cronenberg isn't a common Canadian film-maker; but barely anyone was expecting that, in times of multiple and wild blockbusters, of frenzy media and cinematic shows, his first American film would keep up with his best and that he would shoot a typical American film.

However, that's the case of *A History of Violence* (2005), which has recently been released in Portugal.

It is a real American film – the characters, the plot, the planning – which must have been the result of the director's deliberate choice. Main character Tom Skall/Viggo Mortensen, head of a typical Midwest American house, is told: “You've decided to adopt the American dream,” which is true in the context of the film. That's what precisely defines the American nature of the film, besides the fact that he will also be forced to step into the nightmarish side of this dream.

I believe that, in this film, David Cronenberg has been completely faithful to his metamorphic universe insofar as the main character drifts into a new life when he becomes a husband and a father. But just like in some of the most representative and violent American films from the decline of the classical Hollywood B-movies, someone come from his past, moved by his sudden notoriety, will remind him that he had been someone different before (let's just recall *The Killers* (1964), by Donald Siegel, a great B-film by a great film-maker handling a similar subject).

However, this is the plot and it wouldn't have risen to its height if it hadn't been shot by David Cronenberg, which turns *A History of Violence* into a prototypical and personal film. As Cronenberg has said while shooting in the USA, he made an American film. If at one time it could have sounded like a contradiction, since he had never accepted to shoot an American film before, it has become entirely compatible and logical.

\* Professor Universitário

\* University Professor

lar e pessoal. É que, como disse, ao filmar nos Estados Unidos, o cineasta, mantendo-se fiel a si próprio, fez um filme americano, o que, se anteriormente, e até porque nunca aceitara os convites nesse sentido, poderia parecer uma contradição nos termos, se torna algo de inteiramente compatível e compreensível.

Se pessoalmente considero que este filme está ao nível do melhor que o seu autor nos deu até agora (de *The Fly - A Mosca*, *Crash* ou *eXistenZ*, por exemplo), é porque Cronenberg envolve-se completamente em fazer um filme frio e impessoal até ao nível da planificação e da direcção de actores, o que torna *Uma História de Violência* não só um grande filme, mas também um grande filme de entomólogo sobre a violência. Deste modo, o mais impessoal é também o mais pessoal.

Se atentarmos, por exemplo, nas sequências de explosão da violência do pai e do filho, Jack Stall/Ashton Holmes, ou nas de sexo entre marido e mulher, Edie Stall/Maria Bello, ou nas sequências de simples relacionamento no interior da comunidade de que fazem parte, podemos dar-nos conta de como tudo aquilo é americano, especificamente americano, e simultaneamente Cronenberg puro e no seu melhor. Temos sempre, nesses e noutros casos, a distância justa e o ponto de vista justo, sob a aparência de uma segura formal que aqui está ao serviço, como nem sempre acontece no cinema americano, de uma aguda análise, de um atento estudo de um microcosmos americano, sem complacência e sem concessões.

E o soberbo campo-contracampo final entre marido e mulher, que aparentemente vem reintroduzir uma ordem interrompida, ficará como um momento-chave deste filme e um dos mais assombrosos momentos de cinema a que me foi dado assistir em muitos anos.

Terror, violência física e psicológica, surpresa? Tudo isto está aqui presente, como costuma acontecer no cinema de David Cronenberg mas de maneira diferente da habitual, já que ao serviço de uma história que se quer realista e que nos transmite esse tremendo sentimento dos dias comuns subitamente postos em causa. Como em Alfred Hitchcock, precisamente. Como se diz, e bem, tudo se liga e nada é por acaso, como este mais recente e de novo admirável filme de David Cronenberg exemplarmente demonstra, até pelo seu estilo nada acidentalmente específico. 🎬

*If I rate A History of Violence among his best films (e.g., The Fly, Crash or eXistenZ), it's surely because Cronenberg gets completely down to making a cold and impersonal film even at the level of planning and directing, which turns it into a great entomological film about violence. Thus, the most impersonal film is also the most personal.*

*If we look closer at the violence scenes between father and son, Jack Stall/Ashton Holmes, or at the sex scenes between husband and wife, Edie Stall/Maria Bello, or at the relationship scenes among their community members, we'll see that it's typically American and simultaneously a Cronenberg's work of art. There is the distance and the perspective needed. His critic perspective of an American microcosm, without concession or complacency, is hidden under a rough formal layer.*

*And the superb final husband/wife duel, which apparently reintroduces an interrupted order, is one of the key-moments of this film and one of the most amazing I have ever seen.*

*Horror, physical and psychological violence, and surprise are all present in A History of Violence, as they usually are in all of Cronenberg's films. However, this time in a different way because this is a realist plot that conveys to us that terrifying feeling of having our ordinary life threatened, just like in Hitchcock's films. Everything connects and nothing happens at random – just like this new and fascinating Cronenberg film proves, moreover by its deliberate personal style. 🎬*





# A propósito d'Uma História de Violência

## *A History of Violence*

**Texto:** João Monteiro\*

**U**m dos maiores teóricos da arte cinematográfica, Jean Epstein, elevava a importância do invento ao nível de descobertas científicas como o microscópio e telescópio. Permitia observar a realidade com a minuciosidade do primeiro e a distanciação do segundo, obrigando o homem a rever a sua representação do mundo. Ver o que está escondido nas sombras à luz do cinema é a maior virtude do meio.

Recentemente têm surgido filmes que pretendem afirmar esta verdade em função da situação geopolítica mundial. Ao optimismo dos anos 80 e 90, vive-se um clima de turbulência semelhante ao dos anos 60, devido a fenómenos como a globalização ou a impossibilidade de erradicação dos conflitos armados. Isto fez com que os cineastas contemporâneos sentissem uma certa urgência em olhar pela câmara de cinema para o que está na origem deste neo-pessimismo.

Passada a desilusão que a reeleição de George W. Bush provocou, chegou a altura de se tentar compreender a História que estamos destinados a viver. Nessa “nova vaga” de filmes políticos, destaco *Munich - Munique* de Steven Spielberg, *Caché - Nada a esconder* de Michael Haneke e este *A History of Violence* de David Cronenberg, e proponho uma análise do último em relação com os primeiros, esquecendo os meios de produção e concentrando-me nos pontos de vista apresentados.

Mas antes, recuemos umas décadas até à era do *film noir*. No seio deste subgénero nasceu outro que ainda perdura com bastante popularidade, o filme de *gangsters*. Aquilo que define a sua unicidade é a forma como o factor familiar humaniza os criminosos que ameaçam a consolidação do ideal social, permitindo-nos vislumbrar nas personagens destes filmes o que está por detrás da violência brutal que caracteriza os seus actos. O ser humano por detrás do monstro revela-se e permite uma identificação do espectador com o gangster que, estou em crer, perdurará para sempre. Este subgénero, tal como o cinema de terror moderno, vai de encontro à ideia de Epstein do cinema como máquina de alteração paradigmática, que dá visibilidade ao relativismo que a moderni-

**O**ne of the greatest thinkers of cinematography, Jean Epstein, considered the invention of cinema as important as the invention of the microscope or the telescope. It allowed man to perceive reality thoroughly, just like the microscope, and remotely, just like the telescope, which forced him to readjust his representation of the world. Cinema's major advantage is to let us perceive by the means of light what is hidden in the shadows.

Recently some films have come out intended to make it truth in this new geopolitical context. The 1980s and 1990s optimism gave way to a 1960s-like turbulent atmosphere because of globalisation or the impossibility of eliciting armed conflicts. This led to the contemporary film-makers' need to seize the camera and look back at the origin of this neo-pessimism.



\* membro fundador do CTLX, Cineclube de Terror de Lisboa  
[www.cplx.com](http://www.cplx.com) (artigo disponível online na Webzine CTLX)

\* founding member of the CTLX (Lisbon Horror Film Club)  
[www.cplx.com](http://www.cplx.com) (this article is available online at the CTLX Webzine)

dade supõe: todas as coisas são dependentes umas das outras. Aqui observamos à distância, pela câmara telescópica, o personagem em interacção com o espaço dramático, mas pela câmara microscópica vemos as características humanas que propiciam essa mesma interacção. Mais do que puramente técnico, o cinema assume-se como um instrumento de alcance filosófico. É aqui que chegamos aos três filmes.

William Burroughs (uma das maiores referências de Cronenberg) via a família como o principal obstáculo ao progresso humano, fortalecendo a desumanização operada pelo progresso tecnológico. As nações, as sociedades, as empresas, são meras extensões da família nuclear em termos de organização. Spielberg, no seu filme, reduz o conflito israelo-árabe a uma guerra de famílias e filma-a como se se tratasse de um filme de *gangsters*. E de facto, estamos perante uma guerra de tribos que se espalhou como vírus pelo globo conduzindo à escalada do terrorismo que se verificou após o 11 de Setembro. É um quadro geral sustentado pelo conceito de família ameaçada.

*Caché* e *A History of Violence* propõem outra leitura. A sociedade é filmada à escala da família no sentido em que, ao observarmos as acções individuais, possamos ter uma noção das suas repercussões ao nível do colectivo. Se a organização social é pensada tendo como modelo a família, então é nesta que poderemos encontrar as respostas para a compreensão dos problemas.

Estes filmes centram-se em famílias diferentes mas tocam-se naquilo que me parece torná-los fundamentais no panorama do filme político pós-reeleição de Bush: a mentira enquanto sustento da família e da sociedade contemporâneas.

*After the disillusion brought about by George W. Bush's re-election, the time has come to try to apprehend the History we're bound to live. Among this "new wave" of political films, I'll point out Munich, by Steven Spielberg, Caché, by Michael Haneke, and A History of Violence, by David Cronenberg, and I'll examine the three of them comparatively from the points of view given.*

*But first let's go back to the film noir period. This genre included the gangster film, a very popular category. Its unity stems from human features conveyed by family bonds to criminals who threaten the stability of the social ideal, making the characters' motives to act with such brutal violence clear to us. The human being behind the monster is revealed and our identification with the gangster is acknowledged and - I believe - will last forever. Just like the modern horror movies, this genre respects Epstein's idea of cinema as a means of paradigmatic transformation, which makes modern relativism visible: all things are interdependent. The character is seen at a distance, through the telescopic camera, interacting with the dramatic space; through the microscopic camera we perceive the human qualities that make that interaction possible. Cinema assumes a philosophical importance, far beyond its scientific potential. And that's where the three films connect.*

*William Burroughs (one of Cronenberg's most important influences) saw family as the main obstacle to human progress, strengthening inhumanity brought about by technological progress. The organisation of nations, societies and companies are mere extensions of the nuclear family. "Munich" portrays the Israeli-Arab*



Ambos os realizadores, sendo “estrangeiros” à realidade que abordam, conseguem uma visão distanciada da questão, nunca se comprometendo demasiado, propondo apenas reflexões individuais. Os planos abertos e fixos salientam essa passividade do olhar. Haneke vai mais longe do que Cronenberg, apostando num registo perto do *reality show*. O canadiano ensaia a revisitação mitológica do *American way of life* dos anos 50: a pacata cidade onde todos se conhecem, o liceu, o desporto, a casa com jardim, o sexo enquanto brincadeira de casais, uma dicotomia campo/cidade acentuada pela intromissão do passado de Tom Stall (Viggo Mortensen), provindo de um ambiente urbano.

Existem duas personagens com um passado comprometedor, que sugere uma culpa com a qual não conseguem viver apesar da vida que construíram. Mas quando este volta para os desmascarar, apercebemo-nos de que a culpa é um sentimento partilhado por todos, despertando a verdadeira natureza do ser humano, algo com que preferimos não ter de nos confrontar, o chamado *dark side* muito usado para definir a popularidade do cinema de terror. Mas o lado obscuro não é exclusivo da figura paternal, em ambos os filmes o outro vértice do equilíbrio da família nuclear também fraqueja, e as melhores sequências destes filmes são curiosamente aquelas em que as mulheres confessam instintivamente o seu segredo (em *Caché*, é quando Juliette Binoche é confrontada pelo filho relativamente à sua infidelidade, e em *A History of Violence*, na fabulosa sequência de sexo nas escadas entre Tom e a sua esposa interpretada pela atriz Maria Bello).

Temos presente nestes soberbos filmes a assumpção da mentira como estrutura de toda a nossa existência social, a sua *raison d'être*.

Se Haneke foca a família nuclear moderna para nos dar uma visão do papel da Europa no conflito iraquiano como algo de genético (o passado colonialista), Cronenberg celebra essa mesma herança genética como algo inevitável e profundamente humano (o próprio numa entrevista define biologia como destino), patente na assombrosa cena em que o filho de Tom espanca brutalmente e sem que nada o previsse, os rapazes que o atormentam na escola, ou seja, assume a sua herança genética, o seu destino.

No entanto, não podemos definir estes filmes como pessimistas, ambos terminam de uma forma aberta presupondo uma hipótese de regeneração, não no sentido de uma tomada de consciência mas de um prosseguir do nosso destino trágico pelas gerações vindouras.

Em Cronenberg, depois de Tom apagar de vez o seu

*conflict as a mere war among families and is shot as a gangster film. Indeed, this is a war among tribes which spread like a virus and led to the rise of terrorism after September 11. Generally, it is built upon the concept of a threatened family.*

*Caché and A History of Violence are conceived differently. Society is compared to a family unit insofar as by looking at individual actions we can perceive the consequences they'll have at the group level. If social structures are built upon the family model, this is where we can find the answer to the problems.*

*Both films focus on different families but they have something in common: lies are the means to support contemporary families and society, and therefore these are crucial political films from the post-Bush re-election period.*

*Since they have a “foreign” vision of the reality they portray, both directors have a distanced perspective of the issue. They never compromise too much; they just shoot their own point of view. The open and steady frames enhance its passiveness. By shooting a reality-show kind of film, Haneke risks more than Cronenberg. The Canadian film-maker tries the mythological revisiting of the 1950s American way of life: the quiet town where everybody knows each other, high school, sports, houses with gardens, sex as couples having fun, the dichotomy countryside/ city enhanced by the intromission of Tom Stall's (Viggo Mortensen) urban past.*

*Two characters carry the burden of a compromising past – their present lives are smothered by their guilt. But when their past is revealed, we notice that guilt is a collective feeling. It awakens the true nature of humankind, which we'd rather not have to face. It's the so-called dark-side, which makes horror films so popular. But it isn't an exclusive privilege from the father. Both films show that the mother also fails. The best sequences of both films are those in which women confess instinctively their secrets (in *Caché*, Juliette Binoche facing her unfaithfulness, and in *A History of Violence*, Tom and his wife, played by actress Maria Bello, featuring a fabulous sex scene on the stairs).*

*These magnificent films assume that lying is the underlying structure of all our society, its *raison d'être*.*

*If on the one hand, Haneke lays stress upon the nuclear family to show that it's a genetic strain (the colonial past) that is responsible for Europe's attitude in the Iraqi conflict, on the other hand, Cronenberg celebrates that genetic inheritance as something inevitable and deeply human (in an interview he defines biology as destiny), which is clear when Tom's son beats up unexpectedly the boys that bully him at school, i.e., he assumes*



Caché

passado genético (literalmente), procura a reinserção familiar à mesa (vista como o centro da vitalidade familiar). Perante o constrangimento da esposa e do filho mais velho, é o mais novo que convida o pai a reassumir o seu papel na farsa. Com esta última sequência, o realizador de *The Brood - A Ninhada* (outro filme essencial sobre este tema) coloca a seguinte questão: estaremos dispostos a pagar qualquer preço pela verdade, mesmo que isso inclua a desagregação da sociedade moderna? Ou será mais confortável não termos de lidar com a nossa verdadeira natureza, com a violência inerente a essa natureza, e escondermos por detrás de concepções objectivas de Bem e Mal?

Para discutir melhor este último ponto, gostava de referir outro filme que passou despercebido pelo circuito comercial o ano passado (o que até nem foi tão mau quanto isso, tendo em conta que passou directamente para DVD nos EUA): *Control* de Tim Hunter, que relata a história de um sociopata condenado à morte (Ray Liotta) a quem é dada uma segunda hipótese.

Para isso, deve concordar em servir de cobaia para uma nova droga que visa a erradicação de todas as tendências anti-sociais de um sujeito e permitir a sua reintegração na sociedade. Liotta aos poucos desenvolve sentimentos de remorso relativamente a um episódio passado, em que disparou sobre um transeunte que ficou em estado vegetativo. Este é o único caso para o qual Liotta não tem a justificação de luta pela sobrevivência. Convencido de que a droga está a fazer efeito, descobre o prazer de viver numa existência até então marcada pela violência e pela dor. Mas quando o seu passado volta para acertar contas (tal como acontece a Tom Stall), o tratamento é interrompido e Liotta sente que sem a droga voltará a sentir o ódio que pautava as acções.

O clímax do filme surge quando o médico res-



Control

*his genetic inheritance, his destiny.*

*However, these films can't be defined as pessimistic. Both have an open ending, implying that there is hope for a rebirth. Not a revived consciousness, but a revived tragic destiny for generations to come.*

*After literally erasing his genetic past, Tom looks for reinsertion at the family hearth (the core of familiar vitality). While his wife and eldest son look embarrassed, his youngest son invites him to keep playing his role in this jest. With this last sequence, Cronenberg, who had directed *The Brood* (another crucial film dealing with this subject), raises the question: would we be willing to pay any price for truth, even if it included the disintegration of modern society? Or would it be easier not to have to deal with our true violent nature and hide behind objective conceptions of good and evil?*

*This takes me to another question: *Control*, by Tim Hunter, unacknowledged by multiplex cinemas the previous year (which wasn't that bad since it was immediately released in DVD in the USA). It tells the story of a sociopath sentenced to death (Ray Liotta) who is given a second opportunity: he must serve as a guinea pig in the discovery of a new medicine aimed at eradicating one's anti-social behaviour and enabling him/her to be reintegrated in society. Liotta's remorse for a past episode grows stronger day by day – he shot a passer-by who is currently in a coma. Liotta can't find a reason for struggling to stay alive in this state of unconsciousness. He's convinced the new medicine is taking effect, so he discovers the pleasure of living with no violence and no pain. But when the time has come to settle accounts with his past (as has also happened to Tom Stall), his treatment regime comes to a halt and he feels that without the new medicine he will keep on full of hate.*

*The film reaches its climax when the doctor responsible for this experience (Willem Dafoe) reveals to him that he had been administered nothing but placebos and that he was responsible for his transformation –*

ponsável pela experiência (Willem Dafoe) revela que o medicamento que lhe tem sido administrado não é mais do que um placebo, e que toda a transformação operada de inimigo público n.º 1 a cidadão exemplar foi da sua inteira responsabilidade.

Este filme sugere a velha máxima veiculada pelo *film noir*, de que a linha que separa o Bem do Mal é muito ténue, que todos nós nascemos com o mesmo potencial para a violência, que são as vicissitudes da vida que determinam a nossa adaptação à sociedade que nos viu nascer. O Bem e o Mal estão presentes em igual medida no nosso destino, mas para que possamos viver em comunidade teremos que o recalcar, mas nunca o eliminaremos completamente. Isto talvez ajude a explicar o fascínio irracional que a violência exerce sobre nós e também aquilo que nos faz consumir tanta violência sem que esta nos transforme no personagem de Malcolm McDowell depois do seu “tratamento” em *A Clockwork Orange - Laranja Mecânica*.

Muito se tem dito acerca de se tratar de um Cronenberg muito comercial, o que não me parece fazer muito sentido. Não há muitos filmes comerciais que comecem da forma que este começa. Através do *travelling* inicial temos a sugestão de um massacre perpetrado numa cafetaria por dois indiferentes assassinos (a lembrar as personagens de Steve Buscemi e Peter Stormare em *Fargo*).

*A History of Violence* marca uma viragem na obra de Cronenberg já evidenciada em *Spider*. Depois da exploração do corpo em interacção com as tecnologias e com os seus próprios limites, o autor canadiano debruça-se sobre o cerne das mutações, o centro nevrálgico da nossa condição: o cérebro humano.

Projectos comerciais existem na obra do cineasta, como o provam *Dead Zone - Zona de Perigo* ou mesmo *The Fly*, o que não os impede de serem duas grandes obras, superiores a outras mais experimentais como o já mencionado *Spider* ou *Naked Lunch - Festim Nú*.

Mais, a forma como Cronenberg reinventa o filme de gangsters faz deste filme a sua melhor obra desde “*Crash*”. Indispensável. 🍿

*from public enemy to model citizen.*

*This film suggests the motto conveyed by the film noir – that there’s only a subtle line separating good from evil, that we all are potentially violent and that it is the ups-and-downs of life that determine our ability to adapt to society. Good and evil are equally present in our lives. To be able to live in community, we’ll have to repress evil, but it will never be completely eliminated. Maybe this helps explain our irrational fascination for violence and why we consume so much violence without being transformed into Malcolm McDowell’s character after his medical treatment in “A Clockwork Orange”.*

*“A History of Violence” has been said to be a very commercial film, which doesn’t make any sense to me. Only a few commercial films start the way this one does. A first travelling hints at a massacre committed in a café by two indifferent killers (reminding us of the characters played by Steve Buscemi and Peter Stormare in “Fargo”). “A History of Violence” sets a turning point in Cronenberg’s career, which had already started with “Spider”. After exploring the body’s interaction with technology and its own limits the Canadian director gets down to the core of mutations, to the central nervous system: the human brain.*

*Cronenberg has made some commercial films like “Dead Zone” or even “The Fly”. Still, they are two great films, even greater than other more experimental ones like “Spider” or “Naked Lunch”.*

*Moreover, the way Cronenberg reinvents the gangster film makes it his best work since “Crash”. A must-see. 🍿*



# O cinema como arte subversiva: um caso de estudo indiano

## Film as a subversive art: An Indian Case-Study

**Texto:** Rwita Dutta\*

**S**ubversão - é um termo volátil, originalmente aplicado à resistência às conquistas militares. Remete, assim, para o desafio e contestação da autoridade, incluindo a do Estado. Em meados do século XIV, a palavra possuía essencialmente uma conotação legal, associada à contestação ao direito, e é no século XV que o seu uso começa a ser aplicado à política. Mais recentemente, os pós-modernistas definiram de forma mais ampla a subversão: não é apenas um reinado que pode ser subvertido mas as forças culturais predominantes. Antônio Gramsci, um italiano marxista, foi quem primeiro realçou a vertente da erosão da hegemonia cultural particular de uma sociedade.

O cinema sempre agiu em oposições binárias. Por um lado, age na vertente *pro-establishment*, e, por outro, na *anti-establishment*. Tendo esta última uma conotação amorfa. Por vezes, também actua como o precursor de um outro tipo de *establishment*. No entanto, como todos sabemos e acreditamos, todo o cinema é político e, de uma forma ou de outra, é subversivo na sua essência.

A Índia é um país tão gigantesco quanto heterogêneo, o que também se reflecte no seu *cinema-verdade*. Algumas das suas regiões testemunharam o advento e crescimento das suas próprias indústrias cinematográficas, apesar da ubíqua presença do cinema comercial *hindi* (vulgarmente conhecido como ressaca neo-colonial *Bollywood!*).

A dicotomia da situação é que, responsáveis por relegar o cinema popular *hindi* para o estatuto de *blockbusters*, são as pessoas em geral. Neste aparentemente democrático meio cultural, os dilemas e as preferências da sociedade indiana estão historicamente condenados a permanecerem insolúveis.

Desde o início da expansão do cinema na Índia

**S**ubversion - is a fluid term, originally applied to the diverse events as the military defeat of a city. Subsequently, it indicates to the overthrow of authority, including the state. In the early 14th century, it refers to laws and in the 15th with respect to realm. Recently post modernists have prescribed a very broad form of "subversion". It is not merely the realm, which can be subverted, but also the predominant cultural forces. Antonio Gramsci, the Italian Marxist, especially stressed on the erosion of a particular form of cultural hegemony in any society.

Films always acted in binary oppositions. On one hand it acted as *pro establishment*, on the other, *anti*. *Anti establishment* has an amorphous connotation. Sometimes it also acts as the harbinger of another kind of establishment. However, as we all know and may believe, all films are political and all in some way or the other are subversive in nature.

India is a gigantic as well as heterogeneous country also in terms of its cinema verite. Some of its regions have witnessed the tremendous advent and growth of its own film industries, nevertheless the ubiquitous presence of hindi mainstream cinema (popularly known as *Bollywood-neo-colonial hangover!*).

The dichotomy of the situation is the people catering and responsible for relegating hindi popular cinema to the status of *blockbusters* are people in general. Under this apparent democratic cultural milieu, the dilemmas and predilections of Indian society's being projected only to remain unsolved from time immemorial.

From the very beginning of the onslaught of cinema in India, it has either been used as a mechanism of political propaganda, though the pattern was impeccably multifaceted, always related with the fall in and fall out of the regime or has been understood and imposed as a mere source of entertainment to the people as a consistent pathological diversion!

Mainstream cinema, mostly served the purpose of the ruling elite of India. To the uneducated masses cinema is the opium, which enables them to absorb and never to question the political and social injustices engulfing them.

\* editora de um jornal internacional sobre cinema, Film Buff

**Tradução:** Sofia Freitas

\* editor of an international film journal, Film Buff

dia que este ou tem sido usado como instrumento de propaganda política, apesar do padrão impecavelmente multifacetado, sempre ligado às ascensões e quedas do regime, ou tem sido imposto como mera fonte de entretenimento das massas, como uma diversão patológica consistente. O cinema comercial servia essencialmente a elite dominante. Para as massas não educadas, o cinema é o ópio que lhes permite absorver e nunca questionar as injustiças sociais e políticas que as assolam. O segmento semi-burguês da elite dominante indiana foi bastante bem sucedido ao fazer uso da grande ilusão chamada cinema; o qual terá ajudado à doutrinação das pessoas a perpetuarem o eterno fosso entre os dois e à própria legitimação do fenómeno.

No entanto, o cinema como mecanismo subversivo sempre existiu embora usado com extrema cautela. Os realizadores que o faziam, rapidamente ficavam sem dinheiro e nunca viram o toque de Midas nas bilheteiras, nem tão pouco conseguiam proporcionar aos actores uma carreira lucrativa. Lembrome de uma das entrevistas de Mr. Nasiruddin Shah (a super-estrela do cinema paralelo indiano) na qual ele justificava a sua súbita participação em ‘condimentados’ filmes de *Bollywood* dizendo que nunca tinha sido compensado adequadamente pelos anos que trabalhou no chamado ‘cinema-arte’.

Desde a independência, foi política dos líderes da Índia manter a postura socialista. No cinema popular havia, portanto, uma tendência típica para a perspectiva comunitária. Raj Kapoor (o realizador clássico Indiano), um dos precursores no seu género de realização, era extremamente popular na ex-União Soviética exactamente por enaltecer as classes mais baixas nos seus sucessos comerciais na Índia assim como no estrangeiro. Ele era a personificação do “Chaplin Indiano”. O denominado cinema paralelo, que frequentemente actua como força subversiva em qualquer sociedade, girava quase sempre em torno da mesma temática. Apenas visionados por um punhado de espectadores, estes filmes eram muitas vezes financiados pela *National Film Development Corporation*, *Films Division* e instituições governamentais. Os filmes que produziram até ao momento têm em si este tipo de elementos subversivos mas estava cuidadosamente assegurado que constituíam uma classe à parte. Era um cinema feito e consumido por uma elite indiana com aspirações ao socialismo.



Raj Kapoor

*ving them. The semi bourgeoisie sect of the Indian ruling elite was successful enough in using the grand illusion called cinema, which eventually helped them to indoctrinate people to perpetuate the eternal chasm between them and mostly legitimize the phenomenon.*

*Nevertheless, film as a subversive mechanism was always in existence though used with an enormous caution. Directors who made them always run out of money, and never saw the Midas touch of the box office, neither helped the actors grow financially. I remember one of the interviews of Mr. Nasiruddin Shah (the superstar of Indian parallel cinema) where he justified his sudden stint of Bollywood masala (spicy) films by declaring that he has never been compensated adequately for working over the years for so called “art” films.*

*Since independence it was the policy of the leaders of India to maintain a socialist stance. In the popular cinema, therefore, there was a typical tendency of having a communitarian perspective. Raj Kapoor, (the Indian classic director) one of the harbingers of this genre of filmmaking was enormously popular in erstwhile Soviet Russia for highlighting the subaltern classes in his blockbuster cinemas in India and abroad. He was the “Indian Chaplin” personified. The so-called parallel cinema, which often acts as the subversive force in any given society, pondered*

Se se observar as trajetórias da política indiana, dois caminhos paralelos são perceptíveis. Um, em nome da cultura popular, contribuiu tremendamente para que as massas permanecessem no silêncio e nunca lhes permitiu agirem como uma comunidade pensante. Onde a iliteracia e a corrupção são prática, o que poderá ser mais intoxicante que o cinema e a religião?

Por entre as ruínas, surgiu repentinamente um grupo independente com consciência social; uma *intelligentsia* de educação ocidental cujo único propósito era subverter o sistema. E a ferramenta que tinham mais à mão era o formato 35 mm. Sempre quiseram emancipar as massas mas nunca forneceram uma solução para o problema da Índia. Em resultado disso, viram-se alienados das massas, e estas nunca se sentiram verdadeiramente atraídas pelo que lhes era oferecido. Nunca quiseram comprar bilhetes para o cinema para terem uma reflexão acerca da sua escravidão diária, em vez disso preferiam encontrar conforto no fiasco de três horas a que chamavam cinema, e que sem dúvida ajudava ao crescimento do mercado financeiro! Neste prisma, o público e a indústria do cinema actuavam de forma complementar.

Por vezes, para ventilar as mágoas, o governo promovia alguns realizadores a fazedores de consciências; mas este cinema nunca passou para primeiro plano nem constituiu um paradigma dominante no meio cultural indiano.

Os filmes populares indianos nunca tentaram subverter o sistema. Em vez disso, tentaram mantê-lo, aplicando novas e variadas metodologias. Recentemente, com a emergência das tecnologias digitais, a realização de um filme tornou-se, pelo menos tecnicamente, uma brincadeira de crianças. Os novos e aventureiros realizadores estão a tirar o máximo benefício da sua actividade. Alguns deles, pensaram inicialmente em virar o jogo a ser favor aproveitando as inovações tecnológicas. Infelizmente, na Índia, as coisas não se passam assim. Mesmo que a subversão acontecesse, ela sucederia com o consentimento da autoridade. A subversão, ou a mera ideia dela, pode ser facilmente comprada, vendida e enterrada numa terra chamada Índia.

Tomemos como exemplo o recente documentário que recebeu honras no muito conhecido, e altamente competitivo, festival de documentários da Índia. Na verdade, ele lida com um tema que pode, em perspectiva, ser considerado subversivo. Mani-

*over almost the same thematic. Mostly watched by a handful few, these films were often sponsored by National Film Development Corporation, Films Division, and both governmental institutions. The films they have produced so far have this kind of subversive elements in them but it was thoroughly ensured of their being "a class apart". It was made for and consumed by the elite section of India, with an enviable pursuit towards socialism.*

*If one observes the trajectories of Indian Politics, two parallel ways are to be seen. One in the name of popular culture enormously helped the masses to emerge and retain their dumbness and never allows them to act as a thinking community. Where illiteracy and corruption is a thriving practice, what could be more intoxicating than cinema and religion!*

*Amidst the ruins, suddenly appeared a gang of socially conscious, emancipated; western educated elite intelligentsia whose sole purpose was to subvert the system. The handiest tool was the 35mm format.*

*They always sincerely wanted to emancipate masses but never provided any solution to the ongoing problem of India. As a result they found themselves alienated from the masses and the masses never feel acquainted to what was offered to them. They never wanted to buy tickets to the cinema hall to have a reflection of their daily drudgery, rather wanted to find solace in the three hour fiasco called cinema and indeed helped the money market grow! In this way, both the got and the cinema business acted complimentary to each other.*

*Sometimes, to ventilate the grievances the govt erect few directors as the conscience makers. Nevertheless, these cinemas never came to the forefront nor constituted a dominant paradigm in the Indian cultural milieu.*

*Indian popular films never tried to subvert the system. They rather tried to maintain it by applying various newer methods. But, recently, with the emergence of digital technologies, film making at least technically has become kids play. The young adventurous filmmakers are making maximum benefits out of this practice. Some of them initially thought of turning the table in their side finally to make best use of this newfound technology. Unfortunately, in India, nothing like that is ever possible. Even if subversion happens, it would always have the consent of the authority. Subversion or the mere thought of it, can easily be bought, sold and buried in a land called India.*

*Take for example, the recent documentary film, which won accolades in the well-known and highly competitive documentary film festival of India. It truly, sincerely deals with a subject, which can, in some perspective could be considered as subversive in reality. Manipur is a*





AFSPA, 1958 / *A Cry in the Dark*, de Haobam Paban Kumar

pur é um pequeno estado no Nordeste da Índia, negligenciado pelas autoridades centrais, que foi sempre governado - ou melhor, desgovernado - pelas Forças Armadas ainda que estas, supostamente, sejam independentes. Os protectores, em nome da legitimidade, torturaram e molestaram abertamente uma mulher inocente, chamada Than jam Manorama, no ano de 2004. Consequentemente, um grupo de mulheres nuas, lideradas por Apunba Lup, protestou em frente ao quartel do exército. Foi um bofetada na cara da estrutura estatal e das suas chefias. Haobam Paban Kumar, nativo de Manipur, regressou à região para uma breves férias, quando o protesto devido ao assassinato de Manorama começou. O realizador decide, então, tomar parte dele. O filme acaba por se tornar parte do episódio histórico. O tema foi politicamente banido, mas, apesar disso, o realizador não só é autorizado a exhibir o filme no maior festival de documentários da Índia como ainda recebe o prémio para melhor documentário.

Em suma, pode-se dizer que até o governo entende a importância do direito à resistência e da abertura às exigências dos seus cidadãos, e que as mesmas podem ser, muitas vezes, de cinema e de estética. ■

*small state in the northeastern part of India. Always neglected by the central authority, it was always ruled or rather misruled by Armed Forces even if they are supposed to be independent. The protectors in the guise of legitimacy openly tortured & molested an innocent woman named Than jam Manorama in the year 2004. Consequently, an all woman group led by Apunba Lup, protested in front of the army fort with no cloths on. That was a blow across the face of state machinery and its monitors. Haobam Paban Kumar, aboriginally from Manipur went his hometown for a brief vacation. The protest due to Manorama's murder began then. This director decides to be a part of it. The film starts and ends up being a part of the historical episode. The subject was politically banned. Yet, after, making the film the director is not only allowed to screen the film in the biggest documentary festival of India but also managed to get the best documentary award for his film.*

*Therefore, it can well be said that even the government understands the importance of the right to resistance and giving vent to the changing demands of its citizens, often, may be in terms of films and aesthetics! ■*

# A Política sexual no cinema indiano

## *Sexual Politics in Indian cinema*

**Texto:** Rwita Dutta

"Cinema político" - mas isso interessa-me! O que é que entendemos pelo termo *político*? Como estudante de política, é-me extremamente difícil defini-lo. Na linguagem comum, a política consiste nos "métodos ou tácticas envolvidas na gestão de um estado ou governo". Mas as políticas de que vou falar aqui não são de natureza tão restrita. Falo de "políticas sexuais", as quais revelam relações super-estruturadas e nas quais o domínio sobre a mulher constitui um direito de nascença do homem. Vou desenvolver neste artigo a forma pela qual as políticas sexuais obtêm o consenso através da socialização de ambos os sexos e a forma como, na Índia, o cinema popular se tornou um instrumento para tal.

O sistema patriarcal é o local onde o fenómeno, descrito por Max Weber como *herrschaft* (uma relação de domínio e de subjugação), tem lugar. Isso, para mim, é político.

Para corroborar o meu ponto de vista, gostaria de recorrer ao cinema popular indiano. A psique indiana está sempre em dívida com este processo ininterrupto que lhe dá forma e se chama Cinema. O processo de socialização da Índia começa e acaba nele. As pessoas literalmente caminham, falam e sonham com o cinema. As sextas-feiras (dias de estreias) são a porta do paraíso!!

Tudo o que me proponho fazer é pegar num filme indiano recente, um grande sucesso comercial, e pôr a descoberto as políticas implícitas. Não só as mensa-

*Political Cinema - now that interests me! What do we understand by the term political? As a student of politics, I find it extremely difficult to define it. In common parlance, "methods or tactics involved in managing a state or government" is politics all about. But the politics I am going to refer here is not so narrow in nature. I am talking about "sexual politics" which indicates power-structured relationships where it is the birthright of a man to dominate a woman. I am going to establish in this article that how sexual politics obtains consent through the socialization of both sexes and how in India popular hindi cinema becomes an instrument in doing that.*

*Patriarchy is the site where the phenomenon as described by Max Weber as herrschaft (a relationship of dominance and sub ordinance) takes place. That's political to me.*

*To corroborate my view, I would like to take resort to hindi popular cinema. Indian psyche is always indebted to this ever going process called cinema in shaping them. The socialization process of India begins and ends there. People literally walk, talk and dream cinema.*

*Fridays( when the new films releases) are the gateway to heaven!!*

*All I intend to do is to pick up a recent blockbuster hindi film and unfold the underneath politics. Not only the messages forwarded by the cinema get transmitted from generation to generation, it also helps shaping India's society, politics and economies.*

*Amit Saxena's Jism (The Body), the referred film is a clever adoption of Hollywood film Body Heat (Kathleen Turner and William Hurt: 1981) which is itself a remake of Double Indemnity (Barbara Stanwyck: 1947). Sonia (Bipasha Basu: the heroine) is the young*

\* editora de um jornal internacional sobre cinema, Film Buff

**Tradução:** Sofia Freitas

\* editor of an international film journal, Film Buff



Jism

gens difundidas pelo cinema são passadas de geração para geração, como ele também ajuda a moldar a sociedade indiana e as suas políticas e economia.

*Jism (The Body)* de Amit Saxena, o filme a que me refiro, é uma adaptação inteligente de um filme de Hollywood, *Body Heat* (Kathleen Turner e William Hurt: 1981), que, por sua vez, é um remake do filme *Double Indemnity* (Barbara Stanwyck: 1947). Sônia (Bipasha Basu: a heroína) é a jovem mulher de um industrial de meia-idade, Rohit Khanna (Gulshan Grover). Sentindo-se sozinha e pouco gratificada com a vida marital, ela conhece Kabir Lal (John Abraham: o herói), um advogado sem escrúpulos e autodestrutivo, que, por razões obscuras, surge sempre afundado em *whisky*. Inevitavelmente, os dois sentem-se atraídos um pelo outro. No primeiro encontro na praia de Pondicherry (no Sul da Índia), a visão de Bipasha a sair sedutoramente do mar não só capta imediatamente o olhar de John Abraham como também satisfaz em massa o *voyeurismo* erótico indiano.

O filme prossegue por vários encontros entre o herói e a sua musa. Os problemas começam quando o marido, constantemente ausente em viagem, aparece. A heroína convence, então, o herói a matar o seu marido. O plano é montado e executado na perfeição. Até aqui, a temática é tratada realisticamente.

Mas o jogo político começa quando o realizador tenta “indianizar” o arrojado do tema. E o herói, após o assassinio, ganha subitamente consciência! E a reviravolta mais tarde sofrida pela protagonista convence o espectador que ela não é fiel. Ela nunca amou ninguém para além dela mesma. É demasiado

*sexy wife of middle-aged Industrialist Rohit Khanna (Gulshan Grover). She was ever lonely, never gratified in her marital life, and suddenly chances upon Kabir Lal (John Abraham: the hero) a reckless, self-destructive lawyer who always immerses himself into gallons of liquor for some unknown reasons. They inevitably got attracted to each other. The first encounter between them in the pristine beach of Pondicherry (South India) and bipasha's emergence from the sea wearing a seductive junk and body hugging apology for a dress immediately catches John Abraham's eyes but also ushers all of us into the sojourn very meticulously created by the notorious Bhatt camp( the directors), thus satisfying the erotic voyeurism of the Indian en masse.*

*The film proceeds through the umpteenth encounters of the hero and his muse. Problem arises when the ever-traveling hubby drops in. The heroine motivates hero to get her husband killed. The plot was hatched and perfectly executed. So far the subject has been treated realistically.*

*But the game of politics began when the directors tried to “indianize” the otherwise bold theme. Thus, the hero, after the murder, suddenly develops a conscience! And the heroine's volte face in the later reels convinced the viewer that the lady is not the one they can trust. She had never loved anyone than herself. She is too narcissist, too individualistic to be the icon of indian womanhood. She made best use of her body to get what she wants. So long it provides a feast for the eyes for us, she is accepta-*

narcisista e individualista para ser o ícone feminino indiano. Sônia fez uso do corpo para conseguir o que queria. Se fosse apenas um festim para os nossos olhos, tal seria aceitável; mas o que não se lhe pode conceder é que prossiga com as suas aventuras, pois isso atentaria contra o sistema patriarcal da nossa sociedade. Por isso, ela tem de morrer no fim do filme.

Não obstante, pode-se sempre congratular o realizador por finalmente tirar o sexo do armário e, desta forma, ajudar o cinema de *Bollywood* (a indústria cinematográfica de Bombaim) a avançar um pouco mais, através da libertação da heroína do espartilho da nobreza eterna, transformando-a numa deleitável ninfa.

Infelizmente, o cinema patriarcal de *Bollywood* e os seus realizadores não associam o seu ideal de mulher à imagem da *femme-fatale*. E é assim que o Cinema popular indiano se torna um instrumento nas mãos do sistema patriarcal. E isso é Político!

Conseguem fazer da mulher um espectáculo, e frequentemente com grande diplomacia, sem danificar o *status quo* da sintaxe cultural indiana. É esta nossa sociedade onde: a mulher dá sexo em troca de amor, e o homem dá amor em troca de sexo. Aqui, os homens promíscuos são considerados garanhões, mas as mulheres, se ousam enveredar pela aventura, são apodadas de desavergonhadas, num abrir e fechar de olhos.

*Jism* celebra o corpo feminino mas de uma forma que, mais uma vez, a biologia se torna o destino da mulher, ao fim de tantos anos de luta pela emancipação!!! É interessante verificar que à heroína foi permitido tirar a roupa mas apenas para puro agrado do auditório masculino. Assim, o realizador apazigua a moral dos espectadores, aliciando, simultaneamente, o seu consentimento.

Deste modo, o cinema entra num jogo complicado. Por um lado, passa a mensagem às mulheres de que o corpo é o único capital que possuem, e por outro, alerta-as para as terríveis consequências (se atravessares a fronteira da dignidade, serás proscrita).

Depois de *Jism*, Bipasha conseguiu um reconhecimento sólido a nível internacional e chegou a ser embaixadora dos jeans *Extra Slim* da *Levis* (aparecendo frequentemente em *outdoors* e nos corredores dos *multiplexes*), catapultando este produto do mercado americano para as lojas indianas.

Começa então uma outra faceta política, embora, desta vez, global na sua natureza. Sub-repticiamente, ficamos reféns de uma cultura global onde as mulheres são produtoras e também consumidoras! Para a economia global florescer, era necessária uma cultura



ble, but she can't be allowed to carry on her adventures, as it is detrimental to the patriarchal system of our society. Therefore, she had to die at the end of the film.

Nevertheless, one can always congratulate the director for finally bringing sex out of closet and thereby helping *Bollywood* (hindi cinema industry of Bombay) cinema to move a bit further by freeing the heroine from the garb of eternal nobility and transforming her into a delectable siren.

Unfortunately, the patriarchal *Bollywood* cinema and its directors do not associate their ideal women to the image of *femme-fatale*. Thus hindi popular cinema becomes the instrument in the hands of patriarchy by which the existing system conveniently thrives. Thats Political!!!

They make a "spectacle" out of a woman, often with great diplomacy, without harming the status quo of Indian cultural syntax. It is this very society of ours where: women gives sex to get love, men gives love to get sex. Promiscuous man here is considered a stud, but women, if ever indulged in any adventure, is called slut quite comfortably without batting an eyelid.

*Jism* celebrates body of a woman and thus biology once again becomes the destiny of woman even after so many years of struggle of emancipation!!! Interestingly, the heroine was allowed to shed her clothes as long as it pleases the male spectators. Thus the director accommodates the moral concerns of its audience and also coaxes their consent.

Thus, the cinema mentioned above plays a tricky game. On one hand it puts across the lesson to the women audience that the body is the only capital they have, on the other, it cautions you with dire consequences (once you cross the (the border) of dignity, you will be fired, no time regret).

Post *Jism*, Bipasha got a solid footing worldwide and also lands up as a brand ambassador of *Levis Extra Slim* Jeans (often being exhibited in the hoardings and in the gateways of multiplexes) thereby wooing an up market american product to hit the Indian stores.

Then begins another bout of politics, this time global in nature, though. We surreptitiously fall prey to a global

proporcionada de coexistência entre tradição e modernidade. Como resultado, nos dias de hoje ficamos perplexos e hesitantes sobre o que é esperado de nós. É o toque de finados para qualquer movimento de mulheres, por mulheres, e para as mulheres! A azáfama pelos manequins cosméticos despertou. O laço ímpio entre o mercado capitalista e o sistema de patriarcado é evidente. Frequentemente, a mistura da imagem de heroína e de *vamp* tornam o projecto bastante lucrativo para os produtores! As mulheres indianas começam, assim, a descobrir o quão difícil é estar à altura desta nova imagem que delas é esperada. Enquanto se é a namorada desejada, a mini-saia assenta lindamente. Mas, uma vez casada, nem pensar! Mantendo a hipocrisia intacta, estamos a aceitar a globalização e as suas exigências esmagadoras.

Desde 1991, tem havido um afluxo constante de empresas de cosméticos. Os impostos sobre os produtos cosméticos rapidamente baixaram de 120 para 40% em três anos, enquanto as tarifas sobre a água, electricidade e combustíveis dispararam. O folheto distribuído pela *Vimochana*, Bangalore (Sul da Índia), tem a seguinte mensagem da Nellie Sancho das Filipinas, que foi a rainha de beleza há poucos anos atrás:

*“Após ter sido coroada «Rainha do Pacífico» num concurso de beleza internacional realizado na Austrália, fui arrastada para um mundo vertiginoso de viagens e agitação; mas também de escravatura e humilhação. À medida que viajava de lugar para lugar e conhecia diferentes tipos de pessoas, foi ficando mais evidente que o que as pessoas esperavam de mim era que sorrisse e aparecesse bonita; ninguém esperava que eu fosse inteligente e ninguém, depois de me cumprimentar, tentava ter uma conversa inteligente comigo. Foi então que comecei a perceber que as pessoas me viam apenas como uma peça decorativa. O que mais me abriu os olhos foi a forma pela qual eu tinha de promover um produto atrás do outro, e isso levou-me a questionar toda a equação mulher/produto. Após terminar o meu reinado, comecei a estudar a ligação entre a economia de mercado e o objectivo do lucro por detrás do mundo da beleza e da objectivação das mulheres. A mulher na economia do mercado global é apenas mais um bem a ser comprado e vendido por um preço.”*

Por conseguinte, apesar de todas as palestras sobre estudos de géneros, a verdade é que na Índia, e talvez no mundo inteiro, as mulheres estão a ser puxadas para trás para uma subserviência taciturna e tímida. E isso é política...

Se não acreditam, vão ver *Matrubhumi* (Realização: Manish Jha). Mas isso é outra história... ■

*culture where women are the producers and also the consumers! To make global economy thrive back home, a commensurate culture was needed where tradition and modernity can co-exist. As a result, we seem too perplexed these days, indecisive of what is being expected out of us. And thus the death bell of any movement of the women, by the women, for the women, tolls! The buzz for cosmetic mannequins is suddenly on. The unholy nexus between market capitalism and patriarchy is evident. Often the images of heroine and vamp get mingle up making the project quite pocket friendly for the producers! Indian women are lately finding it very difficult to cope with the new image being expected out of them.*

*As long as you are the covetable girlfriend you look great in a mini skirt. Once married, it is a strict no-no for you. Keeping the hypocrisy intact, we are accepting globalization and its pressing demands.*

*Post 1991, there had been a steady influx of cosmetics companies. The excise on cosmetics quickly lowered from 120%-40% in three years whereas the tariffs on water, electricity and fuel shot up. The pamphlet distributed by Vimochana, Bangalore( south india), carries the following message by Nellie Sancho of Philipines, who was the beauty queen a few years ago:*

*“After being crowned “Queen of the Pacific” in an International beauty contest held in Australia, I was thrown into a dizzying world of travel and excitement. But also of drudgery and humiliation. As I went from one place to another and met different kinds of people, it became more evident that people only expected me to smile and look pretty; nobody expected me to have any intelligence at all and nobody, after the preliminary greetings, tried to have an intelligent conversation with me. That was when I began to see that people saw me as nothing more than a pretty object to beautify a room. The most eye opening experience of all is the way in which I had to promote one product after another which made me start to question the whole women-product equation. After my reign, I began to more fully study the link between market economy and the profit motive behind beauty pageants with the objectification of women. Women in a global market economy set up are just another commodity to be bought and sold at a price.”*

*Thus, after all the lectures on gender studies, the truth is women are being pushed back into a shy and taciturn subservience in India and may be everywhere in the world. Thats politics...*

*Don't believe it, go and watch Matrubhumi (Director: Manish Jha). That's another story... ■*

# Leituras

## Book Reviews

**Texto:** Daniel Ribas



*Camera Obscura*  
Vol. 20/No. 59  
(Agosto de 2005)

*Camera Obscura*  
Vol. 20/no. 50  
(August 2005)

*Camera Obscura* é uma publicação da Duke

University Press dedicada aos estudos feministas. Contudo, conforme pode ser lido na sua apresentação *online*, a revista presta especial atenção a outros tópicos de estudo relacionados ("the journal also explores feminist work in relation to race studies, postcolonial studies, and queer studies").

O número da revista datado de Agosto de 2005 (a revista é publicada três vezes ao ano), além de um artigo sobre as mulheres no cinema iraniano e um estudo sobre o musical *The King and I*, publica um artigo da investigadora da Uni-

versidade Católica, Carolin Overhoff Ferreira, sobre o cinema português. É um estudo sobre os adolescentes como alegoria pós-colonial e foca, essencialmente, três filmes: *Os Mutantes* (de Teresa Villaverde), *Corte de Cabelo* (de Joaquim Sapinho) e *Ossos* (de Pedro Costa).

Ao cruzar estes três filmes, a investigadora procura dar uma coerência em alguns filmes significativos da década de 90 do cinema português. O seu ponto de vista principal é cruzar a forma como estes adolescentes são caracterizados no filme, como uma ale-

goria da identidade portuguesa (e a forma como essa leitura pode encaixar num discurso pós-colonial). Para isso, a autora usa um conceito essencial de Jessica Benjamim: a intersubjectividade. E chega à conclusão que, nas suas diferentes formas, estes três filmes funcionam como uma alegoria do sentimento português, na fronteira entre o seu passado colonial e o seu futuro europeu.

O artigo está disponível online para compra, na IngentaConnect ([www.ingentaconnect.com](http://www.ingentaconnect.com)), por US\$12,00. ■

*Camera Obscura* is a magazine edited by the Duke University Press and is dedicated to feminist studies. Nonetheless, as can be read on its online version, it pays special attention to other interrelated issues: "the journal also explores feminist work in relation to race studies, postcolonial studies, and queer studies".

The issue from August

2005 (the magazine comes out three times a year), includes an article about the role of women in Iranian cinema, a study about the musical *The King and I*, and an article about Portuguese cinema, by Carolin Overhoff Ferreira, teacher at the Catholic University. The article considers adolescents as a post-colonial allegory and deals essentially with three

films: *Os Mutantes* (*The Mutants*), by Teresa Villaverde; *Corte de Cabelo* (*Haircut*), by Joaquim Sapinho; and *Ossos* (*Bones*), by Pedro Costa.

By studying these three films, Carolin Overhoff Ferreira is trying to find cohesion in some striking Portuguese films of the 90s. Her main theme is proving that adolescents are identified as an allegory of Portu-

guese identity. To reach this conclusion, she uses a fundamental concept from Jessica Benjamim: intersubjectivity. Summoning up, those films work as an allegory of the Portuguese feeling, somewhere between its colonial past and its European future.

The article is available online at IngentaConnect ([www.ingentaconnect.com](http://www.ingentaconnect.com)) (US\$12,00). ■

# ○ PRIMEIROLHAR

P  
R  
É  
M  
I



Os Prémios **PRIMEIROLHAR** serão atribuídos durante os VII ENCONTROS DE VIANA (07 a 13 de Maio de 2007) ao melhor **documentário** realizado por um aluno de uma Escola de Cinema, de Audiovisuais ou de Comunicação, de Portugal ou da Galiza, ou feito no âmbito de um curso de formação em documentarismo.

Regulamento e ficha de inscrição disponíveis na tua Escola e em [www.ao-norte.com](http://www.ao-norte.com)  
Concorre até **13 de Abril de 2007**

+ informações: [ao-norte@nortenet.pt](mailto:ao-norte@nortenet.pt) - tels. 962 834 852 ou 258 821 619  
AO NORTE - ASSOCIAÇÃO DE PRODUÇÃO E ANIMAÇÃO AUDIOVISUAL



