

CINEMA

HISTORY OF MUTUAL RESPECT

FILME DO DESASSOSSEGO

JOSÉ E PILAR

A MODERNIDADE NO CINEMA:
DA POÉTICA INICIAL À EXAUSTÃO

OS FAROLEIROS

A DANÇA
A EMOÇÃO NO DOCUMENTÁRIO

LEGENDARY TIGERMAN

CINECLUBES
FESTIVAIS

REVISTA DA FEDERAÇÃO PORTUGUESA DE CINECLUBES | €4 (CINECLUBES €3)

REVISTA DA FEDERAÇÃO PORTUGUESA DE CINECLUBES | €4 (CINECLUBES €3)

FESTIVAIS

CINECLUBES

TIGERMAN
LEGENDARY

NÚMERO
42
CINEMA

CINECLUBES
43
NÚMERO

NÚMERO
42
CINEMA

EDIÇÃO E PROPRIEDADE:

FEDERAÇÃO PORTUGUESA DE CINECLUBES, RUA DE S. PEDRO, EDIFÍCIO CARNEIRO 2200-398 ABRANTES (PORTUGAL)

E-MAIL: revistacinema@fpcc.pt ou fpcc@fpcc.pt

PVP: €4 (CINECLUBES €3)

Nº REGISTO NA DGS: 109120

Nº DEPÓSITO LEGAL: 88347/95

Nº CONTRIBUINTE: 500 801 452

REVISTA Nº 42

ANO 2010

ÓRGÃO DA FEDERAÇÃO PORTUGUESA DE CINECLUBES

DIRECTOR HONORÁRIO DA FPCC: HENRIQUE ALVES COSTA

DIRECÇÃO EXECUTIVA E COORDENAÇÃO: RITA DE FREITAS, CARLOS CAMPOS, JOANA AZEVEDO

REDACÇÃO: CARLOS CAMPOS, JOANA AZEVEDO, RITA DE FREITAS

DESIGN GRÁFICO E PAGINAÇÃO: DEADINBEIRUTE | WWW.DEADINBEIRUTE.COM

REVISÃO: CARLOS CAMPOS E JOANA AZEVEDO

TEXTOS: LUÍS PEREIRA, ELSA CERQUEIRA, JOÃO PONTE, VÍTOR MARQUES, JOSÉ ALBERTO PINTO, JOSÉ ANTÓNIO CUNHA, CARLOS MELO FERREIRA, PAULO M. F. CUNHA, NUNO SENA, FILIPE LOPES, FERNANDO MATEUS, TERESA MENDES, MÁRIO LOPES, PEDRO CRUZ, LUÍS CANAU, FALCO FERNANDES, CARLOS COELHO

FOTOS: BANDO À PARTE, CINECLUBE DE AVANCA, VERA MARMELO, AR DE FILMES, AO NORTE – ASSOCIAÇÃO DE PRODUÇÃO E ANIMAÇÃO AUDIOVISUAL, PERSONA NON GRATA PICTURES, PERIFERIA FILMES, MIGUEL GONÇALVES MENDES, KINTOP, LEGENDARY TIGERMAN, ATLANTA FILMES, ZON LUSOMUNDO, CEC, CINECLUBE DA HORTA

PRÉ-IMPRESSÃO E IMPRESSÃO: MX3-ARTES GRÁFICAS, LDA.

TIRAGEM: 500 EXEMPLARES

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

CINEMA



MC
MINISTÉRIO DA CULTURA



FI
CHA
TECN
ICA

Í N D I C E

NÚMERO
42
CINEMA

ÍNDICE



06	EDITORIAL FPCC
07	FPCC NOTÍCIAS E INFORMAÇÕES
10	EM RODAGEM ESTRADA DA PALHA
12	CINECLUBES CINECLUBES DE AMARANTE & JOANE
14	CINECLUBES CINECLUBES DE AVANCA & PONTA DELGADA
16	CINECLUBES CINECLUBES DO BARREIRO & VISEU
18	CINECLUBES CINECLUBES DO RIBATEJO & ESPALHAFITAS
20	CINECLUBES CINECLUBE DO PORTO
22	CINEMA PORTUGUÊS FILME DO DESASSOSSEGO
26	CINEMA PORTUGUÊS OS FAROLEIROS
28	CINEMA PORTUGUÊS EMBARGO
30	CINEMA PORTUGUÊS HISTORY OF MUTUAL RESPECT
32	CINEMA PORTUGUÊS JOSÉ E PILAR
34	CINEMA PORTUGUÊS 48 & MISTÉRIOS DE LISBOA
36	O CINEMA E O MUNDO GRIFFITH VS. RHOMER
40	O CINEMA E O MUNDO LEGENDARY TIGERMAN COM O CINEMA NO CORPO
43	ENSAIO A MODERNIDADE NO CINEMA: DA POÉTICA INICIAL À EXAUSTÃO
46	CINEMA INTERNACIONAL A EMOÇÃO DO DOCUMENTÁRIO
50	CINEMA INTERNACIONAL O TEMPO QUE RESTA
52	CINEMA INTERNACIONAL EXPRESSO DO ORIENTE I JAPÃO RETRO
54	CINEMA INTERNACIONAL EXPRESSO DO ORIENTE I MOTHER - UM AMOR EXTREMO
56	FESTIVAIS XVII CAMINHOS DO CINEMA PORTUGUÊS & X ENCONTROS DE VIANA
58	FESTIVAIS AVANCA'10 & FAIAL FILM FEST
60	LEITURAS POEMAS COM CINEMA



S
F
E
C
C
C
O
O
E
F
S

**FPCC
EM RODAGEM
CINECLUBES
CINEMA
PORTUGUÊS
O CINEMA
E O MUNDO
ENSAIO ·
CINEMA
INTERNACIONAL
FESTIVAIS ·
LEITURAS ···**

■.

E D I T O R I A L

Durante o ano que agora finda, foram vários os filmes portugueses que se destacaram pela sua qualidade. Este facto é especialmente verdadeiro no que diz respeito ao documentário. Os filmes “48” de Susana de Sousa Dias e “José e Pilar” de Miguel Gonçalves Mendes são disso exemplo. O primeiro tem tido um percurso de festivais, enquanto o segundo fez um percurso misto, tendo estreado no circuito comercial em Novembro de 2010. O filme de Susana de Sousa Dias arrecadou vários prémios, nacionais e internacionais, incluindo o Grande Prémio do festival “Cinéma du Réel” de 2010; o filme de Miguel Mendes fez honra de abertura de festivais e é já o segundo documentário mais visto em Portugal, sendo o filme português que mais público atraiu no Brasil até à data¹. De parabéns estão também Gabriel Abrantes e Daniel Schmidt que receberam em Locarno, por “A History of Mutual Respect”, o Leopardo de Ouro para a melhor curta-metragem na secção Pardi di domani (Leopardos de Amanhã).

Um acontecimento relevante, e que poderá servir de exemplo a outros realizadores, foi o modo como o realizador João Botelho distribuiu o seu filme “Desassossego”; com uma única cópia em disco blue-ray, encarregou-se ele próprio de fazer a exibição do seu filme. Este acto devolve dignidade à sessão cinematográfica, vilipendiada com pipocas e cola a mais e dá-lhe a dimensão de espectáculo único e irrepetível; o realizador na sala, a qualidade de projecção e a excelente fotografia do filme, fazem o público sentir o cinema de um modo único. Até à data, este filme atingiu o maior número de espectadores por sessão em Portugal (média de 245 espectadores por sessão) e tornou-se o 22.º filme mais visto². E certamente não se ficará por aí, dado o número de sessões agendadas por todo o país.

2010 foi um ano muito gratificante para a actividade cineclubística, cada vez mais forte e diversificada. O papel assumido na formação de crianças, jovens e adultos, a organização de festivais, encontros e de ciclos, a produção e realização de filmes constituem algumas das vertentes do trabalho actualmente desenvolvido por inúmeros cineclubes. Estas associações são motores de desenvolvimento cultural nas regiões onde estão implementados, onde desenvolvem as mais diversas parcerias (câmaras municipais, museus, associações, escolas, institutos públicos, etc.). A mero título de exemplo refira-se a importância da formação em produção de filmes de animação, um dos trabalhos efectuados em cineclubes. Uma criança desenvolve inúmeras competências: percebe o dispositivo do cinema, cria e escreve a história, desenha e esculpe, utiliza máquinas de filmar e fotografar, programas informáticos, aprende como se monta o filme, lida com o som e música, canta e falseia, grava diálogos, associa imagem ao som, trabalha em grupo, organiza-se com os colegas... um trabalho de gigante que se deveria exigir em todas as escolas.

No meio das imensas actividades desenvolvidas pelos cineclubes em 2010, realce-se o lançamento do portal O Lugar do Real, ferramenta desenvolvida pelo cineclubes Ao-Norte, sítio onde se valoriza o documentário e a fotografia documental, permitindo o acesso a documentários em alta definição.

Outro acontecimento cinematográfico relevante deste ano foi a estreia de “A Dança”, primeiro filme do documentarista americano Frederick Wiseman a estrear em Portugal. Especial atenção deve ser dada à secção Ensaio, onde se penetra na modernidade do cinema, partindo de Nicholas Ray e passando por alguns movimentos dos anos 50 e 60, como a Nouvelle Vague, o Free Cinema ou a British New Wave.

EDITORIAL

FPCC

F P C C



FOTOS III Encontro Mundial de Cineclubismo

FPCC PARTICIPA NO III ENCONTRO MUNDIAL DE CINECLUBISMO

por Luís Pereira

Pela primeira vez, Portugal assume responsabilidades da Secretaria-geral da FICC.

Portugal, conjuntamente com a Catalunha, ocupa pela primeira vez, a Secretaria-geral da FICC (Federação Internacional de Cineclubes). João Paulo Macedo, Presidente do Cineclube de Évora, e Director do FIKE, e Júlio Lamaña, da Federação de Cineclubes da Catalunha, são os novos titulares da Secretaria-geral da FICC.

A presidência da FICC também mudou, sendo o seu actual Presidente, António Claudino de Jesus, ex-Presidente do CNC (Conselho Nacional de Cineclubes do Brasil), que substitui Paolo Minuto (Itália) e Luce Vigo como Presidente Cultural (França). A eleição da nova Direcção da FICC, decorreu no final da última Assembleia Geral, no âmbito do 3º Encontro Internacional de Cineclubismo, realizado entre 7 a 11 de Dezembro de 2010, em Recife, no estado de Pernambuco, que pela primeira vez foi realizada fora do continente europeu.

Portugal, esteve representado, no maior fórum mundial de cineclubismo, por Luís Pereira, Vice-Presidente da FPCC – Federação Portuguesa de Cineclubes.

Na Assembleia Geral da FICC, que decorreu neste mês de Dezembro, no Recife (Brasil), Portugal, apresentou uma proposta concreta, que foi aprovada por unanimidade, para a realização de um Festival de Cineclubes e da próxima Conferência Mundial, a realizar em Guimarães - Portugal, em 2012, no âmbito da Capital Europeia da Cultura.

A 3ª Conferência Mundial cineclubista, que teve a sua programação oficial "colada" à 28ª Jornada Nacional de Cineclubes Brasileiros, reuniu cerca de 250 participantes, incluindo representantes de cerca de 45 países, entre eles, cineclubistas, cineastas e estudiosos, que discutiram projectos para a ampliação de recursos para o cineclubismo no Brasil, além de possíveis parcerias com outros países do mundo.

Para Antonio Claudino de Jesus, "Recife foi a capital mundial do movimento cineclubista e, neste sentido, todas as milhares de pessoas que no mundo inteiro lutam e militam pela democratização do acesso à informação, aos meios de acesso e aos instrumentos do fazer cultural, estiveram aqui representadas".

De referir ainda, que o Encontro Mundial de Cineclubes, abriu ao público, a Mostra de Cinema Internacional, que contou com a presença do realizador Kamran Shirdel, considerado um dos pais da Escola do Novo Cinema Iraniano. Estiveram também presentes o realizador italiano Roberto Orazi, Agostino Ferrente, além de Luce Vigo, crítica de cinema italiana e estudiosa da obra de seu pai, Jean Vigo.

Todos os eventos foram realizados pelo CNC, em parceria com a FICC e a Federação Pernambucana de Cineclubes (Fepec). A 28ª Jornada de Cineclubes do Brasil, foi patrocinada pelo Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura), do Governo do Estado, por meio da Fundarpe, e pelo do Governo Federal, por meio do Ministérios da Cultura, Educação e Relações Exteriores.

FPCC

F P C C

DADOS ESTATÍSTICOS CINECLUBES

ANÁLISE À REDE
DE EXIBIÇÃO
ALTERNATIVA
CINEMATOGRAFICA

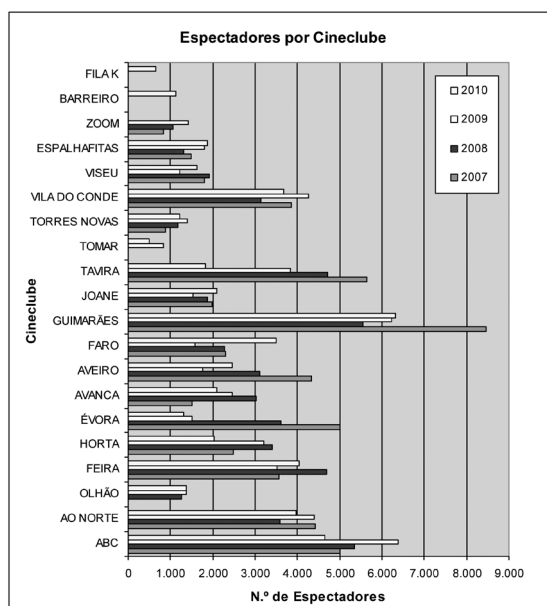
Os cineclubes portugueses continuam de parabéns. À primeira vista esta afirmação poderia ser uma incoerência, já que uma análise dos dados de espectadores de 2007 a 2010 mostra que houve uma descida do número total de espectadores nas sessões apoiadas pelo programa Rede de Exibição Alternativa Cinematográfica (REAC) do Instituto de Cinema e Audiovisual (ICA). Deve referir-se antes de mais que, para além desta actividade de exibidor (e em muitas localidades são os únicos exibidores), os cineclubes são responsáveis por formação, produção de filmes, festivais, eventos pontuais e periódicos, desenvolvendo culturalmente regiões que, na sua maior parte das vezes, têm uma oferta cultural muito reduzida (12 dos cineclubes apoiados não estão nas sedes de distrito).

Os dados dos últimos quatro anos das sessões da REAC enviados pelos cineclubes para o ICA estão representados na tabela seguinte e representados no gráfico I.

Tabela I - Exibição cinematográfica da REAC em cineclubes (2007/2010)

CINECLUBE	ESPECTADORES				N.º DE SESSÕES	ESPECTADORES POR SESSÃO	CONCELHO
	2007	2008	2009	2010			
ABC	5.001	5.344	6.384	4.655	87	54	LISBOA
AO NORTE	4.413	3.587	4.403	3.963	50	79	VIANA DO CASTELO
OLHÃO	-	1.268	1.374	1.381	50	28	OLHÃO
FEIRA	3.573	4.686	3.523	4.031	51	79	STA. M. DA FEIRA
HORTA	2.475	3.403	3.211	2.030	36	56	HORTA
ÉVORA	5.003	3.599	1.516	1.305	43	30	ÉVORA
AVANCA	1.513	3.028	2.452	2.102	44	48	ESTARREJA
AVEIRO	4.325	3.118	1.759	2.468	45	55	AVEIRO
FARO	2.292	2.278	1.574	3.494	60	58	FARO
GUIMARÃES	8.450	5.555	6.232	6.319	35	181	GUIMARÃES
JOANE	1.994	1.867	1.530	2.087	50	42	V. N. DE FAMALICÃO
TAVIRA	5.644	4.720	3.841	1.830	93	20	TAVIRA
TOMAR	-	-	833	506	32	16	TOMAR
TORRES NOVAS	881	1.169	1.409	1.218	30	41	TORRES NOVAS
VILA DO CONDE	3.857	3.145	4.270	3.675	93	40	VILA DO CONDE
VEISEU	1.797	1.916	1.226	1.618	35	46	VEISEU
ESPALHAFITAS	1.478	1.307	1.804	1.876	50	38	ABRANTES
ZOOM	831	1.071	1.432	-	-	-	BARCELOS
BARREIRO	-	-	-	1.121	40	28	BARREIRO
FILA K	-	-	-	654	27	24	COIMBRA
TOTAL	53.527	51.061	48.773	46.333	951	49 (média)	

Gráfico I Número de espectadores das sessões dos cineclubes apoiados pelo programa REAC (2007/2010)



Como se referiu, uma análise simples poderia ser desanimadora, pois mostra que o número de espectadores total tem diminuído desde 2007 (53.527) até 2010 (46.333). No entanto, numa análise mais aprofundada as surpresas são boas.

Número de sessões integradas na REAC

No total dos cineclubes, foram realizadas 951 sessões integradas na REAC, havendo 3 cineclubes com mais de 87 sessões e 6 com número entre 50 e 60 sessões, sendo o número médio de sessões realizadas pelos cineclubes de 50.

“ESTE NÚMERO MOSTRA QUE (...) OS CINECLUBES, GRUPOS DE VOLUNTÁRIOS CINÉFILOS, CONSEGUEM MAIS DO QUE O DOBRO DO NÚMERO DE ESPECTADORES POR SESSÃO ATINGIDO PELOS EXIBIDORES COMERCIAIS”

Número de espectadores por sessão integrada na REAC

Verifica-se que 3 cineclubes passaram a barreira dos 75 espectadores por sessão (média), sendo 179 espectadores/sessão o número espantoso atingido pelo Cineclube de Guimarães. A média de espectadores por sessão de todos os cineclubes é de 49, sendo este valor a maior surpresa. Este número mostra que, mesmo passando cinema alternativo e constituindo a exibição de produções portuguesas apoiadas pelo ICA 30% das sessões, os cineclubes, grupos de voluntários cinéfilos, conseguem mais do que o dobro do número de espectadores por sessão atingido pelos exibidores comerciais, que têm em média cerca de 20 espectadores por sessão. Numa análise feita aos últimos dados deste tipo de exibidor (dados de 2009 apresentados na tabela II) observa-se claramente que a média por sessão de todos os exibidores comerciais é mais baixa do que o valor atingido pelos cineclubes. Deve realçar-se que a exibição é o único serviço realizado por aquelas empresas.

Tabela II - Dados por exibidor com três ou mais ecrãs (2009)

Exibidor	Espectadores	N.º de Sessões	Ecrãs	Espectadores por sessão
ZON LUSOMUNDO CINEMAS	8.205.328	311.416	218	26
SOCORAMA - CASTELLO LOPES	2.666.373	123.508	101	22
UCI - CINEMA INTERNATIONAL	2.023.357	67.813	45	30
NLC - NEW LINEO CINEMAS	1.070.798	56.732	39	19
MEDEIA FILMES	464.786	24.955	15	19
SBC - SPEAN BRIDGE CINEMAS	341.062	14.465	9	24
FDO MULTIMÉDIA	176.435	11.633	13	15
J. GOMES & CA	160.779	9.703	9	17
FREEPORT CINEMAS	97.462	7.243	11	13
CINEMAS FONTE NOVA	73.531	4.074	3	18
ALGARCINE	65.334	3.886	8	17
CINEMAS DA PRAÇA	60.379	3.540	5	17
TEATRO JOSÉ LÚCIO DA SILVA	22.818	946	5	24
FILNÁDIA	11.045	1.361	3	8
OUTROS	265.203	10.050	93	26

Verifica-se mesmo que o número máximo de espectadores por sessão é de 30 (UCI) e o mínimo é de 8 (FILNÁDIA).

A comparação pura e simples entre o número de espectadores dos exibidores comerciais e o dos cineclubes e outras associações do género é completamente incorrecta, pois o tipo de filmes e os seus objectivos são completamente diferentes. Mas por incrível que pareça, uma análise mais cuidada mostra que, mesmo numa comparação, os cineclubes ultrapassam em muito os exibidores comerciais. Além disso, nem sequer constitui a única actividade.

O papel dos cineclubes é fundamental, sendo o único espaço de exibição cinematográfica em alguns concelhos, proporcionando, de um modo único, o encontro do cinema com o espectador e o cidadão (criança, jovem ou adulto).







CINECLUBES

CINECLUBE DE **AMARANTE** por Elsa Cerqueira

“CRIME ABISMO AZUL REMORSO FÍSICO”

A curta metragem “Crime Abismo Azul Remorso Físico” constitui a convergência de dois olhares: o do pintor, Amadeo de Souza-Cardoso, e o do realizador, Edgar Pêra. Olhares que aproximam temporalidades distintas. Não há uma história linear, há fragmentos de histórias, de imagens em movimento, que se entrecruzam e nos interpelam.

Os quadros de Amadeo de Souza-Cardoso são objectos vivos, dinâmicos nos seus volumes, formas e intensidades cromáticas. Neles, o tempo sente-se – tal como o entoar ritmado do coração – e a pintura emerge como hierofania do artista. O tempo move-se quer nas telas, quer nas fotografias e postais esvoaçantes no largo de S. Gonçalo. Foi esta ideia de dinamismo intrínseco à Criação (do Pintor e do Realizador) que Edgar Pêra privilegiou. O rio Tâmega transporta as memórias passadas e os desejos futuros. Através dele somos introduzidos na família do Pintor, percorremos a corrente (procissão) da fé, viajamos entre as nuvens, saboreamos o vento, lançamo-nos por entre o fogo de artifício. E se a Vida fosse de um colorido irresistível, tal como a esplanada a tela de Amadeo? Mas não é. O princípio de prazer raramente coincide com o princípio da realidade.

Continuamos descendo o rio por entre a denúncia de pesar do Pintor face a um poder económico que sufoca a divulgação da sua obra. Desejo profundo, comum a qualquer mortal, partilhado até pelo Sr. José Emídio! E a corrente serve também para evidenciar o patriotismo epidérmico ou o fanatismo pelo futebol.

Ora musa inspiradora, ora lugar cativo de aspirações transatlânticas, Amaranthe é uma cidade de dicotomias. E o Tâmega com a sua água, surge como vislumbre natural, com que se inicia e se fecha o filme. Não é só o elemento co-natural ao(s) Amarantino(s). É um misto de Alma Mater - de substância purificadora-, mas também de cárcere das aspirações e do próprio tempo.

Paradoxal?

Tal como a Vida. Tal como o(s) olhar(es) de Vanguarda destes Artistas.



“CRIME ABISMO AZUL REMORSO FÍSICO”

C I N E C L U



CINECLUBE DE JOANE

O Cineclube de Joane como tem vindo a acontecer, presenteou durante o ano de 2010, a cidade de Famalicão com a sua selecção de filmes bastante cuidada.

Ao longo de 2010 foram organizados ciclos de cinema que mostraram diversas cinematografias e diversas épocas da história do cinema. Em Janeiro e Fevereiro o primeiro ciclo do ano mergulhou no universo fascinante de Marguerite Duras com seis dos seus filmes e durante o mês de Março, Paul Schrader, um dos realizadores e argumentistas mais importantes do cinema americano contemporâneo foi celebrado no ciclo "Os Solitários de Paul Schrader". Em Abril e Junho exibiu, na já habitual rubrica "Já Não Há Cinéfilos", os filmes: A Grande Esperança, As Vinhas da Ira e O Vale Era Verde, no ciclo John FORD: My Name's John Ford. I Make Westerns [1939-1942].

O Cinema português teve também lugar de destaque, nestes ciclos de realizadores, pela mão de um dos nomes incontornáveis do nosso cinema dos últimos 20 anos, Manuel Mozos em "O Cinema de (e por) Manuel Mozos", durante o mês de Junho. O CCJ convidou o realizador não só a mostrar o seu cinema, como a sua visão de Portugal e do cinema português. Três filmes e uma masterclass com base num deles fizeram a agenda desta "Operação Manuel Mozos" durante a qual foram exibidos os filmes: Ruínas, 4 Copas e Olhar o Cinema Português. Os Rolling Stones são umas das bandas de rock mais importantes e influentes, desde meados da década de 60 e ainda em actividade. Foram vários os realizadores, que para eles olharam, erigindo obras muito diversas e algumas incontornáveis. Três filmes foram exibidos, desde Godard, aos irmãos Mayles e Martin Scorsese no ciclo "ROLLING STONES: ROCK N' ROLL" durante o mês de Julho.

Mas a música não ficou por aqui; no CCJ, estreou no dia 16 de Outubro, o Filme-Concerto de FAUSTO (de F. W. Murnau) musicado pelos La La La Ressonance.

Para terminar o ano, foram ainda exibidos filmes de Eric Rohmer, Abel Ferrara e Agnes Varda. Este último ciclo: "VARDA na Galeria", prolongou-se em Janeiro de 2011 com filmes que flutuam livremente entre a ficção e o documentário, como aconteceu de resto, com a maioria do cinema da realizadora.

FILME-CONCERTO DE FAUSTO (DE F. W. MURNAU) PELOS LA LA LA RESSONANCE

Há alguns anos que o Cineclube de Joane vem apresentando, pelo menos uma vez por ano, um filme (mudo) com banda sonora ao vivo. Parece-nos uma forma sagaz de mostrar filmes importantes, um regresso às formas primitivas e (falsamente) arcaicas. A introdução de uma banda sonora ao vivo torna, para um número razoável de espectadores, o visionamento dos filmes do período mudo mais apetecível, retirando-lhe a carga que os anos acrescentaram às obras. Estas apresentações, que se iniciaram com Nosferatu de F. W. Murnau, têm sido, também, uma espécie de presente com que brindamos os nossos associados e espectadores assíduos das nossas sessões, pois tem sido programadas sem custos para os associados (como é usual nas sessões regulares) e a preços baixos para os restantes espectadores. Portanto, foi com uma grande efervescência que partimos para a encomenda da nossa primeira banda sonora de uma longa-metragem: Fausto, a última obra do período alemão de Murnau (em 2009, aquando da mostra On The Trek, os Biarroz tinham concebido, a nosso pedido, uma trilha para a curta Viagem à Lua do ilusionista Meliès).

A escolha do filme não é, de todo, inocente: Murnau é um dos nossos autores favoritos, um daqueles que perseguimos exaustivamente, e só sossegaremos quando exibirmos todos os seus filmes. Fausto, uma das suas obras maiores, uma das que melhor sintetiza o apelo do cineasta pela dicotomia "luz e sombra", surgiu-nos de forma espontânea para este empreendimento.

Quanto à banda, os La La La Ressonance, tinham todos os condimentos para a nossa preferência: um som singular e cinemático, entre o jazz contemporâneo e o pós-rock, numa carreira já alicerçada em dois excelentes álbuns e com um antecedente que sempre nos fascinou: The Astonishing Urbana Fall (esta banda tinha exactamente os mesmos membros que os La La La Ressonance).

Numa sala com uma adesão muito considerável (meia sala do Grande Auditório da Casa das Artes de Famalicão, de 500 lugares), o resultado foi muito satisfatório, para a banda e para o Cineclube de Joane, num espectáculo que deveria ser reproduzido muitas vezes.

O que nos leva a perguntar: Continuamos para digressão?

Vítor Ribeiro, Director do Cineclube de Joane

NOTA DE INTENÇÕES PELOS LA LA LA RESSONANCE (FAUSTO) por André Simão, La La La ressonance

Quando nos sentamos a ver Fausto, o último filme alemão de Murnau e baluarte do expressionismo, admiramos, surpreendidos, aquilo que parecia ser a antítese do universo dos La la la ressonance: um jogo onírico e caricatural de luz, drama, convulsão e espectacularidade.

Construímos então, a partir desta impressão inicial, uma linha narrativa musical paralela ao filme, que em vez de se submeter ao seu conteúdo formal, antes trata — ora com ironia, ora com reverência — a personagem de Fausto e o seu retrato possível, enquanto grande colecção de pessoas e respectivos fantasmas. Celebrizado por Goethe, revisitado por Paul Valéry, Fernando Pessoa, Thomas Mann ou Wagner, Berlioz, Schumann e Liszt, Fausto é simultaneamente gente e mito, onde habita o conflito metafísico entre o bem e o mal, o amor cego, a luxúria e a tragédia. Nesta aventura épica, no mundo extremado e hiperbólico de Murnau, propomo-nos acompanhar Fausto, viver com ele a travessia do filme, ver pelos seus olhos. E quem sabe não se verá este homem-mito a rir entredentes da tempestade que Murnau lhe preparou no mega-estúdio desta super-produção, para logo a seguir correr extasiado para os braços de Margarida, indiferente ao aparato da iluminação ou à companhia do demónio em pessoa.

B

E

S



CINECLUBE
DE **AVANCA**



"AIRPORT TUNNEL"

FILMES PRODUZIDOS PELO CINECLUBE DE AVANCA

SELECIONADOS PARA COMPETIÇÃO EM FESTIVAIS INTERNACIONAIS

O cineclub de Avanca em 2010, para além da sua intensa actividade, donde se destacam os Encontros Internacionais de Cinema, Televisão, Vídeo e Multimédia organizados anualmente, produziu filmes de animação que marcaram presença em vários festivais de cinema de animação.

O filme "O Relógio de Tomás", de Cláudio Sá, esteve em competição oficial no Festival "Carrousel International du Film de Rimouski", no Canadá e na competição oficial do Festival Internacional de Cinema de Ourense (Espanha). Por sua vez "Airport Tunnel" do realizador Vítor Hugo, produzido pela Olivetreedance e Filmógrafo no estúdio de animação do Cine-Clube de Avanca, foi distinguido em Itália com o 2.º prémio no "Lenola Film Festival – International Competition of Short Films na secção "Inventa un Film".

O primeiro filme é uma curta-metragem de animação sobre o tempo e sobretudo sobre o passado para o qual parece não ser possível voltar e revela-nos a chegada de um relógio mágico, com o qual o protagonista do filme vai poder "mandar no tempo". As escolhas da vida passam a poder ser diferentes, mas não deixarão de ser difíceis.

O realizador Cláudio Sá, natural de S. Paio de Oleiros, trabalhou em vários filmes produzidos no Cine-Clube de Avanca e realizou anteriormente o filme "Ganância", pelo qual recebeu o Prémio Jovem Cineasta no CINANIMA 2008.

O filme "O Relógio de Tomás" fora anteriormente seleccionado para festivais como o de Zlin na República Checa, a XXVI Edição do "Cartoon Club" em Itália, o festival "Anonimul" na Roménia e o festival de Elche em Espanha.

O filme "Airport Tunnel" é uma viagem mágica através do som da banda "OliveTreeDance" e relembra a rua como o palco livre de todos os artistas que embelezam o nosso dia-a-dia. Sendo uma curta-metragem musical, o grafismo de Vítor Hugo acentua a ambiência sonora que é o ponto de partida de todo o trabalho.

Vítor Hugo, natural de Espinho, estudou desenho na ESAP – Escola Superior Artística do Porto, trabalhou no Atelier de Animação do CINANIMA e no estúdio de animação do Cine-Clube de Avanca, nomeadamente na primeira longa-metragem do cinema de animação português "Até ao tecto do Mundo".

Tendo estreado no Festival AVANCA'09 e de novo exibido no AVANCA'10, "Airport Tunnel" foi entretanto seleccionado e exibido em festivais de Leipzig, Milão, Montpellier, Bialystock, São Petersburgo, Atenas, Osna-bruck, Estugarda, Melbourne, Zlín, Seoul, Lahore e Krok.



"O RELÓGIO DE TOMÁS"

A QUEM INCOMODA O CINECLUBE?

EM JEITO DE BALANÇO (E DESABAFO) por João da Ponte



Neste início de 2011, com o cineclube de Ponta Delgada, o 9500 Cineclube, quase a completar o seu primeiro ano de actividade, com 50 filmes no seu ainda curto currículo, aproximamo-nos do inevitável balanço que será necessário e essencial fazer do que realizámos, do que não realizámos, do que não quisemos realizar e, também, do que quisemos e não conseguimos realizar.

Procurámos, antes de mais, assumir-nos como alternativa real e credível às únicas outras (quatro) salas com actividade regular na cidade. Estas, controladas pela Castello Lopes, programam unicamente as habituais estreias provenientes da indústria americana com preferência pelos blockbusters, deixando o público sem acesso a todas as demais cinematografias. É um programa triste e monótono que entendemos como reductor.

Creio que é inegável que a qualidade e diversidade de filmes que fizeram parte da nossa programação em 2010, com fitas oriundas de países tão díspares como a França, os Estados Unidos, a Rússia, o Irão, Moçambique e África do Sul, o Canadá, a Bélgica, a Holanda, o Reino Unido, Cuba, Peru, Alemanha e, claro, Portugal, comprovam a nossa vontade e capacidade para sermos alternativa. Neste percurso soubemo-nos associar a entidades tão diversas como, por exemplo, a Livraria Solmar, a Galeria Fonseca Macedo, a Galeria Bar Arco 8, o Centro Comunitário de Apoio ao Imigrante, as Criações Periféricas, a Biblioteca Pública e Arquivo de Ponta Delgada ou, até, o Governo Regional dos Açores. Com todos cooperámos facultando ao público interessado as mais variadas sessões, inclusive em espaços diferentes, em horários e formatos diferentes, com apresentações, debates ou simples projecções de cinema. Lançámos ciclos dedicados a Eric Rohmer, às grandes realizadoras do cinema (Cinema no Feminino), às questões da imigração (Moby Dick), às artes plásticas, aos novos realizadores portugueses, aos filmes rodados nos Açores (Saudades da Terra) e, mais recentemente, à história do cinema.

No entanto, e algo surpreendentemente no desolador panorama da exibição cinematográfica em Ponta Delgada, nem sempre o público correspondeu às nossas expectativas. Não pretendemos competir, em termos de bilheteira, com as salas Castello Lopes mas, antes, fornecer aos interessados a possibilidade de acesso a programações alternativas. Mesmo assim, sessões houve em que não tivemos sequer uma vintena de espectadores na sala. Há muitas razões para isto e não é este o espaço indicado para as discutir. Ficarão, pois, para futura oportunidade. Mas importa realçar que a afirmação do cineclube também passa por conseguir uma média razoável de interessados nas suas sessões. Neste capítulo há, pois, ainda algum caminho a percorrer pois apenas uma vez conseguimos esgotar a sala e foram poucas as ocasiões em que ultrapassámos os sessenta espectadores.

É importante, no entanto, reafirmar a recusa em procurar programações mais fáceis ou mais “comerciais” para tentar suprir esta dificuldade. Fomos sempre, e assim continuaremos, fiéis a uma programação alternativa, diversificada, provocadora e de qualidade; aquela em que acreditamos!

É de assinalar também o esforço de participação em alguns dos principais fóruns de debate das questões relacionadas com o cinema ao longo do ano de 2010. O 9500 Cineclube, de Ponta Delgada, esteve no Cinema São Jorge em Lisboa onde a Plataforma de Cinema discutiu os cortes nos apoios à cultura anunciados pela Ministra Gabriela Canavilhas. Não foi possível a presença física mas apoiámos, uma semana depois, a criação da Plataforma das Artes que se reuniu no Teatro Maria Matos, também em Lisboa. Participámos, inclusive apresentando uma comunicação, na discussão sobre o Livro Verde das Indústrias Criativas e Culturais, na Biblioteca Pública e Arquivo de Ponta Delgada em Junho. Também em Junho, estivemos na Cinemateca Portuguesa, em Lisboa, a discutir as-

suntos do interesse dos cineclubes nacionais e do cinema em geral. Em Novembro, acompanhámos na Horta o Faial Film Fest onde contactámos realizadores, produtores e representantes de várias instituições ligadas ao cinema. Entreviámos também, mais recentemente, no debate sobre o cinema e a identidade europeia, na sessão de apresentação dos Prémios Lux do Cinema Europeu, que decorreu no Teatro Micaelense. Temos procurado contribuir para o debate público através de algumas participações em revistas e jornais com textos sobre o cineclube e criámos um blog e um facebook com o objectivo de informar sobre as nossas actividades mas também de abrir novos espaços de debate.

Com enorme prazer, temos tido oportunidade de acompanhar e apoiar uma produção rodada essencialmente nos Açores e preparamos actualmente um novo projecto na área da produção.

É importante, também, não esquecer os objectivos que acarinhámos para as actividades do cineclube para 2010 e que ficaram por concretizar. Passavam por master classes de imagem e som no cinema dirigidas por alguns dos mais conceituados técnicos do cinema portugueses. Passavam também por uma grelha de formação prolongada e exaustiva em audiovisual com uma experiente e acreditada formadora nacional. Faziam parte também várias sessões com a presença de realizadores, produtores e outros técnicos que, connosco, conversariam sobre os filmes que tinham feito e que nós teríamos acabado de ver. Estes e outros projectos, como a instalação de projecção digital na sala do cineclube, estão patentes na candidatura que submetemos à apreciação da Direcção Regional da Cultura em Março deste ano e que não foi objecto de apoio. Mesmo assim, lançámos dois novos ciclos nos dias imediatos a ter recebido a resposta negativa.

Essencial, ainda, é não esquecer que nunca facilitámos em nenhum aspecto. Não facilitámos no que diz respeito às obrigações decorrentes de alugueres, transportes e, aspecto particularmente sensível, no que diz respeito a direitos de exibição. Não facilitámos também em relação aos formatos das várias obras que passámos no nosso écran. Sempre que possível, todos os filmes foram projectados no seu formato original. E este respeito pela obra original e pelos seus criadores é algo que nos é muito caro.

Começámos 2011 programando sessões regulares todas as segundas-feiras, duplicando assim o nosso ritmo de base. Em Janeiro, apresentámos três filmes clássicos da história do cinema, um filme premiado em Berlim, em 2009, e um filme sobre um extraordinário e multifacetado artista plástico português. Anunciámos já a programação para Fevereiro, que, aliás, já está a decorrer, garantindo um nivelamento por cima, também em qualidade. Assim será no decorrer de todo o ano. Estamos presentemente a preparar as comemorações do 1º aniversário do cineclube que decorrerá no último fim de semana de Fevereiro. Temos encontrado disponibilidade e apoio em várias pessoas e entidades nacionais conseguindo, desta forma, assegurar um programa de excelência para esta ocasião, que inclui a exibição de três clássicos do acervo da Cinemateca Portuguesa (Esta Terra é Minha, de Jean Renoir, As Vinhas da Ira, de John Ford e Uma Abelha na Chuva, de Fernando Lopes) e, ainda, o Filme do Desassossego, de João Botelho. Estarão connosco o próprio João Botelho, a Directora da Cinemateca Portuguesa, Maria João Seixas e o conceituado crítico de cinema, Jorge Leitão Ramos. Infelizmente, na Região, nem sempre pudemos contar com a mesma abertura e interesse. Ainda há portas que não se abrem e outras que parecem fechar-se deliberadamente. Chegamos a interrogar-nos, será que esta pequena associação de 130 membros com uma actividade tão alternativa, e aparentemente inócua, incomoda alguém? Não o esperávamos e fomos, é claro, apanhados de surpresa já em duas ocasiões. O futuro confirmará, ou não, os nossos receios. Mas o cineclube continuará, sobre isso não restam dúvidas, pois a dinâmica é já imparável.

Não pretendemos aqui ser exaustivos. Este texto procura apenas dar o “pontapé de saída” para uma discussão sobre este primeiro ano de actividade do 9500 Cineclube que se completará neste final de Fevereiro, e em relação ao qual temos obrigação de fazer um balanço que nos permita perspectivar melhor os anos que aí vêm e que verão, espero, a afirmação do cineclube como peça importante na vida cultural, cívica e democrática de Ponta Delgada.



CINECLUBE DO BARREIRO

O Cine Clube do Barreiro durante o ano de 2010 deu grande atenção à programação regular, inserida na Rede de Exibição Alternativa Cinematográfica do ICA, no Auditório Municipal Augusto Cabrita e no auditório da sua sede, no centro histórico da cidade. Realizaram-se ainda, durante o Verão, no Parque Catarina Eufémia, sessões ao ar livre integradas no programa "A Noite dos Parques Vivos".

Neste ano foi dado também particular destaque à Música e ao Cinema de Animação. Em Junho passado exibimos o documentário Significado, A Música Portuguesa se Gostasse dela Própria, um dos trabalhos mais recentes do visualista Tiago Pereira, que fez a apresentação do filme. Em Outubro, o Cine Clube do Barreiro foi novamente responsável pela secção de cinema do OUT.FEST – Festival Internacional de Música Exploratória do Barreiro, em parceria com a OUT.RA – Associação Cultural. A programação deste ano caracterizou-se por uma grande ênfase etnográfica, consistindo na projecção da série de documentários American Patchworks, realizada pelo etnomusicólogo Alan Lomax, nome incontornável no estudo da música folk; com o documentário Bénaires: Musiques du Ganges, do francês Yves Billon, projectado no Clube Naval Barreirense, nas margens do rio Tejo; e na sessão com Robert Boozajer Flaes, professor de Antropologia Visual da Universidade de Amsterdão, para apresentar o seu documentário Dor, Low is Better, filmado em 1987 num mosteiro tibetano.

Num olhar sobre o panorama da produção nacional na última década, realizou-se um Ciclo de Cinema Português de Animação, com uma selecção de 25 curtas-metragens de 14 realizadores. Dos filmes exibidos destacamos os seguintes realizados em 2009 e 2010: Pássaros (Filipe Abranches), Algo Importante (João Fazenda), Café (João Fazenda e Alex Gozblau), Diário de uma Inspectora do Livro de Recordes (Tiago Albuquerque), Mi Vida En Tus Manos (Nuno Beato), Raio XYZ (Joana Toste), A Única Vez (Nuno Amorim), Vacas (Isabel Aboim), Viagem a Cabo Verde (José Miguel Ribeiro) e Os Olhos do Farol (Pedro Serrazina). Nesta linha de trabalho, tivemos connosco Pedro Brito, autor de banda desenhada e animação (que actualmente trabalha na sua próxima curta-metragem, Fado do Homem Crescido, com João Paulo Cotrim) que desenvolveu uma masterclass sobre este género cinematográfico.

Pretendemos continuar a apostar no Cinema de Animação, como forma de divulgação do trabalho que tem vindo a ser desenvolvido nesta área em Portugal, e também como forma de interagir com a comunidade educativa, levando o cinema às crianças das escolas do concelho, no seguimento de experiências anteriormente realizadas, com a organização do atelier "Como se faz um filme", sob a direcção do produtor de cinema Henrique Espírito Santo, que envolveu cerca de 30 crianças dos 6 aos 10 anos.



"Robert Boozajer Flaes, no Barreiro" por Vera Marmelo



Fado do Homem Crescido
(próximo projecto de Pedro Brito e João Paulo Cotrim)



CINECLUBE DE VISEU

VANGUARDAS E ESTÉTICAS NO CINEMA

O Cine Clube de Viseu iniciou a 02 de Dezembro uma nova edição do curso Vanguardas e Estéticas no Cinema, na Escola Superior de Educação de Viseu. Luís Nogueira, director do curso de cinema da Universidade da Beira Interior, Nuno Tudela, realizador e professor de cinema, e Maria João Madeira, programadora da Cinemateca Portuguesa, são alguns dos convidados que irão abordar o trabalho de alguns cineastas em cujas obras se desenvolvem caminhos particulares, plenos de referências e significados, que influenciam o espaço de um “cinema crítico” (para usar uma das classificações atribuídas a esse outro cinema).

As sessões são semanais, sempre às Quintas-feiras, pelas 18h00, até 03 de Março de 2011.



FICHAS DE ANÁLISE DE FILMES ONLINE

A primeira sessão de cinema destinada às escolas, no âmbito do projecto Cinema para as Escolas, realizada a 11 de Janeiro de 2000, apresentou “Citizen Kane”, de Orson Welles, acompanhado por um caderno de exploração pedagógica distribuído a todos os alunos e professores. Desde então, todas as sessões integradas no projecto têm sido complementadas por cadernos e fichas de análise, promovendo as possibilidades de exploração dos filmes após o seu visionamento, em contexto escolar. Com o estreitamento de relações com os vários professores que participam nas sessões, algumas destas fichas têm sido construídas pelos próprios docentes, contribuindo para uma exploração mais completa e possivelmente mais adequada dos filmes.

As fichas foram editadas, regra geral, no Argumento (boletim informativo do Cine Clube de Viseu), acabando em muitos casos por esgotar em suporte físico. Agora, o CCV irá disponibilizar todas as fichas editadas através do site www.cineclubeviseu.pt, ficando assim acessíveis a todos os interessados em promover filmes como “O sol enganador”, “Microcosmos”, “Frida”, “Adeus Lenine” e muitos outros, em contextos educativos. Acompanhe as novidades na página da Internet do CCV.



PEQUENO CINEMA



11 ANOS projecto
**cinema para
as escolas**

Em 2010 o CCV apresentou às escolas uma novidade no seu projecto educativo. Dedicado às crianças do pré-escolar e 1º ciclo, designa-se “Pequeno Cinema” e pretende, por um lado, utilizar o cinema enquanto recurso de exploração dos objectivos particulares destes níveis de ensino: vocabulário, desenvolvimento pessoal, cálculo, meio social, e por outro, iniciar os alunos para a diversidade da linguagem cinematográfica, para o consumo crítico da produção visual que é oferecida pelo mercado e para o cinema enquanto ritual particular de usufruto cultural.

O programa é composto por quatro sessões anuais (curtas-metragens; médias-metragens; clássicos; ida ao cinema), sendo desenvolvido neste ano lectivo em cinco escolas e jardins de infância. São propostas actividades de exploração como desenhos sobre os filmes, sobre a ida ao cinema, expressão dramática (brincar aos filmes, brincar a ir ao cinema) e conversas sobre o filme, personagens, situações e recontar o filme.

CINECLUBES

CINECLUBES DO RIBATEJO



CELEBRAMOS O CINEMA EM CONJUNTO

Este ano foi um ano decisivo para os cineclubes do distrito de Santarém. Há muito que se queria organizar programações regionais como forma de criar e reforçar laços mais estreitos entre os Cineclubes de Santarém, Tomar, Torres Novas e o espalhafitas (cineclubes de Abrantes) e, como “querer é poder”, cá estão eles a trabalhar em conjunto.

Em Maio e Junho deste ano, estes cineclubes juntaram-se para celebrar o cinema italiano com uma selecção de filmes que percorrem um pouco a história do cinema italiano, desde o neo-realismo como o poderoso “Roma, Cidade Aberta” de Roberto Rossellini (1945) ou o enigmático “8 ½” de Federico Fellini (1963), até à mais recente crítica de Nanni Moretti, “O Caimão” (2006) e o divertido “Almoço de 15 de Agosto” de Gianni Di Gregorio (2008). A programação do espalhafitas, integrou a extensão da Festa do Cinema Italiano, que percorreu o país com uma selecção de filmes de 2010 numa organização da Associação

Cultural Il Sorpasso e com o apoio da Embaixada de Itália.

Em Setembro e Outubro nova parceria surge entre os cineclubes ribatejanos, com as Comemorações dos 150 Anos do Tratado de Amizade Portugal-Japão. Organizadas pela Japon Foundation, NCreatures e Cineclubes de Santarém, os restantes cineclubes organizaram mostras de cinema japonês, e celebraram também a cultura nipónica através de workshops e exposições de bonsais, Ikebana, Raku e Manga, cerimónias do chá e dobragem de filmes ao vivo com actores nacionais. Os filmes em 35mm e 16mm, disponibilizados pela embaixada de quem as celebrações tiveram apoio, basearam-se nas filmografias dos realizadores há muito consagrados Nagisa Oshima e Takeshi Kitano. O cinema de animação não pôde deixar de marcar presença em sessões especiais para escolas, ou não fosse o Japão o grande produtor e consumidor deste tipo de cinema.



Cartaz “Mostra de Cinema Italiano”



Cartaz “Comemorações dos 150 anos do Tratado de amizade Portugal-Japão”

O ano de 2010 foi um ano de intensa actividade para o espalhafitas - Cineclube de Abrantes. Embora a equipa do cineclube continue a ser reduzida, o apoio permanente dado pelo secretariado e a presença de dois realizadores durante o ano foram essenciais para o incremento e diversificação da actividade bem como para a consolidação da já existente.

Exibição cinematográfica

A actividade regular de exibição cinematográfica foi objecto de remodelação, ficando parte dela organizada em ciclos temáticos. Foram propostos ciclos sobre Guerra, Cinema Documental e um mês dedicado especificamente à cinematografia portuguesa, dada a relevância dos títulos nacionais estreados nos últimos quatro meses do ano. Novas ideias surgirão durante o ano de 2011.

V ANIMAIO

De 17 a 28 de Maio realizou-se o V ANIMAIO, espaço de exibição, produção, realização e formação para o cinema de animação. Esta actividade consolida-se ano após ano e em 2010 foram sete, as produções realizadas com tantas outras instituições de ensino dos concelhos de Abrantes e Mação. Além dos filmes realizados, houve duas formações para jovens e adultos de escrita de argumento e realização de filmes de animação. Estiveram ainda em exibição durante os dias em que decorreu o evento, filmes de animação e extensões de festivais de animação (Cinanima e Mostra). No encerramento do V Animaio foram exibidos os 7 filmes realizados pelas turmas de crianças envolvidas que receberam os seus diplomas das mãos dos realizadores e ainda houve espaço para um filme-concerto pelo grupo Space Ensemble. Não há palavras para descrever os momentos passados nessa noite mágica de sexta-feira, dia 28 de Maio, noite em que crianças, famílias e professores fizeram do cine-teatro S. Pedro, um espaço de convívio e pequeno demais para tanta alegria.

Este é o evento anual ao qual o cineclube mais dedica a sua atenção e a necessitar de maior apoio pela dimensão já atingida. O Animaio prolonga-se no tempo, muito para além do mês de Maio, já que alguns dos filmes produzidos em período anterior marcam presença em diversos festivais nacionais e internacionais após o evento (o filme Os Transformadores esteve presente em 12 festivais, incluindo Fantasporto, 58ª edição do Trento Film Festival e vencendo em Cuba a sua categoria no 4º Festival Internacional de Animação de Crianças e Adolescentes – Cubanima 2010)



Cartaz "V Animaio"



"V Animaio"

FESTA

DO CINEMA ITALIANO

De 2 a 6 de Junho esteve presente em Abrantes a Festa do Cinema Italiano, que se desdobrou em duas vertentes uma nacional e outra regional. O espalhafitas fez uma programação dedicada ao cinema documental dada a formação superior nesta área existente na Escola Superior de Tecnologia de Abrantes, dando oportunidade a estudantes de participarem na organização da Festa. Por sua vez, os quatro cineclubes do distrito de Santarém - Abrantes, Torres Novas, Tomar e Santarém - juntaram-se e organizaram uma mostra de cinema italiano de modo permitir o contacto desta cinematografia com cada um dos seus públicos.



Cartaz "Festa do Cinema Italiano"

FORMAÇÃO E REALIZAÇÃO

A presença dos realizadores Mariana Castro e Sílvio Santana durante o ano de 2010 foi fundamental para consolidar uma das áreas mais importantes do espalhafitas e que está relacionada com o Cinema Documental e o registo de práticas e tradições da região de Abrantes que tendem a perder-se com o tempo. No âmbito do programa "Há cinema na Aldeia" aqueles dois realizadores apresentaram cinco documentários: Sustento da Vida, Ti Filipe – Um Retrato Filmado, Tempo Reflectido, À Distância da Margem e As Mãos na Obra.

Mariana Castro e Sílvio Santana realizaram ainda um documentário sobre a vida e obra da pintora Lucília Moita "Maria Lucília Moita Imenso Mundo de Dentro" exibido na presença da pintora no dia 29 de Setembro no cine-teatro S. Pedro em Abrantes.

Durante a sua permanência, os dois realizadores fizeram uma oficina de documentário para alunos do ensino secundário da qual resultou uma curta-metragem de ficção onde participaram alunos do curso de licenciatura em Vídeo e Cinema Documental da ESTA.

EM PREPARAÇÃO

O ano de 2011 ainda se prevê mais agitado. Para além das normais actividades, programar-se-ão vários ciclos (Novos Realizadores, José Álvaro Moraes, António Campos e outros), iniciar-se-ão várias parcerias e projectos e já se prepara para Abril a comemoração do dia do cigano com uma programação cultural diversificada durante vários dias.

CINECLUBE DO **PORTO**

RECOMEÇAR 65 ANOS DEPOIS

por José Alberto Pinto e José António Cunha

Escrever sobre o Cineclubes do Porto é escrever sobre algo que é ainda novíssimo, mas que é, simultaneamente, uma memória estruturante do passado cinematográfico português. Escrever sobre o Cineclubes do Porto é escrever sobre dezenas de homens e mulheres que construíram uma identidade forte e uma ligação emocional profunda com a Cidade. O Cineclubes é também a Cidade que é feita das pessoas que o viveram e experimentaram, deixando trabalho e memórias, deixando as suas vidas!

O CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA: UMA HISTÓRIA DO CINEMA PORTUGUÊS

O Porto, cidade onde Aurélio da Paz dos Reis filma, em 1896, o primeiro quadro cinematográfico do cinema português, “Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança”, foi berço, a 13 de Abril de 1945, do primeiro cineclubes do país e um dos mais antigos do mundo, o Clube Português de Cinematografia.

Fundado por um grupo de alunos do Liceu Alexandre Herculano, e continuador do clube de cinéfilos aí existente, A República dos Pardais, o Clube Português de Cinematografia resulta do impulso inicial de Hipólito Duarte e do seu contacto, durante uma viagem a Barcelona, com a realidade cineclubista local. Uma realidade crescente em toda a Europa, onde exibição e produção se conjugavam, mas só então chegada a Portugal.

«O primeiro Cineclubes português já é uma realidade! Para o fundar foram precisos os sacrifícios de meia-dúzia de carolas... para o manter serão precisos os sacrifícios de todos os verdadeiros Amigos do Cinema; mas nós confiamos neles... Estamos certos de que eles virão ao nosso encontro, trazendo a sua contribuição, ainda que modesta, à nossa grandiosa obra. O Clube Português de Cinematografia, que inicia a sua actividade com a saída deste Boletim, nada promete... para não ter que faltar...»

Apenas dizemos que faremos o que pudermos, batalhando, contra tudo e contra todos, pela honra e prestígio do cinema português»

(Hipólito Duarte, in, *Editorial de o Projector*, n.º 1, Janeiro de 1946, pág. 3)

A primeira projecção do Clube Português de Cinematografia ocorre a 23 de Março de 1946, no salão do Grupo dos Modestos, com a exibição

dos filmes de formato reduzido, *Automania* de Servais Tiago, *Pesca do Sável* e *Marrocos* de Mateus Júnior, e do clássico do expressionismo alemão realizado por F. W. Murnau, *Fausto*, filmes com que daria início a um ciclo crescente de projecções que, em 1976, culminaria com a celebração de 1000 sessões consecutivas.

Sessões cujos filmes eram quase sempre acompanhados, a par dos habituais programas impressos, por palestras proferidas por, entre outros, Hipólito Duarte, Manuel de Azevedo, Fernando Gonçalves Lavrador, Alves Costa, António Brochado, Neves Real, Júlio Gesta, Mário Bonito, Celestino Carneiro, Guilherme Ramos Pereira ou Fernando Condesso, muitos deles novos associados e futuros directores de longa data que ajudaram a reforçar a actividade e a aumentar significativamente o número de sócios: 216 em 1947, 900 em 1949, 2.500 em 1952, mais de 3.000 em 1978.

A 27 de Março de 1948, em Assembleia Geral, são aprovados os Estatutos e é adoptada a actual designação de Clube Português de Cinematografia – Cineclubes do Porto. 36 anos depois, a 10 de Agosto de 1984, como reconhecimento pelos inúmeros contributos dados ao cinema português e ao movimento cineclubista, é-lhe atribuído o estatuto de “Instituição de Utilidade Pública”.

Contributos tão diversificados como a única participação portuguesa no “1.º Congresso Internacional de Cineclubes”, realizado em Cannes em 1947; a participação no “1.º Encontro dos Cineclubes Portugueses”, realizado em Coimbra em 1955, dando, desde então, um importante contributo ao surgimento e ao reforço do movimento cineclubista; a organização, em 1967, da “Semana do Novo Cinema Português”, mais conhecida por “Semana do Porto”, onde reuniu a nova geração de cineastas numa reflexão conjunta com a Fundação Calouste Gulbenkian acerca dos caminhos a tomar pelo Cinema Novo português; a organização, em 1970, do “1.º Encontro Nacional de Cinema Amador” e do “Encontro de Críticos, Realizadores e Técnicos”; a organização, conjuntamente com a Câmara Municipal do Porto, da “Semana do Cinema Europeu” (1990 – 1996); das “Comemorações dos 100 Anos do Cinema Português” (1996); da “Semana do Cinema Lusíada” (1998), que incluiu a primeira retrospectiva nacional completa da obra do cineasta Glauber Rocha; a somar às inúmeras retrospectivas e ciclos temáticos desenvolvidos pelas mais diversas secções do Clube, entre os quais se contam as de filmes de formato reduzido, programação infantil, cinema pedagógico, cinema amador, ou cinema experimental, secção que produziu e realizou o importante filme etnográfico, *O Auto de Floripes*,

CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA CINECLUBE DO PORTO

E C L U B E S

subsidiado pelo Fundo do Cinema e estreado em 1963.

Clube Português de Cinematografia - Cineclube do Porto que é possuidor, com os seus 65 anos de história, de uma das bibliotecas especializadas em cinema mais completas do país e de um acervo cinematográfico considerável, merecedor da recente exposição na Casa do Infante – Filmes na Invicta: a militância do Cineclube do Porto (a propósito dos 100 anos de Manoel de Oliveira), organizada em colaboração com a Câmara Municipal do Porto, em 2008.

O PROJECTO CULTURAL

O Clube Português de Cinematografia – Cineclube do Porto é uma estrutura sólida e congregadora que procura ligar e dar consistência aos esforços individuais de produção, exibição e formação cinematográfica no Norte do país, promovendo-os numa esfera nacional e, consequentemente, internacional.

É uma estrutura bicéfala que persiste na sua vertente de Cineclube do Porto enquanto dinamizador de uma oferta de cinema local e formador de um público do Porto que constitua uma massa crítica da programação cinematográfica na cidade. No entanto esta dimensão local integra-se numa lógica mais abrangente que se desenvolve ao abrigo da designação Clube Português de Cinematografia que se assume como um interface de ligação das estruturas de produção regionais a nível nacional, que dinamize um verdadeiro centro de investigação sobre cinema português e que requalifique a condição histórica do cinema a nível nacional.

2010 – RECOMEÇAR 65 ANOS DEPOIS.

No ano de 2010, celebrou-se o 65º aniversário: Filme-Concerto Os Faroleros de Maurice Mariaud, com uma banda sonora original tocada ao vivo no dia de aniversário, era o reinício da actividade do Cineclube do Porto depois de alguns anos de actividade intermitente. A encomenda desta banda sonora representa muito daquilo que pretende ser o trabalho de programação cinematográfica. Por um lado a recuperação do cinema clássico, lançando sobre ele um olhar actual, questionando-o, confrontando-o com a sua própria história. Por outro, a aposta naquilo que é novíssimo, no trabalho de jovens criadores que se começam a afirmar como Futuro. O trabalho do Jonathan Uliel Sladanha, e do grupo que o acompanhou, é o presente a interferir naquilo que nos chega da história e que não encaramos como estanque.

Ainda na semana de aniversário, foi apresentado o tão reconhecido documento de produção do Cineclube do Porto, O Auto de Florípes. Mais uma vez se procurou interferir no pedestal em que estava colocado o filme, aproveitando a presença de João Santos, fotógrafo de cena durante a rodagem do Auto, que desmontou o filme com o relato daquilo que foi “a história por detrás do filme”, a aventura do Fazer Cinema. Da exibição do Auto sobrou a memória de uma sala cheia e o reencontro com um amigo desses que sem conhecer, reconhecemos como um dos nossos.

O Cineclube do Porto recomeçou assim a sua actividade, com a afirmação de que é possível programar cinema no Porto e de que o público existe e agradece.

Depois? Seguiram-se meses de programação regular, construindo um grupo de espectadores fiel que se fazia acompanhar por outros tantos que iam mudando.

Depois? Foi-se reconstruindo o interior de um Cineclube que precisava enfrentar uma dura situação financeira e uma estrutura que não estava visível nem clara.

Depois? Foi ver nascer uma equipa de trabalho que se manteve firme e empenhada em pôr a máquina a funcionar... o público a crescer, os associados a juntarem-se a uma dinâmica nova que foi sempre bem recebida.

De repente parece fácil começar a trabalhar e encontrar tudo aquilo que se sentia urgente. As pessoas, as instituições mobilizaram-se sempre para ajudar e construir. Corria de boca em boca que o Cineclube tinha voltado e nós cuidávamos agora de uma herança riquíssima que tinha sido construída ao longo de 65 anos, com centenas de pessoas a dar, cada um, o seu contributo.

É nesse espírito que se pretende continuar, actualizando o sentido colectivo da experiência cinematográfica e dando ferramentas críticas a quem se surpreende com um sentido mais amplo do Cinema.

O Clube Português de Cinematografia dá nesta revista – ponto de encontro de Cineclubes e Cinéfilos – conta do seu reaparecimento e da sua vontade de discutir e dinamizar o Movimento Cineclubista que alguns dizem extinto.

filme do DESASSOSSEGO

ar:de filmes 

adaptado do LIVRO DO DESASSOSSEGO
de BERNARDO SOARES/ FERNANDO PESSOA
um filme de JOÃO BOTELHO com
CLÁUDIO DA SILVA | PEDRO LAMARES
MARGARIDA VILA-NOVA | ANA MOREIRA
RITA BLANCO | MARCELLO URGEGHE
ALEXANDRA LENCASTRE | CATARINA
WALLENSTEIN | MIGUEL GUILHERME
canções CARMINHO | CAETANO VELOSO
RICARDO RIBEIRO | LULA PENA | NBC
CORO INFANTIL DA UNIVERSIDADE DE
LISBOA ópera de EURICO CARRAPATOSO
com ANGÉLICA NETO | ELSA CORTEZ
fotografia JOÃO RIBEIRO som FRANCISCO
VELOSO direcção de arte SÍLVIA GRABOWSKI
caracterização de SANO DE PERPESSAC
montagem JOÃO BRAZ mistura PAULO
ABELHO e JOÃO ELEUTÉRIO assistente
realização PAULO GUILHERME direcção
de produção DIANA COELHO produtor
ALEXANDRE OLIVEIRA argumento realização
JOÃO BOTELHO filme apoiado por ICA
MINISTÉRIO DA CULTURA | CÂMARA MUNICIPAL
DE LISBOA | RÁDIO E TELEVISÃO DE PORTUGAL
FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN



MIC
MINISTÉRIO
DA CULTURA

ICA
INSTITUTO DO CINEMA
E DO AUDIOVISUAL

Câmara Municipal
lisboa

RÁDIO E TELEVISÃO DE PORTUGAL

FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

Cartaz "Filme do Desassossego"

CINEMA PORTUGUÊS

FILME DO DESASSOSSEGO por Carlos Melo Ferreira

“JOÃO BOTELHO FEZ (...) UM FILME DE QUALIDADE E INTELIGÊNCIA RARAS, VISIONÁRIO E ARREBATADOR, DANDO LARGAS A UMA IMAGINAÇÃO E A UMA ORIGINAL CRIATIVIDADE PESSOAL QUE NUNCA EXPANDIRA A ESTE NÍVEL (...)”

Diz João Botelho que “... a partir de um texto que não tem tempo e não tem igual, foi-me possível criar um Filme do Desassossego (que não pretende ser o livro, outra coisa é o cinema, que não arte literária!) não em nome da experimentação ou da artística distância, mas em nome do cinema que eu amo acima de tudo, e da língua, que é também a minha pátria.” Poderia suscitar apreensões várias o projecto de fazer um filme a partir de um livro tão desmesurado como é o “Livro do Desassossego”, de Bernardo Soares, “semi-heterónimo” ou “personalidade autónoma”, sobretudo na prosa, de Fernando Pessoa. É certo que o cineasta tivera uma estreia fulgurante no cinema com “Conversa Acabada”, centrado nas relações entre dois nomes centrais do primeiro modernismo português, o da “Orpheu”, Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, em 1980 – portanto, dois anos antes da primeira publicação integral do livro, com recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha, prefácio e organização de Jacinto do Prado Coelho (Ática, Lisboa, 1982). Por isso, nem a época, nem as personagens, nem as questões lhe eram estranhas, e se alguém havia com capacidade para ousar um tão temerário empreendimento no cinema português era ele.

E o que torna temerário, no limite da insensatez, um tal projecto é o carácter fragmentário do Livro e, mais ainda, o carácter reflexivo que ele na sua maior parte tem, embora contenha também anotações concretas, do quotidiano. Ora o cinema não filma directamente pensamentos, sonhos, universos interiores, por muito ricos e interessantes que eles sejam – muito embora possa ser considerado um meio especialmente apto para transmitir o sonho – mas seres e objectos concretos, motivo pelo qual os rezeiros que se podiam alimentar prendiam-se menos com a língua portuguesa do que com o cinema.

Ao dizer que filma em nome do cinema que ama acima de tudo, João Botelho sabe o que diz, o que é o cinema e que filme fez. “Filme do Desassossego” (2010) é uma leitura muito boa e interessante do Livro, quer pelos fragmentos escolhidos, quer pela arrojada modernidade da colagem dos sons e imagens que lhes dão forma fílmica.

O falso início e o verdadeiro fim são referências prosaicas que permitem situar o espectador perante as personagens e a questão do tempo – aliás

muito bem comentada num dos excertos ditos. Contudo, o verdadeiro centro do filme, que o credibiliza no seu todo, é, a meu ver, a entrada no escritório da Rua dos Douradores, de que são mostrados os outros habitantes (o patrão Vasques, o guarda-livros Moreira e os outros), o próprio espaço, com as suas secretárias e estantes, paredes e janela, e também o próprio Bernardo Soares, “ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa”. Ora entrar num tal espaço e mostrar os seus habitantes é a maior, mas também a mais justificada das audácias que o cineasta se permite, pois significa mostrar o santo dos santos da criação soariana (e pessoana), aquilo que até agora conhecíamos apenas através da descrição feita pelo autor no Livro. E esse é um espaço sagrado porque é o lugar da vida, do trabalho mas também da escrita de Bernardo Soares, tornado também ele em espaço de sonho no imaginário do escritor e sobre ele – Pessoa trabalhou num espaço semelhante.

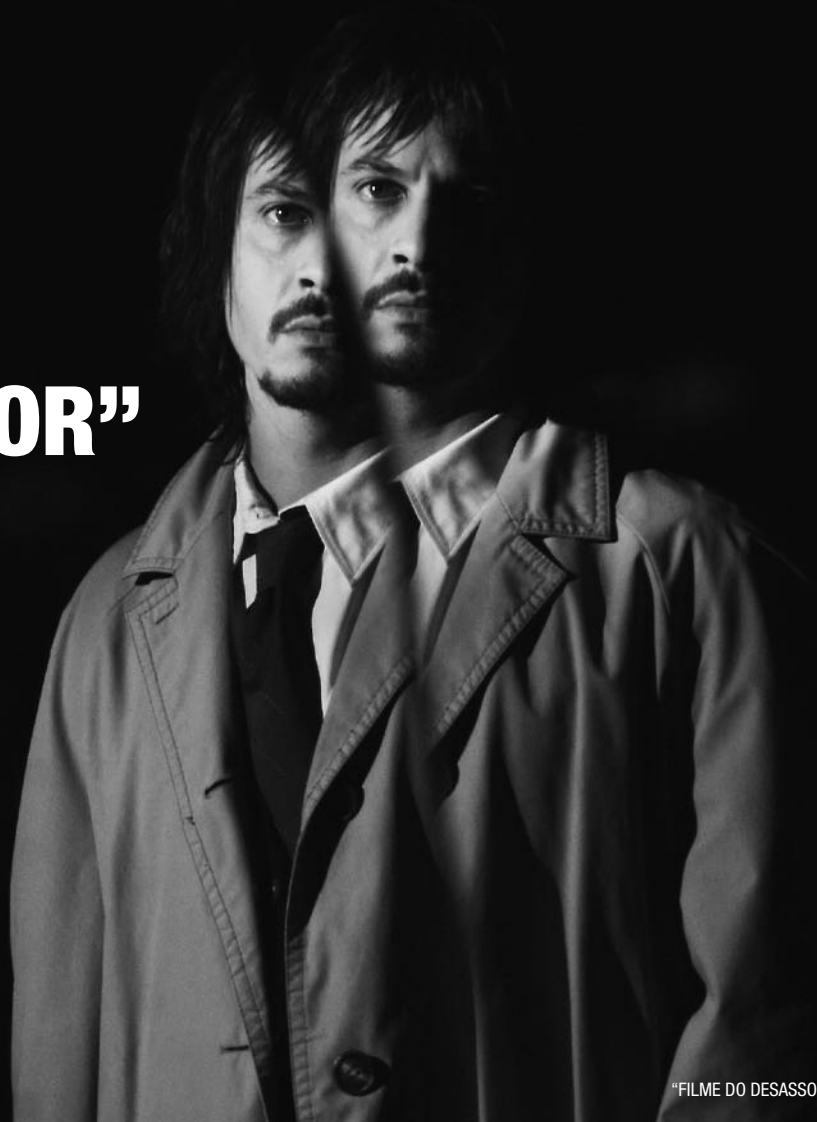
Por isso mesmo a sua profanação pelo cinema tornava-se, neste caso, indispensável.

Se a primeira entrada do filme nesse espaço estabelece elementos espaciais muito importantes, vai ser a segunda entrada, já no interior do escritório, a lançar decisivamente a questão da criação, da escrita do Livro e do ambiente, um local algo escuro e pouco propício, em princípio, a uma tal finalidade, mas que era o local concreto/imaginado do escritor. Repare-se que essa segunda entrada é seguida pela sequência operática, finda a qual a esse mesmo espaço e ao acto da escrita se regressa.

Em termos de filme, de cinema, a partir daí não só o que antecedeu é iluminado e esclarecido como o que se vai seguir é decididamente o melhor do “Filme do Desassossego”: a ópera, a espantosa Educação sentimental, lida por Catarina Wallenstein, que é prodigiosamente filmada pelo cineasta até à maior proximidade da origem física, vocal das palavras, na boca (na língua, nos lábios, no palato, nos dentes, na garganta – a saliva), até ao plano em que a sombra se vem juntar ao reflexo do escritor no espelho, na linha de outras utilizações de espelhos que dividem e de vidros que separam e reflectem.

Claro que já antes, desde o início, Botelho dedica uma grande atenção ao que de concreto, físico filma, de maneira muito inventiva e permitindo-se

“VISIONÁRIO E ARREBATADOR”



“FILME DO DESASSOSSEGO”

liberdades visuais ousadas sobre a Baixa lisboeta que instauram Lisboa como cidade abstracta, em consonância com o universo onírico do Livro e do escritor. Por isso mesmo, o filme não era, desde o início, o mero recitar da prodigiosa língua portuguesa de Soares/Pessoa, já que ela encarnava em seres concretos do quotidiano, todos eles criados com grande rigor em pequenos apontamentos. Aliás, um outro aspecto muito forte, decisivo mesmo do filme é ele não pretender reconstituir uma época determinada e precisa, mas criar e mostrar uma Lisboa presente-intemporal, como já o era a cidade do Livro. Uma Lisboa subjectiva.

Deste modo, palavras e imagens estão permanentemente muito bem e adequadamente ligadas, de tal modo que se pode falar de uma leitura muito boa e interessante de um livro abissal, que essa leitura de maneira alguma esgota — e ainda bem. Mas apenas esse lado do filme, só por si já faz dele uma obra de cinema sem falhas, para o que contribuem com sobriedade expressiva Cláudio Silva como Bernardo Soares e Pedro Lamares como Fernando Pessoa, com destaque para o primeiro, neste caso central, sempre filmado de ângulos muito ajustados, judiciosamente definidos.

Agora com o centro de gravidade escolhido em termos espaciais, acima referido, “Filme do Desassossego” de João Botelho torna-se uma obra cinematográfica notável e preciosa não só sobre o Livro, de que conserva e respeita, no essencial, a inquietação desassossegada e o carácter fragmentário, como sobre o próprio autor, devendo passar a constar entre as obras de referência sobre ambos pela sua inventiva, a sua originalidade e o seu rigor. Além disso, deve ser entendido como verdadeira pedra angular da obra do cineasta, que tem conhecido outros momentos de grande qualidade que este confirma soberbamente para melhor em audácia criativa,

liberdade formal e respeito pelo objecto-texto e pelo sujeito-personagem que, correndo todos os riscos, escolheu.

Assumido, até ao fim, o risco maior de filmar o que era considerado infilmável, João Botelho esteve inteiramente à altura do desafio, foi ousado no que devia e onde devia, muito explícito, sem complicar escusadamente, com a problemática da heteronímia, muito certo nas escolhas criativas dos fragmentos seleccionados (fundamental), dos momentos e formas de ligação entre eles, de actores, cenários, adereços, figurinos (também em cada um destes capítulos o escritório do patrão Vasques está excelentemente servido), e nas definições visuais — escala e ângulo dos planos, movimentos de câmara, intensidades de luz e gradações de cor, densidade e mesmo complexidade das imagens criadas — e sonoras - sobretudo musicais e até cantadas, com intervenções de Carminho, Lula Pena, Caetano Veloso, Ricardo Ribeiro e do rapper NBC, além do coral na igreja e do ex-certo da ópera baseada no livro, com música de Luís Carrapatoso, “Marcha fúnebre para o Rei Luís Segundo da Baviera”, com as cantoras Angélica Neto e Elsa Cortez. Este último é mesmo um momento arrebatador, em que a imaginação do realizador extravasa ao criar e introduzir um plano de expressividade surpreendente, que replica as audácias visuais sobre Lisboa da primeira parte e contribui para o equilíbrio formal do todo - que, por sua vez, resulta do contraste entre um quotidiano com palavras de

C

I

N

E

M

A

“(...) DESDE O INÍCIO, BOTELHO DEDICA UMA GRANDE ATENÇÃO AO QUE DE CONCRETO, FÍSICO, FILMA, DE MANEIRA MUITO INVENTIVA E PERMITINDO-SE LIBERDADES VISUAIS OUSADAS SOBRE A BAIXA LISBOETA QUE INSTAURAM LISBOA COMO CIDADE ABSTRACTA (...)”

“ASSUMIDO, ATÉ AO FIM, O RISCO MAIOR DE FILMAR O QUE ERA CONSIDERADO INFILMÁVEL, JOÃO BOTELHO ESTEVE INTEIRAMENTE À ALTURA DO DESAFIO, FOI OUSADO NO QUE DEVIA E ONDE DEVIA (...)”

excepção, que expressam uma consciência e um pensamento superiores, e momentos excepcionais decisivos, mas sobretudo destes, que arrastam o filme, também visualmente, para o lado do excesso, da desmedida, que está na própria escrita, no próprio Livro, no próprio escritor.

E aqui devo ser inteiramente claro: Fernando Pessoa foi o melhor escritor português do século XX e um dos escritores decisivos da modernidade — com Marcel Proust, James Joyce e Franz Kafka. O mais importante dela porque o mais diverso e o mais completo.

Na dicção perfeita dos seus actores, a admirável língua portuguesa de Pessoa/Soares sai, como devia, muito bem tratada, audível, encantatória com a sua musicalidade própria, dita e cantada, muito precisa e múltipla, que vale só por si e pela musicalidade, o ritmo que instala e impõe ao próprio filme. Também nesse aspecto “Filme do Desassossego” deve passar a ser considerado uma referência pessoana e cinematográfica.

João Botelho fez, assim, não só uma obra limpa, mas um filme de qualidade e inteligência raras, visionário e arrebatador, dando largas a uma imaginação e a uma original criatividade pessoal que nunca expandira a este nível, em que confessa influências de Gerhard Richter e Lucian Freud, do Caravaggio e da arte pop, de Georges Méliès e David Griffith, e inclui trechos de Brahms, Bartok, Mozart e Bach, canções de Afonso X, O Sábio e Charles Aznavour. Aqui, mais que em qualquer outro dos seus melhores filmes, o cineasta cumpre em filme a promessa de o cinema ser, e fazer, a síntese de todas as artes.



CINEMA PORTUGUÊS

“OS FAROLEIROS” REGRESSAM AO PORTO

por Paulo M. F. Cunha



Na Europa da segunda década do séc. XX, enquanto lutava pelo reconhecimento artístico e cultural, o cinema assistiu à afirmação do género fílmico "film d'art", designação inspirada na empresa homónima criada por Paul Lafitte em Fevereiro de 1908. O ambicioso projecto da produtora de Lafitte propunha adaptar ao cinema os romances e peças teatrais mais importantes da literatura clássica e contemporânea, interpretadas por actores de reconhecido valor artístico. O primeiro título deste novo género estrearia em Novembro do mesmo ano: *L'Assassinat du duc de Guise*, um "quadro histórico" que reunia um conjunto notável de colaboradores. Apesar das dificuldades iniciais, a produtora "Films d'Art" foi acumulando sucessos internacionais e impondo um cânone cinematográfico para o cinema artístico e cultural. Nos anos seguintes, outras produtoras seguiram o modelo destas adaptações cinematográficas: textos literários de autores reconhecidos, actores com grande experiência teatral e extremo cuidado com a decoração e o guarda-roupa.

Em Portugal, este modelo serviria de inspiração à fase mais produtiva da "Invicta Film" (1917-24). Para impor esse modelo produtivo no nosso país, a produtora portuense optou pela contratação de experientes técnicos estrangeiros para adaptar os seus filmes aos cânones europeus e, assim, tentar internacionalizar a sua distribuição. O primeiro realizador a chegar foi o experiente George Pallu, acompanhado por diversos técnicos de diversas categorias, desde a montagem à decoração, seguido, em 1921, pelo jovem, mas experiente, realizador italiano Rino Lupo que trabalhara já em diversos países europeus (Itália, França, Polónia, Dinamarca).

Entretanto, outros produtores seguiam a estratégia da Invicta: em 1922, a "Fortuna Film" contratava o realizador francês Roger Lion e a "Caldevilla Film" contratava o também francês Maurice Mariaud. Enquanto Pallu seguiu a "cartilha artística" e adaptou os romances dos grandes autores oitocentistas (Camilo Castelo Branco, Júlio Dinis e Eça de Queiroz) com um estilo muito metódico, estático, ilustrativo, decorativo, demasiado teatral e rodado em estúdio, Rino Lupo, influenciado fortemente pelo cinema nórdico, "inventa, imagina, improvisa, quer gente nova, foge ao estúdio, não quer saber de planificação, nem de rigor do plano de trabalho. É um verdadeiro cineasta, um criador de imagens, não um executor de sugestões literárias" (Luís de Pina, 1977, p. 27). Tanto em *Mulheres da Beira* (1921) como em *Lobos* (1923), Lupo trata dramas humanos (ou "rústicos", para usar uma expressão da época) ambientados na actualidade entre a gente mais humilde e rodados em cenários rurais um pouco desconhecidos e exóticos para a generalidade do público de cinema de então.

É neste espírito que, em 1922, Maurice Mariaud propõe a Raúl de Caldevilla escrever, realizar e interpretar *Os Faroleiros*, o filme que o Clube Português de Cinematografia/Cineclube do Porto seleccionou para oferecer como presente aos seus associados para abrir as festividades de passagem do seu 65.º aniversário, em sessão que decorreu no Cinema Passos Manuel em Abril de 2010.

Em poucas palavras, o argumento d' *Os Faroleiros* é muito simples: um triângulo amoroso que põe em confronto os faroleiros João Vidal e António Gaspar pelo amor da mesma mulher, a jovem e órfã Rosa. Os ciúmes acabam por levar António a matar Rosa, mas o crime passa por acidente e o assassino fica impune. Como são faroleiros no mesmo farol, os dois inimigos têm de passar prolongadas temporadas isolados no mar. Em pleno farol, João descobre que António estava apaixonado por Rosa e este confessa que foi o seu assassino. Depois de uma luta

violenta, os dois faroleiros acabam por se matar um ao outro.

Os Faroleiros foi comprado para o mercado francês pela prestigiada "Pathé Consortium" e também para o Brasil, Bélgica, Luxemburgo, Itália e até Egipto, ficando na história do cinema português como um dos seus filmes mais internacionais da época. O filme foi também o maior sucesso comercial da produtora de Raúl de Caldevilla, que viria a cessar actividade em 1923. Dois anos depois, seria exibido pela última vez e desapareceria durante cerca de 70 anos. Só em 1993, por intermédio de Caetano Beirão da Veiga, então proprietário da Empresa Bolhão que herdou o espólio da "Caldevilla Film", se descobriu uma cópia (e outra d'As pupilas do senhor Reitor (1924) do mesmo Mariaud). A rodagem, que decorreu entre Fevereiro e Março de 1922, foi feita em cenários naturais para os exteriores (zonas do Guincho, Cabo da Roca e Costa da Caparica) e no estúdio da Quinta das Conchas (Lisboa) para os interiores. A opção pela rodagem em cenários naturais pretendia acentuar o tom realista e documental do filme, retratando com maior dramatismo as condições de vida, os ritos sociais e comunitários e os dramas de sobrevivência de uma comunidade piscatória. O cuidado com o guarda-roupa, com os pormenores cénicos dos espaços interiores (a taberna, as habitações dos pescadores, o próprio farol) e com a escolha de figurantes entre os pescadores locais procurou conferir ao filme a autenticidade e a verosimilhança necessárias para enquadrar o espectador no espírito "rústico" que o drama pretende retratar.

Ao longo do filme, o contexto social vai ficando claramente para segundo plano por força do triângulo amoroso que se vai desenhando. Como prometeu o produtor, pretendia-se oferecer ao público um filme "onde haja o máximo de emoção adentro duma acção quase rectilínea que vá aumentando de intensidade até ao resultado final" (Manuel Félix Ribeiro, 1983, p. 149). Trata-se de uma narrativa bastante dramática e com uma acentuada vertente trágica: o filme começa com a morte do pai de Rosa, aumenta de intensidade com a morte de Rosa e termina em autêntico clímax com o duelo final que levou à morte dos dois faroleiros. A última parte, integralmente ambientada na claustrofobia do farol da Torre do Bugio, é o momento de maior intensidade dramática, pontuada até por um registo fantástico e de certo mistério.

Foi sobretudo a vertente dramática e trágica que a banda sonora original preparada para esta sessão, da responsabilidade da banda de Jonathan Ulíel Saldanha, tentou explorar musicalmente. Trata-se de um olhar moderno e actual que não altera, na essência, o sentido original do drama "rústico" de Mariaud, mas confere-lhe novas pistas de entendimento e fruição das imagens mudas, reinventando sensações e sentidos. A parte final, ambientada no claustrofóbico farol, é um bom exemplo do contributo que o acompanhamento musical deu a esta sessão, ajudando a criar o clima de tensão e o mistério que o filme exige e que Mariaud teve de construir exclusivamente com as imagens.

A programação desta sessão tinha como objectivo simultâneo marcar o aniversário e o regresso do Clube Português de Cinematografia/Cineclube do Porto, o que me parece extremamente simbólico. Oitenta e oito anos depois de ter estreado no cinema Salão Jardim Trindade, *Os Faroleiros* volta a ser exibido aos cinéfilos portuenses, mas desta vez com um acompanhamento musical inédito. A escolha de musicar este filme contribui para reinventar a forma de olhar e de sentir do espectador, ajuda a recuperar e a valorizar a nossa memória cinéfila e enriquece as nossas experiências cinematográficas enquanto experiências de vida e do mundo.

CINEMA PORTUGUÊS

“EMBARGO”. ENTREVISTA A ANTÓNIO FERREIRA.

É a sua primeira adaptação.
Porquê este conto de Saramago?

É na verdade um projecto muito antigo, cheguei inclusivamente a filmar algumas cenas em 1994, mas depois foi metido na gaveta. Mais recentemente, quando houve a greve dos camionistas, que paralisou o país, deparei-me com o cenário descrito por Saramago em Embargo. Impressionou-me a semelhança do que estava a ver acontecer com o conto de há 30 anos atrás. Foi aí que tive a ideia de pegar novamente no projecto.

Inicialmente pensou este conto do Saramago como uma curta. Como surge a ideia de a transformar numa longa-metragem?

Curta porque era o financiamento que tínhamos disponível. A certa altura decidimos transformar o projecto em longa, reescreveu-se o guião de raiz e fomos à procura de financiamento. Concretizou-se.

Ao fim de 8 anos surge a segunda longa-metragem. Foram as dificuldades de produção do filme que se fizeram sentir ou outras razões levaram-no a fazer este intervalo entre longas?

Foi a dificuldade de financiamento de uma longa metragem. Desde que terminei o Esquece Tudo o Que Te Disse que estou a trabalhar em vários projectos de longa metragem. A dificuldade, como quase sempre, está em financiar os filmes, porque de resto projectos não faltam.

Sei que a estratégia de divulgação foi estudada ao pormenor. Correu como esperava? O que faltou fazer? O filme teve antestreia no Fantasporto. A presença nesse festival fez parte da estratégia de divulgação? O que aconselha ao jovens produtores/realizadores nesse sentido?

O filme correu razoavelmente bem, embora tenhamos sempre expectativas altas que muitas vezes a realidade contraria. A participação em festivais é muito importante para a promoção de um filme, sobretudo para conseguir uma carreira internacional. Os festivais são provavelmente um dos poucos caminhos para as produções independentes conseguirem um mercado fora de portas. Qualquer pessoa que faça um filme, sobretudo quem esteja a começar, devia procurar fazer uma carreira com os seus filmes em festivais.

Os objectivos iniciais em termos de público foram alcançados? O que se pode fazer para melhor o número de espectadores dos filmes portugueses?

A relação dos espectadores com o cinema português é muito complicada e existe um problema profundo de desconfiança dos portugueses sobre o cinema português, muitas vezes mal fundamentada, até porque quando converso com pessoas que exprimem uma qualquer opinião sobre o cinema português, acabo por perceber que essas pessoas já não vêem um filme português há vários anos. Penso que é resultado de anos continu-

ados de políticas erradas de apoio ao cinema, que têm sustentado uma pseudo classe de cinema de autor, com filmes pouco interessantes para o público e muitas vezes simplesmente aborrecidos. O público já não arrisca ver filmes portugueses, ou arrisca muito pouco. Penso que isto só se pode mudar com uma política diferente e continuada, que premeie o mérito e com mais filmes que comuniquem mais com o público. Uma andorinha não faz a primavera.

Hoje o Homem vive dependente do carro, do petróleo, mas também do computador, telemóvel entre outras coisas. Essa ideia torna-se evidente no seu filme. Há algo que o levou a reflectir sobre este assunto?

De certa maneira sim, embora não goste de “moralizar” nos meus filmes. O nosso protagonista é um homem alheado da sua vida familiar, de tão embriagado que está com o seu invento. Está obcecado e não consegue ver mais nada há sua volta. A minha ideia é que ele fosse um homem diferente no final.

Uma questão técnica. A tonalidade do filme pode remeter para um registo de western (com cowboy solitário). Usou-a com esse fim ou, simplesmente quis marcar de uma forma visual a estranheza daquele personagem com tudo o que o rodeia?

Um pouco das duas. Queria que o filme fosse intemporal, que não tivesse uma época específica. Quis igualmente que o mundo parecesse enfeudado, gasto, suspenso. Toda a art-direction foi pensada neste sentido, de nos afastar da realidade, transportando-nos para um outro tempo. A cor do filme foi um dos recursos.

Filipe Costa, o actor principal é uma escolha acertada. Lembro-me de o ver na peça Circulo de Giz Caucasiano e vi nele um potencial muito grande. Já o conhecia há muito tempo? Quando decidiu convidá-lo?

Conheço o Filipe há vários anos, da noite de Coimbra, de trabalhos que fizemos juntos na área da música. Também o conhecia do teatro e sempre o achei um actor cheio de força, com um toque especial que se encontra em muito pouca gente. Quando escrevemos o guião, já foi a pensar nele. Sempre achei que ele podia interpretar o papel na perfeição e nem procurei mais actores.

O único actor que já tinha entrado num filme seu anterior é Fernando Taborda. Fez casting para a restante equipa?

Ao contrário do que tem sido hábito nos meus filmes anteriores, neste tinha a maior parte do elenco na cabeça logo desde início. Mas o que tem sido mais habitual no meu trabalho tem sido a procura exaustiva de actores antes de os escolher.

Gostaria que abordasse a questão de ter uma produtora fora de Lisboa. Sei que o questionam muitas vezes sobre esse facto, mas se formos a ver

A P O R T U G U Ê S

“QUERIA QUE O FILME
FOSSE INTEMPORAL(...)
QUIS IGUALMENTE QUE
O MUNDO PARECESSE
ENFERRUJADO, GASTO,
SUSPENSO.”

pode ser diferenciador. Sente algum tipo de discriminação entre produtoras como a sua e as produtoras que estão em Lisboa? A região de algum modo reconhece o esforço de uma empresa deste tipo? Tem apoios regionais? Tem tido projectos de nível regional?

Talvez até não seja uma coisa premeditada, mas obviamente estarmos mais longe dos centros de decisão, leva a que sejamos mais vezes “esquecidos”, apesar do nosso trabalho contínuo e com visibilidade. Todavia o facto de estarmos fora de Lisboa tem conferido um traço distinto ao nosso trabalho, e acabamos por ser um pólo de atracção de talento a norte de Lisboa, com toda a renovação que isso implica. Não temos nem nunca tivemos quaisquer apoios regionais e trabalhamos literalmente de Casconha (onde estamos sediados) para o mundo. Os nossos filmes são feitos a pensar tanto no público nacional como no internacional e as nossas produções têm viajado pelo mundo.

Qual o projecto em que trabalha actualmente?

Vários. Sou na verdade a maior parte do tempo um produtor, que produz filmes de outros realizadores e é isso que ocupa a maior parte do meu tempo. O projecto pessoal que mais me tem ocupado é novamente uma adaptação, da Rosa Lobato Faria - A Trança de Inês. Trata-se da história de Pedro e Inês, mas contada ao longo de épocas completamente distintas, tal como o é no livro da Rosa Lobato.

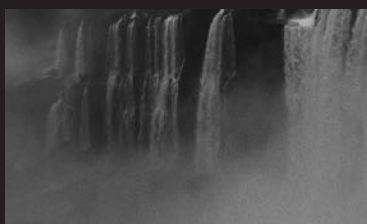
CINEMA PORTUGUÊS

“HISTORY OF MUTUAL RESPECT”
O CINEMA MESTIÇO DE GABRIEL ABRANTES.

por Nuno Sena



“HISTORY OF MUTUAL RESPECT”



“HISTORY OF MUTUAL RESPECT”

“SEM MEDO DE ARRISCAR E RESOLUTAMENTE CONTEMPORÂNEO, GABRIEL ABRANTES PENSA O GESTO CINEMATOGRAFICO ENQUANTO ARTESANATO (...) E, SEM SE CINGIR A LIMITES FORMAIS QUE NÃO OS QUE QUER ESTABELECEER PARA SI, PRODUZ UNIVERSOS NARRATIVOS INESPERADOS E BELÍSSIMOS (...)”

C I N E M A P O

“DOIS RAPAZES PARTEM RUMO A UMA VIAGEM FILOSÓFICA, E APENAS UM DELES ESTÁ PREPARADO. OS SEUS MUNDOS VÃO SEPARAR-SE PARA SEMPRE.”

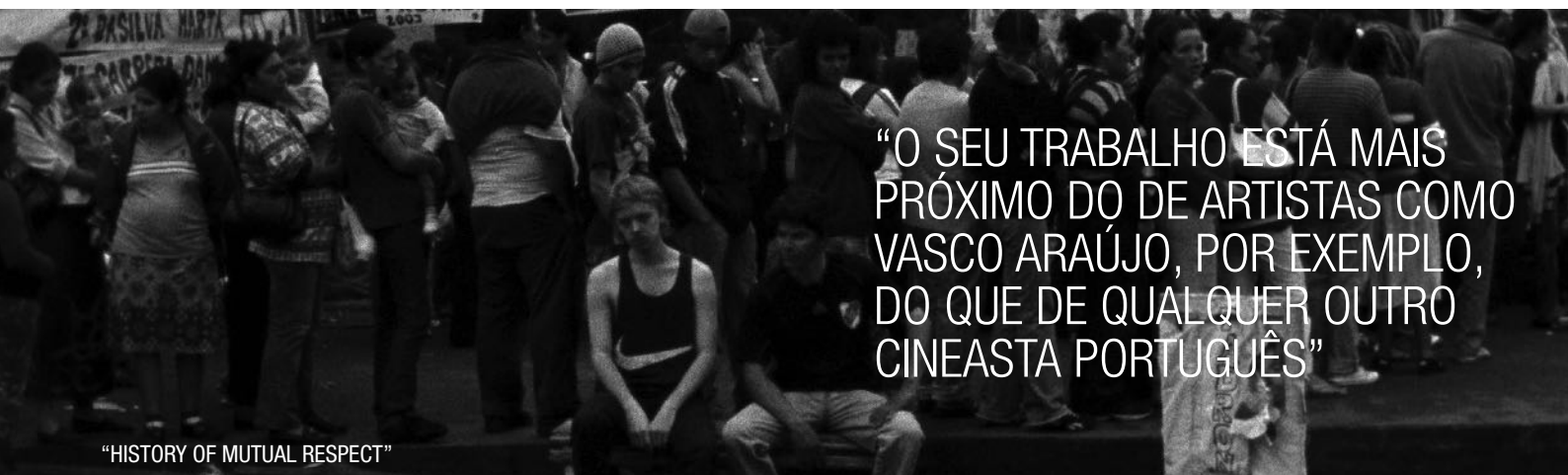
Tendo irrompido com uma mão-cheia de curtas metragens realizadas em apenas quatro anos e em paralelo com um percurso premiado no circuito das artes plásticas (foi Prémio EDP Novos Artistas em 2009), o “fenómeno Gabriel Abrantes” é uma ocorrência rara no excessivamente previsível panorama do cinema português. O jovem realizador de 25 anos - cujo filme “History of Mutual Respect”, co-realizado por Daniel Schmidt, obteve em Agosto passado o prémio principal de um dos mais importantes festivais do mundo (recebeu o Leopardo de Ouro em Locarno) - fez até esta data o seu caminho completamente à margem do sistema de financiamento público à cultura, ou seja, sem passar pelo apertado crivo dos concursos do Instituto de Cinema e Audiovisual de apoio à produção cinematográfica nacional. É provável que sem essa capacidade de independência este ainda pequeno mas relevante corpo de filmes não tivesse visto a luz do dia, já que o essencial do cinema de Abrantes não é facilmente categorizável e (e)legível num dossier de candidatura ao ICA e a sua espontaneidade e sentido de urgência pedem um tempo rápido de gestação contraditório com a via sacra dos concursos públicos.

A singularidade do universo autoral e do método de Gabriel Abrantes são visíveis em “History of Mutual Respect” tal como eram nos seus filmes anteriores (“Olympia I”, “Olympia II”, “Too Many Daddies, Mommies and Babies”, “Visionary Iraq”). Na sinopse de “History of Mutual Respect” diz-se que “dois rapazes partem rumo a uma viagem filosófica, e apenas um deles está preparado. Os seus mundos vão separar-se para sempre.” Mais concretamente, a viagem empreendida pelos dois amigos (interpretados pelos próprios realizadores. A co-autoria e a auto-figuração são também marcas persistentes do trabalho de Abrantes) é até ao interior da selva amazónica e o seu objectivo “filosófico” é encontrar e possuir mulheres indígenas “puras” e “limpas” para gerarem descendência mestiça melhorada. A traição de um deles - ao roubar a predilecta do outro e ao abandoná-lo a uma busca infrutífera na selva para regressar a uma vida de luxo e promiscuidade em Portugal - transforma esta balada de dependência sexual numa fábula amoral.

Reencontramos em “History of Mutual Respect” o interesse constante de Gabriel Abrantes pelo cruzamento dos temas do pós-colonialismo e dos papéis sexuais, ao qual não serão alheias a sua prolongada vivência fora de Portugal (nomeadamente nos EUA, onde nasceu e fez grande parte da sua formação artística, país em que os estudos pós-coloniais e de género são particularmente visíveis) e a sua anterior ligação ao meio artístico nacional que também tem trabalhado sobre esses temas (nesse sentido, o seu trabalho está mais próximo do de artistas como Vasco Araújo, por exemplo, do que de qualquer outro cineasta português). Mas para além da permanência desses temas de filme para filme, o trabalho formal de Abrantes parece ir progressivamente afastando-se da natureza híbrida que marca a actualidade da produção artística audiovisual destinada a ser vista em exposições, em galerias e museus para se aproximar na forma, na duração e nos meios de produção de uma construção mais especificamente cinematográfica e destinada a ser recepcionada como tal.

Se nos primeiros filmes ainda era muito visível a mestiçagem da sua génese artística - que misturava a video-instalação, a performance e o cinema -, percebe-se em “History of Mutual Respect” uma “respiração” mais dilatada do tempo e uma estrutura narrativa mais complexa, o que parece confirmar a vontade do seu autor em jogar sem subterfúgios o jogo do cinema. Encontramos também em “History of Mutual Respect” a mistura dos códigos de representação do cinema americano mainstream com a sua releitura irónica e distanciada (mas não paródica. Não há aqui qualquer cinismo pós-moderno mas uma abordagem crítica e interessada de questões que marcam o nosso presente cultural, político e social em termos latos e transnacionais) que já era visível em outros filmes de Abrantes, em particular em “Visionary Iraq”. O registo de representação dos actores, nomeadamente a entoação pausada e monocórdica dos diálogos (quase uma recitação), contribui para a atmosfera de cansaço e melancolia que envolve personagens e situações mesmo nos momentos mais exuberantes, numa tensão produtiva entre enunciado e enunciação.

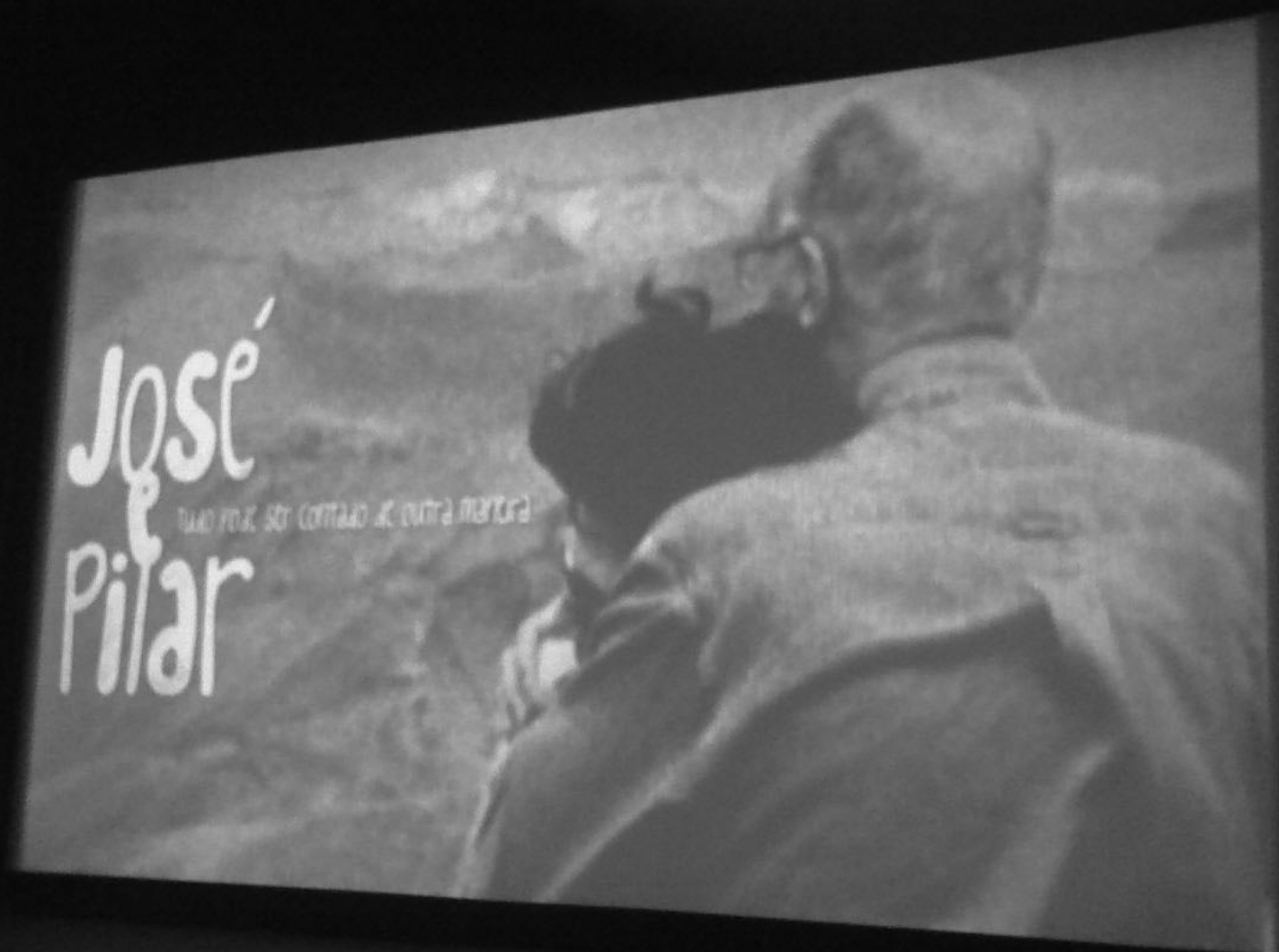
Sem medo de arriscar e resolutamente contemporâneo, Gabriel Abrantes pensa o gesto cinematográfico enquanto artesanato (também no sentido da sua economia de produção) e, sem se cingir a limites formais que não os que quer estabelecer para si, produz universos narrativos inesperados e belíssimos (veja-se a sequência de abertura do filme com a panorâmica sobre as cataratas de Iguaçu e o monólogo de Nina Simone em off). Esta energia criativa e a enorme liberdade que ela pressupõe são a melhor garantia de que o “puto Abrantes” (como ele é referido numa canção recente de B Fachada) vai continuar a dar que falar.



“O SEU TRABALHO ESTÁ MAIS PRÓXIMO DO DE ARTISTAS COMO VASCO ARAÚJO, POR EXEMPLO, DO QUE DE QUALQUER OUTRO CINEASTA PORTUGUÊS”

“HISTORY OF MUTUAL RESPECT”

R T U G U É S



“É SEMPRE DE UMA
COMPLEXIDADE TREMENDA
CONSTRUIR QUALQUER
NARRATIVA SOBRE UMA
PERSONALIDADE DESTA
DIMENSÃO...”

CEDÊNCIA DE FOTOS: MIGUEL GONÇALVES MENDES



CINEMA PORTUGUÊS

JOSÉ E PILAR

por Filipe Lopes

PODE NÃO SER O DOCUMENTÁRIO DEFINITIVO – SE É QUE HÁ ALGUMA COISA DEFINITIVA – SOBRE JOSÉ SARAMAGO, MAS É, COM TODA A CERTEZA, O QUE MELHOR ILUSTROU A SUA ALMA. E ELE ATÉ NEM ACREDITAVA NELA...

Dizer que José Saramago é uma das mais importantes figuras da literatura e da cultura portuguesa contemporânea é, não apenas um lugar-comum, como uma forma muito pouco criativa para começar este texto. Mas também é a verdade. Mais do que qualquer outro nome, e da prosa à poesia até temos vários, foi o seu, alicerçado pelo Nobel da Literatura que sublimou a sua carreira, aquele que elevou Portugal a patamares de reconhecimento cultural internacional nunca antes atingidos. No entanto, como é normal acontecer quando se fala de uma pessoa e de uma obra cuja genialidade viveu de braço dado com a polémica, nunca houve unanimidade em relação, quer ao homem, quer à sua escrita. Se uns o defendiam acerrimamente, outros tentavam bani-lo das montras das livrarias e vetavam os seus livros a prémios internacionais. O resultado foi o divórcio de Saramago em relação ao nosso país, mais exactamente em relação às figuras do poder, já que com a sua pátria mãe propriamente dita, manteve uma relação de amor-ódio durante grande parte da sua vida de escritor. O seu casamento com a jornalista espanhola Pilar del Río e o conseqüente refúgio em Lanzarote, aliados ao velho (e injusto, diga-se) provérbio português “de Espanha, nem bom vento nem bom casamento”, ajudaram a que uma parcela significativa do povo português também vivesse um pouco de costas voltadas para um dos seus maiores ícones. Dito isto, convém fazer um parêntesis, antes que pareça que estou aqui a fazer a apologia de José Saramago como “o melhor escritor português de sempre”. A ideia não é, de todo, essa. Estou antes a tentar demonstrar a tarefa hercúlea que aguardava Miguel Gonçalves Mendes, quando em 2006 começou a filmar o seu mais recente documentário “José e Pilar”. É sempre de uma complexidade tremenda construir qualquer narrativa sobre uma personalidade desta dimensão, sobretudo porque o documentário que o realizador queria fazer não era o da abordagem tradicional, institucional, sobre o homem, o criador e a sua obra, mas antes a de uma visão mais intimista do homem no seu dia-a-dia de relacionamento com a companheira de uma vintena de anos, Pilar del Río. É precisamente aqui, na escolha deste caminho que tem tudo para correr mal e arcando com o enorme risco de não conseguir encontrar o tom certo para contar a história pretendida, que Miguel Gonçalves Mendes acerta. É claro que podemos sempre perguntarmo-nos se as cerca de duas horas de imagens escolhidas entre 240 filmadas são as melhores para ilustrar os três anos que passou em rodagem – o próprio realizador chegou a dizer numa entrevista que do total de horas filmadas conseguiu chegar penosamente a seis de material excelente e que talvez o venhamos a ver um dia, eventualmente na televisão –; é óbvio que pode-

mos não gostar particularmente da introdução de legendas com datas e locais; é natural que se possam estranhar e às vezes até nos possam causar algum aborrecimento certas repetições de imagens durante o filme. Mas também é óbvio que o autor escolheu o caminho mais difícil e também é claro que o fez bem; e é também natural que nesta viagem, que não é só a do elefante desde a corte de D. João III à do austríaco Arquiduque Maximiliano, mas a de duas pessoas no seu percurso de vida, simpatizemos com os viajantes. Porque são pessoas como nós, que amam, respiram, discutem, enternecem-se e sofrem. É sobre a relação entre o escritor português e a jornalista espanhola que assenta praticamente tudo o que vemos. Quando não aparecem os dois no ecrã ao mesmo tempo, como que se subentendem... é quase como se aparecessem, porque a vida de ambos faz mais sentido com o outro. As dedicatórias que José Saramago faz a Pilar del Río em todos os seus últimos livros ilustram, de algum modo, o reconhecimento que ele tem em relação ao seu amor “que tanto tardou a chegar”. O apagamento (ou desaparecimento) dela na sua própria carreira em prol do escritor na dele, é bem um exemplo disso. Ela é, não apenas o sustentáculo emocional e sentimental de José; é também o seu pilar material. É quem lhe organiza a agenda, quem o acompanha nas intermináveis e desgastantes viagens de avião para todo o mundo, quem lhe filtra a correspondência, quem traduz os seus livros para castelhano, quem está ao seu lado quando ele adoce. Uma das frases de que mais recorrentemente nos lembramos, mesmo vários dias após vermos o filme, é aquela em que Saramago, grato, diz “se eu tivesse morrido aos 63 anos, antes de ter conhecido Pilar, morreria muito mais velho do que sou agora”. Mostrar o outro lado do ícone, o lado desconhecido para o público que o lê ou que simplesmente dele ouviu falar, bem como dar a conhecer o extenuante trabalho que dá ser esposa de alguém que é idolatrado, são grandes trunfos de Miguel Gonçalves Mendes. Mas o seu grande triunfo em “José e Pilar” é que, embora evidentemente a figura mais mediática seja José Saramago, não é apenas para os que gostam do escritor que o filme se dirige e não serão apenas estes que sairão da sala com a sensação de ter visto um belo momento de cinema. O realizador conseguiu desenvolver uma narrativa de tal forma universal que é fácil o envolvimento do espectador na história, mesmo esquecendo eventuais antipatias (a quem as tem) com a personalidade aqui retratada ou com a sua escrita. Raras vezes o cinema português foi tão belo e sensível a mostrar a cumplicidade e o amor entre duas pessoas. Raras vezes o cinema português foi tão cinema.

CINEMA PORTUGUÊS

48

por José António Cunha



Não é fácil escrever sobre um filme que nos emudece, que nos emociona, que nos deixa sentados quando acaba e esperamos voltar à dimensão quotidiana em que existimos.

48 é Cinema! Um filme que nos arrasta num percurso concêntrico pelas memórias íntimas de prisioneiros políticos do Estado Novo.

Sente-se, quando estamos sentados na sala em penumbra, que estamos a assistir a um fluir do tempo próprio de cada uma daquelas vozes sem rosto. O tempo que demoram a rever-se em fotografias antigas para logo percorrerem uma distância de muitos anos até ao dia em que entraram na prisão, até ao dia em que saíram da prisão, durante os dias que passaram na prisão.

O tema é por si bastante para nos surpreender, nos inquietar e nos constanger com o nosso passado... ou será de novo presente? Os relatos são apaziguados, mas densos, carregados de imagens, de dores passadas que o corpo já quase esqueceu. Os protagonistas aparecem congelados no instante primordial de toda a sua dor e relatam esse rigoroso momento que a fotografia fixou, mas cuja história nem sempre ficou gravada. Por vezes uma outra fotografia aparece, uma mais recente que regista já as marcas da passagem pelos dias de clausura. A sequência é tão fragmentada como a memória, mas desses retalhos constrói-se não uma ideia clara, mas uma profunda sensação de partilha daquela dor... quase como se fôssemos capazes de reconhecer tudo aquilo de que falam.

Não são os relatos dos heróis da Resistência que deram a cara à mudança, mas sim os de pessoas simples para quem a mudança era apenas uma inquietação quotidiana. Os seus nomes e os seus rostos não constam dos panteões e hoje, quando surgem de novo ao ralenti das suas memórias, continuam sem rosto, sem heroísmos... pessoas comuns que nunca deixaram de o ser.

Isto percebe-o Susana de Sousa Dias, de uma forma extremamente bela, extremamente delicada, extremamente cinematográfica. É um filme que não apetece desmontar, que não se quer desembrulhar nem extrair nenhum fragmento para olhar ao pormenor, porque é Cinema. E o Cinema quer-se inteiro numa sala em penumbra com a película a rodar ferozmente na cabine.

"48"

C I N E M A

MISTÉRIOS DE LISBOA

O Dia em que um filme dum chileno falou português em Donostia de Raúl Ruiz

por Fernando Mateus

O realizador chileno Raúl Ruiz adaptou ao cinema um texto que combina várias situações e personagens de novelas de Camilo Castelo Branco, cruzando-as num drama de mistério que assume foros de policial e se desenrola ao longo de quatro horas e um quarto.

A pergunta que mais se ouviu no Festival de San Sebastián foi “se o filme tinha mesmo de durar 4 horas”, como se houvesse alguma lei divina a impor o normalizado formato dos noventa minutos que hoje vigora no cinema comercial.

A resposta correcta é “tinha de durar 4 horas porque Ruiz assim o entendeu”, ponto final.

O resultado é um filme deslumbrante que só peca pelo indispensável intervalo ao cabo de 2 horas, por razões óbvias, e que nos deixa um sabor amargo de ansiedade até a projecção ser retomada.

Em cenários escolhidos com dedo de mestre, um elenco de excelência dá vida à narrativa camiliana num meio bem diverso daquele em que o mais popular escritor português do século XIX se expressou, trazendo-o de volta à mais ampla ribalta dos nossos dias, o cinema, inexistente em vida do escritor.

Mais do que isso, o filme de Raúl Ruiz foi pensado também para televisão, onde será exibido em 4 episódios de cerca de 1 hora cada um.

O fio condutor desta narrativa bem estruturada e duma notável fluidez é João, no início do filme um miúdo acolhido num colégio religioso, tutelado pelo padre Dinis e que desconhece qualquer apelido, nada sabendo do seu passado, o que o atormenta e o sujeita a frequentes confrontos com outros internos.

Afinal, o “Bullying” já existia no século XVIII...

Pela mão do motor que é o padre Dinis, partimos à descoberta do mistério que rodeia o jovem, afinal de seu nome Pedro Silva, conhecendo uma série de personagens, cada uma proprietária do seu próprio mistério, numa intrincada trama centrada em Lisboa, com laços em França, Itália e Brasil, uma saga de segredos, traições, invejas, vinganças e paixões que envolvem as personagens e arrebatam os espectadores.

Foi necessário um realizador chileno, com laços ao nosso país, onde já rodara anteriormente, para pintar este fresco detalhado e preciso sobre a burguesia lisboeta de finais do século XIX, como ninguém o fizera até agora.

Mas como se sabe, um cineasta como Ruiz não tem fronteiras que o segurem, calhou-nos em sorte fazer este filme vertiginosamente belo, para redescobrirmos a vida intensa da capital há mais de um século, conforme a relatara Camilo.

Branca de Montfort, Ernesto Lacroze, Elisa de Montfort, Visconde de Armagnac, Alberto de Magalhães, Ângela de Lima, a Condessa de Arosa são algumas das figuras a que dão vida actores como Léa Seydoux, Melvil Poupaud, Clotilde Hesme, Lena Friedrich, Malik Zidi, Ricardo Pereira, Maria João Bastos, Catarina Wallenstein, José Afonso Pimentel, João Baptista e Adriano Luz, entre muitos outros.

O elenco de luxo, encabeçado por uma soberba Maria João Bastos, é mais um factor acrescido deste filme a cujo director, o produtor “maldito” Paulo Branco não regateou meios.

Um deslumbre para o olhar, um prazer para o ouvido, uma vertigem para o espírito, acima de tudo o filme mais português dos últimos tempos e uma grande obra do cinema europeu, MISTÉRIOS DE LISBOA de Raúl Ruiz é decididamente um filme diferente, estoura com regras de mercado e fascina com mestria o espectador, tornando-se um filme a não perder, num tempo de pé descalço e de ideias curtas.



“MISTÉRIOS DE LISBOA”

O CINEMA E O MUNDO

O C I N E M A

“Rohmer refere como o filme *The Orphans of The Storm* o influenciou, levando este realizador a optar por dois aspectos técnicos, campo contra campo e grandes planos fixos, porque encontrava nos de Griffith grande força formal”

David Wark Griffith terá sido um dos realizadores americanos mais importantes dentro do cinema mudo, ou seja, nos primórdios desta arte, pelas repercussões que teve perante outros realizadores e igualmente pelo que ainda se lhe deve da actual linguagem cinematográfica.

Pode ser facilmente considerado como o pai das longas-metragens narrativas (quase sempre de carácter histórico), retirando ao cinema a atribuição anterior de espectáculo técnico e de variedades e contribuindo para uma ideia mais completa e profunda das capacidades que esta arte poderia vir a ter e alcançar.

Assim, surgem logo títulos fundamentais da cinematografia, como *The Birth of a Nation* e *Intolerance*, apenas para citar os mais conhecidos. A ênfase será dada, no entanto, ao filme *The Orphans of The Storm*.

Dentro da sua filmografia da década de 20 (1921 ou 1922), foi realizado logo após *Way Down East*, um drama e uma crítica sobre a sociedade de valores da época. *Orphans of The Storm* enquadra-se porém dentro de um tema já caro a Griffith, a guerra envolvida por premissas históricas e, neste caso, a sua escolha vai recair sobre a Revolução Francesa. O realizador contava já alguns anos de trabalho para a Biograph e houve quem afirmasse que neste estúdio pouca liberdade era dada a Griffith naquela altura. Certo é que o filme foi um sucesso de bilheteira, mas não da dimensão dos filmes anteriores, não sendo inteiramente favorável à crítica coetânea, aqui pela voz de James Quirk:

“Your refusal to face the world is making you more a sentimentalist. You see passion in terms of cooing doves or the falling of a rose petal (...). Your lack of contact with life makes you deficient in humor. In other words, your splendid unsophistication is a menace to you – and to pictures.”¹

Pode-se facilmente verificar que é apontado a Griffith um esquema de valores morais aprisionado a um tipo de filmes que se consideravam

desactualizados para a época. Faltava humor, e as cenas passionais deveriam ser mais envolventes e intensas... Não obstante, o autor ter-se-á mantido fiel aos seus propósitos até ao fim. Griffith considerava que não tinha que alterar nada nas suas narrativas fílmicas, talvez decidindo manter-se uma espécie de educador moral da nação, intenção explícita, quer pela sua filmografia anterior (como em *Birth of a Nation*), quer mesmo pelo prólogo de apresentação deste filme. Citando o autor:

“(...) While the French revolution rightly overthrew a bad government, we must exercise care not to exchange our good government for Bolshevism and license”.

No entanto, devemos ter em conta que a ideia de consciencialização moral e política apresenta-se neste filme numa forma mais confusa que em *Birth of a Nation* ou *Intolerance*, pois por um lado o autor apoia as ideologias imergentes da Revolução Francesa, por outro critica os excessos por ela cometidos. Desta forma, tanto as intimidantes cenas de pobreza do povo são mostradas para apoiar a primeira ideia, como as avassaladoras cenas da multidão durante a revolução são filmadas para sublinhar a segunda.

De resto, o filme por si só serve como desculpa para executar excelentes grandes planos da temática escolhida, a Revolução Francesa. Inicia-se também sem grande preocupação narrativa: pouco artifício é dado para justificar o seu desenvolvimento. Uma criança é deixada às escadas de Notre Dame, indo juntar-se a uma outra, pela compaixão de um pai e assim se irá desenrolar toda a trama, a partir deste ‘curioso acidente’.

A recriação de época é consistente, como demonstrado na cena de apresentação de Luís XVI e sua corte, onde a câmara faz panorâmica e travelling ao mesmo tempo pelo enorme salão do rei. De igual forma a cena da festa do aristocrata nos seus jardins privados é realizada



"A INGLESA E O DUQUE"



"THE ORPHANS OF THE STORM"

E O M U N D O

Griffith vs. Rhomer

por Teresa Mendes

com décors pormenorizados. Ambas as cenas contrastam intencionalmente em movimento de câmara e mesmo em ideologia com as cruas, cinzentas cenas do povo e sua pobreza, como que se Griffith estivesse somente a documentar esta injustiça contrastante.

Ligada a esta noção de filmagem por opostos sociais aparece uma outra mais implícita ao filme, mas fundamental para a compreensão da veiculação que Griffith faz das suas ideologias. Ao longo da história o espectador vai recebendo noções implícitas de dispersão e concentração entre as várias personagens centrais, mas sobretudo em relação às duas irmãs: nascem em lares diferentes; unem-se pelo destino; vê-se a ligação emocional que cresce entre elas (trocam juras de fidelidade); partem para Paris a fim de curar a cegueira de Louise; são separadas pela malvadez e luxúria de um aristocrata; procuram-se e encontram-se, mas novamente forças exteriores as separam; Henriette quase que morre na guilhotina em presença da irmã, mas no final verifica-se o triunfo da união, de acordo com os valores que o realizador pretende transmitir.

Paralela a esta estrutura de dispersão e concentração fílmica aparece um outro conceito: o da montagem paralela e/ou alternada, cara à linguagem de Griffith. Este é inteiramente justificado para imprimir ainda mais a força de carácter e recompensa moral que as duas irmãs devem personificar. Ainda que separadas pelo espaço da cidade desconhecida (ou pelo motor da Revolução), elas mantêm-se unidas emocionalmente, e a montagem alternada faz constantes referências a esta ligação. Assim, a própria alternância entre 1º plano/rosto e plano de conjunto de Louise quando é abandonada após o rapto da irmã transmite a ideia de abandono e angústia que ela terá sentido. Pretenderá revelar a pequenez das personagens e a ideia de destino a manipulá-las.

A montagem paralela surge a partir daqui como uma constante referência ao Outro, ou quase como que à metade/complemento do Eu que falta e que Henriette demonstra, percorrendo obsessivamente Paris em

busca da irmã. Na mesma linha, a própria alternância entre espaços abertos e fechados poderá ajudar à estrutura convergente/divergente de Griffith e é algo que sai primorosamente trabalhado no encontro das duas irmãs, a que se alia a montagem paralela. De referir em particular a cena em que Henriette ouve do seu apartamento a irmã a pedir na rua. Curiosa esta abordagem onde a primeira percepção que têm de ambas no reencontro é através da audição das respectivas vozes. A alternância de rostos entre Louise, o rosto de Henriette e o espaço que as separa, a sucessão de expressões e a própria sucessão interior (o apartamento) e exterior (rua) conseguem originar um carácter dramático raro. Este conceito vai unir as personagens e espectador por um fio de suspense comum, pois encontram-se todos no mesmo plano de expectação perante as potencialidades várias da acção sucedente. A ideia de suspense em Griffith é portanto um trunfo para a envolvimento dramático do espectador e para a já referida veiculação de valores morais, aparecendo em apoteose no Last Minute Rescue, outra criação narrativa do realizador. A acção alongada, que não corresponde nem ao espaço real nem ao tempo real fílmico, manipula o espectador levando-o quase à ansiedade. A linguagem técnica desta teoria é realizada através da montagem paralela alternada, que encontra aqui a sua plena justificação. Gilles Deleuze terá aprofundado bem este conceito com a sua teoria da montagem concorrente-convergente.

A noção dos espaços convergentes-divergentes onde as personagens flutuam e vão como que desembocar num último momento, ganha também um segundo corpo interpretativo. Ou seja, até esse momento as personagens poderiam ser meras vítimas de circunstâncias, ou se se preferir, caminhavam na história até onde o destino lhes permitia. No final são já elas que alteram este sentido, numa verdadeira cavalcada e corrida (literal) contra o destino fatal. A força psicológica que o corpo central (Louise e Henriette) sempre teve em potência é reconhecida pelos outros, e por isso, com a ajuda exterior dá-se o triunfo da união, do

bem, da bondade, e claro, também o triunfo do amor. A figura de Danton é disso exemplificativa: é com o enternecimento dele pelo discurso de Henriette perante o tribunal e o facto dela já uma vez o ter ajudado que o levam a desafiar os seus compatriotas (colocando-o em risco de vida) e a partir em salvamento do par amoroso.

Está assim subjacente ao filme a ideia de Recompensa Moral, mas uma recompensa que foi difícil de obter, raçando o quase impossível. Para além do drama, este filme torna-se um melodrama, onde novamente o esquema de valores do realizador sublinha a ideia da célula familiar como algo de sagrado. Todas as investidas são tentadas e atentados contra esta já em si reduzida estrutura (as duas irmãs órfãs), mas será ela que no fim sobreviverá a todo o desmoronamento circundante, trazendo também uma implícita mensagem de esperança... isto é, se seguir o cumprimento do esquema de valores “Griffithianos”.

Eric Rohmer, realizador francês, nascido em 1920, em Nancy, fez parte do conhecido movimento do cinema Nouvelle Vague. Contribuiu solidamente com alguns filmes para este movimento, mas rápido enveredou num cinema de expressão própria, pessoal. Aliás, o próprio conceito de Nouvelle Vague encerra em si o de cinema de autor, conceito que justifica uma filmografia pessoal, para além das premissas comuns ao já referido movimento.

Um dos seus filmes é *A Inglesa e o Duque* (2001). Tal como em *The Orphans of The Storm* de Griffith este filme versa igualmente sobre a Revolução Francesa, mas haverá à partida duas grandes diferenças estruturais em relação ao acima comentado. Em *A Inglesa e o Duque* a história é recebida em primeira pessoa, através de uma personagem estrangeira, alguém que pela sua nacionalidade se encontra exterior às razões da Revolução. E, por outro lado, este filme é baseado em factos reais e históricos (drama histórico) Grace Elliot, que escreveu um diário relatando o dia-a-dia da ‘sua’ Revolução. Rohmer justifica-se em entrevista porque se terá baseado na história desta mulher:

“(...) Há neste texto qualquer coisa de surpreendente, como se já tivesse sido escrito com um argumento, com cenas, sequências e até diálogos.”²

Desde logo, pode-se inferir que haverá uma predisposição intencional na escolha do realizador em fazer deste filme, quer um filme subjectivo, quer factual. Vai-se desenvolvendo a ideia de história (de Grace) dentro da História (Revolução Francesa), ou antes, de ‘História e história’. Ambas desenrolar-se-ão paralelamente ao longo do filme e, se bem que a história de Grace é constantemente entrecruzada pela da Revolução, não deixa de ser a Sua história, sobre a qual ela tomará algum poder de acção.

Estes parâmetros ambíguos satisfazem plenamente a noção de objectividade-subjectividade e de moral própria que circula em vários filmes de Rohmer. Assim, haverá pela parte do autor a intenção de fazer um filme moral, mas conscientemente distante de uma qualquer Verdade Suprema, havendo antes várias verdades subjectivas que obedecem às escolhas e recusas que cada personagem lhes imprime. Desta forma, a moralidade das personagens é colocada simplesmente num plano humano, nem abaixo nem acima das possibilidades e realizações de cada uma. O conceito de heroicidade é antes transportado e desconstruído para a vivência do dia-a-dia, por oposição aos conceitos veiculados no filme previamente analisado, *The Orphans of The Storm*.

A ambiguidade da personagem do Duque de Orleans (sobretudo no que respeita às suas decisões políticas) e a relação confusa e estranha que mantém com Grace Elliot reforça a ideia de que não haverá já uma possível verdade única a trabalhar e a confluir todas as personagens

para um dado fim, mas antes a inter-actuação pessoal que dada personagem tem perante os factos que diariamente mudam através da Revolução. Deste modo, as personagens de *A Inglesa e o Duque* revestem-se de maior humanidade e consistência, tornando-se mais reais que as retratadas por Griffith, essas manipuladas pelo já mencionado conceito de destino imutável.

A pessoa central de Grace Elliot personifica graciosamente tudo isto. Ela realizará uma espécie de relato sobre todas as situações que lhe ocorrem durante a Revolução, desde o partido por ela escolhido (anti-revolução e pró-monárquico) até a forma como é sucessivamente chamada a participar na Revolução. Aqui, será importante estabelecer um paralelismo entre a heroína de Rohmer e as heroínas de Griffith, uma vez que existirá em ambos os filmes um denominador comum sobre o qual as personagens são chamadas a participar na acção. Sucessivas invasões são feitas à casa de Grace Elliot, para que o receptáculo do que representa a segurança da personagem deixe de ser estável, obrigando-a a actuar para se proteger de perigos até então desconhecidos. Se não veja-se:

- O duque de Orleans traz por várias vezes à casa de Grace notícias ambíguas da Revolução, provocando obrigatoriamente uma ligação da personagem à Revolução;
- Champecenetz é escondido no seu leito pela própria Grace;
- A brigada efectua constantes buscas à casa;
- A cozinheira de Grace torna-se um elemento invasor porque ligada ao movimento revolucionário.

No caso de Henriette e Louise elas deixam também o seu receptáculo de segurança quando partem para Paris e logo o par vê-se envolvido em múltiplos perigos. Sucessivas invasões a esta união são também aplicadas, obrigando-as a agir. Em ambos os filmes, Paris e Revolução entram forçosamente adentro da casa de Grace (ultrapassando já uma conotação literal) e no par/união (que por isso se torna separação) Henriette/Louise.

As várias cenas que são completadas em voz-off por Grace Elliot sugerem a ideia de narração, tornando-a uma espécie de personagem omnipresente a todo o filme, mas, por outro lado, situando-a na acção retratada, anterior à narração escrita. Assim, espectador e personagem situam-se no mesmo plano temporal, sem saberem o desenrolar e o fim da (sua) história. No entanto, é Grace quem vai gerir os factos apresentados e rapidamente aprenderá a agir sobre eles. No final, será a sua própria vontade que accionará a história, mas a delicada distância com que Rohmer filma todas as cenas traz de novo ao nosso consciente a ideia de uma vontade entre muitas. Como ele explica em entrevista:

“Au contraire des historiens, je prétends qu’il faut voir le monde non avec nos propres yeux mais avec les yeux des contemporains. Cela engendre non pas la Vérité, mais une vérité, à mon sens la plus précieuse.”³

Tecnicamente, o conceito que suporta este distanciamento no relato será a forma como são filmadas as cenas de diálogo entre as personagens, especialmente entre Grace e as personagens com quem interage, através do campo contra campo. Imprime um carácter de documentário ou mesmo entrevista que está a ser realizada donde algumas vezes se seguem grandes cenas, em planos fixos do exterior/Revolução. Novamente em entrevista, Rohmer refere como o filme *The Orphans of The Storm* o influenciou neste aspecto específico, levando este realizador a optar por estes dois aspectos técnicos, campo contra campo e grandes planos fixos, porque encontrava nos de Griffith uma

grande força formal.

Tal com em Griffith, as cenas de época encontram-se bem recriadas, mas mais despojadas de artifícios. A maquilhagem é mais natural (algo que é usual tanto às personagens como à filmografia de Rohmer) e o guarda-roupa de Grace Elliot dota-a de uma presença e graciosidade pouco comuns.

No que concerne a recriação das cenas de exterior verifica-se algo de inovador: dá-se a inserção das personagens numa espécie de 'quadros vivos' que pretendem retratar esse período histórico. Cria-se um espaço artificial, através das técnicas de digitalização e telerecording que foram aplicadas a algumas gravuras e pinturas baseadas na época e onde as personagens agirão e actuarão... Em relação a este assunto, justifica-se Rohmer:

"(...) Un espace peint, c'est-à-dire artificiel, mais endant visibles la continuité et l'ampleur de l'espace réel qu'il figure, est plus vrai que l'espace fait d'éléments réel, photographiés, comme on fait souvent au cinéma." ⁴

Finalmente, faltará explorar um outro aspecto comum a ambos os filmes: o facto das personagens centrais serem mulheres. Nenhuma das três está identificada com a noção da mulher francesa revolucionária que, inserida nesta revolta social, reivindica os seus direitos até então negados.

Grace, Louise e Henriette funcionarão, aliás, num pólo totalmente oposto. Grace, aristocrata, representa a ideia de mulher de corte que exerce as suas influências nos bastidores, através da beleza, delicadeza e compaixão. Foi amante de um futuro rei e também do primo de Luís XVI, o Duque de Orleans. Ela domina o seu espaço social, apesar de uma aparente posição subalterna. Desta forma, quando o Duque não segue o seu conselho para votar contra a morte do rei ela considera a sua decisão uma traição. Também as duas irmãs de Griffith, agindo numa esfera social inferior, actuam como representações francamente opostas aos ideais revolucionários femininos, onde para elas a busca do par perdido pretenderá personificar o regresso aos antigos valores. Estas duas irmãs negam uma possível ascensão social através dos 'artifícios' da Revolução, ou mesmo dos 'artifícios' femininos, onde Henriette recusará as tentativas lascivas do aristocrata. No fim, obtêm, de acordo com o esquema moral proposto por Griffith, a recompensa: o amor verdadeiro.

Sob este ponto de vista, as três mulheres personificarão um caminho oposto ao desta revolta social que, segundo os dois realizadores, será mais contido, pretendendo-se assim criticar explicitamente os 'excessos' cometidos durante a Revolução Francesa.

ATALANTA – A INGLESA E O DUQUE [on-line], Portugal, 2002 [citado em 12.11.2002]; disponível em www.atalantafilmes.pt

Nota: nota de imprensa sobre exibição do filme no Festival de Veneza 2001, com excertos de artigos de opinião publicados na imprensa internacional

CHAUSSINAND-NOGARET, Guy; *La Vie Quotidienne des Femmes du Roi: d'Agnes Sorel à Marie-Antoinette*, Hachette; Paris, 1990

COSTA, José Manuel – *David Wark Griffith*; Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1980

DUBY, Georges (Coord.) ; *História das Mulheres, o Século XIX*; Edições Afrontamento, Porto, 1993-95

MACHUG, Kathleen Anne – *American Domesticity : From How-to Manual to Hollywood Melodrama*. [on line] Oxford : Oxford University Press, 1999 [citado em 28.11.2002]; disponível em www.books.google.pt

LE MONDE. [on-line], França: 5.9.2001 [citado em 29.11.2002]; disponível em www.esf.ch/demierre/rohmer.html

Nota: entrevista de Jean-Michel Frodon a Eric Rohmer

O'DELL, Paul - *Griffith and the Rise of Hollywood*. London: The International Film Guide Series, 1970

PASSEK, Jean-Loup - *Dictionaire du Cinema*. Paris, Larousse, 1991

“As três mulheres, Grace, Louise e Henriette, personificarão um caminho oposto ao desta revolta social que, segundo os dois realizadores, será mais contido, pretendendo-se assim criticar explicitamente os ‘excessos’ cometidos durante a Revolução Francesa”

⁴ In Id. Ibid.

THE LEGENDARY TIGERMAN

COM O CINEMA NO CORPO

por Mário Lopes

Guitarra nas mãos e pé no bombo. Misterioso e divagante. Repleto de alusões a linguagens clássicas, que vão do noir americano ao western, passando por toda a mitologia americana que David Lynch estiliza e que o blues mitificou. Legendary Tigerman tem algo de cinematográfico desde o início. Está-lhe inscrito no corpo.

O próprio formato ajuda a fixá-lo. One man band. Personagem solitária, assim a imaginamos, surgindo inesperadamente numa esquina, pé no bombo e no prato de choque, guitarra nas mãos e slide queimando para que a voz nunca soe a conforto. Fugidio e esquivo, observa-nos por trás de óculos escuros e nunca sabemos se nos olha, se nos ignora: provavelmente, o mundo das suas canções é aquilo e apenas aquilo que vê, mas nunca estamos certos disso. As suas canções, afinal, não são apenas canções. Legendary Tiger Man não existe só nelas ou no palco. Essa sensação que temos ao acompanhar a sua carreira nos discos, nos concertos, nos vídeos, nos documentários e nas personagens de tela que interpreta, é reflexo de todo um imaginário que se foi desenvolvendo à sua volta. Começou corpo apenas, corpo despindo-se em terra de ninguém, corpo amaldiçoado e nu em "Naked Blues", e chega agora a este "Femina" em que surge rodeado e serenado. O mistério, porém, continua: em "Femina", Tigerman revela as mulheres com quem marcou encontro, mas não se revela a si mesmo. Sobre ele intuimos.

Existe cinema em Legendary Tigerman desde o seu nascimento. Estava-lhe inscrito no corpo, como o vemos na galeria de perdições de "Naked Blues", o vídeo realizado por André Cepeda (o jogo, o sexo, o álcool, a perdição e a culpa). Estava inscrito, ainda antes disso, no texto que apresentava naquele que era o seu primeiro álbum. Escrito por Rui Miguel Abreu enquanto policial, qual esboço de argumento para filme noir, mostrava-o enquanto personagem mítica extraído aos mitos do Sul dos Estados Unidos. Cheiro a pântano e Mississipi e um detective privado, pistola no bolso, descobrindo-se frente e frente com o Tigerman em bar perdido na América profunda, essa que nunca saberemos se existe realmente ou se é invenção do cinema e da literatura. Legendary Tigerman era o homem de idade indefinida, velho que não envelhecia. Mais que um músico certamente: um corpo assombrado. Perigoso voodoo. Não lhe vemos love e hate tatuados nos nós dos dedos, como vemos no Robert Mitchum de "A Sombra do Caçador", mas há nele essa mesma pulsão para a caminhada no fio da navalha - caminhada solitária, que Tigerman é anti-herói errante que se vai inscrevendo nos

lugares que canta e nos universos que visita, previsivelmente (a "Route 66" de casamentos mexicanos no deserto e dos néons de Las Vegas, filmados por Dário Oliveira) ou de forma inesperada (a sugestão de tango na capa de "Masquerade", por exemplo).

Quando há alguns anos o ouvimos dizer, "[enquanto Legendary Tigerman] nem ponho de parte fazer algo que não envolva música", não nos surpreendemos. De certa forma, já o fez. "In Cold Blood", o livro de fotografias que co-assinou com Pedro Medeiros, estava num território de fronteira. Não era tanto o espírito da sua música que estava nas fotografias, era Tigerman ele mesmo que extravasava. Em cada uma das sequências, uma ideia de curta-metragem: a tragédia nocturna do acidente de beira de estrada (porque jorrou aquele sangue?), a mulher que toureia o homem tigre, fragilizado até à nudez no meio da praça, a recuperação das filmagens de "Fuck Christmas, I Got The Blues", naquele ambiente onde o burlesco garrido de Almodóvar se cruzava com o mistério desconcertante de David Lynch - anão-anjo, mulher madura de expressão enigmática, demónios dançando e lantejoulas reluzindo num baile absurdo e intrigante.

Em Legendary Tigerman, que é amante do grão clássico (é devoto da Super 8) e defensor das linguagens clássicas enquanto resistência à ditadura do moderno - é curioso que quando fala de Maria de Medeiros, uma das convidadas de "Femina", aponte como referência o glamour de "Henry & June", deixando em segundo plano a escolha "rock'n'roll" óbvia, "Pulp Fiction" (que até tinha versão de Dick Dale e tudo) -, nada há de saudosista: no seu trabalho sente-se o desejo de que o presente não esmague o romantismo do passado. Utiliza o passado enquanto potencial (ainda) de transgressão - assim mesmo, "in cold blood". Partilha isso com Rodrigo Areias, realizador que filmou "Tebas", road movie entre França e Portugal, enquanto espaço de deambulação e surrealismo, como se o mundo se distorcesse para se revelar de uma outra forma. A música de "Tebas" marcava a respiração do filme como efeito hipnótico (imaginamos sentir algo semelhante no "Dead Man" de Jim Jarmusch, guiado pelas ressonâncias da guitarra de Neil Young, onde ecoava a América mítica).

A banda sonora de "Tebas" foi composta por Legendary Tigerman, que acompanhou a projecção do filme em algumas das suas exposições. Um encontro de expressões, cinema e música, que não está tão distante quanto possa parecer daquilo que são os seus concertos. Falamos de

“E A SUA MÚSICA, QUE
NÃO É SÓ MÚSICA, É UM
FILME EM ABERTO.”

“EM LEGENDARY TIGERMAN, QUE É AMANTE DO GRÃO CLÁSSICO (É DEVOTO DA SUPER 8), E DEFENSOR DAS LINGUAGENS CLÁSSICAS ENQUANTO RESISTÊNCIA À DITADURA DO MODERNO”

uma diferença de foco: no concerto, concentramo-nos nele, que se completa nos vídeos projectados em palco; no cinema, concentramo-nos no filme, que ganha uma outra dimensão com o blues fantasmagórico dele. Rodrigo Areias, já agora, captou Sean Riley & The Slowriders no preto-e-branco das Minas da Panasqueira, olhando-as como sítio de fantasmas penando a alma em lugares áridos e abandonados, de dignos silêncios. “Paris Texas” ali tão perto - e um romance, e uma mulher, porque há sempre uma mulher.

“Femina” era inevitável, se pensarmos na curiosidade pelo feminino que Tigerman sempre demonstrou. Não numa visão estereotipada, não enquanto fragilidade romântica (mistério inacessível), não enquanto cliché de emancipação (tudo nivelado por igual). Nele, o jogo de sedução é uma constante, sem hierarquias: dois corpos frente a frente, admirando-se em desafio. “Femina” não deveria ser um disco. Ou melhor, deveria ter sido filme antes de ser disco. Nele, a história de sete mulheres. A história de um dia na vida dessas sete mulheres, desconhecidas entre si, mas cujas vidas se acabarão por cruzar. Um mosaico, procurando dar sentido a um domínio, a feminilidade, que Tigerman não pressupõe compreender: A sua presença serve apenas como reflector: nele, algo delas se revelará. Que o centro para onde tudo converge seja Asia Argento é nada menos que adequado. A filha de Dario representa essa “marginalidade” como resistência que identificamos na figura e o trajecto de Legendary Tigerman. E que tanto pode ser representado por fantasia vanguardista (lembramos que musicou com Rita Redshoes o mítico e encantatório “A Dança dos Paroxismos”, primeiro filme de Jorge Brum de Castro, rodado em 1928), quanto pelo seu gosto declarado pela ética e estética da série B (já vem de trás, do sci-fi e imaginário de Vincent Price com guitarra rockabilly que eram os Tédio Boys). Asia Argento, que identificamos tanto com o mundo de demónios interiores que o terror revela enquanto metáfora estilizada, por via do pai, quanto com a submersão na violenta decadência da cultura “trash” (como exibido em “The Heart Is Deceiful of All Things”, o seu segundo filme), é um óptimo reflexo de Legendary Tigerman. Nele, marcado à nascença pelos ritmos do blues, pela tensão entre pecado e salvação, entre luz e escuridão, não existe lugar para anjos e demónios: existe o conflito constante entre os dois - porque, na realidade nada mais faz sentido. Nela, o jogo entre inocência e perversão é uma constante: não são opostos, antes indecisão insolúvel.

Nas curtas que realizou para “Femina”, vemos hedonismo burlesco em “Sunglasses After Dark” (o dedicado a “Radio & TV Blues”, gravado com o Cais do Sodrê Cabaret Show), intrigamo-nos com a imponente decadência urbana de “Il Serpentone” (filmado com Asia Argento) e descobrimos uma referência ao cinema clássico (“A Street-Car Named Twenty Eight”, com Phoebe Kildeer).

O documentário “On The Road To Femina” começa em terra de ninguém. A noite e uma mala de guitarra, e a estrada que se abre, pensamos nós, sem destino definido. Assim o vimos primeiro em “Naked Blues”, assim o encontramos agora, ainda. A música marca-lhe a caminhada. E a sua música, que não é só música, é um filme em aberto. Western e road-movie e nada disso exactamente. Tal como a sua viagem. Inacabada. Em construção permanente.



ENSAIO

A MODERNIDADE NO CINEMA: DA POÉTICA INICIAL À EXAUSTÃO.

por Pedro Cruz

No final dos anos cinquenta, o culminar e declínio de uma era cinematográfica e sociológica são projectados artisticamente na tela. Nicholas Ray sintetiza em dois filmes esta mudança na América: *Johnny Guitar* em 1954 e *Rebel Without A Cause* em 1955. Como refere Bazin, o primeiro é um “western-sur-western”. Ou, nas palavras de José Manuel Costa, «o trabalho de Ray não é o Oeste, mas a nossa memória cinematográfica do Oeste.» Ocorre uma libertação, embora nostálgica, em direcção à abstracção e à auto-reflexão, consubstanciada na subida da retórica ao primeiro plano, pelos diálogos. Neste ponto, é pegando num elemento fulcral do cinema clássico, a instrumentalização do diálogo em função da motivação e economia narrativas, e rebentando o seu limite na direcção da retórica, que se dá a ruptura e a elevação para outro plano, o artístico. *Rebel Without A Cause* vem pôr a nu algo que mudou, ou transbordou, sobretudo a nível social. O momento de análise e dúvida que a nação vive face a si própria e ao olhar do resto do Mundo é traduzido num destapar das cortinas do american way of life. A solidão, a contradição pessoal e a quebra de comunicação geracional não são simplesmente um terreno fértil para novos espectadores, mas um espelho da América. E portanto o salto é dado nesse assumir da dúvida, na reflexão amargurada sobre o sonho que se desfez.

Praticamente a entrar na década seguinte, “para tudo, acabaram os *rac-cords*!” A destruição das hierarquias do cinema clássico, servindo ainda assim uma lógica de citação, é levada a cabo por “jovens turcos”, fundamentalistas da autoria que pegam em arquétipos e os usam como pretexto para elevar a *mise-en-scène* a pedra de toque do cinematográfico. Deste sopro comum ancorado numa política específica, arremessada contra um determinado formato de produção, resultarão, principalmente após a inflexão dada com *Weekend*, vários caminhos distintos e pungentes. Se Godard passa de eminente a explicitamente político, Truffaut não deixará nunca de filmar a mesma coisa: o amor, nas suas infinitas manifestações. Mas independentemente das paixões pessoais, o cinema mudou para sempre, sintetizando, como diz Delleuze, “a perda da ligação total ao real.”¹

É portanto, ainda segundo Delleuze, “esta ambiguidade, herdada da posição moral do neo-realismo rosseliniano, que resulta no que os críticos irão chamar ‘cinema moderno’”², muito embora uma outra retrovisão, não mutuamente exclusiva, apelide esta vaga de “os últimos dos clássicos”. Paralelamente ocorre em Inglaterra um fenómeno que partilha com a *Nouvelle Vague* esse sopro de vida. É o chamado *Free Cinema*: Visões pessoais, daí livres, não exactamente experimentais, de baixo orçamento,

com o objectivo de se constituírem como desafio à ortodoxia, não só cinematográfica. O conteúdo eminentemente social e a utilização reinventada do registo documental eram em si posições morais, que revelavam a atribuição ao cinema de um papel consciente e socialmente relevante.

Este sopro resultaria mais tarde naquilo a que se chamou de *British New Wave*: filmes impregnados de uma estética realista, cujos autores estavam mais entusiasmados com novos temas, socialmente comprometidos, do que com novos métodos de realização, suportados por uma pequena rebelião face ao monopólio de produção instituído.

Não obstante a idiosincrasia de cada movimento, algo se pode considerar – retrospectivamente – intrínseco a uma certa época da história do Mundo na sua relação com as artes e particularmente no capítulo do cinema. Chamemos-lhe o reivindicar da individualização autoral do cinema, como garante do seu estatuto artístico, sendo aqui “arte” um conceito relacional, um compromisso entre a visão pessoal e as transformações do Mundo. E isto por oposição a um outro cinema, não renegado – pelo contrário, citado, revisitado – mas que só pode aparecer sob essa forma estilizada, pois dista ontologicamente das consequências da reflexividade que passou a caracterizar, com o pós-guerra, o pensamento ocidental. E nada disto é indissociável da vontade de um certo cinema se desprender das amarras que o modo de produção instituído impunha ao conteúdo e à forma. Estas vagas são assim, na sua origem, também um contra-poder, face a um sistema económico.

Traduzindo isto em filmes, recorro pelo lado francófono, a *Os 400 Golpes* de Truffaut e pelo lado anglo-saxónico, a *The Loneliness Of The Long Distance Runner*, de Tony Richardson. O primeiro, pleno de sensibilidade e autobiografia; o segundo marcadamente à procura da integridade contra a fleuma britânica, sendo que ambos documentam e comentam a relação turbulenta entre a liberdade individual e um sistema social assente em instituições. Longe de se tratar de pontos de vista idênticos, julgo poder, no entanto, assumir de forma lata uma aura comum: “esta experiência, que consiste em ficar tão perto da intimidade das personagens (sem que, por isso, o segredo da sua alma seja violado pelo olho do cineasta (...)) é ‘moderna’ no sentido em que abole qualquer fronteira entre os planos chamados ‘subjectivos’ e os planos ‘objectivos’.”³

Parece possível assumir uma continuidade pelas rupturas sucessivas, desde os primeiros filmes referidos, até estes últimos, em direcção ao refinamento do que lhes é comum: a ideia da modernidade no cinema. No entanto, pretendo a partir deste momento sabotar ligeiramente esta visão perigosamente progressista, cumulativa.



“MIDNIGHT COWBOY”



“MIDNIGHT COWBOY”

Da British New Wave surgirá um realizador que do documentário institucional saltará para um cinema de denúncia, num estilo apelidado de Realismo Social. Após esta viagem iniciática, o realizador rumará aos EUA na década de Sessenta. A reivindicação de direitos da população afro-americana, assim como da comunidade gay, em plena revolução sexual; o nascimento e morte da cultura hippie; e o clima de frágil tranquilidade imposta pela Guerra-fria, são o contexto para uma intensa actividade artística, no limbo entre o underground e o seu suposto oposto dialéctico, a mercantilização. A Pop absorve a Arte que absorve a Pop. E como noutras alturas da História da Arte, uma nebulosa de termos classificantes, como “conceptual”, “subversivo”, “re-inventado”, adensa a leitura do estado das coisas e confere-lhe potencial comercial. Daí que entre exploitation movie e american-art-film, surja um objecto de culto: *The Midnight Cowboy*, de John Schlesinger. “Primo” de *Easy Rider*, “irmão mais velho” dos movie brats, este filme arrebatou o Óscar para melhor filme, sendo o único classificado com o famoso “X” a consegui-lo, provavelmente também no único contexto histórico que o permitiria.

Então, *The Midnight Cowboy* é primeiro e até ao fim o arco evolutivo de Joe Buck (John Voight), ingénuo jovem texano que abandona a sua vida de empregado de restaurante para rumar a Nova Iorque, onde adivinha a prosperidade a fazer o que sabe melhor: sexo. É a subversão do êxodo do campo para a cidade, através do seu objectivo: prostituir-se em relações heterossexuais, de forma aberta, orgulhosa e proveitosa. Mas as coisas não correm exactamente como Joe previra e o filme passa a ser também sobre a única relação verdadeiramente humana que Joe consegue estabelecer, com Enrico Rizzo, ou melhor Ratzo (Dustin Hoffman), um vigarista como tantos outros, que passa de inimigo a parceiro inseparável do cowboy quixotesco. Se ambas as personagens se rebelam contra qualquer conotação com a homossexualidade nas suas discussões, apresentando um discurso homofóbico, por outro lado desenvolvem uma relação de amor fraterno que implica inclusive a prostituição homossexual por parte de Joe, para ajudar Ratzo. Existe algo de infantil e primordial na relação entre ambos, que nos permite conhecer empaticamente os fantasmas de cada um.

Voltemos a *Os 400 Golpes* e *The Loneliness Of...* para explorar a ideia da parêntese. Mais do que a associação desta parêntese, Joe e Ratzo, às parênteses dos westerns, surgiu-me uma outra associação, sob o abrigo da fraternidade. Estes três filmes abordam o confronto do indivíduo com a sociedade, pondo em primeiro plano a liberdade, que é sempre duas coisas: liberdade perante as instituições do presente e liberdade perante as instituições familiares do passado, na psicologia da personagem (não da mesma maneira em *Os 400 Golpes*, pois o filme é em si o passado de Truffaut). Acontece que em todos existe a tal parêntese: dois miúdos, diferentes e complementares na sua irreverência, em *Os 400 Golpes* – um dos dez filmes favoritos do realizador Joe Schlesinger; dois pré-adultos sozinhos contra o mundo, sucumbindo à delinquência em *The Loneliness Of...*; e dois adultos em *The Midnight Cowboy* apoiados um no outro para superar a desilusão do sonho americano. E desde logo nesse sentido vejo, no conteúdo e nas intenções, uma continuidade com o que se dá após o cinema clássico: o retrato de um mundo a denunciar, pela sua hipocrisia, só suportável na eleição da fraternidade como caminho para a liberdade. Não obstante a intencionalidade em sentido estrito, de cada filme e de cada autor inserido no movimento cinematográfico em que é colocado, existe algo de compromisso social, o estatuto da arte inseparável do seu valor de “denúncia”, de relevância face às consequências da modernidade, na sua componente sociológica. A tal ideia de que algo morreu, que não volta e que é impossível olhar para o mundo da mesma forma. A parêntese deixa de ser o casal, o amor romântico portanto, para passar a ser o amor fraterno, lutando pela liberdade e não pela felicidade idílica.

Existe um outro ponto em que este filme se alinha com as releituras feitas por exemplo na *Nouvelle Vague*:

O filme inicia-se com a imagem em branco. Ouvem-se tiros de pistola, sons de cavalcada e relinchos. Dá-se um zoom out, o branco parece ser de uma tela de um drive-in, para finalmente, em plano geral, se revelar como uma estrutura para um anúncio publicitário por preencher, na beira da estrada. Aqui julgo ser directo e claro. O autor assume uma ontologia es-

pecífica para este filme, anunciando-o a partir da morte do que ele revisita de forma subversiva: o western, a figura do cowboy, a pureza do clássico cuja imagem desapareceu, restando apenas o seu eco. A realidade é outra: a estrada onde ninguém pára para ver uma “tela” vendida à publicidade. Pelo que diz através das imagens e do som, este é se calhar o plano que mais marca, pela nostalgia grave que não tornará a ocorrer dessa forma ao longo do filme.

Mais à frente, um outro momento: Joe está no autocarro. Tenta meter conversa com os passageiros, sem sucesso. Já não está em casa, onde toda a gente pergunta “Where’s that Joe Buck?”. Então, resolve sentar-se atrás do motorista e atira um comentário típico: (sobre o autocarro) “É potente, não é?”. O motorista permanece inalterável, pelo que Joe faz a vez da fala do motorista, noutra tom de voz e diz de si para si “Lá potente é...”. Também aqui há uma forma de dizer que algo morreu, do cinema à sociedade, a conversa de ocasião entre desconhecidos, típica do clássico, fosse na forma de concordância, fosse na forma de punchline que termina a tentativa de conversa. Aqui há tão-somente silêncio, e o cowboy – personagem do filme e arquétipo do cinema – ressurte-se desse silêncio, lamentando para si próprio essa resposta não-dita.

Ou seja, revejo neste filme uma lógica de revisitação nostálgica que se desprende em direcção ao comentário reflexivo sobre a história do cinema (e já não em direcção à mise-en-scène, como na *Nouvelle-Vague*) e sobre o que mudou no mundo e se tornou irreversível. E tal como em filmes anteriores, respira-se um ar de novidade, uma poética que emerge, mas aqui subvertida pelos comentários jocosos ao capitalismo e à american way, um registo por vezes documental e uma paragem da câmara sobre as franjas da realidade.

É certo que aqui há uma acção delineada, catapultada em momentos-chave. Este filme é, nesse sentido, francamente clássico. Mas não se deixa resumir a isso, quer pelos apontamentos jocosos, de aspecto documental, que funcionam como pedras angulares, direccionando o olhar para além da espinha narrativa; quer pelos momentos em que “os seres são descritos, sem redenção possível, através dos seus ideais, do seu desvario, da sua cobardia, do seu cinismo – e a encenação acompanha as suas deambulações erráticas com um afastamento quase ‘científico’.”³ Realismo, portanto. Exemplo disso são as conversas entre Joe e Rizzo: realismo interpessoal puro, na medida em que, como na vida, nos dizem tudo o que queremos saber sobre eles, sem que nos tenham de o explicar à letra.

Bom e agora, sabotemos parte desta ideia com duas pedradas. A primeira: “a técnica remete para a metafísica”¹; a segunda: “o génio do sistema”¹. Ambas resgatadas ao mesmo atirador, André Bazin.

Da primeira afirmação entendo o seguinte: a composição, forma, ritmo, ligação, e som das imagens em movimento de um filme prestam serviço a uma ideia, uma abstracção, algo que está para lá da realidade e que portanto elege esses componentes como a sua melhor representação, não somente como instrumentos, mas como parte integrante, porque é nessa realidade do mundo e das imagens que estão as coisas, conforme o olhar. O olhar, neste sentido, seria sempre metafísico. Mas o olhar no vazio só tem duas opções: o preto, na ausência de luz, o branco total na sua presença (como na tela do primeiro plano). Portanto, o olhar dirige-se para algo, para o real. E essa característica inerente do olhar, a busca de algo que está “além”, é, no entanto, dependente do que vê, pois que, apesar de as grandes questões da Humanidade serem grosso modo sempre da mesma ordem, a maneira como elas são colocadas e temporariamente respondidas depende de (e transforma) as reconfigurações sucessivas do real.

Dito de outro modo: há algo de específico deste filme, que no espírito pode igualmente corresponder a um sopro de vida na elaboração do cinematográfico, como outras rupturas o foram, mas que não é a mesma posição face à modernidade. É algo que deriva da tal relação dialéctica entre “Arte” e “Pop”, e que marca profundamente a matéria que ganha carácter estético no filme. É o caso de três elementos preponderantes para este filme, se encarado como profundo comentário à América e à sua relação com o audiovisual: o rádio, a televisão e o cinema. Através de técnicas de montagem, o poder da associação e da sugestão funcionam como um piscar de olhos ao espectador, um metadiscorso sobre a influência dos

media na vida das pessoas e nos “enquadramentos mentais” da realidade que estes “oferecem”.

E portanto todas estas técnicas de montagem só têm a força que têm em função desses sinais do tempo que são o lugar do audiovisual na vida dos indivíduos, e é portanto para a metafísica aí latente que a técnica remete, totalmente diferente do que seria a metafísica na Nouvelle Vague ou na British New Wave. A televisão transformou o cinema e o mundo e aqui essa transformação dá origem a algo de artisticamente novo, porque não se trata de uma montagem igual à montagem soviética, já que está enquadrada literalmente dentro de objectos de amplo significado sociológico. O zapping em si é algo de cultural e o filme cria uma nova relação com isso, assim como o faz com a rádio e consigo próprio, com o cinema. A revisitação é comentário e auto-reflexão provocatória.

Existe ainda outra cena a reter: Joe e Rizzo são convidados para uma festa underground, por pessoas da roda pessoal de Andy Warhol. A luxúria, a experimentação e os estados alterados de consciência, misturados numa gíria e num intelectualismo muito próprios, e em várias manifestações artísticas de foro experimental, são sintetizadas por via formativa. A montagem rápida de imagens obtidas com o que parecem ser diferentes tipos de película; a aplicação de filtros de cor, assim como filtros sonoros; a obtenção de efeitos através da manipulação física e química da película do próprio filme, constroem aquilo que viria a ser o arquétipo deste nicho cultural, nomeadamente no que se refere às noções mais populares de psicadelismo. Ora, também isso remete para a metafísica desse tempo, não podendo remeter para mais nada com a mesma intensidade. Trata-se de uma síntese entre forma e conteúdo, que é o cinematográfico. É algo datado, mas arrojado, porque documenta um zeitgeist, e aqui em particular, o formativo serve com o maior “realismo” a ascensão e queda anunciada da fuga à realidade que foi o sonho hippie.

Talvez que tudo isso seja simplesmente um desdobramento da reflexividade em diferentes níveis. Mas aqui surge a outra ideia, a do génio do sistema:

Não obstante toda a carga social do filme e o dedo apontado ao puritanismo e ao capitalismo que fecham os olhos à miséria que criam à sua volta, este filme é uma mega-produção que recorre ao estúdio para recriar apartamentos e contrata inúmeros figurantes para povoar Nova Iorque. Ou seja, este filme, ao mesmo tempo que se apresenta arrojado, provocador, inovador e socialmente comprometido, é fruto do tal génio do sistema, é uma apropriação de todas as rupturas para trás, que se deram exactamente contra este sistema. Hollywood reinventa-se através da integração das rupturas e serve a sua reinvenção num formato popular. E portanto, não obstante as relações possíveis de estabelecer com o passado de rupturas, este filme é uma outra coisa, é o génio do sistema a sobreviver, com uma resposta de furor, premiada pela Academia. O que não retira nada ao filme. Mas ressuscita Bazin. Autoria sim, mas não esqueçamos o génio do sistema: *The Midnight Cowboy* é um clássico americano. Dos modernos.

Então, como dar uma autonomia a este filme? Como o enquadrar entre o início da modernidade e a actualidade fílmica artisticamente relevante? Schlesinger sempre foi comprometido com a ideia de que o cinema deve ser arte, mas inteligível para o público geral.

Jacques Aumont redigiu um artigo intitulado “Pode um filme ser um acto de teoria?”, que me aproximou mais do que é fundamentalmente a tentativa deste trabalho: Após a modernidade, o que é que aconteceu? Ou seja, “e agora?” Acho que vale a pena transcrever a ideia final desse artigo:

«(...) Terceira resposta: um filme é um acto, todo o filme é um acto – mas um acto poético. É na qualidade de acto de invenção, acto de pensamento e de criação que, em última análise, um filme pode evocar, imitar, ou chegar perto da teoria. É a sua capacidade de inovar que pode dar a um filme a aparência de um enunciado teórico. De onde vem essa confusão, tão frequente, entre teórico e poético? Mais do que no movimento formalista dos anos 20, o qual teve pouca influência sobre as obras em si, vejo a origem dessa confusão numa tendência dos anos 50 e 60, que coincide com o apogeu da modernidade e o começo da sua exaustão: cansada de dizer o mundo ou desesperada por não tê-lo atingido, a arte toma-se como objecto. (...) O cinema entrou na mesma onda e, recordo-me ainda

dos enunciados do tipo “o filme certamente não diz senão o filme, mas diz todo o filme” (Jean Louis Comolli) e, mais tarde, da espécie de doxa que só considerava um filme interessante se ele fosse “sobre o cinema” – vivia-se todo um momento do cinema de arte europeu no qual se tinha tornado difícil escapar do topos do filme ou do cinema no filme, desde *Persona* até aos filmes de Godard entre 1966 a 1976, passando pelo dispositivo de *Une Sale Histoire*, por *Marie pour Mémoire*, *L'Enfant Secret*, 8 e Meio e *Entrevista*, e por esta económica e surpreendente formulação de Marguerite Duras: “Se uma cena é mostrada, pode-se também mostrar como ela é filmada, como uma câmara filma essa cena”(…)»⁴

The Midnight Cowboy é um bom exemplo da tentativa de resolução após esta crise existencial, intrínseca a qualquer arte em determinada altura da sua vida: o plano seguinte em que o sistema integra a crise e gera um desenvolvimento novo, que harmoniza aspectos outrora opostos, também por atribuir ao realizador o estatuto de autor com uma visão pessoal suficientemente interessante para ser mostrada. Mas o plano mudou e portanto todo o tom mudou. O cowboy que saía do saloon após ter partido a cara a sete bandidos e bebido um copo de bourbon sem vacilar, deixando as portas a abanar entre o deserto e o saloon, é substituído pelo prostituto vestido de cowboy que sai do apartamento de uma mulher cidadina, trocando afecto por dinheiro, deixando uma cortina de missangas atrás de si a abanar, enquanto mergulha na escuridão/solidão.

Melhor ainda: uma punchline famosa e à espera de mil citações posteriores já não é necessariamente uma subtil e brilhante ideia de um argumentista, mas o improvisado de um actor brilhante como Hoffman perante um acidente de percurso, imprevisto na rodagem (a realidade, portanto): “Hey, i'm walking here!”



“MIDNIGHT COWBOY”

¹ PANZENHAGEN, HÉLIO. C.. FAMECOS/PUCRS n.º7, “O Cinema E A Pós-Modernidade” p. 53-56. (Porto Alegre, 2001).

² FRAPPAT, HÉLÈNE. Cahiers du Cinema n.º9, “Collection Grands Cinéastes: Roberto Rossellini”. (Paris, 2007).

³ BAZIN, ANDRÉ. “O que é o Cinema?”, (1975), (trad. port. Ana Moura), (Lisboa, Livros Horizonte, Col. Horizonte de Cinema, 1992).

⁴ AUMONT, JACQUES. Educação & Realidade n.º33, “Pode Um Filme Ser Um Ato de Teoria?” p. 21-34. (São Paulo, 2008).

AUMONT, JACQUES. Galáxia n.º6, “Claro e Confuso: A Mistura de Imagens no Cinema” p. 5-35, “(2000). Traduzido e adaptado de Les Cahiers du MNAM n.º 72 para português, por Alexandre Figueirôa, com a autorização do autor. (2003).

FLEMING, MICHAEL. Review of “The British New Wave: A Certain Tendency?”, por B. F. Taylor. (Data indisponível.)

ELLIS, JOHN (ED.). 1951-1976: BFI Productions. “Free Cinema”. (London, 1977).

SCHATZMANN-VON AESCH, BÉATRICE. Artigo On-line, Films Review. “John Schlesinger”. (2003).

C I N E M A I N T E R N A C I O N A L

**CINEMA
INTERNACIONAL**

A DANÇA

A EMOÇÃO NO DOCUMENTÁRIO.

por Carlos Melo Ferreira

"A DANÇA"



E R N A O I N A L

“(...) FRED WISEMAN É O MAIS INVULGAR DOS DOCUMENTARISTAS E COMO TAL SE MOSTRA, MAIS UMA VEZ, NESTE FILME.”

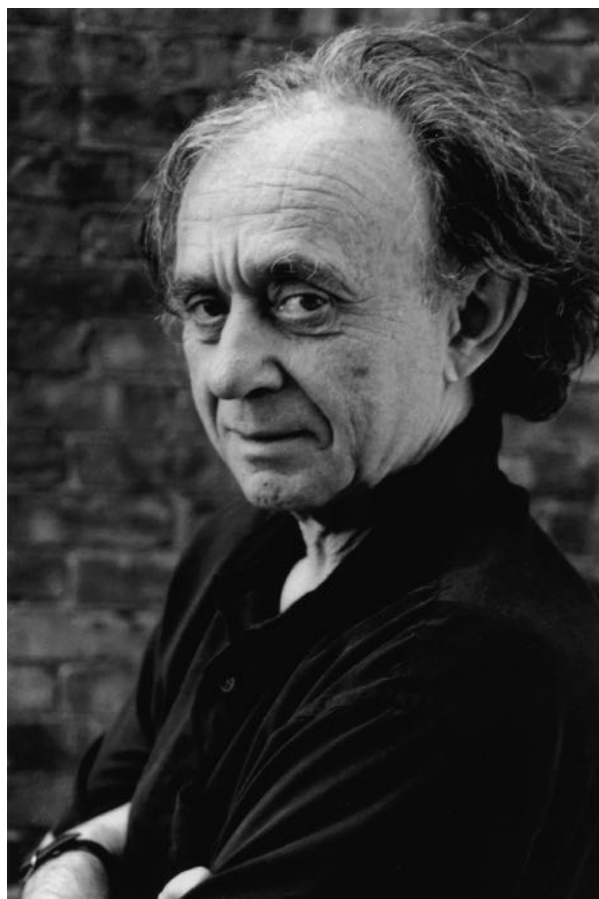
“(...) ENCONTRA E CONSTRÓI O ESPAÇO E PERMITE O TEMPO PARA A EXPRESSÃO FÍSICA DO BAILADO ATRAVÉS DA EXPRESSÃO FÍSICA DOS SEUS INTÉRPRETES E PARA A PALAVRA QUE OS COMENTA E LHE ESCLARECE O CONTEXTO, NUM USO ELE TAMBÉM FÍSICO E MUITO EXPRESSIVO DA LINGUAGEM DO CINEMA.”

Estreou em Agosto passado em Portugal um filme do documentarista Frederick Wiseman, “A Dança/La Danse – Le Ballet de l’Opera de Paris” (2009), o que é um acontecimento duplamente digno de ser saudado: por ser ainda relativamente rara a estreia de documentários no circuito comercial e, sobretudo, por se tratar, que me lembre, do primeiro filme deste importante documentarista americano a estreiar em Portugal.

Deve dizer-se liminarmente que se trata de um filme notável sob qualquer ponto de vista. Desde logo pela forma como trata a dança, o bailado clássico, permitindo-lhe expor-se e mesmo pensar-se, mas também pela forma como está construído como filme, no que se torna um exemplo perfeito e acabado da arte superior do seu autor. De facto, a maior parte de “A Dança” é dedicada a mostrar os ensaios dos bailarinos, com os quais são intercaladas sequências da directora artística da companhia em diálogo com os mais diversos interlocutores mas também imagens do exterior e do interior, que neste caso mostram os bastidores e o espaço da própria sala.

Mas este é daqueles filmes em que o mero enunciado daquilo a que se assiste não adianta, já que é absolutamente imprescindível acompanhá-lo durante a projecção, à semelhança do que acontece com os outros filmes do cineasta, para se poder perceber toda a inteligência que transparece na realização e o torna uma obra única, não apenas mais um documentário.

O filme é longo, à semelhança do que acontece com muitos outros do cineasta, e centra-se, durante a primeira hora, nos ensaios, culminando com a apresentação de um espectáculo para convidados especiais, a recepção que se segue e o regresso ao exterior, donde ele arrancará. Mas, ao centrar-se nos ensaios, Wiseman dedica-se a uma exploração sistemática do espaço onde eles decorrem, mostrando-o, primeiro, para de seguida se dedicar a explorá-lo, nomeadamente tirando partido dos espelhos que revestem paredes e permitem duplicar o espaço mas também mostrar ou sugerir novos espaços fora de campo. Aí, durante a primeira hora do filme, a câmara como que desposa por vezes o movimento dos bailarinos ao adquirir uma mobilidade surpreendente que, no entanto, se adequa aos próprios exercícios que acompanha. Assume, assim, como que o lado físico daqueles que mostra.



Frederick Wiseman

Depois desse primeiro regresso ao exterior, assinalado pela imagem insólita do apicultor, a segunda hora do filme vai mostrar, além de ensaios, alguns pequenos excertos de espectáculos, e a voz do ensaiador torna-se, então, progressivamente mais vezes (embora nem sempre) proveniente de um espaço fora de campo, por forma a que a atenção se concentre ainda mais nos movimentos executados, o que se vai acentuar na parte final. Aliás, desde o início do filme que se partia dos exercícios mais simples, como numa iniciação à arte, que se vão tornando, com o decorrer do tempo, mais complexos e mais completos, assumindo o lado teatral/operático da criação de personagens, que o bailado clássico também tem. Essa segunda hora do filme culmina com um “Sonho de Medeia” e um “O Quebra-nozes”.

Os últimos quarenta minutos são já mais sistematicamente construídos sobre espectáculos que decorrem na sala da Ópera, de que são mostrados corredores e bastidores mas também a própria sala, com espectadores e sem eles, vazia. Entretanto, o filme saíra já, por várias vezes, para o exterior, o que, aliado à crescente complexidade do trabalho dos bailarinos que era mostrado, poderia criar a expectativa do documentário convencional, de terminar com um grande espectáculo. Todavia, Fred Wiseman é o mais invulgar dos documentaristas e como tal se mostra, mais uma vez, neste filme. Nesses quarenta minutos finais, as conversas da directora artística (personagem fascinante que serve de fio condutor do filme) que são mostradas são já com membros da companhia, por exemplo sobre a idade (com a bailarina veterana e com a bailarina principiante), ou com especialistas, ou sobre o respectivo estatuto laboral, a reforma e a contagem de tempo para esse efeito, o que faz centrar-se ainda mais a atenção sobre a dança, o grupo e os seus membros. De entre os excertos de espectáculos



FOTOS "A DANÇA"

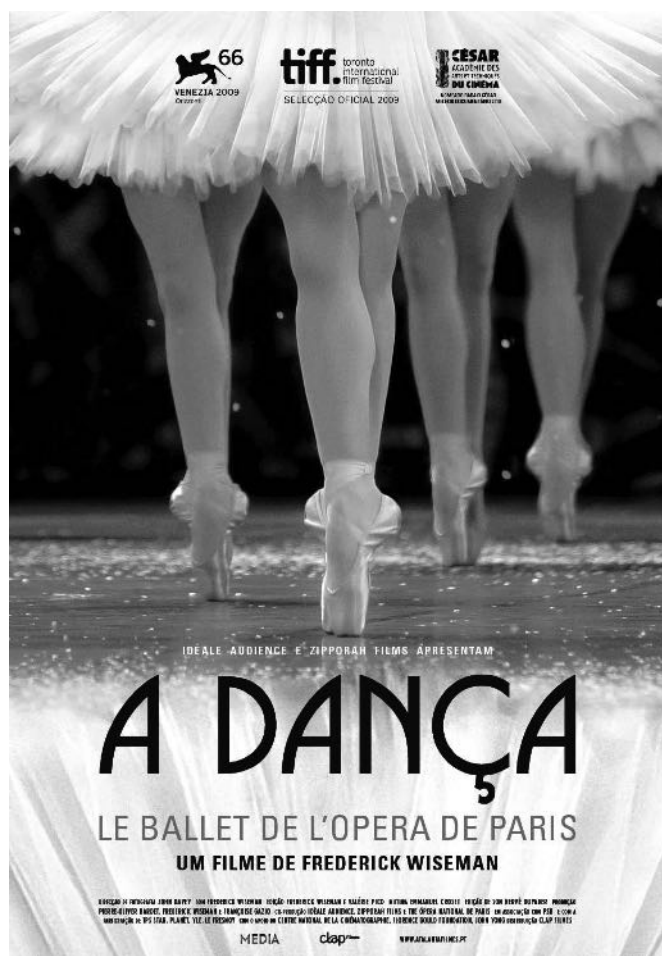


mostrados avulta então uma “Bernarda de Alba”, mas o cineasta escolhe para fechar, desenvolvendo a anterior exploração das sombras de lucarna, imagens simples de linhas geométricas traçadas a luz, o que torna esse final quase abstracto.

Em “A Dança” Fred Wiseman deixa, como costuma fazer, espaço para que aquilo e aqueles que filma falem por si, se mostrem, digam o que/quem são, o que fazem, sem renunciar a uma elaborada construção fílmica, nomeadamente sobre o fora de campo e na montagem. Efectivamente, é através da montagem que surgem momentos de maior distensão ou de maior tensão dramática no momento certo, já que em cada sequência e a propósito de cada grupo que ensaia ele segue e cria, entre os intervenientes respectivos, pequenas narrativas muito expressivas, por regra de uma subtilidade eloquente. Assim ele cria, de forma hábil e muito segura, uma verdadeira progressão narrativa e dramática do próprio filme, que impede a indiferença e o torna ainda mais envolvente e empolgante, fascinante e humano.

Se a dança se pensa a si própria durante o filme, dos exercícios e ensaios até ao espectáculo, passando pelos mais diversos bastidores e por diálogos muito pertinentes e esclarecedores, o filme não só lhe deixa o espaço e o tempo para que ela o faça como elabora o seu próprio pensamento sobre ela e, mais do que isso, pensa a própria linguagem cinematográfica com que se estrutura e que trabalha de modo brilhante, ao nível do que de melhor o cineasta tem feito até agora.

Frederick Wiseman, que já dedicara um filme à dança, “Ballet” (1995), sobre o American Ballet Theatre, de Nova Iorque, e um filme ao teatro, “La Comédie Française ou L’amour joué” (1996), regressa a esses temas em “A Dança”, filme prodigioso e emocionante em que consegue fazer como que a síntese superior de ambos, em que encontra e constrói o espaço e permite o tempo para a expressão física do bailado através da expressão física dos seus intérpretes e para a palavra que os comenta e lhes esclarece o contexto, num uso ele também físico e muito expressivo da linguagem do cinema. De um modo de tal forma soberbo que se pode dizer que o cineasta aí capta e fixa o corpo humano no corpo do filme, graças ao que podemos ver, admirar e compreender um pouco melhor a dança e vislumbrar, por breves momentos, o indizível.



CARTAZ "A DANÇA"

CINEMA INTERNACIONAL

UM REGRESSO EM CHEIO por Carlos Melo Ferreira



"O TEMPO QUE RESTA"

Revelado entre nós com "Intervenção Divina", de 2002, um filme invulgar que dava conta do aparecimento de um novo grande cineasta no panorama internacional, de quem não era, aliás, o primeiro filme, Elia Suleiman surpreende-nos agora de novo de forma muito positiva com um filme a todos os títulos notável, "O Tempo que Resta"/"The Time That Remains", de 2009, feito dois anos depois do seu muito curto filme, "Irtebak", parte do filme em episódios "Chacun son cinema", de 2007.

Cineasta palestino nascido em Israel, o que faz dele um israelo-palestino que faz parte de uma cinematografia, a palestina, de prática invisibilidade pelo menos entre nós, Elia Suleiman não se distingue apenas pelos assuntos que aborda nos seus filmes, marcados pela perplexidade de um ponto de vista pré-definido. Na verdade, tal como em "Intervenção Divina", mais ainda que aí, em "O Tempo que Resta" o cineasta baseia-se na sua própria experiência da parte do mundo em permanente conflito desde o pós-guerra em que lhe foi dado nascer e viver para nos falar de uma sociedade atravessada por um conflito grave e infundável, ora aberto e declarado, ora regressado a um estado larvar. Concretamente ele baseia-se, neste seu mais recente filme, nos diários do seu pai e na correspondência epistolar entre a sua mãe e familiares que vivem no estrangeiro para nos apresentar episódios de uma vivência individual reveladora de uma experiência colectiva.

"(...) NÃO ESTAMOS PERANTE UM COMUM FILME POLÍTICO E/OU DE PROPAGANDA, POR MUITO RESPEITO QUE POSSA MERECER A CAUSA RESPECTIVA, MAS PERANTE UMA OBRA FILMICAMENTE SUPERIOR (...)"

"A PRÓPRIA IDEIA DE REPETIÇÃO (...) APONTA PARA UM USO DELIBERADO DE PROPORÇÕES TAMBÉM TEMPORAIS (...)"



FOTOS "O TEMPO QUE RESTA"

Desdobrando-se entre 1948 e a actualidade, com passagem demorada pelas décadas de 70 e 80 do século XX, entre Nazaré e Ramallah, este é um filme que faz referência detida a uma experiência tormentosa, mas também vivida de um modo perfeitamente consciente pelos palestinianos, mesmo os israelo-palestinianos, que surgem no seu decurso, reduzidos no essencial a uma família, a do próprio realizador, embora em permanente relação com os outros, palestinianos ou israelitas.

Uma vez dito isto, deve esclarecer-se imediatamente que não estamos perante um comum filme político e/ou de propaganda, por muito respeito que possa merecer a causa respectiva, mas perante uma obra filmicamente superior, filmada toda ela com base fundamentalmente em planos fixos e geométricos, atravessados por movimentos também geométricos das personagens, o que, em vez de ocultar, mais realça os elementos humanos e narrativos que põe em cena. Desse modo, Elia Suleiman trabalha de forma soberba a profundidade de campo, as horizontais e as diagonais na construção de cada plano, a parte esquerda e a parte direita do ecrã, a parte superior e a parte inferior dele, numa completa exploração dos dados espaciais que estão em causa em variada escala de planos, em interiores e em exteriores. Assim integra no filme a paisagem, elementos arquitectónicos e elementos cenográficos.

Todavia, esse não é um espaço meramente paisagístico ou decorativo, pois nele permanentemente se deslocam as personagens de que o filme se ocupa, em movimentos ora simples ora mais complexos, ou as que nele simplesmente habitam na sua vida comum de todos os dias. Mas vai ser uma montagem elíptica que vai decisivamente criar um ritmo, que chega a ser musical, neste "O Tempo que Resta", tornando-o um filme de permanente encanto e sedução fílmica, mesmo nos momentos de maior apuro dramático. A própria ideia de repetição, presente no vizinho pirómano frustrado e que quer convencer o pai de Elia, na repreensão do pequeno, nos dois pescadores e nos jovens que passam pelo grupo sentado em volta de uma mesa, já para o final do filme, aponta para um uso deliberado de proporções também temporais que servem para sublinhar o equívoco, o inexplicado e até o absurdo de toda aquela vivência, individual e colectiva. Se os elementos espaciais e temporais de "O Tempo que Resta" revelam a grande mestria de Elia Suleiman, eles não chegam, porém, para esgotar toda a riqueza do filme, atravessado por personagens de tremenda humanidade e marcadas por uma configuração individual típica, como se construídas sobre esboços da memória. Entre elas os pais do cineasta, à memória dos quais ele dedica este filme, a fabulosa tia Olga e o próprio cineasta, representando-se a si próprio em adulto, na actualidade, com a sua figura à Buster Keaton (actor e cineasta fundamental do cinema mudo americano) que lhe é pessoal e característica e ele se encarrega de voluntariamente sublinhar, quer em termos físicos quer em termos fílmicos.

O olhar frontal dele, como que perdido no horizonte, na câmara de filmar ou por trás dela, no final do filme, e que afinal olha quem passa na entrada de um hospital, encerra todo um programa de memória e comunicação, de presença e ausência, de final e recomeço, mas também de verificação do estado do mundo, do seu pequeno mundo como do nosso, e de desafio ao espectador, de chamamento por ele.

Se o motorista do início do filme estava perdido, não sabia onde estava, a resposta do filme é a desse olhar do próprio Elia Suleiman que, ora com fino humor, ora sentimental, não pára de nos dizer o que vê, de nos mostrar o que o rodeou e rodeia.

Se alguma conclusão há que tirar do que resumidamente se refere, ela é a de que Elia Suleiman é um cineasta superior, autor de filmes fascinantes que este último confirma pelos termos formais em que é equacionado, na esteira do que já acontecia com o anterior, e pela absoluta desenvoltura e o extremo rigor com que situa personagens, ambientes e situações, sem qualquer espaço para o mau gosto, para o desnecessário ou para o complacente. Que no tempo que lhe resta a ele próprio como cineasta possa fazer muito mais filmes do nível deste, em que traça uma crónica familiar de várias gerações tocando pontos fulcrais de uma experiência individual e colectiva e utilizando de forma feliz e acabada elementos fundamentais da linguagem do próprio cinema, é o mínimo que se lhe pode desejar.



FOTOS "O TEMPO QUE RESTA"

CINEMA INTERNACIONAL

EXPRESSO DO ORIENTE | JAPÃO RETRO

por Luís Canau



"JIGOKU"

“O CINEMA JAPONÊS DAS DÉCADAS
DE 60 E 70 VAI MUITO PARA LÁ
DOS CLICHÉS DA VIOLÊNCIA E DO GORE.”

“AS TRÊS OBRAS PERMITEM UMA ILUSTRAÇÃO DA RIQUEZA FORMAL E NARRATIVA DO CINEMA DE GÊNERO JAPONÊS.”



“HOUSE”



“HOUSE”



“ONIBABA”



“ONIBABA”

O cinema de género japonês tem estado associado, no Ocidente, à violência e ao gore, na sequência da visibilidade regular dos títulos mais fortes em festivais de cinema ou do culto gerado em redor do realizador Miike Takashi, com títulos como «Audition» ou «Ichii the Killer». A criação recente da label Sushi Typhoon pelo estúdio Nikkatsu, dedicando-se em exclusivo ao cinema mais extremo e visando sobretudo o mercado internacional, é um reflexo disso. Mas o cinema japonês das décadas de 60 e 70 revela riqueza e diversidade que vão muito para lá deste lugar comum, como se pode constatar, desde logo, pelo próprio catálogo da Nikkatsu, com os seus populares filmes de gangsters ou sexploitation (roman porno).

A selecção de três clássicos do cinema de terror japonês para a edição deste ano do MOTELx pretendeu contribuir para contrariar ideias assentes unicamente no cinema popular mais recente, bem como possibilitar um contraste entre o gore e as linguagens do terror de há várias décadas. Os filmes foram seleccionados por serem tanto emblemáticos como inovadores, no contexto histórico da cinematografia e do género em apreço, afastando-se, também, da tendência do cinema do Extremo Oriente para histórias de fantasmas caracterizadas por uma vincada rigidez formal. As três obras abrangem linguagens e estéticas diversas, constituindo, assim, uma ilustração da riqueza formal e narrativa do cinema de género japonês.

«Jigoku» (1960) é o mais popular filme de Nakagawa Nobuo, um dos nomes incontornáveis do cinema de terror japonês clássico. Falecido em 1984, Nakagawa foi rotulado de “Terrence Fisher japonês” e “mestre do cinema de terror japonês”. A narrativa de «Jigoku» (literalmente: “inferno”) centra-se na personagem de um estudante universitário atormentado pela culpa, depois de ter participado num atropelamento com fuga. O filme tornou-se célebre sobretudo pelo segmento final: uma violenta (e literal) viagem ao Inferno, onde as personagens são violentamente castigadas pelos seus pecados. A ruptura com o tom e estética dos filmes de fantasmas da época não invalida que permaneça um forte pendor melodramático.

«Onibaba» (1964) decorre no Japão feudal, numa época de violenta guerra civil entre shogunatos rivais. Duas mulheres, sogra e nora, sobrevivem emboscando e assassinando samurais que regressam da frente de batalha. O mais famoso filme de Shindo Kaneto é visceral e fortemente alegórico, centrando-se numa personagem movida por uma sexualidade primária e destrutiva. À frente do seu tempo, foi produzido fora do sistema de estúdios, na própria produtora de Shindo, a Kindai Eiga Kyokai, longe de interferências e censura, mantendo todo o seu impacto mais de 40 anos depois. Shindo, actualmente com 98 anos, foi assistente de Mizoguchi e, ao contrário de Nakagawa, não dedicou a carreira ao cinema de género.

Em «House» (1977), uma rapariga vai passar as férias do verão com as colegas de escola na casa de uma tia, pouco depois de saber dos planos do pai para voltar a casar. Mas parece haver algo de errado, tanto com a casa como com a tia. «House» é um filme invulgar e extravagante, primeira longa-metragem de Obayashi Nobuhiko, na altura famoso como realizador de comerciais para televisão. Obayashi utilizou técnicas e estéticas da publicidade num filme que despreza a narrativa convencional e arranca no melodrama adolescente antes de partir para o terror surreal.

O filme, que será sempre visto por muitos como “estranho”, obteve surpreendentes resultados nas bilheteiras, sobretudo entre as camadas mais jovens, numa época em que o blockbuster de Hollywood, nascido com «Jaws» (1975), começava a dominar o mercado local. No início de 2010, «House» foi reposto nos EUA, em cópia nova, e, posteriormente editado em DVD. Depois de passar no MOTELx, foi também exibido na secção Mondo Macabro de Sitges.

CINEMA
INTERNACIONAL

mother

EXPRESSO DO ORIENTE | MOTHER - UM AMOR EXTREMO.

por Carlos Melo Ferreira



FOTO "MOTHER"

“(...) O FILME MOSTRA, COM PLENA CREDIBILIDADE HUMANA, ATÉ QUE PONTO PODE IR O AMOR DE UMA MÃE, NÃO A IDEIA ABSTRACTA DE MÃE MAS AQUELA MULHER EM CONCRETO (...)”

Do sul-coreano Bong Joon-Ho, de quem conhecíamos e apreciávamos “The Host – A Criatura/Gwoemul” (2006), estreou em 2010 “Mother – Uma Força Única/Madeo” (2009), que sendo um filme muito diferente do anterior é também ele uma obra fora do comum.

Ocupando-se de uma mãe, interpretada por Hye-ja Kim, que procura, a todo o custo, provar a inocência do filho, Yoon Do-joon/Bin Won, do homicídio de que é acusado, o que poderia ser considerado um tema banal, o cineasta constrói um filme notavelmente expressivo, quer do ponto de vista humano quer do ponto de vista cinematográfico, que chama mais uma vez a atenção para o seu nome mas também para a cinematografia do seu país.

Uma planificação muito atenta e adequada permite a Bong Joon-Ho explorar ora o plano geral, com as possibilidades de expor o espaço geográfico e a localização espacial das personagens, ora o plano médio, com as possibilidades de definir espaços mais próximos, exteriores e interiores, de maneira precisa. Mas o trabalho dele não se fica por aí. Ao acompanhar os esforços desenvolvidos pela protagonista para encontrar o verdadeiro autor do crime de que o filho é acusado, contra uma crença generalizada, quer das autoridades quer da população, o cineasta socorre-se de maneira sistemática, hábil e muito feliz de planos mais aproximados, primeiro-plano e grande-plano, que permitem o acesso mais próximo às personagens, e utiliza o plano de pormenor com uma dinâmica muito apropriada.

Desse modo, o filme estrutura-se como um mosaico diversificado que permite transmitir, não só a acção, mas também as emoções que a acompanham, que espaço a espaço, fragmento a fragmento ganham espessura humana e consistência fílmica. A própria evolução das condições do tempo, com a interferência da chuva numa secção central do filme, exprime e expressa não apenas as condições meteorológicas como o estado emocional da protagonista e da narrativa. Mas mais do que isso, e integrando-o, o cineasta explora de maneira superior quer a profundidade de campo, tornando-a ora plena ora limitada, quer a largura do ecrã, arrumando as personagens e os elementos expressivos dos cenários lateralmente e em profundidade, por forma a obter e até aumentar os efeitos dramáticos mas também expressivos pretendidos.

A momentânea inserção de flash-back imprime a “Mother – Uma Força Única” uma mobilidade temporal que vai, por sua vez, contribuir de forma significativa para a progressão da narrativa e o equilíbrio geral do filme. O ritmo quer de uma quer do outro torna-se absorvente, já que o ponto de vista ocupado pela câmara se revela sempre o mais justo e a duração dos planos é a necessária em função do lugar que ocupam na estrutura geral, por força de uma montagem que a cada um deles destina a sua localização e para cada um deles estabelece as relações, com recurso sistemático à relação entre o espaço de cada plano, o campo e o fora de campo, sugerido em termos tanto visuais como sonoros.

O espectador é sempre levado a acompanhar a protagonista, tanto visual como emocionalmente, enquanto ela exterioriza os laços que a ligam ao filho, que surge como uma figura incerta em resultado do seu comportamento equívoco e da sua memória lacunar. Os cenários não são apenas um espaço funcionalmente preenchido, antes correspondem exactamente a ambientes muito bem construídos em termos visuais e sonoros. As personagens surgem com a verdade própria de um meio de menor dimensão, afastado da grande capital, Seul, com anotações muito apropriadas quanto à idade e ao estatuto/função social de cada uma. Todos estes elementos contribuem para conferir maior força humana à mulher do título do filme, na sua tentativa desesperada de provar aquilo de que está convencida, contra todos e contra a evidência aparentemente mais convincente: que outro que não o seu filho foi o autor daquele crime. A sequência em que ela procura sair sem ser ouvida da casa do amigo do filho é absolutamente prodigiosa, entre todas, em planificação, emoção e tempo justo.

Ao aproximar-se do seu final, o filme mostra, com plena credibilidade humana, até que ponto pode ir o amor de uma mãe, não a ideia abstracta de mãe mas aquela mulher em concreto – o crime, o fogo, as cinzas, mostrados na sua fria facticidade - e é preciso entender isso, na sua plenitude humana, para aceder ao âmago dele. Contudo, a conclusão da narrativa restabelece o tom de fait-divers do filme, permitindo-lhe o que se costuma designar como um “final feliz”, sem que ele anule ou faça esquecer o que o precedeu. Assim, as diferentes linhas de força que atravessam este “Mother – Uma Força Única”, tanto visual como narrativamente, convergem para um final de pura pacificação, de uma felicidade interior que se expressa e é também física, que recupera e esclarece o início do filme.

Sem o grande espectáculo cinematográfico da moda, com um uso apuradíssimo da linguagem cinematográfica no tratamento de seres humanos arrastados pelo ímpeto de acontecimentos que não dominam mas procuram dominar, este filme de Bong Joon-Ho, também co-autor do argumento, situa-nos, como espectadores, no coração da tragédia e da desgraça sem nos retirar a fé no ser humano. Nele se instala o horror em pleno quotidiano, de modo tanto mais terrível quanto ele faz despertar, mais que o amor, o instinto materno, de maneira inteiramente compreensível. Como espectadores, temos todos os elementos necessários para formarmos o nosso próprio juízo, tanto no plano da criação fílmica como no plano da criação das personagens e da narrativa, numa obra justa, comovente e de grande beleza.

Na sua visão implacável, cruel e amarga sem recusar a ironia, “Mother – Uma Força Única” é um filme de primeira água, pleno de vida e verdade humana, que revela a mestria e a maturidade do cineasta Bong Joon-Ho, que aqui demonstra um domínio absoluto de todos os elementos da linguagem cinematográfica e do seu uso específico na actualidade.

“(...) ESTE FILME DE BONG JOON-HO, TAMBÉM CO-AUTOR DO ARGUMENTO, SITUA-NOS, COMO ESPECTADORES, NO CORAÇÃO DA TRAGÉDIA E DA DESGRAÇA SEM NOS RETIRAR A FÉ NO SER HUMANO.”

XVII CAMINHOS DO CINEMA PORTUGUÊS

COIMBRA, 14-23 NOVEMBRO por Falco Fernandes

OS CAMINHOS DA AMIZADE

Com o descer do pano sobre a 27ª edição do único festival de cinema exclusivamente dedicado ao cinema português no nosso país, encerrou-se um ciclo de dez longos e exaustivos anos sob a direcção inquebrantável do director Vítor Ribeiro que enfrentou, com uma equipa de excelência, feita de boas vontades e amizade, todo o tipo de vicissitudes: desde o desprezo regularmente dado ao festival pelas autoridades locais, até à falta de apoio financeiro do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA).

Este ano, o festival contou na Selecção Oficial em competição com 67 obras, ficções, documentários, animações e experimentais, apresentou a Retrospectiva Cinema Novo com 5 filmes duma época que mudou o cinema português definitivamente e o projectou além-fronteiras, abriu um espaço devido aos novos talentos saídos das escolas de cinema e a que deu o nome de Espaços Visuais, continuou a tarefa de preparar novos públicos levando mais de 5000 crianças de escolas aos Caminhos Juniores e trouxe a Coimbra um olhar europeu com o programa Cinema Europeu – a Turquia, em parceria com a Associação de Amizade Luso-Turca.

Cinco workshops e uma conferência, esta subordinada ao tema Do Cinema Novo ao Cinema Contemporâneo Português, completam o quadro de ofertas desta edição dos Caminhos que se pautou por um clima de euforia cinéfila, celebrada nas After-Parties que resistiram mesmo ao precoce encerramento do novo espaço Theatrx após cumprir a terceira das dez noites para que fora programado.

O festival contou com cinco júris, o Júri Oficial, o Júri Caminhos, o Júri da Federação Internacional de Cineclubes, Júri Ensaios Visuais e o Júri de Imprensa, para além do já tradicional e soberano Júri do Público, generoso na participação, ao longo das 21 sessões competitivas, em que foram exibidas 8 longas-metragens, 25 curtas-metragens, 18 documentários e 16 animações.

Ao longo do festival, o Teatro Académico Gil Vicente (TAGV), o Theatrx primeiro, e o Mini-Auditório Salgado Zenha depois, exibiram filmes dos mais diversos géneros, apenas coincidentes num detalhe: cinema português.

Dum festival, fica para a história a programação, o catálogo (e o desta edição, mau grado algumas gralhas, cresceu em qualidade) e o palmarés que contemplou os melhores filmes apresentados, para além de, no que toca ao Júri Caminhos, se ter distinguido as diversas disciplinas envolvidas no processo de criação de um filme.

Em relação à decisão do Júri Oficial, o Grande Prémio Cidade de Coimbra foi para 48 de Susana de Sousa Dias que também recebeu o Prémio Don Quijote da Federação Internacional de Cineclubes, Telmo Martins foi considerado o Melhor Realizador por UM FUNERAL À CHUVA, também distinguido com o prémio de Melhor Filme pelo Júri de Imprensa e do Público Chama Amarela, VICKY & SAM de Nuno Rocha foi a Melhor Curta-Metragem, a Melhor Animação foi VIAGEM A CABO VERDE de José Miguel Ribeiro, PARE, ESCUTE, OLHE de Jorge Pelicano recebeu o prémio para Melhor Documentário e o Prémio Revelação foi para O CONTO DO VENTO, de Cláudio Jordão.

O Júri Caminhos atribuiu um total de 14 prémios e o Júri Ensaios Visuais distinguiu SINFONIA DOS LOUCOS, de Vasco Mendes, e atribuiu uma Menção Honrosa a SENHOR X, de Gonçalo Galvão Teles.

Ainda com o sabor doce destes XVII Caminhos da Amizade, cresce a água na boca para os Caminhos 2011.



FOTOS "XVII OS CAMINHOS DO CINEMA PORTUGUÊS"

X ENCONTROS DE VIANA CINE MA VÍDEO EXPOSIÇÕES WORK SHOPS DE 02 A 09 MAIO DE 2010



X ENCONTROS DE VIANA

Os X Encontros de Viana realizaram-se em Viana do Castelo, entre os dias 2 e 9 de Maio. O Cineclube Ao Norte está mais uma vez de parabéns, não só pela organização exemplar do evento e pela hospitalidade, mas também pela adesão que o evento teve. Estes X Encontros movimentaram cerca de 10.500 participantes entre as projecções e debates (feitos em quatro salas: Teatro Municipal Sá de Miranda, Cinema Verde Viana, Auditório do Grupo Desportivo e Cultural dos Trabalhadores dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo e Auditório da Escola Superior de Educação), exposições, workshops, apresentação de livros, concerto e cine-concerto.

OLHARES FRONTAIS

Lugar de descobertas do olhar, esta secção abriu com a projecção dos filmes a concurso do Prémio PrimeirOlhar e com a apresentação de Pare, Escute e Olhe, de Jorge Pelicano, que apresentou o documentário.

Os Prémios PrimeirOlhar, atribuídos no encerramento dos X Encontros de Viana, foram para o filme EU ADORO ESTE SOM, de Filipe Fernandes, Rui Matos, Zulmira Gamito, alunos da Universidade Lusófona que arrecadou dois prémios: o Prémio PrimeirOlhar, sendo o júri Oficial constituído por Margarita Ledo Andión, Rui Poças e Manuel Claro e o Prémio PrimeirOlhar/IPJ, sendo o júri constituído por Maria Remédio, Dânia Lucas e Mariana Castro.

O Prémio PrimeirOlhar/Cineclubes distinguiu o filme MAIS UM DIA À PROCURA, de Maria Simões realizado no âmbito do atelier de Cinema Documental da Corredor – Associação Cultural. O prémio foi atribuído pela Federação Portuguesa e pela Federação Galega de Cineclubes, sendo o júri constituído por Denise Cunha Silva, Ana Marta Custódio e Cristóbal Lores Torres. Este júri decidiu ainda atribuir uma Menção Honrosa ao filme ÉTER, de Bertolino Pedro, Cláudio Rato, João Figueiredo, Luís Montanha e Pedro Cruz, alunos da Escola Superior de Tecnologia de Abrantes, do Curso de Vídeo e Cinema Documental.

Nesta edição dos Olhares Frontais foram convidadas as Escolas de cinema: University of Ljubljana - Academy for Theatre, Radio, Film and Television (Eslovénia), Universidade da Beira Interior, Departamento de Cinema e Audiovisual, USP/ECA – Escola de Comunicação e Artes – Departamento de Cinema, Rádio e TV – Universidade de São Paulo (Brasil) e National Film and Television School (UK).

Tiveram lugar também a apresentação do projecto Vídeo nas Aldeias, pelo realizador e antropólogo brasileiro Vincent Carelli; “Linguagens do documentário contemporâneo versus televisivo”, a masterclass de Margarita Ledo Andión; a homenagem a Séverin Blanchet (projecto de um filme da série Les Enfants de Kaboul) e a Abderrahmane Sissako (Rostov-Luanda); conversa com os realizadores Sofia Borges e Tiago Hespanha, que apresentaram A Aldeia do Lado e Visita Guiada; intervenção de Manuel Claro sobre o Media Desk, e apresentação do portal da Internet O Lugar do Real, com Carlos Eduardo Viana, Pedro Sena Nunes, António Loja Neves e Berto Yanez.

Os Olhares Frontais contaram com a participação de alunos e professores de 21 escolas com cursos de cinema, audiovisual, bem como de associações que promovem o ensino da linguagem audiovisual.

Estiveram também presentes representantes de 17 cineclubes portugueses e galegos, e associações culturais.

O público correspondeu às diversas actividades e ciclos de cinema apresentados, contribuindo para fazer destes Encontros uma manifestação relevante no panorama cultural regional e nacional.



FOTOS “X ENCONTROS DE VIANA”

S
I
A
V
I
T
S
E
F

FESTIVAIS

FESTIVAIS

XIV “Encontros Internacionais de Cinema, Televisão, Vídeo e Multimédia – AVANCA'10”



AVANCA | CINEMA

Conferência
Internacional Cinema
**Arte,
Tecnologia,
Comunicação**

International
Conference Cinema
**Art,
Technology,
Communication**

O FILME BELGA “ALTIPLANO”, RODADO NO PERU, VENCE PRÉMIO LONGA-METRAGEM DO AVANCA'10

Os XIV “Encontros Internacionais de Cinema, Televisão, Vídeo e Multimédia – AVANCA'10”, decorreram entre os dias 28 de Julho e 1 de Agosto em Avanca. Para além da mostra de filmes, da competição e das oficinas internacionais, este ano decorreu o evento “AVANCA/CINEMA - Conferência Internacional de Cinema - Arte, Tecnologia, Comunicação” onde foram apresentadas cerca de uma centena de comunicações sobre a investigação científica mais recente à volta do cinema.

Na secção competitiva do evento foram exibidos 108 filmes e 21 trailers de filmes chegados de 24 países. “Altiplano”, dos realizadores belgas Peter Brosens e Jessica Woodworth, arrebatou o Prémio Cinema para a Melhor Longa-metragem, o Prémio Televisão foi atribuído ao documentário “The Gardener and his 21 Flowers”, de Emil Langballe e Maria Samoto le Dous da Dinamarca e Zâmbia, o filme “Holobomo”, do realizador canadiano Owen Eric Wood, venceu o Prémio Vídeo e o Prémio Animação distinguiu o filme de Cuba “20 Años”, de Bárbaro Joel Ortiz. Sete júris constituídos por 23 individualidades de 11 países atribuíram 14 prémios e 8 menções honrosas.

A “Competição Avanca”, onde concorrem filmes produzidos na região de Avanca, era uma das categorias mais esperadas deste ano e reunia um elevado número de filmes em competição. O Prémio foi atribuído à curta-metragem de animação “Conto do Vento” de Cláudio Jordão e Nelson Martins.

O AVANCA'10 foi marcado mais uma vez pelas oficinas internacionais que decorreram ao longo de todo o festival. A boa qualidade dos filmes produzidos durante o festival ficou expressa na apresentação pública com que o festival encerrou. Entre os filmes, foi possível ver uma performance do coreógrafo Wim Vandekeybus, dançando entre as árvores da Escola Egas Moniz de Avanca, numa filmagem em relevo 3D estereoscópico. Vandekeybus, que orientou uma das oficinas, é um dos mais destacados nomes da dança contemporânea europeia e autor de uma obra cinematográfica muito particular.

Da Estónia veio Riho Unt, um dos grandes mestres da animação europeia que realizou uma curta-metragem de animação explorando criativamente a animação stop-motion. Daquele país veio também Tanel Toom, o primeiro realizador da Estónia a receber uma nomeação e a ganhar um OSCAR, que orientou uma oficina, lembrando o que disse Hitchcock “O drama é vida da qual se eliminam os momentos aborrecidos”.

Do Uruguai veio Beatriz Flores Silva para dirigir uma oficina de direcção de actores, “Cruzar imagem real com animação” foi a proposta da realizadora belga Silvia Defrance e “Experimentar filmar em estereoscopia 3D” foi a proposta da oficina dirigido pelo português Marco Neiva.

Durante os Encontros, realizou-se “AVANCA/CINEMA, Conferência Internacional Cinema – Arte, Tecnologia, Comunicação”, e o Prémio Eng. Fernando Gonçalves Lavrador, em homenagem póstuma a um dos mais relevantes investigadores portugueses na área da Semiótica, Estética e Teoria do Cinema, distinguiu em ex-aequo os investigadores portugueses Rui Matos e Sandra Santos. O Prémio IAMS acabaria por distinguir J.A.Renshaw e P. Marchant, dois investigadores do Reino Unido.

A conferência teve o propósito de promover Portugal como pólo aglutinador e dinamizador de novos conhecimentos na área do cinema, proporcionando aos investigadores nacionais e estrangeiros uma profícua troca de experiências e informações. O maior contingente de investigadores veio de universidades e centros de investigação do Reino Unido, França, EUA,



FOTOS ORIENTADORES - WORKSHOPS



FOTO “CONTO DO VENTO”



FOTO “ALTIPLANO”

Espanha, Brasil, Índia, Coreia do Sul, para além de Portugal. Estiveram também investigadores de países como África do Sul, Canadá, Emirados Árabes Unidos, Eslovénia, Filipinas, Hong Kong, Irão, Israel, Japão, Polónia, Singapura, Tunísia e Turquia. Os trabalhos apresentados foram reunidos numa publicação científica com cerca de 1000 páginas, editada em dois volumes.

Constituindo-se num espaço multicultural e transversal de pensamento e debate, a Conferência AVANCA/CINEMA capitalizou igualmente amplos debates, nomeadamente através das mesas-redondas sobre “Literacia Filmica” (promovida pelo Centro de Investigação CIAC) e “Cinema e Ciência” (promovida pela sociedade científica internacional IAMS).

Agarra-me esse movie, rapaz!

FAIAL FILMES FEST

por Cineclube da Horta

Cartaz "Faial Filmes Fest 2010"



FOTO Jorge Góis

Leia-se o título com sotaque luso-americano – essencial para a compreensão da história que lhe dá origem: a boleia de um retornado de terras da América a três turistas do continente português, da vila da Madalena para a das Lajes, na ilha açoriana do Pico, e uma conversa mirabolante sobre a espada perdida de D. Afonso Henriques e um cenário “Jurassic Park”, situado algures na Urzelina, cuja visita o motorista, muito preocupado com o destino da espada do 1º Rei de Portugal, recomenda vivamente aos passageiros de ocasião, entre os quais se encontra um cinéfilo. Imagine-se, então, o sotaque acrescentado ao inusitado da conversa, que termina com um vigoroso “agarra-me esse movie, rapaz!”, acenado pelo motorista... Sim, porque é o sotaque, mais do que o conteúdo, que caracteriza esta história e lhe confere surrealismo; é o sotaque que transporta esta história para o cinema.

Nas ilhas dos Açores existem pelo menos 9 sotaques diferentes, tantas quantas as ilhas que compõem o arquipélago, sem contar com os sotaques que, dentro de cada ilha, variam de lugar para lugar.

Na ilha do Faial as vogais são abertas e as frases dizem-se “cantadinhas”; usa-se “forte” para dizer “grande”, responde-se “está sujeito” quando alguém pergunta se vai chover, diz-se “óme”, significando “eh pá”, antes de começar a conversa. Mais ou menos assim: - “Óme, fortes nuvens negras naquele céu... Será que vai chover? - Óme ‘tá sujeito...”. Lento, “cantadinho”... e com sotaque – o (so)toque especial.

Na ilha do Faial, o Festival de Cinema dos Açores acolhe no seu sotaque próprio os muitos sotaques das outras ilhas, do continente português e de além-mar: toda a Lusofonia.

Em 2010, para além do português, o Faial Filmes Fest teve muito sotaque brasileiro – dentro e fora do grande ecrã – e um sotaque distinto do Porto, na voz e pela mão do Mestre Manoel de Oliveira, o cineasta homenageado na 6ª edição do Festival de Cinema dos Açores (o terceiro de um trio de homenageados de luxo - Fernando Lopes e Paulo Rocha, presentes nas edições de 2008 e 2009, respectivamente), que através do ecrã apresentou o público com a apresentação da curta-metragem PAINÉIS DE SÃO VICENTE DE FORA – VISÃO POÉTICA. Juntaram-se-lhes sotaques já familiares e outros que passaram a fazer parte da família: desde o luso-francês da realizadora Anna da Palma ao dos realizadores Edgar Pêra, que apresentou, em ante-estreia, o filme PUNK IS NOT DADDY, e Manuel Mozos,

com quem o público conversou sobre RUÍNAS e sobre essa singular arte de montar um filme... E houve ainda o sotaque da noite, que reuniu todos os tons nos acordes embriagantes da guitarra de Norberto Lobo e pôs a sala do Teatro Faialense a dançar com os Tiguana Bibles, no final de uma semana de celebração do cinema em que todos os sotaques se tornam inteligíveis numa palavra: saudade.

2011 será o ano da confirmação da Lusofonia no Festival de Cinema dos Açores e ao mesmo tempo de uma nova experiência: a abertura de uma secção competitiva para a longa-metragem. O Faial Filmes Fest deixará assim de ser o Festival de Curtas das Ilhas e afirma-se definitivamente como o Festival de Cinema dos Açores, alargando o seu espaço de expressão cinematográfica.

A 7ª edição do Faial Filmes Fest far-se-á também pela afirmação do direito à arte do cinema e da cultura, contra a corrente que insiste em lavar a identidade do país e em levá-la para águas turvas. Porque a riqueza do Festival de Cinema dos Açores reside na diversidade de sotaques que nele se encontram – os quais, evidentemente, ultrapassam, em substância, a mera questão fonética e linguística - e na sua capacidade de os harmonizar, de modo a que sejamos cada vez mais a agarrar este movie!



Manoel de Oliveira

LEITURAS

por Carlos Coelho

«Talvez a melhor justificação para esta antologia esteja no modo como os poemas agora reunidos ilustram diferentes formas de diálogo da poesia portuguesa dos séculos XX e XXI com o cinema...»

A editora Gota de Água publicou em 1986 uma antologia de poesia “O Bosque Sagrado: o cinema na poesia”. Tal como o título indica, esta edição agrupava poemas escritos por autores portugueses e estrangeiros que de algum modo estariam ligados à 7.^a arte. Passados catorze anos, a Editora Assírio e Alvim publica uma antologia de poesia com a mesma temática, desta vez só de autores nacionais: “Poemas com Cinema”. A colectânea, organizada por Joana Matos Frias, Luís Miguel Queirós e Rosa Maria Martelo, celebra a relação entre a poesia portuguesa, escrita entre 1930 e 2010, e o cinema; dito de outro modo: preto no branco fala-se do claro que se projecta no escuro.

Arrumam-se os poetas, filmes e realizadores em cinco tempos-espacos: No Cinema, Depois do Filme, Homenagens, Onde o Cinema se Insinua e Filmagens. Aí nos acolhem.

Saúda-se a senhora da bilheteira, o projeccionista e o Sr. Silva que acaba de entrar na sala.

Recebe-nos António Ramos Rosa com um pequeno poema e enuncia a natureza do cinema: luz que se projecta na sombra.

Entra-se na sala do cinema com Herberto Helder sob o espanto da luz, da transparência da matéria, da vida e da beleza que se cria na tela e que transcende a existência.

Na penumbra outros nos esperam. Todos admiram a luz corpórea repleta de aventura, amor, desespero, morte... Há quem aprecie O Anjo Azul, outros que “apenas” deixam cair os amendoins e os apanham com “suaves, ternos guinchos”.

Sensações: Hamlet de Olivier, Sorrisos de uma Noite de Verão, o rosto de Swanson, Noite e Vitti, cow-boys, Atalante e... cinema fechado.

Depois a vida retoma-se aos poucos, mas já não é a mesma vida. Eisenstein, Dryer, Renoir, Visconti, Pasolini, Tarkovski e companhia sempre a alteraram, subtilmente.

POEMAS COM CINEMA

