

# CINEMA

*Um Cinema  
sem Futuro*

*Estrelada  
de*

*Palha*

*Cinema  
Internacional*

*Cinema  
Português*

*Festivais*

*Warner Herzog  
até ao fim do mundo*

*Clay Roach  
947*

*Tasqueiro*

*Sangue de  
Meu Sangue*

*Tabu*

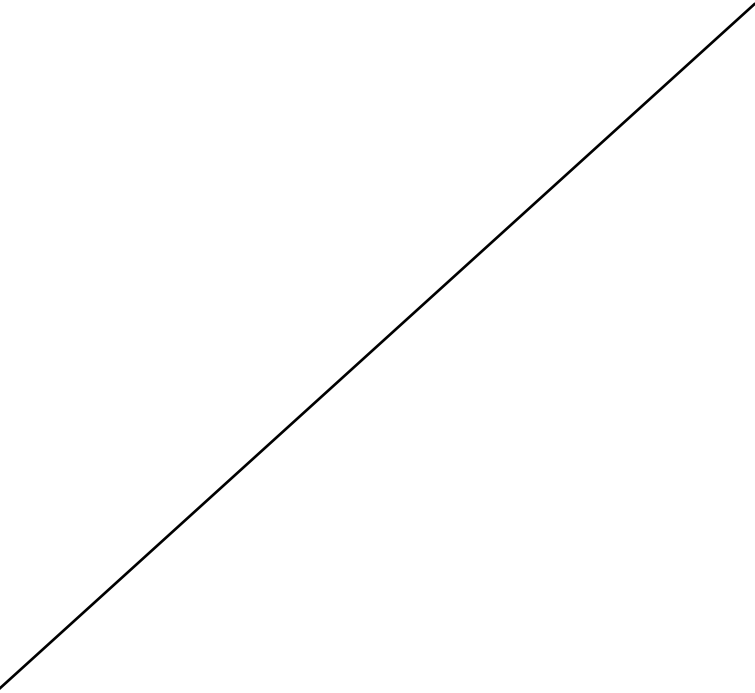


NÚMERO

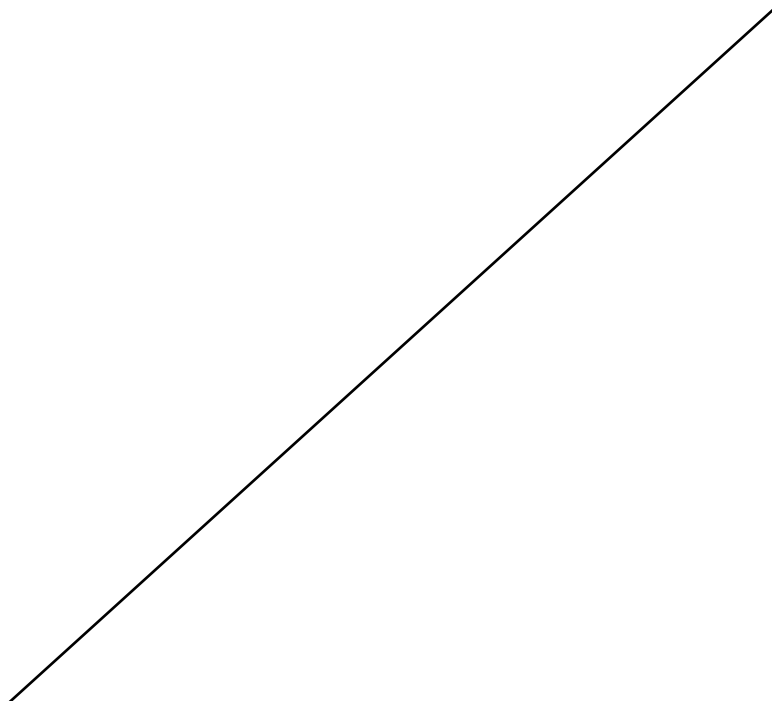
43

2011

2012



CINEMA





A revista CINEMA é uma publicação da Federação Portuguesa de Cineclubes (FPCC). O seu primeiro número foi lançado em 1982 e tem sido um meio de divulgação, de debate e promoção do cinema e do mundo cineclubista, dando particular atenção à actividade cinematográfica nacional e ao trabalho dos cineclubes portugueses.

---

**Edição e Propriedade**

Federação Portuguesa de Cineclubes (FPCC)

Rua de S. Pedro, Edifício Carneiro 2200-398 Abrantes (Portugal)

Email [revistacinema@fpcc.pt](mailto:revistacinema@fpcc.pt) ou [fpcc@fpcc.pt](mailto:fpcc@fpcc.pt)

PVP €4 (Cineclubes €3)

Nº Registo na DGS 109120

Nº Depósito legal 88347/95

Nº Contribuinte 500 801 452

Revista Nº 43

Ano 2011/2012

Órgão da Federação Portuguesa de Cineclubes

Director Honorário da FPCC Henrique Alves Costa

Direcção Executiva e Coordenação Carlos Campos, Joana Azevedo, Ana Luísa Barbosa

Design Gráfico e Paginação Deadinbeirute | [www.deadinbeirute.com](http://www.deadinbeirute.com)

Revisão Carlos Campos, Joana Azevedo, Ana Luísa Barbosa, Paulo Martins

Textos João Lopes, Ícaro, Tânia Duarte, Elsa Cerqueira, José António Cunha, Hilário Amorim, Marco Laureano, José Rui, Rolando Silva, João Antunes, António C. Valente, Ágata Carvalho de Pinho, João Limão, Carlos Melo Ferreira, Filipe Lopes, Fernando Mateus, Luce Vigo, José Manuel Martins, Luís Bernardo, Gabriel Rodríguez Álvarez, Vitor Ribeiro

Pré-Impressão e Impressão MX3-Artes Gráficas, lda.

Tiragem 1.500 Exemplares

---

Os textos publicados são da responsabilidade dos respectivos autores e expressam a sua opinião.

---

As fotos e imagens publicadas nesta edição foram cedidas pelos respectivos autores, produtoras, cineclubes, festivais e outras instituições.

---

[www.fpcc.pt](http://www.fpcc.pt)

CINEMA



T É C N I C A

FI  
CHA  
**TECN**  
ICA

# ÍNDICE

**EM RODAGEM**

**NOTÍCIAS**

**CINECLUBES**

**FESTIVAIS**

**CINEMA**

**PORTUGUÊS**

**CINEMA**

**INTERNACIONAL**

**ENSAIO**

<b>7</b>	EDITORIAL
<b>8</b>	O TASQUEIRO
<b>9</b>	GUIMARÃES 2012, OU UM ANO É POUCO
<b>10</b>	MIX REPÚBLICA
<b>11</b>	O SENHOR DOS SONHOS
<b>13</b>	WERNER HERZOG ATÉ AO FIM DO MUNDO
<b>14</b>	O CINECLUBE DO PORTO
<b>15</b>	CARTA DE UM ADMIRADOR
<b>16</b>	CINE-REACTOR 241 / VI JORNADAS DO CINEMA E AUDIOVISUAIS DE FAFE
<b>17</b>	PRIMEIRA DÉCADA DO ESPALHAFITAS
<b>19</b>	AVANCA, OS FILMES DE UM CINECLUBE
<b>21</b>	AZORES FILM FESTIVAL
<b>22</b>	INDIE LISBOA '12
<b>23</b>	6 ANOS, 6 EDIÇÕES, 6 SECÇÕES - MOTELX 2012
<b>24</b>	20º CURTAS DE VILA DO CONDE
<b>25</b>	FESTIVAL DE CINEMA DE AVANCA - WHY DO YOU MAKE FILMS?
<b>27</b>	ANIMAIO
<b>28</b>	MIGUEL GOMES E O SEU "TABU"
<b>31</b>	AMORES LUSITANOS - SANGUE DO MEU SANGUE
<b>33</b>	ESTRADA DA PALHA
<b>35</b>	O BARÃO
<b>36</b>	MAZAGÃO, A ÁGUA QUE VOLTA
<b>37</b>	CINEMA EDUCAÇÃO
<b>39</b>	JEAN VIGO, À PROPÓS DO CINEMA
<b>40</b>	UMA SEPARAÇÃO
<b>43</b>	CINEMA MEXICANO
<b>48</b>	UM CINEMA SEM FUTURO

Í N D I C E



# EDITORIAL

E D I T O R I A L

A produção cinematográfica portuguesa de 2011/2012 tem sido uma das melhores dos últimos anos. Esta constatação tem sido confirmada por inúmeras presenças e diversos prémios em reconhecidos festivais. Filmes como *Sangue do Meu Sangue*, *O Barão*, *Rafa*, *Tabu*, *Linha Vermelha*, *É na Terra Não é na Lua* têm, um pouco por todo o mundo, mostrado a qualidade e a diversidade da cinematografia portuguesa. Não ficámos alheios a este êxito e publicamos nesta edição textos sobre alguns destes filmes.

Apesar de todo este sucesso, o Governo português suspendeu, em 2012, os concursos de apoio a todas as áreas do cinema, desde a produção à exibição, e tem, incompreensivelmente, atrasado a apresentação da Lei do Cinema à Assembleia da República. Esta nova lei teve um acolhimento positivo por parte de todo o sector e define, entre outros aspectos, a origem do financiamento estatal para os programas de apoio às diversas áreas relacionadas com o cinema português, aliviando, dessa forma, um problema de décadas. Outro dos aspectos importantes presente na proposta da nova lei é a introdução de um programa de educação para e pelo cinema.

Devido à suspensão dos programas de apoio e atraso na aprovação da lei, a exibição alternativa cinematográfica feita pelos cineclubes, por diversos programadores e por festivais está gravemente afectada, assim como a própria produção cinematográfica está comprometida, com inúmeros projectos parados ou mesmo anulados. Não fosse Guimarães 2012 e a produção de cinema em Portugal teria um panorama negro no ano que corre! À Capital Europeia da Cultura também se deve a realização, em Guimarães, no final do ano, do Encontro Internacional de Cineclubes. Neste evento estarão reunidos cineclubistas de mais de 50 países.

Mergulhados em preocupações e dificuldades, os diversos cineclubes reprogramam toda a sua actividade em 2012 e tentam, a todo o custo, manter vivas e com qualidade as suas actividades principais: formação e exibição cinematográficas. No entanto, constata-se que muitas das acções realizadas em 2011, algumas expostas nesta edição, sofreram reduções consideráveis, condicionando, num sentido muito directo, a qualidade de vida das populações onde os cineclubes estão inseridos.

Ainda abalados pelo choque, no momento em que encerramos esta edição, não poderíamos deixar de recordar neste editorial duas pessoas importantes para o cinema português: o músico e compositor Bernardo Sasseti (1970-2012) e o realizador Fernando Lopes (1935-2012).

Além do seu enorme talento para o jazz, Bernardo Sasseti compôs, entre outras, as belíssimas bandas sonoras de *A Costa dos Murmúrios* (2004) de Margarida Cardoso, *Alice* (2005) de Marco Martins e *98 Octavas* (2006) de Fernando Lopes. Em 2000, a sua música rejuvenesceu um dos marcos cinematográficos portugueses *Maria do Mar* (1930) realizado por José Leitão de Barros.

Fernando Lopes é um dos criadores do Novo Cinema português com *Belarmino* (1964), um documentário sobre um boxista lisboeta. Como muitos, descobriu a sua paixão pelo cinema num cineclube, Cineclube Imagem, e desempenhou um papel relevante na televisão nacional onde foi fundador e director do segundo canal. O seu último filme *Câmara Lenta* estreou em Março último. Ansiosamente esperamos por vê-lo.

Singelamente, dizemos-lhes adeus e agradecemos a obra que nos legaram.

Por Carlos Campos

# O TASQUEIRO

DE AKI KAURISMAKI

E M R O D A G E M



A solidão de um tasqueiro de Guimarães vista pela câmara melancólica do cineasta finlandês, Aki Kaurismäki. A rodagem decorreu inteiramente entre muralhas, no centro histórico da cidade. Sem necessidade de diálogos, esta curta funciona como um olhar específico sobre um povo e uma região, sempre com um humor muito próprio. A curta-metragem *O Tasqueiro* foi filmada com uma equipa técnica que

incluía portugueses e finlandeses. No futuro, fará parte de uma longa-metragem que englobará trabalhos de Manoel de Oliveira, Pedro Costa e Victor Erice, também realizados no âmbito da Capital Europeia da Cultura Guimarães 2012. Estes filmes têm como elo de ligação as possibilidades e implicações da revisitação da História.





# GUIMARÃES 2012

## OU UM ANO É POUCO

Por João Lopes

Programar a área de cinema de uma Capital Europeia da Cultura é uma tarefa com tanto de estimulante como de paradoxal. Quero eu dizer: importa, como é óbvio, reflectir e valorizar a nossa inserção no espaço europeu, expondo caminhos de diversidade, interrogação e descoberta. Ao mesmo tempo, como não ter em conta a pergunta mais simples, porventura também mais radical: programar para ajudar a construir que tipo de legado?

Em boa verdade, no contexto de Guimarães 2012, semelhante pergunta não surgiu enunciada a partir do vazio. Bem pelo contrário: a cidade tem um Cineclube muito activo, e também muito consistente nas suas escolhas e propostas, que permite perceber que há um território cinéfilo que nos acolhe e enriquece.

Daí um mapa de trabalho que começa no reconhecimento essencial do cinema como espaço de memória(s). Não em nome de qualquer nostalgia ensimesmada, antes celebrando uma pluralidade que se exprime, por exemplo, nos ciclos dedicados a Sacha Guitry, Ermanno Olmi e Glauber Rocha (sendo Glauber a prova eloquente de que o nosso olhar europeu só ganha em manter-se aberto a todas as formas de universalidade).

**“UM LEQUE DE PRODUÇÕES QUE ENVOLVE DOCUMENTOS E FICÇÕES. OLHANDO LUGARES, REVISITANDO TRADIÇÕES, PERCORRENDO TODO UM IMAGINÁRIO ENRAIZADO NO TECIDO FÍSICO E AFECTIVO DA CIDADE.”**

Daí também a vontade de deixar marcas de produção que ajudem, elas próprias, a construir pontes para outros espectadores e novas gerações. Que é como quem diz: um leque de produções que envolve documentos e ficções, olhando lugares, revisitando tradições, percorrendo todo um imaginário enraizado no tecido físico e afectivo da cidade.

Manoel de Oliveira, Pedro Costa, João Canijo, João Botelho, Rui Simões, Edgar Pêra e Bruno de Almeida são apenas alguns dos nomes que corresponderam ao projecto de tomar Guimarães 2012 como pretexto criativo. E também Jean-Luc Godard, Victor Erice, Aki Kaurismäki e Peter Greenaway. Isto sem esquecer um conjunto de curtas de jovens cineastas, organizadas sob o signo da memória de Novas Teixeira (1899-1972), um vimaranense cuja herança cultural – e, em particular, de defesa e promoção do cinema português – importa, mais do que nunca, valorizar.

Provavelmente, um ano é pouco para sentirmos o alcance (e os limites) das nossas vontades e utopias. Mas será o suficiente para organizarmos um leque de acontecimentos e produzirmos um conjunto de filmes que, melhor ou pior, serão também um instrumento de futuro. Das ideias de futuro e, acreditamos, de algumas ideias com futuro.



Rodagem do filme *Raul Brandão era um Grande Escritor* de João Canijo



Rodagem do filme *O Dom das Lágrimas* de João Nicolau

# MIX, REPÚBLICA:

AS VIRTUDES PEDAGÓGICAS DO CINEMA DE ANIMAÇÃO

Por Ícaro e Tânia Duarte



A convite da Monstra (Festival de Cinema de Animação de Lisboa) e em parceria com a Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República, surgiu a oportunidade de, ao longo de 10 meses, percorrermos o país por 25 localidades e desenvolver pequenas oficinas de cinema de animação, com a duração média de três dias, inspiradas na temática republicana – Oficinas Mix-República. Esta foi a proposta que nos fizeram e que aceitámos: deixarmo-nos envolver pelo tema, pelas gentes locais com quem trabalharíamos intensamente, vasculhando arquivos da época, lendo jornais locais, tentando trazer uma imagem do que teria acontecido nesses lugares há 100 anos atrás... A oportunidade apresentava-se única: fazer uma série de animação e ao mesmo tempo mostrar os rudimentos do pré-cinema e das imagens animadas. Para isso contámos com a ajuda de amigos que generosamente embarcaram connosco nesta aventura: Quico Serrano e Inês Meneres fizeram o som e Adelaide Teixeira e Nuno Serrano deram voz às personagens.

Nós tínhamos a estrada e a tarefa de sair de cada sítio com um filme e a satisfação de termos deixado a semente da curiosidade dessa forma de arte. Quando partimos, acreditávamos que ensinar era partilhar saber... Hoje temos a certeza que é! E o que aprendemos é sem dúvida muito mais do que ensinámos. Organizar um grupo de trabalho num espaço de tempo tão curto, que fosse capaz de criar um filme de animação, pode parecer tarefa complicada. E é de facto, caso não se aplique de forma clara a regra de ouro: a partilha.



**“NÓS TÍNHAMOS A ESTRADA E A TAREFA DE SAIR DE CADA SÍTIO COM UM FILME E A SATISFAÇÃO DE TERMOS DEIXADO A SEMENTE DA CURIOSIDADE DESSA FORMA DE ARTE.”**

Decidimos agir como co-autores dos filmes e, para tal, criámos a personagem da Sra. Emília, que funciona como elemento agregador de todos os episódios. Além disso, discutiu-se entre todos os participantes cada momento, desde a concepção do argumento ao momento da captura. Cada um dos intervenientes trabalhou em todas as fases. Foram cerca de 400 pessoas de todas as idades e condições e uma hora e meia de imagens animadas.

Neste momento preparamo-nos para voltar à estrada para mostrar o trabalho feito, com uma exposição dos originais que acompanham os filmes (mais informações: [tania.anima@gmail.com](mailto:tania.anima@gmail.com)). Os filmes podem ser vistos em:

[oficinas-mix.centenariorepublica.pt/](http://oficinas-mix.centenariorepublica.pt/)  
[www.facebook.com/emiliabonsdias](https://www.facebook.com/emiliabonsdias).

# O SENHOR DOS SONHOS

Por **Elsa Cerqueira**

## CINECLUBE DE AMARANTE

Em Portugal, o reconhecimento do talento e da paixão ou é inexistente ou é tardio. Este é tardio, todavia, merecido. Uma vida a alimentar o imaginário dos outros reivindica essa atenção, esse carinho. Esta singela homenagem. Refiro-me ao projeccionista do Cineclube de Amarante, o Sr. Alfredo Guedes. Alguém para quem o tempo se mede em fotogramas: 80.



As películas contam histórias que retratam vidas e/ou fccionam a realidade. Forjam universos. Reflectem sobre o homem que existe, sobre aquele que nunca existiu e aqueloutro que poderá surgir. O caso do Sr. Alfredo é singular: confunde-se com o seu homónimo do filme *Cinema Paraíso*, de Giuseppe Tornatore. Gosto de pensar que a personagem transpôs a vida ficcionada e encarnou o homem (real) ou que o cineasta fez um retrato biográfico do Sr. Alfredo.



A sua paixão pelo cinema começou em criança. Com seis, sete anos, sempre que ouvia tocar o trompete, corria de cadeirinha às costas para o centro de Amarante: sabia que ia haver cinema! Os seus sonhos eram como o cinema mudo: itinerantes. O Sr. Alfredo convoca a sua memória e diz-me que viu, entre outros filmes, *Furacão*, *Nossa Senhora de Paris*, *Pão Nosso* e *O Corcunda de Notre Dame*.

**"...SEMPRE QUE OUVIA TOCAR O TROMPETE, CORRIA DE CADEIRINHA ÀS COSTAS PARA O CENTRO DE AMARANTE: SABIA QUE IA HAVER CINEMA!"**

Com doze anos foi trabalhar para a fábrica Tabopan. Nos primeiros nove meses fê-lo de graça, depois, começou a ganhar cinco tostões por dia. Cinquenta anos de labuta como "talhador". Não, não é cortador de carne. É de madeira. Gosta de mencionar que utilizava sempre, no seu ofício, os mesmos instrumentos: "o lápis, o metro, e os moldes". Estes tinham medidas-padrão: 1,80 m, 1,90 m. Eram os moldes do derradeiro habitáculo terreno, das urnas. Mas, em 24 de Maio de 1947, a sua vida, tal como "um vendaval que se alevantou", mudou decisivamente: foi inaugurado o Cineteatro de Amarante, com capacidade para quatrocentos espectadores. O filme exibido foi *Mulheres e Diamantes*, com Greta Garbo.

Começou a trabalhar na qualidade de ajudante de projeccionista. A sua tarefa? Abrir e fechar o pano do palco. Momentos solenes. Neste período, em pleno Estado Novo, os filmes eram de propaganda política e religiosa. O Sr. Alfredo lembra-se do dia em que exibiu *Fátima*, *Terra de fé*, de Brum do Canto. O Cineteatro teve lotação esgotada. Os servos paroquiais levaram, em autocarros, os seus fiéis paroquianos das freguesias vizinhas numa romaria em direcção ao Cinema. Levantava-se às seis da manhã para ir trabalhar e deitava-se, após as sessões de cinema, pela uma ou duas horas. Dormia pouco. Mas o que fazia à noite permitia-lhe lidar com um emprego de tarefas rotineiras, sufocantes e lúgubres. Um filme, um novo dia – era/é a divisa deste homem.

Após o 25 de Abril de 1974, o Cineteatro passou a exhibir filmes regularmente com matinée aos domingos. O Sr. Alfredo lembra-se bem da programação. O cardápio cinematográfico era o seguinte: às terças, os filmes de karaté, às quintas de aventura, às sextas, os pornográficos, aos sábados de acção e aos domingos, como antevisão da semana de trabalho, os de drama. Às sextas-feiras tinha companhia na cabine de projecção. Dois conhecidos polícias, encantados com a programação, pediam-lhe autorização para verem o filme da cabine.

*Garganta Funda*, realizado por Gerard Damiano, com casa cheia! Um facto, não despreciando, na terra de Teixeira de Pascoaes.



➤ Em Junho de 1976 desloca-se ao Porto para fazer o exame que lhe permite obter a carteira profissional que exhibe com orgulho desmesurado.

Variadíssimas vezes se desloca à estação de caminhos de ferro para ir buscar os filmes. A forma e o material usado para os proteger foi mudando com os tempos: primeiro, chegavam em duas caixas de madeiras com cerca de quinze quilos cada. Transportava-as até ao Cine-teatro às costas! Depois, em caixas de folha e, finalmente, em sacos de plástico.

Quando o Cineteatro encerrou, recebeu uma indemnização de trezentos e cinquenta contos. O dinheiro era importante, mas não (a)pagava a vocação. Ficou desolado.

Em 1995, nasce o Cineclube de Amarante e retoma a sua actividade. Aquela que lhe enche a alma e os olhos: o projecionismo. É o rosto deste Cineclube. Mede a duração do filme num ápice! Sabe que está dependente do facto de terem 10, 12, 14, 16, 20 partes. Montar e desmontar o filme pode implicar a árdua tarefa de três, quatro horas. Acolhe todos, no Cinema Teixeira de Pascoaes, com um enorme sorriso. Daqueles que resistem e afrontam as doenças e as intempéries. É que uma sala de cinema não é apenas um espaço. Tal como a nossa casa não é apenas mais uma casa. Sente-a assim.

São sessenta e seis anos dedicados ao cinema. Não é o tempo, é o amor imorredouro e incondicional ao cinema que constitui o mais belo argumento e testemunho deste homem. Quando o cinema é o Paraíso.



"...ACOLHE TODOS, NO CINEMA TEIXEIRA DE PASCOAES. COM UM ENORME SORRISO. DAQUELES QUE RESISTEM E AFRONTAM AS DOENÇAS E AS INTEMPÉRIES. É QUE UMA SALA DE CINEMA NÃO É APENAS UM ESPAÇO. TAL COMO A NOSSA CASA NÃO É APENAS MAIS UMA CASA."





# WERNER HERZOG

ATÉ AO FIM DO MUNDO

Por **Vitor Ribeiro**

## CINECLUBE DE JOANE

Da geração órfã do cinema alemão, no final dos anos 60, brotou Werner Herzog, cineasta singular.

Afamado pelas rodagens impossíveis, pelos conflitos com Klaus Kinsky, protagonista de 5 dos seus filmes, o fascínio pela obra de Herzog revela um alcance muito mais vasto: o cineasta empreendeu um percurso orientado para a construção de um conjunto de obras reveladoras do mundo, da civilização e da linguagem.

Este interesse antropológico, revelador de uma paixão pelo mundo, permite-nos viajar até ao local mais remoto e inóspito do planeta, interagir com os últimos representantes de uma tribo ou de um ofício particular, o que nos conduz, por vezes simultaneamente, ao fim do mundo, à criação e a contextos que roçam a ficção científica.

Num património de imagens e sons inigualável, Herzog procura, de forma perseverante, nas paisagens e nos rostos, o que ele designa por "verdade extática", um espanto encantado, um grito que vem das imagens.

O Cineclube de Joane exhibe 14 filmes que percorrem mais de 30 anos de produção, distribuídos por 7 sessões, onde a ficção e o documentário se unificam indistintos, num programa montado em colaboração com o Goethe Institut.



*O Grande Êxtase do Entalhador Steiner*

## > PROGRAMAÇÃO

### SESSÃO I (JANEIRO)

UMA TRILOGIA DE FICÇÃO CIENTÍFICA

*Além do Azul Selvagem [The Wild Blue Yonder]* (81 min., 2005)

### SESSÃO II (JANEIRO)

UMA TRILOGIA DE FICÇÃO CIENTÍFICA

*Lições da Escuridão [Lektionen in Finsternis]* (55 min., 1992)

*Fata Morgana* (79 min, 1970)

### SESSÃO III (FEVEREIRO)

AUTO-RETRATO

*O Grande Êxtase do Entalhador Steiner [Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner]* (47 min., 1973)

*La Soufrière* (31 min., 1976)

*Werner Herzog – Retrato de um Diretor [Werner Herzog – Filmemacher]* (30 min., 1986)

### SESSÃO IV (MARÇO)

BICENTENÁRIO DO NASCIMENTO DE KASPAR HAUSER

*O Enigma de Kaspar Hauser [Jeder für sich und Gott gegen alle]* (109 min., 1974)

### SESSÃO V (ABRIL)

LINGUAGEM E FÉ

*How Much Wood Would a Woodchuck Chuck?* (45 min., 1976)

*Fé e Moeda [Glaube an die Währung]* (44 min., 1980)

*A Pregação de Huie [Huie's Predigt]* (42 min., 1980)

### SESSÃO VI (MAIO)

ANTROPOLOGIA

*Balada de um Pequeno Soldado [Ballade vom kleinen Soldaten]* (45 min., 1984)

*Pastores do Sol [Hirten der Sonne]* (50 min., 1989)

### SESSÃO VII (JUNHO)

O SOM DA HISTÓRIA

*Sinos do Abismo [Glocken aus der Tiefe]* (60 min., 1993)

*Gesualdo – Morte Para Cinco Vozes [Tod für fünf Stimmen]* (60 min., 1995)



# O CINECLUBE DO PORTO

## 2 ANOS DEPOIS

Por José António Cunha

A reactivação da estrutura interna do Clube Português de Cinematografia – Cineclube do Porto iniciou-se em Fevereiro de 2010 com a eleição de novos corpos gerentes e a sua actividade, em Abril do mesmo ano, com a apresentação pública do filme-concerto *Os Faroleiros*, de Maurice Mariaud (1922).

O Cineclube do Porto voltou a ser uma instituição activa, presente e que dinamiza público em redor das suas actividades. Retomou a sua credibilidade institucional sendo um projecto conhecido e reconhecido quer junto das instituições-chave do sector quer junto das instituições locais. O Cineclube é hoje procurado como parceiro de várias instituições, não só pelo seu papel histórico, mas também pela visibilidade e impacto da sua actividade.

Dois anos depois recuperou-se uma garantia importante do futuro do Cineclube, mas muito mais trabalho estrutural está ainda por fazer.

**“Dependerá da capacidade de aprender com a marcha e implementar novas práticas, o sucesso do Cineclube a curto e médio prazo.”**

Dependerá da capacidade de aprender com a marcha e implementar novas práticas, o sucesso do Cineclube a curto e médio prazo. Dependerá da nossa capacidade de atrair novas pessoas e pessoas novas para a organização da estrutura a existência/persistência do Cineclube a longo prazo.

Os primeiros dois anos foram um momento importante de conhecimento do terreno, de estruturação da equipa, de identificação de



caminhos de desenvolvimento de actividade. Tentou evitar-se a definição de um modelo de projecto assente nas ideias prévias que cada um tinha sobre o papel, as funções e as estratégias de desenvolvimento do trabalho do Cineclube. Assumiu-se uma postura de experimentação e observação do contexto e da reacção dos espectadores às propostas que foram sendo apresentadas. Experimentaram-se parceiros e actividades de carácter distinto procurando objectivos ora mais próximos ora mais afastados da missão central da associação abrindo possibilidades de estabelecimento de linhas de orientação mais estáveis a médio prazo. Temos hoje uma visão mais clara e mais partilhada dos objectivos centrais que devem balizar a acção do Cineclube e dos caminhos de expansão da sua actividade.

Perspectivar a actividade de 2012 é pensar no estabelecimento da segunda fase de implementação do projecto de renovação do CPC-CCP. A energia de trabalho deve concentrar-se na concretização das principais oportunidades criadas na primeira fase de trabalho, mesmo que para isso seja necessário abdicar de alguma da diversidade que

tem caracterizado a acção do Cineclube do Porto.

Devem privilegiar-se actividades e parcerias próximas do cerne caracterizador da missão da associação em detrimento de outras que, embora pertinentes, se afastem daquilo que caracteriza em primeira medida o papel do Cineclube do Porto.

Deverão estabelecer-se para os próximos dois anos, até final do mandato da actual Direcção, objectivos que permitam consolidar de forma sustentável as seguintes actividades: (A) Programação regular: é o ponto de encontro estável dos associados e restantes espectadores com o Cineclube por ser a actividade mais persistente e estendida no tempo; (B) Clube 8mm: actividade regular de programação para o público infantil e juvenil; (C) Tratamento do acervo: o valor histórico e a pertinência cultural do acervo é um dos elementos caracterizadores e distintivos do Cineclube. É uma responsabilidade que deve ser encarada como uma mais-valia determinante para o estabelecimento de uma equipa regular de trabalho.



# CARTA DE UM ADMIRADOR

CINECLUBE DE VILA DO CONDE

Por **Hilário Amorim**

O Cineclube de Vila do Conde gosta muito dos seus sócios. Só pode! E por isso, pediu-me a mim, que sou apenas sócio e frequentador das sessões regulares semanais, um artigo sobre as suas atividades para publicar nesta revista da Federação Portuguesa de Cineclubes.

Porém, dá-se o curioso caso de eu não ser habitante de Vila do Conde, mas da Póvoa de Varzim, facto sem a menor importância, mas pior ainda, ser ex-dirigente e atual Presidente da Assembleia Geral do Cineclube Octopus, dessa cidade vizinha. Sim, esse cineclube apátrida da Federação.

Questionei-me: "Saberão desse facto?". Não, não sabiam de todo. Mas para surpresa minha, disse-me ela (fica já aqui um dado salutar, e de saudar, de que existem vários elementos femininos a dirigir este Cineclube): - "Eu também fui muitas vezes ao Cineclube Octopus!". Pronto, estava aceite definitivamente o convite.

No entanto, julgo surgir por aí uma pergunta óbvia: o que me faz ir também a este cineclube, quando já vou ao que está ao pé de casa? É simples. Sou um cinéfilo sem cura, com desejos de ver o maior número de filmes, mas fator mais importante, as sessões não coincidem nos dias. As de Vila do Conde são ao domingo. À noite, mas também à tarde. E é precisamente esta última que me permite pegar na bicicleta e fazer a pedal a maravilhosa marginal entre as duas cidades. Fica assim explicada a razão de eu ser "bi-cineclubista": poder juntar o exercício físico ao exercício espiritual. Sim, porque para mim, ir ao cinema é quase como ir à missa. Aliás, devo dizer que comecei por ir a um cineclube (e ela também, mo disse) aos domingos de manhã, imagine-se!

Contudo, existem também as sessões do Cineclubinho, dirigidas a esse público próprio ao diminutivo. São efectuadas várias em épocas especiais ao longo do ano. Ao Sábado à tarde. A adesão é tal que com o último filme do *Tintin*, além da sessão habitual do Cineclubinho, houve ainda sessões especiais para escolas durante três dias. E para se perceber a dimensão da aposta, todos os anos dedicam-se também várias sessões à Festa Mundial da Animação, por alturas de outubro, com os melhores filmes portugueses e internacionais do género, além de um panorama infantil. São estas atividades que me fazem acreditar que um dia irão ajudar a surgir vários sociozinhos por aqui.

Este meritório papel dos cineclubes na formação de públicos é um clássico, só que neste, isso parece-me bem reforçado, pois todos os meses é também exibido, precisamente, um filme clássico. Numa

quarta à noite. Mas sempre a última de cada mês, para passar a ser um clássico, claro!

**"No entanto, julgo surgir por aí uma pergunta óbvia: o que me faz ir também a este cineclube, quando já vou ao que está ao pé de casa?"**

O Cineclube tem também promovido outras sessões especiais mais esporádicas, como extensões de festivais, do DocLisboa, do Black&White, ou inclusive, filmes ainda sem distribuição comercial. Aconteceu com o 48, da Susana Sousa Dias, bem antes de chegar às salas. Mas julgo que, especial, especial, é poder exhibir um filme português com a presença dos próprios autores. Acreditem que não há melhor forma de promover o cinema português. Além da sala nessas sessões estar mais preenchida, a informalidade com que os convidados se dispõem às perguntas do público no final do filme, ajuda à compreensão dos presentes dessa tão discutida especificidade do cinema português. Só nos últimos meses tive o prazer de ver os seus filmes e falar com estes realizadores: João Canijo (*Sangue do Meu Sangue*) e Solveig Nordlung (*A Morte de Carlos Gardel*).

Para finalizar, agradeço o gesto que tiveram e louvo o trabalho que os dirigentes deste cineclube têm desenvolvido por amor ao cinema.

O texto está escrito segundo o Novo Acordo Ortográfico.



Realizadora Solveig Nordlung



Formação e Produção

# CINE REACTOR 24i

Por **Marco Laureano**

## **Cine-Reactor 24i produz curtas-metragens a bom ritmo**

Cada vez mais o cinema em Portugal está em causa. Muitos dizem que quase não existe. No entanto provavelmente nunca se fizeram tantos filmes em Portugal entre longas e curtas-metragens graças à democratização e desenvolvimento dos meios digitais.

Dentro deste espírito e apoiando-se nos meios de produção possíveis, o Cine-Reactor 24i tem apoiado a criação de obras cinematográficas desde *A Chave*, o seu primeiro filme, produzido em 2010.

Durante o ano de 2011 foram produzidos *O Canalizador Usa a Ferramenta Imperialista*, por Marco A. Laureano e o documentário *Concerto dos Taiga Trio*, por Teresa O. Sousa.

Para 2012 o cineclube vai produzir quatro obras: *Pesadelo*, realizado por Rita Santana, *O Meu Cão*, por Marco A. Laureano, *Medo*, por Teresa O. Sousa e *O Alvo e a Sombra*, no âmbito da parceria com o Curso Geral de Cinema.



## **Formações do Cine-Reactor 24i criam novos cineastas e cinéfilos**

2011 foi o ano em que um dos objetivos mais importantes do cineclube começou a tornar-se realidade: a formação de novos públicos cinematográficos com o protocolo estabelecido com o Curso Geral de Cinema e a criação de diferentes formações ao público mais jovem nas escolas. O Curso Geral de Cinema, sendo o único curso com a duração de um ano lectivo dado a adultos teve assim um significativo desenvolvimento da sua parte prática que se vai reflectir na produção de uma curta-metragem por curso, totalmente criada pelos alunos. *Matryoska* foi a primeira cooperação ao abrigo do acordo sendo que para a edição do curso que actualmente decorre, *O Alvo e a Sombra* já se encontra em fase de pré-produção.

Nas escolas e após a formação dada na Escola Secundária de Santa Maria, em Sintra, estão em fase de preparação outras duas formações na zona de Lisboa, uma para o primeiro ciclo e outra para o secundário, ambas previstas para o mês de Julho.



## VI JORNADAS DE CINEMA E AUDIOVISUAIS DE FAFE

Por **José Rui**

As VI Jornadas de Cinema e Audiovisuais de Fafe cumpriram-se, entre os dias 22 a 29 de novembro, com uma tonalidade de excelência. O lugar da formação, do debate, da arte, da criatividade e dos territórios múltiplos que encontros como estes expõem a quem pratica a cultura – que, sendo um palco antropológico, é lugar de convergência de todos os territórios da arte e nunca, como teimosamente alguns umbigos insistem, de desenvolvimento, deste ou daquele fazer, individual. Estas Jornadas proporcionaram um tonificante diálogo intercultural, capaz de perspetivar uma robusta prática futura, quer dos promotores – a quem aproveito para felicitar: o Cineclube e demais parceiros, onde se estabelece como pilar o Município de Fafe – quer dos agentes criativos que nesse diálogo se cumpriram. Foi com prazer que também a Kairos viveu as Jornadas, de modo ativo, através da exibição de estreia da curta-metragem *Suite*. Não podemos deixar de lamentar a menor presença de silenciosos peregrinos que, se não rumam ao encontro de si e de seus versos de identidade, rumam sem rumo. Parabéns uma vez mais ao Cineclube por nos proporcionar um ciclo de trabalho, reflexão e convívio artístico; do melhor que uma cidade pode desejar. Disso é manifesto o carinhoso aplauso e o entusiástico acolhimento do trabalho realizado nas Jornadas, por fafen-ses, para públicos de outros portos e fronteiras. De referir ainda a primeira edição do Fafe Films Fest, onde foram vencedores na categoria de Melhor Filme Fafense: *TROFAFAFE*, uma curta-metragem de alunas do 2º ano do Curso de Técnico de Multimédia da Escola Profissional de Fafe; na categoria de Melhor Curta-Metragem: *Amigos de Peniche*, da realizadora Clara Gomes, filme também premiado pela escolha do público, sincronismo gerado pela maturidade dos cinéfilos presentes. Aguardamos ansiosos pelas VII Jornadas, onde estará integrada, certamente, a segunda edição do Fafe Films Fest, numa densa e notável semana dedicada ao cinema. Até lá.

O texto está escrito segundo o Novo Acordo Ortográfico.



# Primeira década do **ESPALHAFITAS:** uma maré de atividades cinéfilas



Por **Rolando Silva**

Decorriam os primeiros meses do segundo ano desta nova centúria quando, numa agora denominada “cidade média” do centro geográfico e do interior deste País, Abrantes de sua graça, um pequeno grupo de cinéfilos discutia “clandestinamente” nos cafés da terra algumas fitas, quase todas visionadas em salas fora de portas, e interrogava-se: por que não fundar um cineclube, coisa que até já tinha existido por cá, nos idos de 60 e 70 do século anterior? Começava a entrar em trabalho de gestação o Espalhafitas, que haveria de ter o seu parto em meados do mês de Maio de 2002,

como uma secção da associação de desenvolvimento cultural Palha de Abrantes. O nascimento da criança, que faz agora 10 anos, foi apadrinhado, no dia 15 de Maio, pelo filme português *O Delfim* e pelas presenças de Fernando Lopes, Alexandra Lencastre e Rogério Samora. O local do evento foi o Cine-teatro S. Pedro, ainda hoje o espaço cultural mais nobre da cidade de Abrantes e onde têm lugar a maioria das atividades generalistas dirigidas ao público.



## Os Inícios

No período inicial, a programação do Espalhafitas estava voltada para a exibição de ciclos temáticos (desde o cinema clássico ao de animação) e para a apresentação de filmes de qualidade (estreados mais recentemente no circuito comercial). Para além dessa programação semanal, que

ainda hoje se mantém com regularidade às 4<sup>as</sup> feiras, 48 sobre as 52 semanas do ano, começaram a ser programadas, no Verão, atividades de exibição de cinema ao ar livre, bem como sessões de cinema infantil e juvenil, em programação conjunta com as escolas do concelho e, ainda, cinema sénior, em atividade conjugada com lares e centros de dia.

Em parte, estas ações estão voltadas para o trabalho de formação dos espectadores de cinema, começando nas escolas e acabando na terceira idade, com resultados que, ainda que aceitáveis no plano do cinema infantil e juvenil, de que também falaremos a seguir, não têm a mesma expressão no público adulto.



## ➤ As primeiras oficinas e estágios

Com a realização das suas primeiras oficinas em 2006 e 2007, direcionadas para a fotografia analógica (a preto e branco e a cores) e para o vídeo, começaram a aparecer as primeiras curtas-metragens produzidas pelo Espalhafitas, no âmbito do cinema documental. Se bem que se trate de muito pequenas curtas, aqui se registam os seus nomes e realizadores: *Biblioteca* (Duarte Branquinho), *Rua da Sardinha* (Teresa Dias), *Estatuária Abrantes* (Rui Rodrigues), *A Noite Abrantina* (Nuno Alves) e *PF* (Blandina Machado).

Nessa altura também foi recuperado e restaurado o vídeo feito nos anos 70, por Vítor Marques, *1º de Maio – 5 de Outubro de 1974*, documento único sobre a primeira manifestação realizada em Abrantes no pós 25 de Abril.

O primeiro estágio foi realizado dentro do âmbito do projeto “Há Cinema na Aldeia” e conduziu à produção de vários documentários realizados por Margarida Gil e Ana Casimiro: *O Fio do Casulo*, *As saudades que eu tinha da minha alegre casinha* e *Conversa Fiada* (todos de 2008).

Nos três últimos estágios, que decorreram até 2011, no âmbito do já citado projeto, Mariana Castro e Sílvio Santana realizaram *Ti Filipe* (2009), *O Sustento da Vida* (2010), *O Tempo Refletido* (2010) e *Imenso Mundo de Dentro – Maria Lucília Moita* (2010);

Mónica Batista e Sara Santos realizaram *Confluências do Tejo* (2011); Carolina Marques realizou o documentário *Escolas de S. Facundo* (2011); e Pedro Branco realizou *Ribeiras de Abrantes* e *Dona Júlia* (ambos em 2011). Ainda se fizeram, para a associação de jovens empresários, os trabalhos *Spot* (Mariana Castro e Sílvio Santana), em 2010 e *Azeite* (Mónica Bastos e Sara Santos).

A produção dos filmes realizados nestes estágios conta com uma parceria entre o Espalhafitas e a Escola Superior de Tecnologia de Abrantes e tem-se revelado de uma extrema fecundidade, traduzida em resultados que levaram à produção de cinema documental, com trabalhos que são únicos, relativamente à denúncia de situações de abuso ambiental (*Ribeiras de Abrantes*) e ao registo de profissões em vias de extinção (o filme *O Sustento da Vida*, registo da atividade de um moleiro, teve honras de reportagem no programa RTP Regiões).

O projeto ANIMAIO é seguramente a atividade cinematográfica mais conhecida do Espalhafitas, quer a nível da cidade, quer fora de portas, em que já foram realizados uma série de trabalhos, em que alguns foram, inclusive, apresentados em festivais de cinema de animação (ver seção Festivais).

O projecto “Cinema na Aldeia”, iniciado em 2008, tem como objectivo a produção de documentos relativos ao património cultural e à memória histórica da terra, bem

como a exibição de cinema ao ar livre e para públicos específicos: infantil e sénior.

## Festas da cultura e do cinema

Desde 2006, altura em que se realizou a Festa da Cultura Espanhola, o Espalhafitas tem realizado anualmente festas de convívio entre a comunidade e grupos específicos diferenciados, em que o lado cultural – com destaque para o cinema – tem assumido um papel importante. Já foram realizadas festas ou semanas cabo-verdiana, ucraniana, japonesa e italiana com uma extensão da Festa do Cinema Italiano (2010). Em 2011 foi organizada uma festa da cultura cigana, Djelem, Djelem, com uma apresentação no Cine-teatro S. Pedro da realizadora Luciana Fina, a Orquestra de Mirandela dirigida por um maestro da comunidade cigana da Estremadura (espetáculo filmado por um canal privado espanhol de etnia cigana) e vários filmes foram exibidos em escolas da cidade e do concelho. A parte referente à discussão da integração e marginalização da comunidade cigana teve lugar com um colóquio participado por várias entidades. Também o filme *Sou Cigano* foi realizado com a participação de alunos da Escola Secundária Dr. Solano de Abreu, tendo alguns elementos da comunidade escolar cigana como protagonistas.

Muitos outros eventos não foram mencionados, mas à laia de balanço global da década, pode dizer-se que foram 10 anos de “uma maré de atividades cinéfilas”.

O texto está escrito segundo o Novo Acordo Ortográfico.





# AVANCA, OS FILMES DE UM CINE-CLUBE

Por António Costa Valente

“Programando em Estarreja e Avanca, desenvolvendo acções de dinamização e formação nos agrupamentos de escola da região, organizando eventos na procura do debate entre os filmes, o Cine-Clube de Avanca tem procurado continuamente espaço para os filmes que produz e para os que gosta de ver.”

C I N E C L U B E S



## Desenhos Animados portugueses em estreia inédita nas salas de cinema

O fim do ano 2011 foi marcado por uma estreia inédita de filmes de animação portugueses voltados para o público mais jovem. *Um Gato Sem Nome e Outros Filmes* juntou 7 curtas-metragens, produzidas na sua maioria pelo cine-clube, num tempo de Natal que permitiu pela primeira vez que as crianças e jovens portugueses pudessem escolher obras nacionais para ver nas salas de cinema. Já anteriormente se tinham estreado curtas-metragens de animação nacionais, mas sempre para um público adulto e numa única sala. Com uma classificação etária para maiores de 4 anos, o filme foi exibido em várias localidades do país e naturalmente em vários cineclubes portugueses que se juntaram a este projecto (9800, (Ponta Delgada), Espalhafitas (Abrantes), Évora, Faro, Fafe e naturalmente Avanca). Este é também um dos poucos filmes que estrearam em Portugal sem passar por cinemas de Lisboa e Porto. Caso para reparar e lamentar, mas também situação que per-

mite assinalar que Portugal tem mais país e um cinema que encontra no cineclubismo e em imensas localidades, uma geografia alargada que o justifica.

Com *Um Gato Sem Nome e Outros Filmes*, os espectadores puderam descobrir o que aconteceu à menina Cláudia, que desejou ser mosca na véspera do seu aniversário, ao relógio do Tomás que mandava no tempo; puderam ainda viver com o Zé e seu amigo Pinguim as aventuras da Feira Popular, espreitar a luz, correr na pista mais louca até à hora de jantar e viajar pelas histórias encantadas, que se revelam um pouco diferentes do normal. Filmes em que é permitido rir e bater palmas, sobretudo porque, por vezes, não ter paciência para ouvir os outros é sinónimo de diversão... Neste projecto participam as curtas-metragens *Um Gato sem Nome*, *Super Caricas*, *O Relógio de Tomás*, *Zé e o Pinguim*, *Dá-me Luz*, *Living in the Trees* e *Histórias desencantadas*.



## ► Um ano de muitos filmes e vários prémios

O Cine-Clube de Avanca tem já uma tradição de juntar a exibição cineclubista à produção de filmes, tendo um espaço que hoje é o mais antigo estúdio de cinema portugueses de animação em actividade.

Numa época em que vários cineclubes iniciaram projectos de produção de filmes, esta é uma relevância que cria amplitude ao trabalho que os cineclubes estão a desenvolver.

Lutando com consecutivas faltas de apoios para a produção dos seus filmes, Avanca tem conseguido manter uma produção anual de cerca de 10 filmes e uma presença constante nos festivais internacionais de cinema.

Com uma predominância na produção do cinema de animação, os filmes produzidos em Avanca foram responsáveis por 52% da totalidade dos prémios em festivais de cinema no estrangeiro atribuídos aos filmes de animação portugueses (durante os anos 2009 a 2011), embora desde 2008 só tenham tido um único filme de animação apoiado pelos organismos públicos nacionais (1). Filmes como *Conto do Vento*, de Cláudio Jordão e Nelson Martins, *A Ria, a Água, o Homem...* do cineclubista Manuel Matos Barbosa, foram dos filmes portugueses mais distinguidos em festivais de cinema no estrangeiro. Como nota, entre Setembro e Outubro de 2011, 10 filmes de produção Cine-Clube de Avanca foram seleccionados para a competição de 22 festivais de 16 países (Albânia, Alemanha, Arménia, Bósnia Herzegovina, Bulgária, Canadá, Espanha, Grécia, Itália, Lituânia, Portugal, Reino Unido, Roménia, Sérvia, Suíça e Turquia). Considerando a explosão de produção mundial de cinema e o reduzido número de filmes seleccionado em cada festival, estes números parecem ter algum significado.



## Filmes que abrem uma ponte de Portugal a França.

Na tradição de outras exposições especiais de cinema de Avanca que aconteceram no passado em Itália, Grécia, França e Cuba, este ano um conjunto de filmes foram exibidos no sul de França, integrando a programação do FEST'AFILM.

Sendo este o único festival de cinema que promove o encontro da lusofonia e da francofonia, este evento tem vindo a acontecer na cidade francesa de Montpellier.

Ali foram projectados os filmes *Um Gato Sem Nome*, de Carlos Cruz, *Conto do Vento*, de Cláudio Jordão e Nelson Martins, *Café*, de J. Fazenda e A. Gozblau, *O relógio de Tomás*, de Cláudio Sá e *A ria, a água, o homem...* de Matos Barbosa. Também *Noite gelada em Castelo Branco*, de Luís Diogo foi projectado, embora integrando a competição oficial do festival.

*Conto do Vento*, foi entretanto adquirido em Annecy para exibição nas salas de cinema em França. Seleccionado para a competição oficial do Festival de Cinema de Animação de Annecy, *Conto do Vento* esteve igualmente em destaque no "MIFA – Marché International du film d'Animation" que anualmente acompanha e complementa o festival desta cidade francesa.

O Cine-Clube de Avanca e a Filmógrafo, com stand próprio no mercado, promoveram não só este filme como as mais recentes séries de animação produzidas em Avanca, nomeadamente *Vamos Cantar*, de Vitor Lopes e Carlos Cruz e *Brincarolas*, de Graça Gomes, dando ainda visibilidade à extensa lista de filmes portugueses de animação produzidos em Avanca.

*Conto do Vento* estreou nas salas de cinema francesas como complemento a filmes de longa-metragem, num circuito de cinema de qualidade, que em França tem o nome de

"salas de arte e ensaio".

Em França, a lei do cinema obriga os exibidores a passar uma curta-metragem antes de uma longa, pelo menos numa das sessões cinematográficas do dia, o que tem permitido à França um forte desenvolvimento na sua produção, mas também a possibilidade de exhibir alguns dos melhores filmes de curta-metragem produzidos em todo o mundo.

## Uma sede que se constrói com tijolos, e também pela força dos livros

Verdadeira saga de muitos anos, a construção da sede do Cine-Clube de Avanca teve este ano um impulso importante, conseguindo fechar paredes exteriores e alicerçar uma construção fundamental.

Uma "Campanha do Tijolo" permitiu reunir entre a população dádivas diversas em tijolo, cimento, areia e tinta. A par dos apoios possíveis do Instituto Português da Juventude, da Câmara Municipal de Estarreja e da Junta de Freguesia de Avanca, coube inesperadamente à população um papel preponderante neste empreendimento.

Em Outubro, a edição do livro "*Crónicas em prosa de mar e verso de cordel*" de António Abreu Freire, veio juntar mais dádivas a esta construção.

O livro é uma compilação de textos entre a antropologia cultural (*Os Deuses Vieram de Barco*) até à literatura de cordel (*Um Cordel para Avanca*). Pelas suas páginas, o autor brinda-nos com uma análise psicossocial dos sentimentos profundos do imaginário da gente marinha, penetrando no mais íntimo das emoções que afeiçoam a fé, as crenças e o relacionamento humano. As vendas do livro, ao reverterem a favor da construção da sede do Cine-Clube de Avanca, transformaram-se num pequeno modo de financiamento que por si é também um modo de produção cultural. Uma experiência excelente para um cineclubes.

Em 2012, a sede há-de continuar a sua construção, os projectos hão-de arranjar forma de se concretizarem e a produção e exibição de filmes há-de continuar... dizemos nós!... queremos nós.

(1) – Segundo dados publicados pelo ICA nos seus anuários estatísticos.

# AZORES FILM FESTIVAL

Por *Cine-Clube da Horta*

Durante 7 dias, algumas das mais recentes e aclamadas produções nacionais estiveram em exibição no Faial Filmes Fest, que em 2011 estendeu a competição à longa-metragem. A secção contou com a participação de 5 filmes portugueses: *Cisne*, de Teresa Villaverde, *Sangue do Meu Sangue*, de João Canijo, *O Barão*, de Edgar Pêra, *Viagem a Portugal*, de Sérgio Tréfaut, *48*, de Susana Sousa Dias, e *Estrada de Palha*, de Rodrigo Areias, estes três últimos com a presença dos respectivos realizadores.

Entre as sessões de competição - onde se incluíram também muitas curtas-metragens provenientes das ilhas e do continente português, e de vários outros países da comunidade lusófona, com destaque para o Brasil -, houve espaço ainda para a ante-estreia nacional do filme *Dharma Guns – Succession Starkov*, de F. J. Ossang, rodado nos Açores com o apoio da Azores Film Commission. Ossang regressou assim, pessoalmente, ao Faial - mais de 20 anos depois de nesta ilha ter tentado um projecto cinematográfico de rara aparição -, para conversar sobre o filme com os espectadores e para visitar lugares da sua memória emocional. De regresso ao Faial (onde nunca havia estado sem ser de passagem para o Corvo) esteve também

Gonçalo Tocha, com o multi-elogiado *É na Terra, não é na Lua*. O Corvo sentou a mais preenchida sessão da 7ª edição do Festival de Cinema dos Açores durante cerca de três horas, na sala do Teatro Faialense, sem sinais de cansaço, antes com ânsias de mais cinema. Muito e bom cinema foi o que trouxeram do Brasil os companheiros do movimento cineclubista daquele país sul-americano, que durante uma semana partilharam no Faial os laços de amizade firmados entre o Faial Filmes Fest e o FAIA - Festival de Atibaia Internacional do Audiovisual.

Na continuação das edições anteriores, o 7º Festival de Cinema dos Açores homenageou em 2011 um cineasta português pouco falado, cujo percurso, contudo, é notável: António de Macedo. Apesar de ter sido um dos mais activos e respeitados realizadores do "Cinema Novo" dos anos 60 em Portugal, António de Macedo retirou-se para o mundo da filosofia e do esoterismo por se sentir marginalizado e censurado em plena Democracia... Nem de propósito, e tal como se pode entrever em *Almada Negreiros Vivo, Hoje* (1969), o filme de António de Macedo exibido na sessão de homenagem do Faial Filmes Fest ao realizador (um precioso documento e um retrato sarcástico do ser Portu-

**"A ILHA DO FAIAL FOI CENÁRIO, PELA 7ª VEZ CONSECUTIVA, DO FESTIVAL DE CINEMA DOS AÇORES."**



guês, exposto através de curiosos diálogos e sessões de pergunta-resposta entre Macedo e Almada Negreiros), também hoje vivemos em Portugal as ironias de uma Democracia triste, a necessitada liberdade do cinema como de pão para a boca.

## PALMARÉS | 7ª Edição do Festival de Cinema dos Açores

### COMPETIÇÃO CURTAS-METRAGENS

#### Melhor Ficção

*O Ruído do Mar*, de Ana R. Fernandes e Torsten Truscheit

#### Melhor Documentário

*Hibernando*, de David Pantaleón

#### Melhor Animação

*Viagem a Cabo Verde*, de José Miguel Ribeiro

#### Melhor Curtíssima

*Dodu, O Rapaz de Cartão*, de José Miguel Ribeiro

#### Melhor Filme das Ilhas

*Dirty Friday*, de Adrián M. Delgado e Tenesor Cruz

#### Melhor Filme Açoriano

*Matança*, de André Laranjinha

#### Melhor Filme Escolas

*Dia do Desassossego*, de Ricardo Feio

#### Prémio do Público - Melhor Filme Açoriano

*Corre, Emanuel, Corre* de Emanuel Macedo e Bruno Correia

### PRÉMIO DON QUIXOTE - FICC

*Viagem a Portugal*, de Sérgio Tréfaut

#### Menções Especiais

##### Pela Realização

*Sangue do Meu Sangue*, de João Canijo

##### Pela Montagem

*O Barão*, de Edgar Pêra

##### Pela Fotografia

*Estrada de Palha*, de Rodrigo Areias

### COMPETIÇÃO LONGAS-METRAGENS

#### Melhor Filme

*Sangue do Meu Sangue*, de João Canijo

#### Melhor Documentário

*O Céu Sobre os Ombros*, de Sérgio Borges

#### Menção Especial

*Estrada de Palha*, de Rodrigo Areias

#### Prémio do Público

*Viagem a Portugal*, de Sérgio Tréfaut

### PRÉMIOS RTP2 - ONDA CURTA

*North Atlantic*, de Bernardo Nascimento

*Vicky and Sam*, de Nuno Rocha



# IndieLisboa'12

Uma programação com temas, países e géneros em abundância



Por **Ágata Carvalho de Pinho**

Aproxima-se o 9º Festival Internacional de Cinema Independente, este ano a decorrer entre 26 de Abril e 6 de Maio. O mote para a nova imagem centra-se no espectador e na comunicação que este estabelece com o objecto fílmico, criando novas ligações. A programação relembra a tradição, com quase uma década de festival a apostar em novos autores e cineastas que o grande público não veria de outra forma.

A programação relembra a tradição, com quase uma década de festival a apostar em novos autores e cineastas que o grande público não veria de outra forma.

Nesta 9ª edição surgem dois focos inseridos em duas secções distintas. Parabéns, Viena, integrado nas Sessões Especiais, festeja o 50º aniversário do Festival de Cinema de Viena, com o qual o IndieLisboa mantém uma relação próxima e de inspiração. Hans Hurch, director da Viena, marcará presença em Lisboa para apresentar o programa, que mostra cinco filmes de cinco décadas. A representar os anos 60 e o universo feminino está *Daisies (Sedmikrásky)*, de Vera Chytilová. Nos anos 70, Rainer Werner Fassbinder regressa com *Cuidado com Essa Puta Sagrada*, seguido, nos anos 80, de Derek Jar-

man com *The Last of England*. Da década de 90 chega-nos *La terre des âmes errantes*, de Rithy Panh e, a abrir o novo milénio, *Los Angeles Plays Itself*, de Thom Andersen, a propósito das várias representações cinematográficas da cidade.

O foco Cinema Suíço – Um Bando à Parte, no Cinema Emergente, reúne os filmes de quatro realizadores que constituem o colectivo Bande à part Films, cuja relevância e reconhecimento têm vindo a crescer no panorama internacional: Jean-Stéphane Bron, Frédéric Mermoud, Lionel Baier e Ursula Meier, vencedora de um prémio na Berlinale pela sua segunda longa metragem, *L'Enfant d'En Haut*. Meier estará presente no festival, bem como Lionel Baier, o segundo com carta branca para escolher uma sessão de curtas metragens de filmes da ECAL, exibidas pela primeira vez no festival.

A programação abraça uma variedade de temas, países e géneros: do cinema experimental mudo, com *Or Anything at All Except the Dark Pavement*, à animação com *Oh Willy*, *The Pub* e *The Great Rabbit* – de Atsushi Wada, vencedor do Urso de Prata em Berlim – e *The Unliving*, um filme de zombies no mínimo inovador. A curta-metragem é desde há nove anos forte aposta do festival, enquanto formato explorado por principiantes e revisitado de forma enriquecedora por realizado-

res consagrados, e este ano a programação reúne 136 curtas-metragens de 29 países, divididas pelas várias secções.

Já na longa metragem, celebra-se também a infância e a memória, com a comédia negra *Dark Horse*, de Todd Solondz, sobre um trintão que coleciona brinquedos como quem adia a idade adulta, a inaugurar o festival e *Le Skylab*, uma ficção autobiográfica da autoria de Julie Delpy, como filme de encerramento.

A música mantém o seu papel de relevo, com uma secção IndieMusic ritmada, um encontro com a génese de vários estilos, e no Cinema Emergente há estreias a não perder.

Werner Herzog foi Herói Independente em 2009 e regressa com o documentário *Into the Abyss*, uma conversa sobre o bem, o mal e as contradições da sua coexistência, com um homicida que aguarda a sua vez no corredor da morte. *4:44 Last Day on Earth*, de Abel Ferrara, fala sobre o fim dos tempos e a forma como um casal escolhe aproveitar o que ainda lhes resta. *Take Shelter*, de Jeff Nichols – premiado na Semana da Crítica em Cannes – leva-nos às planícies do Arkansas, onde uma comunidade rural tenta sobreviver à crise económica. *Michael*, o primeiro filme de Markus Schleinzer, é outro dos emergentes, inspirado na história de Natascha Kampusch.

# 6 anos, 6 edições, 6 secções MOTELx 2012

Por João Limão

F E S I V A I S

Na sexta edição do MOTELx, que decorre de 12 a 16 de Setembro, no cinema São Jorge, em Lisboa, o festival quer continuar a meter medo e a contribuir para a criação e produção nacional de filmes de terror. A promessa é dos directores João Viana, João Monteiro e Pedro Souto, e do programador Luís Canau. Do um ao seis, conheça as secções do festival e o balanço e projectos dos criadores.

**1. Serviço de Quarto** [Secção Principal – Longas-metragens]: Cinco edições a assustar cada vez mais portugueses. Cinco anos de São Jorge com “atmosfera transformada, vibrante, festiva e cinéfila”. Presenças ilustres como George A. Romero, Eli Roth, Mick Garris, Stuart Gordon e John Landis. O balanço é positivo, mas, para João Viana, as principais conquistas foram “pôr as pessoas a falar de cinema de terror sem dogmas nem preconceitos, inscrever Lisboa no circuito internacional de cinema deste género e promover a criação nacional de cinema de terror”. Depois, o reconhecimento faz-se nas salas mas também pela “grande honra” que foi o convite para integrar a Federação Europeia de Festivais de Cinema Fantástico (EFFFF).

**2. Prémio MOTELx - Melhor Curta de Terror Portuguesa:** No segundo ano como membro do EFFFF, o MOTELx decidiu incluir o “Prémio Méliès D’Argent, associando-o ao Prémio MOTELx - Melhor Curta de Terror Portuguesa”, revela Pedro Souto. A curta vencedora acumulará os dois prémios e competirá pelo Méliès D’Or para Melhor Curta-Metragem Europeia, no Festival de Sitges, em Espanha. Mais um passo na aposta no cinema de terror português, que

acontece desde a primeira edição e que é para continuar. O número de participantes, tímido no início, tem aumentado, e das cinco curtas participantes nos dois primeiros anos chegou-se a 12 na última edição.

**3. Quarto Perdido** [Viagem pela história do cinema de género português]: Organizado pelo Cineclube de Terror de Lisboa (CTLX), o MOTELx não esconde que “foi construído com base no espírito cineclubista”. Para João Monteiro, este ADN está presente “no carácter não competitivo”. A selecção e programação de filmes, novos ou velhos, visa a “discussão e troca de ideias” com vista à “solidificação do movimento de terror português”. “Queremos que o festival seja um local de formação para futuros cineastas, actores, argumentistas, técnicos ou cinéfilos”, acrescenta.

**4. Doc Terror** [Documentários sobre cinema de terror ou temas relacionados]: A Europa é hoje assombrada pelo “fantasma” da crise. Pedro Souto reconhece que “a complexidade e violência da crise económica actual fez diminuir as possibilidades de apoio às actividades culturais” mas contrapõe que o antídoto é investir “na promoção do festival e na apresentação dos resultados”. Existe público interessado, que tem crescido anualmente, e a qualidade do evento tem sido reconhecida. Depois, é essencial a adaptação ao orçamento, “fazer uma gestão inteligente e minuciosa (quase ao cêntimo...) e definir objectivos realistas”. O MOTELx é construído “com a ajuda do apoio financeiro de diversas entidades públicas e privadas e com uma percentagem dos resultados de bilheteira”, que são complementadas com parcerias e apoios em serviços.

**“Apostar no cinema português de terror foi, desde a primeira edição, uma das mais importantes linhas de programação do festival, e essa aposta é para manter.”**

**Luís Canau**

**5. Curtas Internacionais** [Curtas-metragens de terror não produzidas em Portugal]: João Monteiro não tem resposta para as motivações que levam o público a entrar na sala escura para ter medo, “porque cada um procura nos filmes de terror coisas diferentes”. Mas acredita que nos próximos anos surgirão filmes que terão “como pano de fundo a crise económica e alguns até que sejam sobre os seus efeitos”. É comum que as correntes estéticas e as temáticas do terror reflectam “os medos e ansiedades colectivos”. A grande lição do mestre Roger Corman é que para ter sucesso comercial o cineasta tem de “compreender o momento histórico”.

**6. Lobo Mau** [Programação especial para o público mais jovem]: A Direcção do MOTELx não quer antecipar o futuro e, para já, prefere manter o suspense e não desvendar títulos escolhidos ou linhas mestras para a edição de 2012. Para João Viana, objectivo para esta e para as próximas edições, é “continuar a ter as condições para programar o melhor dos filmes de terror que se estão a fazer um pouco por todo o mundo”.



# 20º

CURTAS DE VILA DO CONDE

De 7 a 15  
de Junho



2012 promete ser um grande ano para o Curtas Vila do Conde, com a celebração do seu vigésimo aniversário. Uma das iniciativas mais significativas será um programa especial dedicado a Stanley Kubrick, com uma exposição de obras diversificadas e de vários autores por ele inspirados e projeção de filmes (um documentário, curtas e longas metragens).

As secções competitivas de curtas-metragens (internacional, nacional, experimental, curtinhas e vídeos musicais) constituem o núcleo de programação.

A restante programação divide-se pelas secções Da Curta à Longa, um espaço onde é habitual ver regressar alguns realizadores que, de algum modo, estiveram ligados ao passado do festival; o Take One! onde a mais jovem geração de estudantes apresenta as curtas-metragens de maior relevo entre as produzidas cada ano nas escolas de cinema do país e que tem ganho um lugar de destaque na programação; Stereo, uma nova e arrojada proposta de programação que promoverá interações entre a criação visual, áudiovisual, musical e performativa; as retrospectivas da obra de cineastas de relevo estão incluídas na secção In Focus, que nos anos

anteriores deu a conhecer as obras de autores como Manoel de Oliveira, Jim Jarmusch, Gus Van Sant, Peter Greenaway, Alexandr Sokurov, Tsai Ming-Liang, apenas para referir alguns de um total de mais de 30 personalidades em retrospectiva; finalmente, nota de relevo para a secção dirigida aos mais novos, o Curtinhas, composta por uma competição onde o júri é formado por crianças e jovens, e uma série de atividades dirigidas aos mais pequenos, com o espaço Brincar ao Cinema e ateliers de animação. Outras secções de programação oferecem ainda sessões do panorama nacional e europeu.

O Curtas Vila do Conde – Festival Internacional de Cinema é hoje um dos principais acontecimentos cinematográficos e até culturais do país. Desde 1993 que o Festival tem consolidado a sua posição como divulgador das mais recentes tendências no cinema contemporâneo, conquistando também um lugar de destaque no panorama europeu dos festivais internacionais de cinema.

A sua atração principal são as curtas-metragens mas o Curtas progrediu para um festival multidisciplinar em torno das imagens em movimento. Durante estas duas décadas, o Curtas empenhou-se nas formas mais inova-

doras, diversificadas e artísticas do cinema. Como corolário desta evolução no programa diversificaram-se as competições, agora estruturadas nas diferentes secções já referidas. Além disso, e sobretudo nos últimos anos, o Curtas tem expandido a sua oferta de programação para áreas fronteiriças com o cinema, incluindo filmes-concerto, exposições, instalações e espetáculos performativos.

O Curtas é também um fórum profissional, onde cineastas, criadores, jornalistas e estudantes se juntam com uma audiência entusiástica para nove dias durante os quais se promove a criatividade e o talento.

Todos os anos, através de uma programação arrojada, o Curtas Vila do Conde oferece uma vasta seleção de filmes inovadores para um público cada vez mais interessado e que vive a semana do Festival de forma intensa.

Por isso, nos primeiros dias de Julho, todos os anos, o início de Verão tem um lugar de passagem obrigatório. Uma oportunidade para celebrar o cinema e o encontro do público com uma história do qual é um dos principais intervenientes. De 7 a 15 de Julho de 2012, em Vila do Conde!

# WHY DO YOU MAKE FILMS?

FESTIVAL DE CINEMA DE AVANCA

Por **António Costa Valente**



## FESTIVAL DE CINEMA DE AVANCA

COMEMORA 15ª EDIÇÃO COM INTENSO DEBATE À VOLTA DO CINEMA

Numa edição marcada por um número redondo – o QUINZE – os “Encontros Internacionais de Cinema. Televisão Vídeo e Multimédia – AVANCA 2011”, foram sobretudo marcados pelo espaço do debate.

Com uma forte participação internacional (inscreveram-se filmes de 67 países vindos dos cinco continentes), o cinema foi mote para investigadores e académicos chegados a Avanca. Ideias, pesquisas, conhecimento e debates encheram os dias de um festival onde os filmes, as pessoas e os espaços de formação são os habituais residentes.

Reunidos estavam longas e curtas-metragens, filmes de ficção, animação, documentários e obras experimentais. Um festival generalista pela razão de que a paixão dos filmes não tem métrica e não se auto-limita.

### Filme sérvio “A AMBULÂNCIA” vence prémio longa-metragem

Provavelmente foi a selecção de longas-metragens que este ano terá motivado as melhores surpresas, entre as quais *Paper*, de Sinan Cetin que teve honras de abertura do festival e recebeu uma menção honrosa. Neste inesperado filme turco um jovem realizador é confrontado com uma funcionária pública que coloca em prática, com uma obstinação cega, uma lei disparatada. Curioso é o facto do realizador abrir o filme com a informação de que esta é uma obra que “não teve apoio do Ministério da Cultura”.

Actor e agente desempregados no encalço do realizador idolatrado, um professor de uma escola de cinema, um retrato de um mítico estúdio cinematográfico, a recriação de filmes clássicos, de quase tudo viveram os filmes do AVANCA 2011 entre as margens do próprio cinema. Afinal, parece que mais não fizeram do que justificar o lema marcado no cartaz do evento: Why Do You Make Films?

### LUÍS FILIPE ROCHA entre os formadores do festival

Na tradição de catorze anos de festival, seis workshops internacionais voltaram a marcar o evento. Construído como um espaço de trabalho de óbvia proximidade com quem já provou a excelência de obra feita, com uma formação eminentemente prática, vários participantes terminam com obras, que em várias ocasiões, têm sido seleccionados e inclusivamente premiados em diversos festivais de cinema.

A excelente qualidade dos filmes produzidos durante o festival, sob a orientação de personalidades da Rússia, Irão, Espanha e Portugal, ficou expressa na apresentação pública com que o festival encerrou. Naturalmente que um dos filmes questionou os participantes sobre... porque fazem filmes?

Sendo uma pretensão do festival de longa data, o cineasta Luís Filipe Rocha acabaria por orientar um dos seis workshops e trabalhou a direcção de actores.

### Investigadores e académicos dos 5 continentes em conferência

Iniciada em 2010 a “AVANCA | CINEMA, Conferência Internacional Cinema – Arte, Tecnologia, Comunicação” voltou a reunir num número crescente, investigadores e académicos das mais variadas paragens. 166 comunicações em quatro línguas foram o mote para os debates que o cinema multifacetado permitiu e sobretudo estimulou. Da conferência resultou, entre outras valências, a publicação integral dos trabalhos seleccionados num volume de 1336 páginas com imensas questões que parecem estimular o crescente mundo desta área da investigação científica.

Entretanto, o Prémio Eng. Fernando Gonçalves Lavrador, em homenagem póstuma a um dos mais relevantes cineclubistas e investigador português na área da semiótica, estética e teoria do cinema, distinguiu em ex-aequo os investigadores portugueses Nelson Gonçalves, Maria Pacheco Figueiredo e os espanhóis Cristina Palmese e José Luis Carles. Terminado o festival, a conferência viria a estender-se até à capital, em Dezembro, numa organização conjunta com a Universidade Técnica de Lisboa.

# AVANCA 2011

## ANTES E DEPOIS DE JULHO

Iniciado em Matosinhos, em Gaia, posteriormente em Aveiro e nos Açores, o AVANCA 2011 juntou filmes e espalhou-os por extensões e por momentos especiais em sítios diversos, onde os filmes de 2010 puderam ressurgir.

Ao longo do ano, o Festival de Cinema AVANCA 2011 foi acontecendo quase imponderavelmente em sítios inesperados com pessoas de idade e percurso multipolares. Entre eles, "À procura de mim no meio dos outros", reuniu alunos e professores do 1º e 2º Ciclo do Ensino Básico, incentivando-os a produzir filmes de animação em torno da questão da identidade. Este novo

projecto construiu-se entre o AVANCA e o Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, no âmbito do projecto europeu "Sharp: a platform for Sharing and Re/Present", coordenado pela Universidade de Pavia (Itália).

Um novo momento procurou aproximar a fotografia, reunindo imagens do cinema e do seu mundo, vindos de vários quadrantes geopolíticos, sociais e culturais. "Click Clak Action" reuniu num concurso internacional de fotografia de cinema, várias abordagens cinematográficas. Os fotógrafos Aleksandr Keyffets e Mariza Formaginni, foram os premiados em 2011.

"Ao longo do ano, o Festival de Cinema AVANCA 2011 foi acontecendo quase imponderavelmente em sítios inesperados com pessoas de idade e percurso multipolares."

## FESTIVAL DE CINEMA DE AVANCA 2012 NO JAPÃO

No ano em que o Festival AVANCA 2012 comemora 15 anos e realiza a sua 16ª edição, filmes e conferencistas que participaram no festival de 2011 reencontram-se em Tóquio no evento "Film and the Body in Crisis", durante o mês de Janeiro. Sendo um festival de cinema e um simpósio, este evento foi organizado pela Universidade Meiji de Tóquio, uma das maiores e prestigiadas universidades japonesas, e debateu a imagem do corpo no cinema num mundo em crise e lembrou o 11 de Março de 2011. Segundo Philip Zitowitz, Professor Catedrático da Universidade de Meiji e mentor do Simpósio, "Catástrofes colocam

o corpo humano sob um stress extremo; de igual modo a imagem do corpo no cinema tem estado sob constante ataque, criando, segundo os teóricos do cinema, um corpo em crise, a viver em paralelo com um mundo em crise".

Este evento, criando laços entre o oriente e o nosso ocidente, entre duas povoações diametralmente opostas, é também a ponte para a nova edição do AVANCA. De novo em Julho, sua décima sexta edição, comemorando QUINZE anos de encontro / festival e sobretudo pessoas e filmes.

# ANIMAIO

Espalhaftas - Cineclube de Abrantes

Por **Rolando Silva**

F E S T I V A I S

A primeira edição do ANIMAIO (2006) ocorreu com a realização de uma oficina vocacionada para crianças das escolas do 1º Ciclo do Ensino Básico e teve como lado prático a realização de exercícios fílmicos. A primeira edição contou ainda com uma exposição e a presença de José Miguel Ribeiro, Regina Pereira e Abi Feijó.

No ano seguinte iniciou-se um trabalho em colaboração com as Escolas e os ATLs, que levou jovens realizadores a dinamizar um trabalho de realização de filmes de animação para crianças de vários estabelecimentos de ensino do concelho. O resultado desse trabalho é publicamente exibido desde 2007 no cine-teatro S. Pedro sempre em Maio, contando com a participação das crianças e das suas famílias. Em várias situações foram muitos deles escolhidos para estar presentes em vários festivais de cinema de animação.

*O Mar da Palha*, trabalho efetuado pelas crianças da Escola do Rossio ao Sul do Tejo, em 2007, foi selecionado para exibição no Festival CINANIMA 2009, em Espinho e,

nesse mesmo festival, foi selecionado para concorrer na categoria Jovem Cineasta Português (menores de 18 anos). Foi o primeiro de um conjunto de trabalhos que tem vindo a crescer anualmente, em quantidade, mantendo-se sempre uma elevada qualidade.

Em 2008, foram realizados três filmes: *O Amor é Verde*, pelos alunos da EB 1 de Malpique (Constância), que também esteve no CINANIMA 2009, sendo igualmente selecionado para a mesma categoria; *A Lágrima Azul* (do ATL Trocatintas), foi selecionado para o VideoFestival for Children Tempere bem como o filme *A Pedra*, pela Turma 5º A da EB 2,3 de Sardoal.

No ano seguinte, outros três filmes, com destaque para *Os Transformadores* (EB da Chainça), foram selecionados para inúmeros festivais nacionais e internacionais: *A Vida Por Um Fósforo* (ATL Trocatintas) esteve presente no CINANIMA 2009.

Sete foram os filmes de animação produzidos em 2010, com destaque para *Verde às Cinzas* (Alunos da EB 2,3 Sardoal), que teve uma Menção Honrosa na categoria da Lusofonia, no CINE'ECO 2010, em Seia e *O Coelho que Deixou de Correr* (alunos da EB 1 de Abrantes), selecionado para o CINEWEST, que se realizou em Sidney, Austrália.

Finalmente, em 2011, foram seis os filmes apresentados, todos de grande qualidade e que percorreram vários festivais pelo mundo inteiro. Aqui fica o registo dos seus títulos: *Os Guarda-Rios*, *Sou Cigano*, *Águas Turvas*, *O Segredo da Arca D'Água*, *Dona Poupança e o Jardim dos Valores* e *O Lápis que não sabia escrever*.

Para este ano, há 12 projectos, cuja concretização vai ser tentada. Pela primeira aparece a fazer estágio uma licenciada do Curso de vídeo e Cinema da Escola Superior de Tecnologia de Abrantes, Olga Alfaiate, que irá participar neste trabalho.





# MIGUEL GOMES E O SEU "TABU"

A prova de vida de que o cinema necessitava

Por João Antunes

Em termos históricos, o cinema português acompanha de alguma forma os seus congéneres franceses na passagem de alguns dos seus realizadores pela experiência da crítica cinematográfica. É verdade que alguns dos nossos clássicos, como António Lopes Ribeiro ou Leitão de Barros, passaram pela escrita e que, mais perto de nós, mas já nos anos 70/80 do século passado, um dos homens mais influentes da crítica de então, Lauro António, teria uma breve mas de certa forma marcante passagem pela prática do cinema.

Seria no entanto a geração do Cinema Novo, também formada nas tertúlias de alguns cafés míticos de Lisboa, a extravasar para a tela a irreverência que alguns dos seus mentores, com particular ênfase em António Pedro Vasconcelos e no saudoso João César Monteiro, desfiavam nas páginas do Cinéfilo, como Godard, Truffaut e companhia tinham feito pouco antes nos míticos Cahiers du Cinema.

Em certa medida, Miguel Gomes é um dos raros continuadores deste modelo no actual cinema português, ao tornar o seu nome pela primeira vez conhecido ao escrever durante algum tempo sobre filmes num dos jornais chamados de referência para o público mais virado para o cinema de autor, com quem partilhava a sua exigência cinéfila.

O jovem realizador, que apenas completa 40 anos em 2012, passara no entanto também pela Escola de Cinema do Conservatório, onde aprendeu o que era necessário saber para se estar do lado mais produtivo da câmara. Da conjugação destes dois factores, surgiria um novo realizador numa cinematografia que então começava a necessitar rapidamente de um novo fluxo de

"Em cada um dos meus filmes tento descobrir artisticamente novas terras e encontrar novas formas de expressão."

F. W. Murnau

gente capaz de pegar no nome forte que o cinema português propagara com Oliveira e os seus pares, conferindo-lhe uma nova dinâmica e modernidade.

Depois de algumas curtas-metragens e uma primeira longa, *A Cara Que Mereces*, generosa, mas de vida curta, Miguel Gomes assinara em 2008 um dos grandes milagres do recente cinema português, *Aquele Querido Mês de Agosto*, uma obra a cuja estrutura se chegou muito em parte devido aos problemas de produção e que, balançando entre a ficção e o documentário, fez furor num longo e bem sucedido percurso pelo circuito dos festivais.

Esperava-se com ansiedade, temia-se mesmo bastante, pelo novo filme de Miguel Gomes. Até que ponto teria o filme anterior ganhado vida ele próprio, impondo-se ao olhar do seu realizador? Conseguiria ele livrar-se da sua presença, já que o acompanhara de perto um pouco por todo o mundo? Poderia o jovem autor manter a sua identidade se decidisse, pelo contrário, apontar para um outro caminho, em termos estéticos ou de linguagem fílmica?

O anúncio de que o novo filme se chamaria *"Tabu"*, apontando na memória cinéfila para a obra-prima final de Murnau, salientava as expectativas e os temores, embora a escolha pelo sempre exigente Festival de Berlim para a secção competitiva prenunciasse que poderíamos estar na presença

de um novo objecto de interesse.

O chamado Prémio da Crítica, entregue pela Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica, sempre atenta a novas descobertas no cinema que se faz um pouco por todo o mundo e o Prémio Alfred Bauer, em memória do fundador da Berlinale e destinado explicitamente a "uma obra de particular inovação", apenas elevava as expectativas.

Com a chegada do filme às salas portuguesas, quebrou-se finalmente o tabu. Ou melhor, revelou-se um novo *"Tabu"* perante o nosso olhar, com um inesperado milagre: o cinema ainda se pode reinventar, através de novas formas de contar histórias e de fazer passar emoções para o lado de cá do ecrã.

O filme de Miguel Gomes começa num bairro lisboeta sem grande identidade, onde uma idosa acusa a criada negra de a fechar em casa e esta não vê com muito bons olhos a generosa e desinteressada intromissão de uma vizinha. Mas, numa também inesperada reviravolta no tom do filme, este passa rapidamente para uma segunda parte, ambientada na África colonial, onde uma história de amor impossível, entrecruzada com crocodilos de enigmático papel na trama, se vai ligar com o que o espectador quase já se esquecera, levado pela assombrosa e sensorial narrativa que Miguel Gomes concebera para o seu novo trabalho.



➤ Além da opção pelo preto e branco, que o vazio e a escuridão emocional das personagens da primeira parte justificam e a homenagem a um cinema primitivo da segunda parte quase obrigava, Miguel Gomes conta toda a parte africana exclusivamente em voz *off*.

É como se estivéssemos a observar a narração de um filme mudo, mas onde, não se ouvindo apenas os diálogos, o novo e sublime trabalho de Vasco Pimentel nos faz sentir a atmosfera sonora de um "paraíso perdido" africano. Um império obsoleto e já quase patético e bafiento, como as bandas que animam as derradeiras tardes coloniais, e que começa a perder-se num episódio em que Miguel Gomes cruza, de forma original, a sua pequena, mas trágica história, com a também ela trágica História portuguesa.

Ao contrário de *O Artista*, correcto na sua execução e eficiente no seu conceito de entretenimento, *Tabu* não pretende copiar a linguagem do cinema mudo. Nem exige do espectador uma qualquer benevolência do olhar para se aceitar enquanto objecto. Quando o espectador se apercebe que não consegue ouvir as personagens, já se encontra completamente embalado pela voz da personagem que nos conta a sua história.

*Tabu* é assim um filme de emoções, uma experiência quase sensorial, um puzzle narrativo que, não exigindo em demasia do espectador, pelo contrário lhe oferece o que raramente hoje se consegue ver no cinema: algo de novo, profundamente poético, de enorme beleza plástica e que ao mesmo tempo não necessita de se mascarar de erudito ou inexpugnável, confiando pelo contrário no papel que o espectador – de que Miguel Gomes nunca se mostra mais inteligente ou sensível – tem em toda a construção do filme.

Este último trabalho de Miguel Gomes apenas contém em si um pequeno "problema": o de aumentar de novo, e ainda mais se possível, todas as expectativas em redor do trabalho futuro do seu autor. Que, como nos confidencia numa pequena conversa mantida a propósito da estreia do filme, já tem ideias mas é ainda cedo para as revelar. "Há uma coisa que eu já aprendi", diz-nos. "Entre o momento em que início um filme e que o termino demora anos e o trabalho que se vai fazer vai mudar tanto o ponto de partida que estar a dizer qual ele é hoje ou o que me está a motivar neste momento parece tolo."



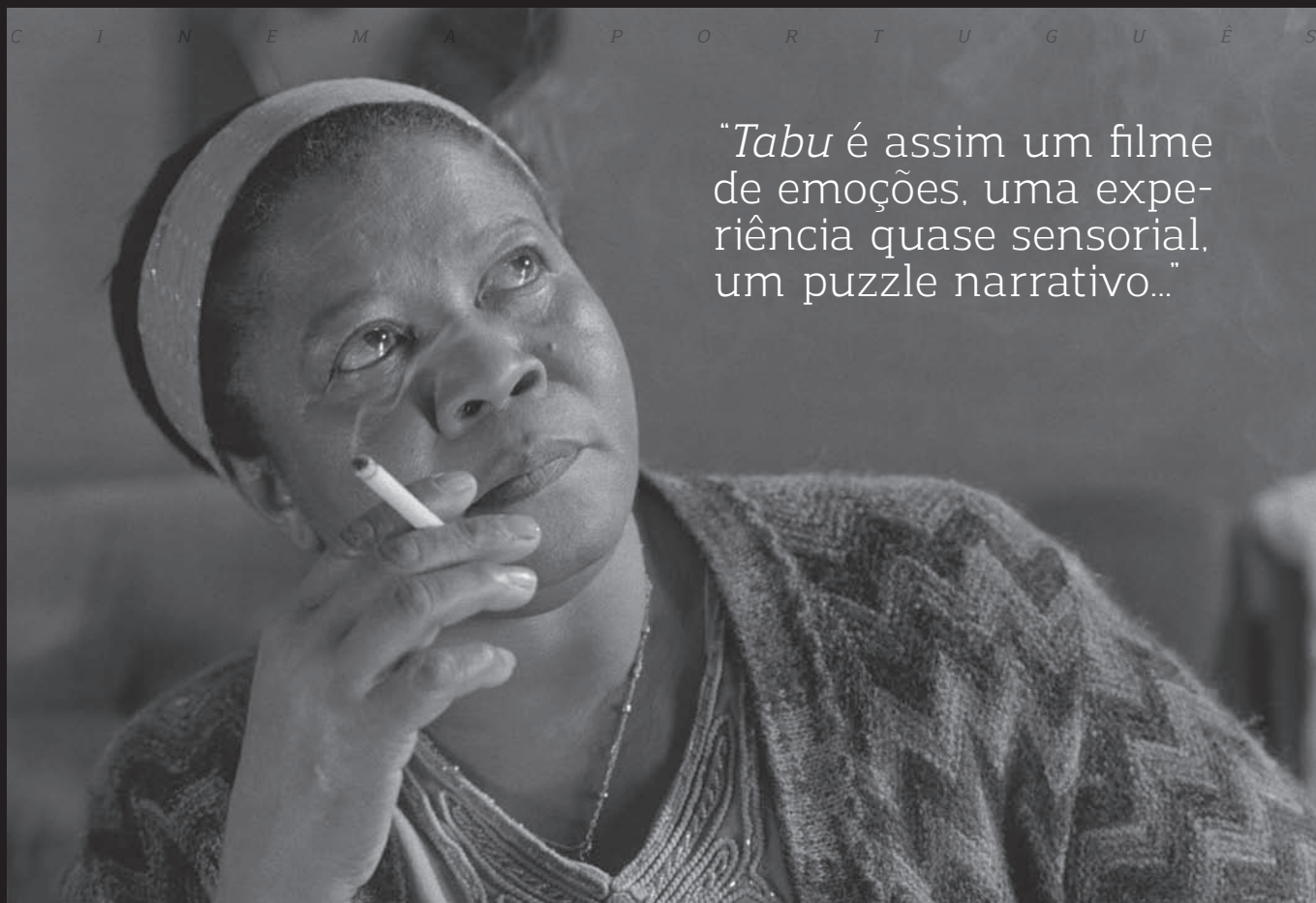
➤ Além disso, a situação actual do cinema português é de novo de impasse. "As minhas responsabilidades neste momento estão um bocado limitadas", refere o realizador. "Todos os concursos foram suspensos e está tudo paralisado. Estamos todos à espera que a situação se clarifique. Há uma Lei do Cinema em discussão pública, supostamente. Espero que seja implementada e que o ICA possa continuar a funcionar."

Num certo ponto da história, diz-se de uma personagem que o cinema a aborrece bastante. Enquanto realizador mas sobretudo

como cinéfilo, seria curioso perguntar a Miguel Gomes que cinema não o aborrece hoje em dia. "Ao contrário do que foi prematuramente anunciado, por alguma parte da crítica e até por alguns realizadores, no final dos anos 80 sobretudo, o cinema não está morto", começa por dizer-nos. "Mas sinto que no cinema contemporâneo, a linha que prevaleceu do cinema não americano foi a do realismo e do naturalismo. Essa, aborrece-me um bocadinho. Eu estarei sempre mais próximo de um cinema artificial, que não tenta ser uma reprodução da vida, mas sim uma reencenação da vida.

A maioria do cinema contemporâneo não partilha desta minha ideia."

Perante a presença de Miguel Gomes, e para que não restassem dúvidas, seria inevitável perguntar se Murnau fora uma inspiração. "O Murnau é um símbolo de todo o cinema, de todos os tempos. E particularmente do cinema mudo", refere. "Mas não era tanto o 'Tabu' que eu queria utilizar, apesar de lhe ter roubado quer o título quer a estrutura bipartida, com os respectivos títulos, *Paraíso* e *Paraíso Perdido*. Era uma coisa que acontecia muito no cinema mudo, opo-



"*Tabu* é assim um filme de emoções, uma experiência quase sensorial, um puzzle narrativo..."

ções binárias extremas e muito fortes. Eu fui resgatar um pouco as memórias desse cinema. Sobretudo das sensações desse cinema, e menos das formas. O Murnau surge não como uma referência directa, que eu quero imitar, porque é escusado. O 'Tabu' dele é melhor, o que não acho que seja feito do meu filme. Mas como símbolo de um cinema onde era possível uma inocência, que hoje é mais difícil de criar."

Confrontado com a ideia de que, ao ver-se o seu novo filme, se fica com a ideia que ainda se é capaz de inventar alguma coisa no

cinema, Miguel Gomes diz-nos: "A ideia de ter a estrutura bipartida, de criar uma personagem mais velha e fazê-la desaparecer durante o filme e de reencontrá-la mais tarde na juventude e de isso acontecer sem recorrer aos diálogos, através da narração, estava na origem do projecto. Teve a ver com a sensação de ter visto na adolescência esses filmes do Stroheim, do Murnau, do Sternberg, com a força que esse cinema tinha e as impressões que me causou.

Ao contrário de *O Artista*, não acredito que seja possível reproduzir esse cinema. Ten-

tei inventar uma maneira para chegar lá. Foi esta que encontrei."

Por fim, Miguel Gomes sintetiza desta forma a génese do projecto: "Há uma vontade de dialogar com um cinema também ele extinto. Uma ideia de África que vem do cinema de Hollywood, dos anos 40 e 50, mas também do cinema mudo. Todas essas extinções, a vida de uma personagem, uma sociedade já desaparecida, um cinema impossível de ser feito, mas que eu queria evocar, através de um exercício de memória, estão no centro do desejo deste filme."



# AMORES LUSITANOS

## SANGUE DO MEU SANGUE

Por Carlos Melo Ferreira



C I N E M A P O R T U G U Ê S

Depois do excelente documentário *Fantasia Lusitana* (2010), João Canijo encerra, com *Sangue do meu Sangue* (2011), uma trilogia iniciada com *Noite Escura* (2004) e prosseguida com *Mal Nascida* (2007).

Pode considerar-se que o filme retoma a estrutura de tragédia, assumida com felicidade em *Noite Escura*, para lhe conferir um outro desenvolvimento temporal (o filme tem uma versão mais curta e a versão longa), ensaiar um novo tratamento das personagens e conseguir um ainda maior apuro formal.

Esclareço desde já que essa é uma aposta ganha com brio em todos estes capítulos.

Começando pelas personagens, elas foram, desde o início, entregues pelo realizador a cada actor para que as criasse e desenvolvesse, o que significou uma jogada de risco, mas também uma prova de confiança na sua equipa. De facto, alguma coisa de novo surge nas personagens, em especial nas personagens femininas deste filme para expressar a vivência quotidiana num ambiente familiar suburbano, claustrobico. O

cimento familiar tem dificuldade em manter unida uma família, duas irmãs, Márcia/Rita Blanco e Ivete/Anabela Moreira, os filhos da primeira, Cláudia Filipa/Cleia Almeida e João Carlos/Rafael Moraes, mas o certo é que naqueles espaços exíguos, em que se travam e desenvolvem relações em circuito fechado, apesar das ameaças que sobre ele, em vários momentos impendem, o grupo consegue manter a sua unidade no fundamental.

Efectivamente, enquanto Cláudia desen- ➤

➤ volta uma relação com um homem casado, João Carlos vê-se acossado pelo *gang* para que trabalhe e mantém uma relação de proximidade privilegiada com a tia.

A matriarca da família, Márcia, tenta acompanhar o que vai acontecendo em sua volta, em casa e fora dela, o que a vai levar a tentar pôr fim à relação de Cláudia. Os diálogos são muito bons e os actores, sobretudo as actrizes, aguentam muito bem a evolução das respectivas personagens, com destaque para Cleia Almeida na cena do rompimento e na seguinte, para Anabela Moreira na difícil sequência final e para Rita Blanco em todo o filme, mostrando ser a grande actriz do cinema português que sem dúvida é – a parte masculina do elenco cumpre, como lhe era exigido, sem em qualquer momento comprometer o todo, essencialmente dependente delas.

Falei nos espaços e eles são notavelmente

exigiam dele. Mesmo que personagens e actores falhassem, e não falham, este filme era um filme ganho pela sua construção formal, que se de alguma coisa pode ser acusada é de ser demasiado perfeita, pois em certos momentos quase se sobrepõe aos diálogos, às personagens e à narrativa.

Contudo, isso nunca chega a acontecer porque, na sua aparente banalidade, as personagens não cessam de habitar aqueles espaços, presas de si próprias, umas das outras e do seu meio. As saídas para o exterior dos espaços habitacionais vão revelar-se decisivas para a resolução da narrativa e para um ainda maior enclausuramento espacial das protagonistas.

Se as personagens femininas estão, em geral, bem traçadas, definidas e defendidas pelas actrizes, as personagens masculinas, por talvez interessarem menos ao cineasta,

uma figura frágil e dependente. Mas o que sucede é que estes elementos simples, na sua existência e funcionamento equilibram decisivamente o filme, permitindo que ele não escorregue para o mero melodrama, que também é, para ascender a uma forma de tragédia não linear, em que o universo feminino esconde e substitui o masculino, que acaba por revelar como ausência, mas também como presença indirecta e necessária, secundarizada, mas não esquecida, até porque cumpre o papel que é suposto cumprir na voragem do tempo que passa. Um tempo contemporâneo e português, o que está muito bem definido no filme e a presença frequente da televisão confirma.

Filme de sentimentos extremos defendidos até ao limite – bastante melhor na sua versão longa que, apesar de menos concentrada, permite um maior e melhor desenvolvimento narrativo – em que o traba-

“...o universo feminino esconde e substitui o masculino, que acaba por revelar como ausência mas também como presença indirecta e necessária, secundarizada mas não esquecida, até porque cumpre o papel que é suposto cumprir...”

definidos e tratados filmicamente, com o recurso a planos longos, fixos ou em movimento, e a uma profundidade de campo suficiente para, não obstante a exiguidade dos interiores, nos dar diferentes acções, diferentes diálogos na profundidade do mesmo plano. Além disso, os planos dividem-se, por vezes, na horizontal, com uma parte esquerda e uma parte direita do ecrã, com a presença de uma divisória central, vertical, surgem ocasionalmente planos de espaços vazios, portas e janelas recortam ecrãs dentro do ecrã, e a utilização visual e sonora do fora de campo é sempre excelente – nomeadamente os ruídos ambiente. Penso que é aí que o filme é decisivamente ganho por João Canijo, que na questão formal, já presente nos seus filmes anteriores, mas aqui resolvida de maneira superior, arrisca muito, arrisca tudo o que as personagens e o seu próprio percurso anterior

estão resumidas a esboços unidimensionais que as reduzem a estereótipos. Mas sabíamos desde o início, desde *Três Menos Eu* (1988), a primeira longa-metragem de João Canijo, que o seu universo fílmico e narrativo é, fundamentalmente, um universo de mulheres. Talvez por isso a construção de *Sangue do meu Sangue* em modelo de tragédia, que resulta muito bem em termos espaciais e temporais, se resolva melhor em termos de personagens e de narrativa por um excesso de presença feminina, compensada por uma figura masculina decisiva, mas estereotipada, Alberto Vieira/Marcello Urgeghe, que na sua onipotência substitui e representa uma personagem masculina forte naquela família, que Nini/Fernando Luís não é nem pode ser – Telmo/Nuno Lopes está sempre fora do ambiente familiar fechado e o filho, Joca, se bem que decisivo, ele também, apresenta-se como

lho sobre o espaço e o tempo se impõe e o impõe decisivamente, com benefício para a narrativa e as personagens, *Sangue do meu Sangue* permite a João Canijo afirmar-se decisivamente como um dos melhores cineastas portugueses contemporâneos, capaz de, sob uma aparência banal, atingir uma enorme qualidade fílmica, dramática e humana. Depois de um documentário inusitado, mas muito bom e necessário, *Fantasia Lusitana*, em que prova a sua versatilidade ao mostrar, com recurso a imagens documentais inéditas e a depoimentos pouco conhecidos, o papel de Portugal na II Guerra Mundial, o cineasta reafirma aqui de forma inequívoca que está no auge da sua criatividade e que é alguém de cujo enorme talento tudo de melhor há ainda a esperar no cinema português.





# ESTRADA DA PALHA

Um *western* à portuguesa, com certeza

Por **Filipe Lopes**



S  
E  
U  
G  
U  
T  
R  
O  
P  
A  
M  
E  
N  
I  
C

Rodrigo Areias apresentou a sua mais recente longa-metragem de ficção em cinco sessões de cinema-concerto e em outras tantas cidades portuguesas: Porto (Fundação de Serralves), Espinho (Centro Multimeios), Guimarães (São Mamede, Centro Artes e Espectáculos), Coimbra (Teatro Académico de Gil Vicente) e Lisboa (São Luiz Teatro Municipal). Uma mão cheia de projecções lotadas de um público que acorreu em massa para ver um *western* à portuguesa, musicado e acompanhado ao vivo pelos próprios compositores da banda sonora original: Legendary Tigerman & Rita Redshoes. Estive na apresentação de Lisboa e senti a pulsação dos espectadores e ouvintes atentos, que praticamente enchiam a sala e se renderam às imagens e à música em harmonia, batendo entusiasticamente palmas de pé, no final, durante vários minutos.

Antes destas cinco especiais apresentações, porém, *Estrada de Palha* já havia sido exibido no Festival de Vila do Conde (onde teve a sua estreia mundial), no Faial Filmes Fest (Açores), no qual foi premiado com uma Menção Especial do Júri e nos Caminhos de Cinema Português (Coimbra), onde arrebatou os galardões de Melhor Actor Secundário (Ângelo Torres) e Melhor Música Original. A excelente reacção do público no São Luiz (e os ecos das suas exhibições anteriores nas quatro restantes salas), não foi mais do que a confirmação, portanto, do diamante que é *Estrada de Palha*, a mais recente incursão do jovem realizador vimaranense Rodrigo Areias no cinema de género, neste caso, o *western*, depois do *road movie* Tebas. Desengane-se, no entanto, quem pense que este é um *western* cheio de tiros e duelos, assaltos a comboios e ataques de índios. Não é. E situando-se cronologicamente no Portugal da primeira década do século XX, dificilmente poderia ser.

É, antes, um filme que, muito longe de ser uma comédia, brinca com o género em que se insere e, de alguma forma o reinventa (exageros à parte), mais seguindo regras próprias do que as normas instituídas pela tipologia a que pertence. A história até pode ser considerada clássica no *western*: um homem morre e o irmão regressa à aldeia natal à procura de vingança; e, além desta, podem encontrar-se outras semelhanças – há, de facto, um duelo, por exemplo – com os filmes do Hawks e do Ford pertencentes a uma época de ouro do cinema americano, ou com os *westerns spaghetti*, mas *Estrada de Palha* (cujo título até nos poderia remeter para um filme de Sam Peckinpah, outro



➤ nome grande do western) é uma espécie de parente afastado de *Rio Bravo*, *A Desaparecida* ou *Aconteceu no Oeste*.

Desde logo, porque tem um ritmo muito seu e diferente do de todos os outros que referi. Isso não significa que seja um filme parado ou sem cadência, mas que as imagens exigem tempo para respirarem e para serem digeridas e o realizador concede-lhes (e a nós, enquanto espectadores) todo o tempo de que necessitam. Os planos, as paisagens, as personagens, a atmosfera e a narrativa, tudo respira a seu tempo, numa toada que se entranha no nosso espírito e se cola ao nosso corpo como o pó do deserto.

Depois, porque carrega consigo um conteúdo político profundo que o atravessa transversalmente, não apenas através de longos intertítulos com texto da autoria de Henry David Thoreau (retirados do seu célebre *Desobediência Civil*), mas que também está latente numa série de personagens que vagueiam ideologicamente entre o anarquismo e o socialismo (belo momento, o da "Internacional" tocada em banjo) e que acabam por se cruzar com o protagonista da história. Existem, em *Estrada de Palha*, momentos de uma beleza arrebatadora, como os planos que foram filmados na Finlândia, onde tudo começa com a recepção de uma

carta num casebre isolado da montanha. À sua volta estende-se uma vastidão de neve e de solidão. As notícias da carta não são boas e Alberto, que dez anos antes se havia refugiado ali da sua vida passada, decide que é tempo de voltar para o funeral do irmão assassinado e em busca de vingança. O que encontra, quando volta à sua terra natal, é uma aldeia dominada pelo medo, pela

"Desengane-se, no entanto, quem pense que este é um *western* cheio de tiros e duelos, assaltos a comboios e ataques de índios."

extorsão e pelo poder corrupto, à imagem do próprio país, que fervilha de conturbação. Este é, grosso modo, o resumo da história de *Estrada de Palha*, mas como todos os filmes que "interessam" enquanto Cinema, não é apenas isso. Podemos encontrar nele uma abordagem metafórica, às vezes surre-

alista e com traços oníricos de um Portugal perdido nas profundezas de um período da nossa história que raramente foi abordada no cinema. Como muitas vezes podemos encontrar o que quisermos onde bem entendermos, se nos esforçarmos por isso. A verdade é que, mais importante do que qualquer coisa que se pretenda encontrar, envolvidos num véu de intelectualismo baco, é o filme em si. Uma obra que vale por ela própria muito mais do que por quaisquer adjetivos que eu possa usar para a defender (da mesma forma que outros os poderão usar para a atacar).

Para mim, *Estrada de Palha* é um dos grandes filmes do ano, com uma banda sonora fantástica assinada por The Legendary Tigerman e Rita Redshoes e um excelente leque de actores, pontificado por Vítor Correia e Nuno Melo, ambos imaculados na interpretação das suas personagens. Rodrigo Areias, o homem que se divide entre (sobretudo) a produção e a realização de filmes, é um dos que nos faz acreditar que, em tempo de vacas magras, se pode desenhar um futuro que tem tudo para ser risonho, já que, como ele diz, "não tinha dinheiro para fazer uma curta, portanto fiz uma longa". O resto é conversa.



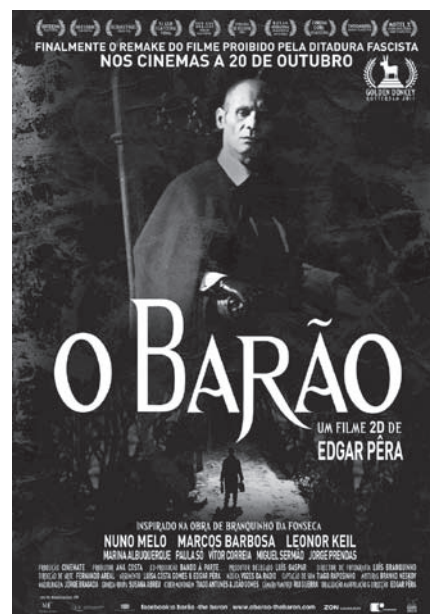


# O BARÃO

de Edgar Pêra

Por **Fernando Mateus**

C I N E M A P O R T U G U Ê S



Apanhando os espectadores desprevenidos, aquando da exibição no Faial Filmes Fest, onde foi distinguido com uma Menção Honrosa pela Fotografia, este filme diferente tem o condão de cruzar terror e comédia, numa estrutura característica dum cineasta que não encerra os géneros em compartimentos estanques, antes subverte paredes redutoras, em filmes totalmente à margem do sistema comercial.

Mas o reconhecimento pleno da incontornável preciosidade que é este mais recente trabalho do independente Edgar Pêra, chegaria com a atribuição pelo excelente Júri dos Caminhos do Cinema Português, de quatro distinções, para o Argumento Adaptado, a Fotografia, a Montagem e a Caracterização.

Partindo da novela homónima de Branquinho da Fonseca, publicada em 1942, considerada por muitos a obra-prima do escritor, Luísa Costa Gomes logrou o sortilégio de, sem perder o fio à meada, transpor o livro para argumento, respeitando o que de essencial havia no original: o mistério, o suspense, o enigma e a magia, ingredientes

com que o realizador se sente tu cá tu lá.

Apoiado na fotografia de Luís Branquinho dum sublime preto e branco, a única possível para este trabalho, cuidando ao extremo uma caracterização a cargo de Jorge Bragada que conseguiu tornar irreconhecível Nuno Melo, o filme consolidou-se na montagem de Tiago Antunes, supervisionada por Edgar Pêra, mestre nesta disciplina, essência do cinema, concretamente neste género cinematográfico, muito específico.

O resultado é um salto de gigante, num país conformado com o formatado cinema para consumo que raramente extravasa dum espartilhado leque dos géneros: drama, comédia e aventuras.

*O Barão* está rotulado de drama, horror, mistério, quando preferiríamos designá-lo de forma mais abrangente como “cinema do fantástico” ou, melhor ainda, dum género que foge aos cânones: “Cinema do Fascínio”. Reconhecendo que a essência da Sétima Arte é o fascínio, como considerava o pedagogo José Vieira Marques, este é o filme paradigmático que cumpre à perfeição

os requisitos para ser considerado Cinema com caixa alta.

Desde o despontar do primeiro fotograma, até ao fechar da imagem, desenrolada a narrativa com um discurso muito próximo do auge do expressionismo alemão, o espectador torna-se escravo do rectângulo de luz em que o filme acontece, para os cinéfilos torna-se obsessivo e acompanha-os para além do tempo-filme, deixando marcas indeléveis. Se os chineses designam o cinema como sombras eléctricas, estas que *O Barão* projecta aos nossos olhos, são geniais, pelo que se vê e talvez ainda mais, pelo que na imagem se não vê, deixando-o à participação do espectador, ele também criador do filme, do “seu filme”.

Tal como num bom livro ou conversa, os silêncios podem dizer mais do que é expressado explicitamente, neste filme “diferente”, há que ver e ouvir o que as imagens e sons nos escondem e fazem a sua riqueza e rara excelência.

# MAZAGÃO

## A ÁGUA QUE VOLTA

de Ricardo Leite

Por José António Cunha



As imagens mostram-se pausadamente. Pensamos estar a observar à distância da câmara uma cidade que decorre com uma calma que o próprio som implica. O ambiente é calmo, quase silencioso e parece que tudo se mexe devagar. As pessoas que vemos passar, no entanto, não assumem nenhum comportamento particularmente digno do nosso olhar e o tempo que as imagens demoram faz com que nos perguntemos para onde estamos a olhar.

A nossa educação para o cinema habituava-nos a olhar para as personagens que agem, que falam, que se encarregam de levar a narrativa, mesmo a documental, por força da sua presença. O cinema enche-se de protagonistas e antagonistas, de heróis do improvável e do incomum. Em *Mazagão* não parece que as personagens importem. Poucas são as que falam, e o que dizem, não é aquilo que nos mantém a ver o filme. Num primeiro momento, ou numa primeira parte se preferirem, é um ambiente o que nos encanta. Uma faixa sonora e, inevitavelmente, um ponto de vista sobre a cidade velha de Mazagão onde apenas por acaso vemos gente. É o que à primeira vista diríamos ser o ambiente, em que nos aparecem as personagens, que efectivamente capta a nossa atenção. É nesse aparente fundo que encontramos a identidade de uma cidade que outrora foi cidade-fortaleza portuguesa. Todas essas personagens, que não voltaremos a ver, são apenas um contexto de uma cidade que existe há mais de 500 anos. Hoje são estes os habitantes de Mazagão, outrora terão sido outros, mas as marcas do passado perduram.

El Jadida é, desde o séc. XVIII, o nome de Mazagão – El Jadida, a Nova Cidade. No Brasil, chamam à sua, a Nova Mazagão. A Nova Cidade e a Nova Mazagão substituíram a velha Mazagão, a primeira, que se queria original. A velha guardou-se no discurso de um povo novo e nas ruas de uma cidade velha, são marcas quase invisíveis.

*Mazagão – a água que volta* é uma busca desse elo de ligação entre três povos que são apenas um; três continentes que são a mesma pátria e um sentimento de pertença comum que faz com que três épocas distintas se unam em torno de uma só identidade – ser português. É uma busca que começa nas imagens e se prolonga nas palavras; começa no nosso olhar observador sobre a cidade e continua no discurso interventivo sobre as pessoas. Em *Mazagão – a água que volta* é-se português por descendência de sangue e por herança cultural. A história de Mazagão, a cidade velha, como seja esse discurso sobre o facto do passado, aparece-nos em constante contraponto com as suas marcas aparentemente apaziguadas.

Mazagão era uma pátria, o país que muitos viram nascer e que logo tiveram que abandonar rumo a outra Mazagão num território inóspito que não eram capazes de compreender. Diz-se que alguns não morreram pelas mãos dos mouros que cercavam a cidade para a derradeira conquista, mas sim de desgosto pelo abandono da sua pátria.

Mazagão é uma ideia de pertença que atravessa o Atlântico da segunda metade do séc. XVIII e que se fixa na selva Amazónica.

Mazagão mantém-se de geração em geração através da prática de rituais que sustentam os pilares da sua identidade enquanto portugueses por um lado, mas principalmente enquanto herdeiros dessa comunidade deslocada da sua própria pátria.

No filme, a Mazagão brasileira chega-nos envolta num ambiente que restabelece a agressividade do abandono de África e o mistério da chegada às Américas. As imagens ficam menos concretas, o som mais agressivo e intrusivo. A entrada em terras da Amazônia é misteriosa e densa como então terá aparecido a quem vinha de uma África de paisagens amplas. Pelo rio chegamos o som de uma festa que ainda não vimos com clareza, mas que nos vai sendo mostrada por fragmentos.

No Brasil já não há marcas, só há gentes que reclamam as suas raízes portuguesas. O que será português numa comunidade que desce de uma outra que há muito que não nascia em português? Uma comunidade duas vezes expatriada, de Portugal primeiro e logo de Marrocos.

Aqui a densidade das imagens diminui, aprofundando-se o fio condutor nas palavras de quem se diz português. As personagens, são portuguesas enquanto dizem: "O meu cabelo é indígena, a minha pele é africana." São descendentes de Mazagão quando dizem: "Tudo o que é de Mazagão é uma mistura que se confunde com a história brasileira."



# CINEMA ~ EDUCAÇÃO

Por **Ana Isabel Soares**

Centro de Investigação em Artes e Comunicação. Universidade do Algarve. Portugal

A vizinhança das duas palavras do título deste pequeno ensaio aparece habitualmente mediada por uma conjunção ou por uma locução preposicional.

Seria de esperar, à cabeça de uma reflexão acerca do cinema e da educação, e de uma eventual relação entre ambos, uma expressão que sugerisse desde logo a perspectiva a partir da qual se pensaria essa contiguidade. Ora, partamos precisamente do ponto de vista da dificuldade em imaginar um ponto de partida. Imaginemos algumas hipóteses – e assumamos a opção, já de si indutora de um certo desequilíbrio, de colocar sempre no início da expressão o termo “cinema”; por ser impossível sobrepor, a não ser por dificultosa alucinação gráfica, há que aceitar a existência de uma ordem, narrativa sintáctica, segundo a qual vemos e lemos cronologicamente e da esquerda para a direita:

a) Cinema e Educação – a conjunção pode ter tanto de orientador como de vago. Desde logo se poderia suscitar a expectativa de uma reflexão acerca do que se subentende por uma existência paralela dos dois conceitos, o que poderia passar por discutir aulas em que o cinema fosse recurso pedagógico; ou filmes que tivessem por tema a ideia de educação. Sendo vaga, ambígua e pouco concreta a ideia da conjunção, opta-se por dispensá-la.

b) Cinema pela educação – a preposição dificultaria mais do que esclareceria o inten-

to. Além do que a ausência de uma acção, de um verbo que pudesse focalizar o debate, faria com que se permanecesse no âmbito do vago: o que será fazer cinema através da educação? Conhecer cinema através ou pela educação seria ideia mais facilmente concretizável: imaginar, por exemplo, de que modo a educação ou modelos educativos podem reconhecer o cinema como objecto cognoscível e relevante e como o tratam para integrar currículos educativos. Este será, sem dúvida, uma das perspectivas que interessa explorar. Porém, não é única.

c) Cinema versus educação – a preposição indica oposição, contrário. Pode estar a sugerir uma relação em que o propósito de um se distancia do propósito de outra, ou dos seus métodos. Seguir um tal percurso ensaístico teria de nos levar a definir como antagónicos os campos da educação e do cinema. Se é possível imaginar razões para tal pensamento, é um caminho que apenas se quer indiciar e não explorar com profundidade, pois que não parece levar a conclusões produtivas para um nem para outro.

Talvez se deva assumir, portanto, a preferência ou a proximidade do conhecimento do cinema pela educação, a que terá de se acrescentar uma exploração inversa, a qual dê conta do que implica conhecer a educação através do cinema (ou pelo cinema). Em qualquer dos casos, teria de se propor

círculos, relativamente fechados, que desenhasssem o que se entende por “cinema”, o que se quer dizer com “educação” – e, tarefa muito mais simples de cumprir do que as anteriores, o significado da locução preposicional “através de”.

O que define cinema? Ou seja, o que o confina? A discussão é, mormente nos dias de hoje, interminável. Assim deve, aliás, ser, pois se refere a um objecto, área do conhecimento ou da expressão humana e, como tal, dinâmica. Deverá limitar-se o conceito a um entendimento clássico de “cinema”, que o refira à sua etimologia e, logo, ao movimento das (imagens) e aos mecanismos de captação, fixação e reprodução (fingimento, aliás) desse movimento? Desde logo, é igualmente difícil a tarefa: propor uma restrição etimológica leva a uma amplitude conceptual que talvez adense a dificuldade, em vez de ajudar a superá-la: se se aceita o argumento etimológico, porque se chamará cinema àquilo que pode facilmente ser confundido, pelo uso acostumado, com “fitas que passam numa sala escura e através das quais se contam histórias”? As histórias que se contam hoje já quase não vêm em latas com bobines de película; passam de realizador para exibidor e para espectador em aglomerados numéricos, digitais. Além disso, a ideia de “sala de cinema” pode estar obsoleta, se se pensar em imagens em movimento projectadas em instalações de



vídeo apresentadas na sala de um museu, ou em segmentos disponíveis através de uma consulta a páginas vídeo na Internet. Se não define, a definição não poderá servir. Pelo menos, por si só não servirá e terá de vir sustentada por extensões ensaísticas que proponham vertentes, amplificações da fronteira do campo de que se fala.

Estará a dificuldade de definição associada à relativa juventude do objecto e do conceito de cinema? Se sim, então esperar-se-ia que o âmbito de "educação" fosse mais fácil de restringir. Mas o debate acerca do sentido deste conceito é antigo – é antiquíssimo. Por outras palavras: tem fases distintas de evolução, consoante o que se quer dizer com "educação". Se nos referimos ao nome como designação do processo e do resultado de uma acção, à ideia do que é educar, será preciso recuar – para nos restringirmos ao que existe escrito, registado, acerca dessa ideia, à Antiguidade clássica (mantendo-nos, precise-se, no mundo ocidental); se o que nos ocupa é o sistema educativo, organizado, implementado pelos governos de cada país, nos modelos próximos daqueles em que hoje vivemos, poderemos chegar um pouco mais perto de nós na História e encontrar nas teses de Jean-Jacques Rousseau algumas das ideias cujo debate (apologia ou denúncia) ajudou a forjar aquilo que hoje constitui a maior parte dos sistemas de ensino nos países ocidentais.

Percebe-se, portanto, a dificuldade de fixar quer um quer outro conceito. Entendamos, para efeitos metodológicos de teorização, que interessa, aqui, entender por cinema

a arte de criar e exhibir filmes (em formatos preferencialmente alargados e em sala ampla), assim como o conjunto de filmes, de modo mais ou menos organizado por cânones representativos das diferenças filmográficas, de nacionalidades, épocas e estéticas. Por educação quer-se aqui dizer tão simplesmente o sistema educativo mais amplamente vigente nas escolas dos países ocidentais – o processo e os métodos.

Esta não é uma reflexão inédita. Em Março de 1923, surgiu, numa publicação de teoria educacional, nos Estados Unidos, "Education and the Movies"<sup>(1)</sup> [A Educação e os Filmes], um artigo no qual Charles Judd se referia ao modo como os produtores da indústria cinematográfica, que já se tinha expandido a velocidades impressionantes e atingido níveis sociais nunca antes imaginados em nenhuma outra arte, se dirigiam aos responsáveis pela educação no país, à procura de orientação para "fazer melhores filmes". A preocupação era que a competição desenfreada os fizesse perder qualidade e, perdendo qualidade, perder público. Era a indústria, portanto, a procurar linhas de rumo para uma qualidade que se baseava na premissa de que os filmes deveriam servir um propósito educacional – ao mesmo tempo que se tornassem apelativos, conquistariam os públicos, figurativamente, desde os bancos da escola.

Três anos depois, Ernest Crandall questionava, em "Possibilities of the Cinema in Education"<sup>(2)</sup>, o papel que o cinema teria na educação. Perguntava-se, por um lado, se o cinema seria admitido na sala de aula como mais um facto da vida, absolutamente integrado no quotidiano do século XX e, en-

quanto tal, objecto da educação; ou se, por outro lado, deveria ser visto enquanto instrumento potenciador do processo educativo e, logo, modo ou ferramenta educativa.

A conclusão que Crandall sugere é que o cinema terá de ser assumido com essa dupla função, de objecto e instrumento.

É neste ponto que o autor compara o cinema à literatura. Ambos são formas de linguagem. Como tal, e aceitando ainda a visão de Stanley Cavell, segundo a qual também o cinema pensa e serve para pensar, literatura e cinema simultaneamente organizam o pensamento crítico e consubstanciam eventos narrativos que se prestam à análise – ambos são constituídos por elementos veiculadores de sentido e são, no mesmo modo e movimento, a matéria de que se faz o pensamento sobre esse ser veículo.

Ora, equiparar cinema e literatura implica assumir a igualdade das duas artes no âmbito geral da cultura. Se esta afirmação hoje nos parece óbvia, ela diz bem do caminho que o cinema fez, em pouco tempo, para o interior dos estudos académicos – assim como da própria história e filosofia da educação.

Uma apreciação sobre o papel do cinema na educação não deverá perder de vista a investigação acerca do papel do sistema educativo para o conhecimento e a compreensão do fenómeno que é o cinema. São membros intermutáveis da mesma equação, na qual se desenvolve o conhecimento e a possibilidade de o aprofundar e perpetuar.

1 Charles H. Judd, "Education and the Movies," *The School Review*, Vol. 31, No. 3, March, 1923), pp. 173-178.

2 Ernest L. Crandall, "Possibilities of the Cinema in Education", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, November 1926, 128, pp. 109-115.



# JEAN VIGO

À propôs du Cinema

Por Luce Vigo



Em 1934, aos vinte e nove anos de idade, desaparece o cineasta francês Jean Vigo apenas com cinco anos de criação cinematográfica. A sua obra que resiste ao tempo e se mantém ainda hoje viva, compreende quatro filmes: duas curtas-metragens: *À Propos de Nice* (1930), e *La Natation par Jean Taris, Champion de France* (1931), uma média-metragem proibida pela censura durante treze anos, *Zéro de Conduite* (1933), e uma longa-metragem vítima de múltiplas mutilações, *L'Atalante* (1934). Esta cinematografia tem sido uma fonte de inspiração para muitos cineastas em diferentes partes do mundo.

François Truffaut ficou siderado pela descoberta deste jovem cineasta desconhecido, como conta no *Les films de ma vie* e na introdução às *Œuvres* de Vigo, organizada por Pierre Lherminier: "Tive o prazer de descobrir os filmes de Jean Vigo numa sessão única num sábado à tarde de 1946 no [cinema] Sèvres-Pathé, graças ao cineclubes La Chambre Noir dinamizado por André Bazin (...). Desconhecia mesmo o nome Jean Vigo, mas senti imediatamente uma admiração desmesurada por aquela obra, que na sua totalidade não tinha nem 200 minutos de projecção." Também Henri Langlois, director da Cinemateca francesa na altura, que muito fez pela ressurreição de Vigo (como os cineclubes e amigos do cineasta) empenhou-se para dar a conhecer Jean Vigo aos seus estudantes: "Quando vemos os seus filmes, apercebemo-nos que ele é bem mais do que um realizador, que ele não se contenta em soletrar, que ele não explora uma terra estrangeira. Ele faz parte dessa terra. É por isso que faz filmes como nós respiramos."

Para alguns, Vigo tornou-se um mito, uma espécie de Rimbaud, ou de Céline, porque esteve doente, morreu jovem, alguns diriam "solitário", ou também porque era filho de um jovem anarquista, Miguel Almereyda ("Il y a la merde"), com posições pacifistas durante a primeira guerra mundial, que foi encontrado morto na sua cela. Ter-se-ia "suicidado". Se Vigo sofreu com a perda do seu pai, e sentimos a sua obra atravessada por uma sã raiva, no seu olhar sobre o mundo, este é simultaneamente um jovem cheio de humor e de projectos, rodeado por fiéis amigos. Entre estes, o grande director de fotografia Boris Kaufman, irmão de Dziga Vertov, ou o músico Maurice Jaubert. Todos eles faziam parte da "Banda de Vigo".



# UMA SEPARAÇÃO

de Asghar Farhadi

Por **José Manuel Martins**

"Se *A Separação de Nader e Simin* é uma separação inextricavelmente tramada pela trama de todas as separações em curso (...), e se este filme se faz vida ao acompanhar exemplarmente, num panorama total de comédia humana, esses recruzamentos até à osmose entre as esferas do íntimo."

Começamos pelo princípio. A tão celebrada 'cena de abertura', na verdade é já a segunda: a primeira e primordial separação chama-se emigração, antes de se chamar divórcio. Simin divorcia-se do Irão e, senão, do marido. Longe do fiat lux de um puro rompante inaugural, esse *tour de force* no tribunal de família, que nos foca olhos nos olhos (e à câmara, ao seu testemunho cinematográfico) em seus juizes, vem já lançado desde antes, respondendo a uma dolorosa fermentação interior. Similarmente, todos os momentos fulcrais de decisão e acção, neste filme que segue e nos faz seguir os fios dos seus enredos entrelaçados como a outros tantos McGuffins, obedecerão sem excepção a uma laboriosa estrutura de antecedência (o seu tema autêntico) que implica tacitamente toda a complexidade dos estratos socioeconómico, cultural, religioso, jurídico, de género, político, familiar, afectivo, que os envolvem e que matizam subtilmente a casuística moral assim inesquivavelmente proposta ao atropalhado julgamento dos seus espectadores.

Se *A Separação de Nader e Simin* é uma separação inextricavelmente tramada pela trama de todas as separações em curso (desde as proto-separações da vida de

consigo mesma, que são o Alzheimer e a morte do feto, às separações de classe, de género, etária, confessional, política, e à desgastante separação ética da inverdade e suas manipulações), e se este filme se faz vida ao acompanhar exemplarmente, num panorama total de comédia humana, esses recruzamentos até à osmose entre as esferas do íntimo, do privado e do público, precipitados e teatralizados numa filigrana de quiproquos pelo factor acidente (ao mesmo tempo contingente e por assim dizer inevitável) e urgidos pela pressão jurídica que sobreaquece a conflitualidade e exponencia a medida de todos os comportamentos, o fílmico guarda porém a sua prerrogativa de perspectivador acutilante do seu próprio material, e consiste numa sábia, magistral tomada de posição perante a sua própria condição de filme iraniano: de filme do Irão e filme no Irão - nem totalmente dentro nem totalmente fora da sua circunstância, e jogando com infinita argúcia e sobriedade o jogo do interior e do exterior, em cuja reveladora paralaxe saberá constituir-se até às peripécias e paradoxos que viriam a pautar a sua viabilização e aprovação internas pela Fundação Farabi do Cinema, a sua promoção oficial de filme nacional concorrente aos Óscares, a arra-

sadora carreira internacional que concita unanimidades raras e que arrebatou esse, e cerca de setenta prémios mais, e a sua paradoxal recepção no regresso a casa, a um Irão divorciado entre a crescente hostilidade do regime e a aclamação popular.

Paralaxe que é assumida desde a primeiríssima imagem filmada. Se, na cena seguinte, a câmara, 'na pessoa do juiz', se retira para a subjectividade da consciência judicativa e recua do cinema para a própria existência, instalando-nos em plena realidade, na polpa da vida, aqui ela ocupa um aquém ainda mais cavado e silencioso, encontrando para a auto-metaforização do cinema uma das suas mais especiosas variantes metadiscursivas de sempre: o cinema (iraniano) escolheu desta vez reencarnar na fotocopiadora das vidas dos que partem ou querem partir da sua pátria. Testemunho tumular, levantado pela sua luz interior na perspectiva mortuária do contra-picado, o cursivo do aparelho de revelação vai alternadamente apagando na luz os nomes do genérico, gravados no negro (da escuridão das vestes), à medida que mostra e regista os rostos e as identidades dos emigrantes que puseram o seu olhar e a sua liberdade nesses passaportes; a fotocopiadora cine-

➤ ma deixando assim inscrita a sua dádiva e a responsabilidade da sua irmanação aos seus personagens, como os pintores antigos que gravavam o seu 'fecit', assinado, nos seus quadros. E é quando nos aparecem as fotos-tipo-passe de Simin e Nader partindo juntos, após tantas outras, que este filme dessa separação se nos estabelece nesta sua 'separação'. Cuidado, que uma separação pode esconder outra (e, a julgar pela singular miopia patenteada pela crítica ocidental, escondeu-a com tanta perfeição do inefável azul censório interino, como das cultivadas lentes hermenêuticas do 'mundo livre').

O 'ponto de vista da fotocopiadora' é o de um dentro que avista um exterior, também o de uma importação tácita do extra-fílmico (digamos, o contexto geo-político e o problema do cinema iraniano) para a medula intra-fílmica mesma (por exemplo, a 'montagem rápida' e alerta da perspectiva predominantemente oblíqua da câmara sobre as divisórias em vidro translúcido, onde no mais inócuo pormenor do quotidiano, como no nariz da filhita de Razieh esborrachando-se de olhos abertos de curiosidade no vidro da porta, se repete o leitmotiv visual e simbólico do 'outro lado'); é também

o ponto de vista de uma conjugação instantânea do íntimo e do público na instância do passaporte, que correlaciona também Irão e Ocidente. (O íntimo é o não-dito do público, e expressa-no-lo na cena seguinte o silêncio de Simin sobre 'que presentes circunstâncias [iranianas] são essas' que convidam à emigração de famílias em busca de futuro para filhas). A conjugação do filme como tal com o seu conteúdo temático fica assim estabelecida, no estrito paralelo entre a relação dos iranianos com o seu país e o estrangeiro, e a relação do cinema iraniano com o seu país e o estrangeiro.

A grande paralaxe, essa, consiste em que o filme é simultaneamente a fotocopiadora e o fotocopiado, o que fica e o que parte. Se o Irão está dividido nessas duas posições, o filme do Irão consubstancia a unidade simultânea de ambas: Asghar Farhadi é o emigrante tão crítico (e 'separado'), que permanece (unido), e *Uma Separação* não se limita a mostrar essa separação, ele representa e realiza a unidade que a ela subjaz: e fá-lo em paralaxe: a sua maneira de partir, é ficar, a sua maneira de ser passaporte é dar-se como a respectiva fotocopiadora. Mas - segunda paralaxe -, vai mais longe: ao ficar, é no Irão que fica, no Irão total. E é

ao seu país inteiro que o filme abraça, num olhar compassivo das suas tensões e da sua humanidade, dos seus conflitos e dos princípios de verdade que os sanam em perda (o princípio religioso em Razieh, o princípio de consciência em Nader), que aporta o oposto do happy end: a reconciliação.

Mas redobrado cuidado, porém (diz Lacan que os que não se deixam iludir se iludem nisso mesmo), porque o McGuffin da separação conjugal é afinal também o verdadeiro tema: 'não era a sério, mas tornou-se sério', dirá Nader à filha. Trata-se de não menosprezar o historial evolutivo da separação 'propriamente dita' (quanto a ela mesma, e no que oferece de veículo diegético para os historiais concomitantes com que ela se entretete e que sobre ela retroagem, num enredo polifónico), num filme em que o humano jamais poderia ser usado como pretexto para uma mensagem segunda.

Assim, é no coração do McGuffin que se esconde - com a verdade me enganas... - o autêntico tema: dada como simples explicação inicial para o divórcio (a separação McGuffin), a pulsão migratória (a separação essencial) é a sobredeterminação de fundo que explica o pomo da discórdia no casal.





➤ É numa cena a meio do filme que se dá o divórcio, a ruptura irreversível 'de Nader de Simin' (e se percebe o título original: é Nader que se Separa de Simin, não Simin que 'se separa' de Nader, como à visão singela ou folhetinesca se aparenta): é quando ele a põe do outro lado, do lado dos opositores que partem, e não, como ele, dos opositores que resistem (embora a instrução da filha no desempenho do papel feminino contra o padrão da república islâmica venha a derruir na mentira que sustenta perante ela e nas manipulações chantagistas a que a submete, enredado nos traiçoeiros meandros do duplo processo divórcio/incriminação).

Ora, diante de um tal divórcio, e ao contrário de Termeh, Farhadi pode escolher ambos: o pai Irão, ficando, e a mãe Irão, partindo (e regressando) com o seu filme 'à conquista do mundo'. A estrutura auto-referencial do filme (que inclui referencialmente o extra-filme no intra-filme) realizava já ela mesma essa unidade, convertendo este cinema numa categoria política da acção. Isso lhe permite avançar um lance em relação à condição em que uma autora como Negar Mottahedeh coloca o cinema iraniano anterior recente: o de se constituir formalmente como uma 'displaced allegory' (é o título do seu livro de referência), isto é, deslocando a alegoria do conteúdo para a forma (que, neste caso, exprimiria 'em negativo' os constrangimentos que a censura lhe impõe e a denunciaria e superaria pela invenção de novas técnicas adaptativas, diríamos que nessa espécie de resistência mais pérfida que os pérfidos a que um Robert Walser elevou o 'Sim' da submissão). Este filme mantém esse 'displacement' da alegoria crítica, mas com o requinte de o elevar do nível da forma ao nível metaformal pró-

prio de um filme iraniano sobre o cinema iraniano; e com a ousadia de, como à 'carta roubada' de Poe, esconder a sua *replaced allegory* no âmago do conteúdo mesmo (duas 'separações' em uma), aprendendo humildemente de Hitchcock a implausível arte do McGuffin verdadeiro (este, para nos reportarmos à elucidação desta categoria na célebre historieta de Truffaut, apanha deveras leões escoceses - e assírios).

Esta articulação virtuosa dos dois níveis de alegoria inconspícua culmina na cena final. Esta, remata o todo orgânico da película, que caracterizariamos como a conjugação de três esferas concêntricas: 1) o miolo dos acontecimentos e dos personagens, em desagregação (a queda em domínio de todas as peças, a complexidade caleidoscópica da relação negativa que vincula todos a todos em termos de conflito - embora as duas meninas brinquem uma com a outra na última noite do concelho familiar, Infância de uma humanidade que pudesse vir a sê-la um dia...); 2) em torno deste, a esfera armilar dos sistemas de valores e dos laços afectivos e emocionais que, entrelaçadamente, constituem o todo da vida iraniana, e cujo jogo transversal (e não dicotómico: mais fino do que alguma divisão maniqueia dos iranianos e dos 'dois Irãos') precipita as situações dilemáticas (p. ex. no desenlace final de Razieh, entre o Corão e os credores, entre o socio-laboral e o religioso, entre o masculino e o feminino) e ao mesmo tempo se mantém como a ordem simbólica estabilizante e reguladora dos eventos e dos seus actores (p. ex., essa mesma cena); 3) e o centro e a periferia de tudo isso: a cisão do passaporte e da fotocopiadora é agora a (de)cisão de Termeh: que Asghar Farhadi (e não esqueçamos que Sarina Farhadi, a 'Ter-

meh', é a sua filha, a quem ele educa, não a pôr gasolina no carro 'com toda a gente a olhar', mas a representar a mulher iraniana a pôr gasolina no carro com Toda a Gente a Olhar; ele, Asghar, que não se divorcia nem sequer da mulher, quanto mais do Irão), que Asghar Farhadi se suspenda nessa (de)cisão, ou no dilacerante entre-portas entre o coração cindido e a lágrima da sua decisão, quer dizer três coisas: quer dizer, a todas as Termeh, que a decisão 'que já tenham tomado' é, porém, impronunciável; quer dizer, a todos os iranianos, que essa é a sua condição, a de estarem às portas da escolha (de 'partirem' ou 'ficarem', e, ficando, aderindo ou recusando 'as presentes circunstâncias'), e no divórcio da cisão que já não troca palavra (e, porém, à mesma porta): aguardando, ao mesmo tempo partidos ao meio (como os pais) e escolhendo um dos lados desse corte da faca em sangue (como a filha), pela, ou por uma, decisão do seu impasse, e que talvez já só esteja nas mãos dos seus filhos ser tomada e ser pronunciada; e quer dizer, a si próprio, cineasta entre cineastas, que há uma escolha ainda maior que todas estas, e do que a de alinhar filmes 'que saem' e filmes 'que ficam', filmes pró e filmes contra: filmar o filme que a tudo isso abarque e à soma total dessa agonia em si contenha e compreenda, fazendo-a sua - chamando-lhe Irão, o Irão dos iranianos.



# Aspectos da exibição audiovisual no México

Por **Gabriel Rodríguez Álvarez**

*Somatizado con la noche artificial de los  
cinematógrafos  
desde la atalaya borrascosa de las galerías.  
no lo has de saber.  
llevas el manubrio de este mundo audiovisual y  
butaquero.*

“Cácaro”, José Mendoza Lara, (fragmento)

Ao contrário das outras artes, o cinema precisa de uma tela onde se projecta o filme após a sua rodagem, revelação e montagem seja em película ou digital. No início tudo era feito pelas mesmas pessoas: filmagem, revelação, montagem, promoção, exibição mas, em cerca de um século, os mercados cresceram o suficiente para a indústria se especializar, e separaram-se as diferentes tarefas como se não estivessem intimamente relacionadas. Assim, uns fazem a produção e devem obter o acordo com outros de modo a exibir as suas obras. Este foi o acordo estabelecido: dividir os sectores e manter os privilégios de cada um.

A estabilização das exibições cinematográficas no México chegou com o estabelecimento de locais fixos e especializados, ainda que num primeiro instante, o cinematógrafo tenha compartilhado os seus tempo e espaço com o teatro de variedade e outras actividades como bailes, reuniões sociais, exposições, etc.

Em 1909 foi aberta, no andar térreo do Edifício Paris, o Cinematógrafo Cine-Club de Jorge Alcalde, que teve o cuidado de colocar uma estrutura Art Nouveau e um bar para atrair a nata porfiriana. Ali se realizava

uma projecção com os assentos colocados em ambos os lados de uma tela translúcida com dois preços diferentes. No mesmo local, às vezes, tocava a Orquestra Típica de Lerdo de Tejada ou instalava-se uma sala para famílias de luto que não queriam ser vistas em sociedade. A grande contribuição para o espectáculo cinematográfico (que até então era organizado em sessões), foi a ideia da permanência voluntária. Após a exibição dos materiais da Film D'Art por alguns meses, Alcalde iniciou uma colaboração com a União Cinematográfica de modo a ter produções nacionais de actualidades e conseguiu exibir a reportagem Conferências de Paz sobre o Rio Bravo, que mostrou o encontro entre Porfirio Díaz e Francisco I. Madero.

Pouco tempo depois, em 1911, a empresa fechou e Alcalde partiu para Paris entre os seguidores do ditador deposto. Nos tempos dos pioneiros, organizaram-se os primeiros circuitos, como o Circuito Granat que funcionava com o Salón Rojo, o Cine Royal e o Cine Granat na cidade do México. A competição criou consórcios e a imaginação trouxe soluções para os problemas e dificuldades.

## Palácios de sonhos

De 1915 a 1945 no México viveu-se uma época única de construção de salas de cinema com uma arquitectura meticulosa, especialmente decoradas e projectadas, de modo a que cada uma fosse a mais arrojada, eloquente, bombástica, sóbria, elegante, monumental, fantástica, escura e solene. Havia tantas, que dava a impressão de que havia salas para todos os adjetivos. Eram conhecidas como Palácios e quase todas foram tragadas pela cidade ao longo das décadas. Primeiro houve a comunhão e apropriação dos espaços para servirem de teatros e salões. No Centro Histórico da Cidade do México ocorreu uma explosão arquitectónica que levou a integrar na paisagem urbana novos colossos destinados a albergar as imagens em movimento. O processo foi semelhante em todas as cidades mais importantes, abrindo salas por todo o país. Haveria motivos para ser optimista, era uma questão de esperar pelos filmes que viriam das fábricas de sonhos. Em 1921 estrearam-se 638 filmes (recorde nunca superado, atingindo-se em 1979, 584 estreias).

Após a II Guerra Mundial, durante a qual se haviam combinado elementos favoráveis ➤

➤ ao cinema mexicano no campo de produção, instalou-se uma trama de negócios e influências reservada a uma elite empresarial e política que ganhou poder no final da Revolução Mexicana. De 1947 a 1960, com a aprovação dos governos estaduais e federais, combinaram-se os negócios particulares na área da produção, distribuição e exibição de filmes, colocando a exibição como a porta de entrada para os produtos importados. Alguns dizem que entre Janeiro e Setembro de 1947, estrearam-se 276 filmes, dos quais apenas 49 eram mexicanos <sup>1</sup>.

Em 1949 existiam 87 salas na cidade, cujos preços variaram entre os quatro dólares (luxo): cinemas Magerit, Lido, Orfeon, Chapultepec, Arcadia, Regis, Marschala e Prado, e os oitenta centavos de Isabel e Sta Maria la Redonda. Em 1950, a novidade foi o Autocinema de Las Lomas e em 1959 já havia noventa salas de cinema. Nessa década inauguraram-se vinte salas como por exemplo o cinema Roble, o Variedades, o Real Cinema e o Continental. Em 1959 abriu o Autocinema Satélite <sup>2</sup>.

No entanto, esses negócios não satisfizeram toda a gente, às vezes por serem exclusivos de grupos e máfias. O produtor Miguel Contreras Torres no livro *El Libro Negro Del Cine Mexicano*, (México, 1960) denunciou com veemência o caso do Monopólio Jenkins, documentando e explicando as relações viciosas entre o público e alguns empresários, que controlavam, no caso da Companhia Operadora de Teatros de Operação os cinemas Roble, Chapultepec, Orfeón, Magerit, Lido, Nacional, Cosmos, Savoy, Insurgentes, Lindavista, Palacio, Maya, Mitla, Soto, Escandón, Máximo, Roma, Rívoli, Cairo, Rialto, Goya, Tepeyac e Isabel, todos na Cidade do México. No caso da Cadena de Oro, William Jenkins associou-se a Gabriel Alarcón e Emilio Azcárraga para explorar os cinemas Alameda, Bucareli, Olympia, Atlas, Acapulco, Tacubaya, Bahía, Popotla e Stadium. A história foi que Jenkins e Alarcón ligaram-se a Luis Castro, um associado necessário para gerir os cinemas Palácio Chino, Real Cinema, Rex, Balmori, Princesa, Royal, e Lux e Mundial. Por sua vez, o cinema Teresa o Encanto, o Monumental, o Éden e o Odeón, eram geridos por detrás Arturo Ceballos, Alarcón e Gabriel .... William Jenkins.

Em todo o país houve irregularidades. Os beneficiários dessas bilheteiras eram poucos e Walt Disney estava entre eles. As distribuidoras assumiram-se como os semideuses da Meca do cinema de Hollywood. Além disso, havia outros que ofereciam catálogos de filmes, sobretudo europeus. Em 1961 havia pelo menos quarenta distribuidores, incluindo privados, embaixadas, consulados, ministérios estrangeiros e um directório nas principais cidades do país, contido no folheto "O que é um cineclube?", de Manuel González Casanova e publicado pela UNAM.

Com excepção dos filmes mexicanos, filmes nacionais e Cimex, localizados em diferentes andares do edifício na Divisão do Norte, em frente à Piscina Olímpica, a grande maioria das empresas de distribuição encontravam-se nos bairros Roma e Juárez e em edifícios na Avenida de los Insurgentes. Curiosamente, em apenas dez quarteirões situavam-se a Warner Bros First National Pictures (em Acapulco 37), a Sovietexportfilm (em General León 32). United Artists do México, localizava-se (em Tabasco 304), Twentieth Century Fox Film do México (em Insurgentes 263), Metro Goldwin Mayer (em Sinaloa 20), Universal Pictures Corporation do México, (em Ignacio Mariscal 59), Paramount Films (em Sullivan 93). Estas companhias importaram para o México filmes americanos que iriam moldar o imaginário nacional, gerando uma crise do aparelho produtivo, mas não no da distribuição.

Entre 1961 e 1993 ocorreram inúmeras histórias na indústria nacional do cinema que entrou numa crise de gerações, de produtores independentes, de cineastas de relevo. Durante esse período abriram-se as escolas de cinema; organizou-se a Filmoteca da UNAM, a Cineteca Nacional Film e a Cineteca Luis Buñuel de Puebla; foi criado o Novo Cinema Mexicano e foi inventado o IMCINE. Nasceram e fecharam-se revistas; formaram-se redes e associações de cineclubes; Zafra Cine Difusión enriqueceu a oferta com cinema latinoamericano e dinamizou a exibição nos sectores universitários, sindicais e de corporações; a crítica especializada amadureceu e deixou a sua marca, mas no que toca à exibição passou-se por um período de auge e bancarrota do Circuito Oro e da Companhia Operadora de Teatros (COTSA); empresas privadas com parcerias

públicas que gozaram do beneplácito oficial para se sustentar de forma irresponsável. Ambas nasceram de um momento para o outro com a compra do património de William Jenkins e mais tarde sofreram a devastação do neoliberalismo. No entanto, a cultura cinematográfica manteve-se, e as parcerias também foram construídas para outros fins que não o do mero lucro. Várias instituições têm resistido à homogeneização da linguagem cinematográfica e do consumo passivo de filmes.

### Caminhos à parte

A construção dos auditórios universitários do Instituto Politécnico Nacional e a UNAM nos anos 50-60, dos teatros dos IMSS, da Cineteca Nacional nos 70, das salas da Filmoteca da UNAM nos 80 e algumas salas independentes, representou um benefício para diferentes públicos de todas as classes sociais. No circuito universitário era frequente o cinema alemão, argentino, brasileiro, checoslovaco, cubano, espanhol, francês, japonês, italiano, sueco e até dos Estados Unidos mas, acima de tudo, destacavam-se pela própria selecção dos filmes e na forma de programá-los em ciclos retrospectivos, de estreias e panoramas, pouco frequentes nas salas comerciais, donde tinham ficado famosas as comédias, os westerns, as comédias musicais e o cinema político.

Até o cinema mexicano pôde ser visto nas salas da UNAM através de protocolos como o estabelecido com o Cineclub de la Universidad ou com o Cine debate Popular, que surgiu em 1961. Nos anos setenta, a Muestra Internacional de Cine era a principal mostra que regularmente apresentava as novidades e onde se conheceram autores como Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Ingmar Bergman, Andrey Tarkovski, Ridley Scott, Woody Allen, José Luis Garci, Carlos Saura e Werner Herzog entre outros.

Escasso, mas presente e às vezes até por interesse oficial (sobretudo no sexténio de Luis Echeverría), o cinema de países comunistas estava reservado para salas específicas e circuitos mais autogestivos do que lucrativos e solidários com causas sociais e políticas.

Na capital apareceram salas independentes orientadas para públicos especializados e snobs. Por outro lado, desde 1934 a itinerante Muestra Internacional de Cine, começou a consolidar-se como um evento

<sup>1</sup> "El sindicalismo en el cine", Catherine Bloch, *El cine mexicano a través de la crítica*, Gustavo García, David R. Maciel, DGAC, IMCINE, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 2001, p. 261

<sup>2</sup> "La década perdida", Gustavo García, *El cine mexicano a través de la crítica*, Gustavo García, David R. Maciel, DGAC, IMCINE, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 2001, p. 204.



► de referência para os cinéfilos das distintas regiões mexicanas.

Contudo, a profunda crise económica agravou-se durante os anos oitenta e trouxe consequências irreparáveis para a indústria, que se reflectiram no abandono das políticas de subsídio e desmantelamento do aparelho burocrático. A combinação do desapego com o desinteresse programado derivou na venda das salas estatais a companhias privadas que refundaram o negócio. Hoje o negócio expandiu-se, concentrando-se em diversos sectores socio-económicos da classe média à superior. De 1994 até agora tem-se vindo a reorganizar o panorama empresarial, sempre em aliança com poderosos grupos transnacionais do espectáculo e refrigerantes. Em 1993 apareceu Cinemark e em 1995 surgiram Cinemex e Cinépolis, este último pertença da Organización Ramírez <sup>3</sup>.

#### O rentável comércio de signos

A exibição comercial no México é feita em salas comerciais. Segundo dados de Canacine <sup>4</sup>, em 2011 existem 4,503 salas em todo o país, sendo o 5º país mundial com maior número de espectadores, depois da Índia, EUA, China e França e seguido pelo Japão, Reino Unido, Rússia, Coreia do Sul e Brasil. O negócio do cinema não se mantém estático e, além das razões que convocam o público a assistir, podemos notar alterações primeiro nas salas, tornando-as mais elegantes, cómodas e exclusivas. Verificaram-se outras alterações no âmbito das condições de projecção. As primeiras modernizações vieram ao nível das salas VIP, para logo depois surgirem evoluções nas cabines de projecção ao instalar IMAX e uma cada vez maior capacidade de sistemas 3D e, o ainda incipiente, sistema 4D. Embora se tenham considerado distintas a exibição pública da doméstica, no âmbito da evolução tecnológica fez-se a passagem do VHS para o DVD e, seguidamente, para o Blue Ray. O áudio evoluiu do THX ao Dolby Digital e Surround. O espectador actual tem tido contacto com comodidades que pode inclusivamente instalar em sua casa (apesar disso, as câmaras com essas configurações são ainda reservadas). A evolu-

ção do negócio manteve pontos essenciais. As estratégias publicitárias do nosso tempo abarcam revistas onde podem encontrar-se resenções, comentários e que induzem a oferta em cartaz que logo se reitera com anúncios espectaculares em zonas de grande afluxo de trânsito, em transportes públicos e junto a vias de trânsito em diversos tipos de mobiliário urbano destinado para o efeito.

O casamento com a publicidade também abarca os meios de comunicação de massas com a imprensa escrita, a rádio, mas inclui as redes sociais, o mercado de videoclubes de aluguer e venda.

Desenvolvem-se estratégias de promoção no YouTube e aquilo que em algum momento esteve confinado às salas de edição e projecção de filmes, vive hoje uma época promíscua com os formatos digitais.

Há mais caminhos do que nunca para encontrar as imagens em movimento. Apesar das ameaças do FBI, a CIA e os poderosos grupos de edição em DVD reclamando leis que aqui não são as mesmas que nos states. Expremendo os produtos, asseguram que se verão "apenas em sala", fingindo cegueira ante a flagrante oferta ilegal. Por questões de realismo económico e poder aquisitivo, fica a certeza de que esses títulos chegarão às ruas em escaparatés clandestinos, vendas ambulantes ou lojas de saldo. Por seu lado, o crime organizado já começa a ser analisado nas estatísticas industriais e gerou perdas de tal dimensão que as grandes empresas de produção e distribuição organizaram a Motion Pictures Licensing Corporation (MPLC) que chegou ao México para vigiar o lucro das majors, colocado em risco pela explosão de ecrãs em lojas, bares, discotecas, hotéis, linhas de autocarro, aviões, cabeleireiros, etc.

Segundo cálculos do IMCINE, no México existe um ecrã por cada 23,000 habitantes <sup>5</sup>. Apesar do aumento do número de filmes produzidos durante a última década, as fontes de produção e difusão não chegam a abastecer os espaços e a concentração de filmes norteamericanos não resulta do facto de não existirem opções alternativas, mas sim da exploração feita pelos que

administram essas montras do audiovisual que se negam a modificar a receita. Os estudos californianos sustentam as cadeias comerciais, bem coordenadas todo o ano para colocar nas maiores épocas os produtos que garantem a venda das bilheteiras. Os números são demolidores: em 2010, 90,5% das estreias foram norte-americanas <sup>6</sup>.

Hoje em dia as principais cadeias são Cinépolis, Cinemex, CMM e Cinemark embora existam algumas de mais pequena dimensão como Cinemas Lumiere, com presença no norte, centro e sul do país. Regionalmente têm vindo a aumentar paulatinamente as cadeias comerciais, embora, desde há mais de vinte anos as instituições oficiais dedicadas a apresentar os panoramas audiovisuais mantêm-se praticamente as mesmas: Filмотeca UNAM, Cineteca Nacional, IMCINE, INAH, Fonca, Conaculta, Canal 22, Canal 11, TVUNAM, CUEC, CCC, e as diversas universidades públicas auxiliadas por embaixadas que, em contra-corrente, apostam na cultura.

#### Nas salas independentes

Da exibição audiovisual no México participam também espaços independentes que ocasionalmente formam círculos culturais organizados por cineclubes com diferentes perfis: estudantis, associativos, universitários e de bairro. Mais recentemente surgiram também os festivais, baseados na exibição alternativa à oferta tradicional. Na ausência de grandes eventos de prestígio internacional consagrado desenvolveu-se uma tradição de mostras internacionais que traziam, pelo menos, aquelas obras que tinham arrebatado o aplauso, os prémios, o reconhecimento e o interesse nos certames. Com o tempo essas programações foram encontrando caminhos e salas itinerantes pelas diversas cidades do país. Por sua vez os espaços não se circunscreveram aos lugares fechados e cada vez mais se foram experimentando projecções ao ar livre, em espaços públicos, em colaboração com organizações, universidades, museus, grupos e associações vizinhos. Infelizmente é sabido que os espaços independentes navegam em marés de informalidade, com magros financiamentos anuais e sujeitos às preferências discricionais que adoptam o nome de "Programas", no seio de políticas públicas expostas às necessidades conjunturais. Não obstante, nos últimos anos inúmeros museus, casas da cultura, galerias, escolas profissionais, universidades e academias começaram a reinterpretar os modelos de exibição educativa. Completando os circuitos culturais de uma tradição intermitente mas que supera já

3 Nuevo cine mexicano, Gustavo García, José Felipe Coria, Clío, México, 1997, pp.76-77

4 [www.canacine.org.mx/DatosBasicos.html](http://www.canacine.org.mx/DatosBasicos.html)

5 Anuario Estadístico 2010, IMCINE, México, 2010, p. 42

6 Anuario Estadístico 2010, IMCINE, México, 2010, p. 15

7 Em Anuario Estadístico 2010, IMCINE, México, 2010, p. 47.



os sessenta anos de constante actividade, os cineclubes mantiveram-se tendo como sede escolas, faculdades e centros culturais que trabalharam em articulação com os institutos culturais estrangeiros, com alguns acervos institucionais e com os catálogos comerciais disponíveis. Cada vez mais, o talento mexicano está entre os favoritos dos festivais mais importantes, e aí participam jurados, convidados ou representantes das revistas ou de algumas marcas influentes. Paradoxalmente tal não garante que as realizações mexicanas sejam vistas no grande écran, essas permanecem nas capas das revistas cor-de-rosa e anedotas, aparecendo algum tempo depois no pequeno ecrã. Permanecem portanto à margem do grande público que há muito tempo que é alheio às salas multiplex.

É difícil entrar no circuito comercial, porém esse não é o único caminho para chegar ao público. Nos últimos anos, assistimos a novas estratégias de distribuição e difusão que encontram nas diversas universidades um lugar propício para realizar as ante-estreias dos filmes com a presença de realizadores, actrizes e actores, e produtores que trazem o seu interesse em chegar aos públicos através de estreias, mostras, tours e encontros.

#### Festivalitis aguda

Recentemente foram os festivais que ganharam destaque e ocupam temporariamente algumas das salas do país. As cadeias comerciais são forçadas regularmente a sanear as suas programações exibindo aquilo que rejeitam o ano inteiro, ou seja, cinema mundial crítico e intenso, curtas-metragens experimentais e realistas e cinema nacional de todas as épocas. Também se multiplicaram as exhibições ao ar livre. Uma forma de medir o grau de atenção que o cinema foi ganhando depois dos cem anos, tem que ver com a aparição de festivais em praticamente todos os estados da república (Nayarit é uma excepção). Em primeiro lugar, encontra-se o Distrito Federal com quinze festivais, seguido de Michoacán com seis, Morelos, Nuevo León, Puebla, Estado de México, Baja California com cinco, e Querétaro, Jalisco, Zacatecas e Guanajuato com quatro <sup>7</sup>.

A tradição da Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos que nasceu em Acapulco e se exportou Cine Roble do Distrito Federal, gerou uma herança complicada de gerir, pela diversidade de elementos que se conjugam numa festa cinematográfica. Os pontos centrais são o apoio oficial local, o impulso para o turismo, a especulação de competência (prémios e jurados), os pré-

mios económicos e de reconhecimento.

Nos últimos doze anos observou-se uma expansão que começou em 1998 com o surgimento do *Festival Internacional de Cine de la Ciudad de México*, baseado numa jornada de curtas-metragens que depois levou as suas raízes a Michoacán e veio a tornar-se o *Festival Internacional de Morelia*. No Distrito Federal formaram-se diversos eventos regulares com a colaboração de embaixadas e institutos culturais, como a referida *Muestra Internacional*, os fóruns da Cineteca Nacional e os festivais de verão da Filmoteca da UNAM, que entretanto foram suspensos mas que chegaram a adquirir cópias que mais tarde circulavam entre os numerosos usuários da Filmoteca. Produzido no âmbito privado e com incidência no âmbito público, as seis edições consecutivas Ficco-Cinemex confirmaram as vantagens e perigos de ter um patrocinador exclusivo, mas também deram visibilidade a uma nova geração de programadores e públicos atentos e exigentes. A *Muestra-Festival de Guadalajara* soube crescer e manter-se, principalmente por factores de estabilidade na Universidade de Guadalajara. Para além de se especializarem em curtas e longas metragens, os géneros dos festivais têm vindo a diversificar-se: documental (Voces contra el Silencio, DocsDF, Ambulante), horror (Macabro), fantástico (Mórbido), ambientalista (Cinema Planeta), curta-metragem (Shortshorts), o que facilita a identificação de públicos e descentraliza paulatinamente as salas por todo o país. Nos últimos anos temos assistido ao nascimento dos festivais da Cidade do México que mostram as hesitações da organização de um evento, mudando nomes, parceiros, identidades, patrocinadores locais e federais. Em 2011, a UNAM assumiu o compromisso e tem tudo pela frente para instaurar um evento periódico e permanente na vida universitária e nacional. Apesar de conviver com outros festivais, cada um tem a sua missão e compete por recursos e públicos próprios. O cúmulo é a coincidência no mesmo trimestre, saturando a oferta que no resto do ano não chega a equilibrar-se.

#### Desafios no horizonte

A exibição privada no México está manietada às agendas das empresas multinacionais de cinema e entretenimento. Por trás da máscara de que não tem ideologia por tratar-se de entretenimento, a exploração comercial de filmes foi sempre no sentido daquilo que é imposto pelas corporações da indústria cultural. O balanço depois de quase duas décadas de privatização do sis-





➤ tema estatal de exibição, é o de que os mais pobres ficaram fora das salas nos centros comerciais, condenados ao visionamento doméstico, os catálogos comerciais, bem como os mais ilegais, complementam as fontes de abastecimento audiovisual dos indivíduos. No México 42.4% da população não conta com nenhuma sala de cinema comercial no seu município e apenas 7.2% dos municípios do país têm pelo menos um cinema<sup>8</sup>. Apesar das limitações, com a televisão abriram-se mais canais para promover a procura de conteúdos audiovisuais. Ainda que de forma distorcida por causa da dobragem, a oferta de filmes esteve sempre presente no pequeno ecrã e na televisão por cabo.

A televisão rege e ordena as suas regalias. Já neste século, a Internet veio instaurar o seguinte paradigma em que individual e colectivamente assiste-se hoje a uma grande variedade de linguagens para produzir imagens em movimento. De facto, a experiência individual está longe de substituir a vivência grupal e massiva de um evento audiovisual colectivo. Na estrutura que se vai transformando de forma desigual estão envolvidas a tecnologia e o mercado, com as políticas públicas de incentivo à produ-

ção. Até ao momento não se perspectiva um desenvolvimento do público de forma autónoma e autogestionada. O mundo digital em que vivemos é contraditório e desequilibrado porém não menos híbrido e diverso. O que originalmente supôs o monopólio das projecções públicas hoje reverteu-se, abrindo as oportunidades de conhecer o que durante algum tempo esteve reservado a minorias universitárias e sectores urbanos de profissionais e jovens, sempre entendidos exclusivamente como consumidores.

Sendo uma cultura em perpétua transformação, permanecem porém desafios no enquadramento legal e de mercado, propiciados pelo advento do mundo digital. Ficam por investigar, desenvolver, incentivar e regular os conteúdos no convívio multimédia através de novos meios. O Estado, já que não pode obrigar as marcas a afastarem-se dos seus fins lucrativos, resta apoiar o desenvolvimento do código aberto (*Open Source*). O vocabulário integra tecnologia, políticas públicas, mercado, formatos, legislação de incentivo, incentivo ao público organizado assim como licenças para a difusão e exibição cultural.

O diagnóstico ibero-americano é eloquente

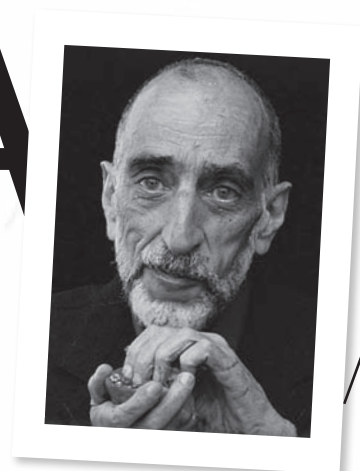
e mostra que em todas as partes se viveram estes processos de abandono e retoma do cinema como ofício, mercado, arte e comunicação social. Também no México, por mais que se tenham dados passos a favor da produção de todo o tipo de formatos e géneros, a exibição continua a ser a pedra de toque. Permanece alienado o recurso público de entrar em contacto com a sociedade. A soberania tem uma enorme fenda onde se deixaram em mãos privadas a dieta audiovisual das maiorias. É tarefa de muitos actores evitar os desequilíbrios na balança do entretenimento e do conhecimento.

\* Texto publicado em ROLO, José Rodríguez López (coord.) (2012), *Cine México 1970-2011*, México, Gran Número Once Producciones.



# UM CINEMA SEM FUTURO

Por Luís Bernardo



O dinheiro na obra de João César Monteiro é condição *sine qua non* para instaurar um simulacro de revolução, mas também para a conquista amorosa. Como em *Sade*, o sexo será indissociável do dinheiro: gasto em revoluções ou em caprichos é o sintoma da destruição do seu valor de uso, simplesmente é mandado para a rua, para as águas do rio ou despejado sobre o corpo das ninfas desejadas, sendo o substituto do sêmen que a personagem não ejacula. Em ambos os casos estamos perante uma economia improdutiva, do puro gasto, que o liga às teses defendidas por Georges Bataille e ao conceito que este escritor forjou, de *dépense*. É a partir da posse do dinheiro ou da criação de vínculos económicos entre os personagens e João de Deus (em *Recordações da Casa Amarela*, *A Comédia de Deus e Bodas de Deus*), as únicas garantias da possibilidade de sexo, que não é para Monteiro o veículo de reprodução da espécie, sendo, pelo contrário, a sua ostensiva negação.

É também o dinheiro que lhe permite simular revoluções públicas, como a deposição da república em *As Bodas de Deus* (1999), um novo 25 de Abril em *Recordações da Casa Amarela*, que se assemelham a *happenings* ou performances e que se caracterizam pela sua efemeridade e por serem "momentos" dentro do filme, sem

qualquer ligação entre um antes e um depois e que se esgotam na sua realização. Poder-se-ia dizer que estes "momentos" ou "situações" desencadeados nos seus filmes, visam, tal como os *happenings*, instaurar um simulacro de caos na ordem, tornando presentes uma liberdade absoluta que, nos seus filmes, a democracia nega. Aliás, para este realizador, democracia e fascismo são conceitos contíguos e, como para Agamben existe uma «íntima solidariedade entre democracia e totalitarismo».

João César Monteiro não admite o futuro. Negá-lo é recusar o avanço do Tempo, congelá-lo, mas é igualmente a denegação de qualquer actividade reprodutora, de qualquer devir, é matar o futuro e tudo o que o representa.

Por isso, sintomaticamente, João Vuvu, em *Vai e Vem* (2003) metamorfoseia-se em Saturno, o deus das lentas revoluções, que domina o Tempo, aquele que engole a sua progenitura e deglute o falo, como é explícito em *Vai e Vem*, onde se vê pela primeira vez no seu cinema o assassinato, de um filho, a negar a hereditariedade e a perpetuação da espécie. O mito de Saturno/Cronos é expressamente convocado, numa das cenas posteriores do filme. Como o mito de Saturno/Cronos, João Vuvu havia decepado o seu pai como Cronos/Saturno

castrou Urano e devora os seus filhos, como Vuvu mata o seu e como João de Deus e o mesmo João Vuvu matam e fazem aparecer e desaparecer todas as mulheres jovens do seu cinema.

Em *Vai e Vem* assume-se de forma clara o reinado do mundo de Saturno que é o seu cinema. Para confirmar esta aproximação, a *Idade do Ouro*, como refere Julius Evola, termina com a aparição de várias mulheres que o vão pôr à prova, as governantas em *Vai e Vem*, que são quatro, como as quatro idades do homem, os quatro pontos cardeais, e o número dos rios do Paraíso, fórmula cristã da *Idade do Ouro* saturnina.

O filho, acabado de sair da prisão por ter roubado um banco e assassinado um polícia, converte-se, doando todo dinheiro furtado a instituições culturais; o pai, João Vuvu, vendo que tinha perdido o dinheiro com o qual contava alimentar um projecto revolucionário, para financiar pequenas comunidades mestiças, mata o filho nas águas do Parque das Nações. Enquanto o filho se afoga, resume a questão: "Vai chamar pai a outro".

Se há filhos, como acontece em *Vai e Vem*, estes devem matar (a polícia) ou morrer, mas não devem reproduzir-se. Não há futuro porque apenas o capitalismo credi-





► ta nele; os seus personagens só praticam sexo anal e oral porque o "Crescei e multiplicai-vos" do cristianismo corresponde à reprodução do capitalismo, à criação de mais-valias, através de investimento, especulação ou juro.

*As Bodas de Deus* (1999) inicia-se com a aparição de um enviado de Deus carregado com uma mala de dinheiro que entrega a João de Deus: ao artista que necessita do produtor (Enviado de Deus) para realizar a arte, antepõe o personagem que, sendo criado pela arte, dissipa todo o dinheiro. O cinema é uma *dépense* improdutiva, um luxo, ou, no mais fundo deste conceito, um desafio à sociedade. Em *As Bodas de Deus*, o dinheiro que vem de um enviado divino permite-lhe nímias extravagâncias como a realização de uma revolução de opereta; não se exime de colocar numa mesa de jogo todo o seu dinheiro para tudo perder ou tudo ganhar, sendo indiferentes ambas as soluções. Imitando a divina Helena de Tróia, Elena Gombrowicz é jogada à sorte; em *Recordações*, o dinheiro é surripiado às duas mães do filme: Madre de Deus e a prostituta Mimi (que guarda o dinheiro numa boneca, não o multiplicando no Banco). É este dinheiro que lhe permite agir sobre a menina Julieta e ejaculá-lo sobre o seu corpo, dinheiro que Dona Violeta, a mãe, recolhe e guarda ciosamente no seu íntimo reduto; em *Le Bassin* de J. W. o dinheiro é lançado à rua e às águas do rio, destruindo todo o seu valor de uso e a capacidade de produzir mais-valias. Como refere Elói, em *O último mergulho* (1992): "Nunca liguei nada ao dinheiro. Era chapa ganha, chapa gasta. Depois, havia o mar. Para quem andou no mar toda esta miséria é revoltante".

Podemos dizer que no cinema de João César Monteiro a circulação do dinheiro é essencial para garantir uma potência ou para instaurar um paraíso, como em Fourier seria essencial para empreender um projecto revolucionário. Só que esse paraíso aristocrático não se edifica fora dos domínios do mundo no qual se albergam os personagens, como o Castelo de Silling, nem João de Deus é o rei e senhor que controla e dispõe de uma sociedade paralela como em Sade.

O dinheiro, sendo dissipado, inicia o seu circuito na sociedade a partir do momento em que o sémen não é ejaculado, surgindo como o seu substituto, ao mesmo tempo potência e castração: conquista Elena com o dinheiro que lhe permite jogar, sinal de que o despreza a ponto de o colocar integralmente na mesa, e é pelo dinheiro que Elena se deixa jogar e ser jogada; mas o roubo do

dinheiro perpetrado por esta, anuncia-nos que a ausência de coito no acto sexual foi substituído pelo roubo da fortuna com que Elena se saciou. Em *Recordações* o mesmo se passa: é o dinheiro que sacia o acto que não se cumpre e em *Le Bassin*, o dinheiro que a prostituta recusa é a negação da ejaculação, mas também do seu valor de uso do dinheiro.

Sendo assim, a circulação do dinheiro está intimamente ligada a ausência do sémen e surge como seu substituto, já que ambos são caracterizados pela *dépense* improdutiva: como a ejaculação inútil sem fins procriativos, o gasto improdutivo é uma dissipação sem qualquer escopo útil ou produtivo (não há procriação), situando-se nos antípodas da criação de mais-valias ou da acumulação burguesa. Ao dinheiro é retirado todo o seu valor profano (valor de troca, produção de mais-valias) e passa a ser dispêndio sem qualquer fim, visando apenas a destruição da utilidade, curto-circuito da acumulação capitalista.

No seu cinema o único amor verdadeiro é o amor maternal, aquele que antecede o Tempo, já que se situa no ventre materno ou é o que se pode sentir por uma prostituta, a mulher que, como diria Benjamin a propósito de Baudelaire, é simultaneamente vendedora e mercadoria e que, com toda a evidência, não pode dar filhos porque faz um aborto e morre (em *Recordações da Casa Amarela*). As empregadas da geladaria de *A Comédia de Deus* são sodomizadas, o que o liga em linha directa a Sade, já que, para este autor, era a negação mais radical da espécie e da sua reprodução. Aliás, como salienta Pierre Klossowski: «A sodo-

mia pronuncia-se por um gesto específico de contrageneralidade o mais altamente significativo aos olhos de Sade: é o que atinge precisamente a lei de propagação da espécie e que testemunha assim a morte da espécie num indivíduo. Não é só uma atitude de recusa, mas uma agressão; sendo o simulacro de geração, é o seu escárnio. (...) Exercida sobre um sujeito do outro sexo é um simulacro de metamorfose e é sempre acompanhada de uma espécie de fascinação mágica. Com efeito, enquanto transgride a especificidade orgânica dos indivíduos, esse gesto introduz na existência o princípio da metamorfose dos seres uns nos outros que tende a reproduzir a monstruosidade integral e que postula a prostituição universal, última aplicação do ateísmo».

Por isso, a metáfora do gelado para o seu cinema, como podemos ver em *A Comédia de Deus* (1995), confeccionado com as impurezas do corpo, é então o fruto singular de um mundo que resiste à uniformização do mundo capitalista, acumulador e utilitário, que tende a estabelecer a homogeneidade do mundo e do humano: a sua confecção artesanal e os seus sabores ou perfumes elaborados a partir das impurezas (pelos eflúvios e humores dos corpos feminis, pelas fissuras, pelos desperdícios do corpo), colocam-se parcialmente no domínio da economia da perda, do gasto improdutivo, da *dépense* como a caracterizou G. Bataille: economia que opõe aos gastos segundo uma lógica de produção e consumo e de criação de mais-valias, o gasto gratuito, o gastar por gastar sem qualquer compensação que resulte num processo de produção ►



➤ visando, no caso vertente, a extinção da ordem vigente através da propagação da impureza.

João César Monteiro coloca-se na esfera do lúdico e do jogo como foram definidas por J. Huizinga: quem joga coloca-se fora do mundo real criando uma esfera temporária de actividade com uma disposição e objectivos próprios. O mundo do comum, com as suas regras e normas sociais, é temporariamente suspenso ou abolido, abrindo-se à descontinuidade e firmando-se num espaço e tempo temporários, acima das necessidades e dos gestos quotidianos. Quem joga aparta-se deste mundo e cria outro onde reina a ordem e perfeição.

Ao definir mundos temporários que possuem consciência da sua duração transitória, o seu cinema aproxima-se da criação de "momentos" como foram teorizados por Henri Lefebvre ou da criação de situações como as preconizaram os situacionistas: festa total, individual e livremente celebrada, festa trágica, na qual se reconhece um movimento cíclico entre uma alienação existente, uma desalienação e uma nova alienação. É nos interstícios da duração do momento que se opera a refundição dos gestos e da língua e a transgressão simulada da ordem do mundo. Em *Recordações da Casa Amarela*, despe os seus andrajões de mendigo e troca-as por uma farda militar, onde não falta o monóculo, e assim se passeia pelas ruas de Lisboa empunhando o bastão de marechal, encenando a comédia da revolução do 25 de Abril, marchando alegremente (como na comédia portuguesa) para a esquadra. Quando é interrogado sobre os seus intentos, responde: "Marchar

sobre S. Bento". Em *As Bodas de Deus*, o Barão de Deus encena, no Teatro de S. Carlos, o simulacro de uma revolução que instaura a República, em que o presidente deposto é representado por um anão, miniatura do poder. No mesmo filme, quando é julgado, à interpelação do juiz "Levante-se o réu", responde "Levanta-te tu meu filho da puta. Estou inocente para mal dos meus pecados".

É o que acontece em *Le Bassin de J. W.*, já que este filme se inicia como um mundo às avessas incorporando-se no domínio da festa (em que o tempo e o mundo profano são temporariamente abolidos, ou seja, o espaço-tempo do mito enquanto «sucessão de eternidades») e tem como função metamorfosear o real através da sua transgressão e renovação. O que se inicia é um tempo de hybris, de excesso e de inversão de valores, desafio à ordem cósmica e social: durante o genérico a negro de *Le Bassin de J. W.*, os temas musicais que ouvimos, antes de entrarmos no teatro que é o seu cinema, preparam-nos para muito do que vamos assistir: ouvem-se o Kyrie Asini e a Litanie da Missa dos Burros e dos Bêbedos.

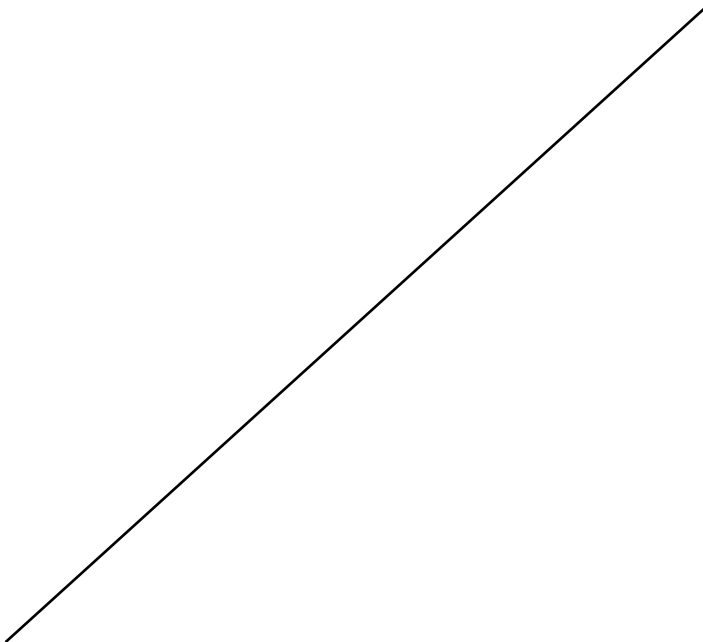
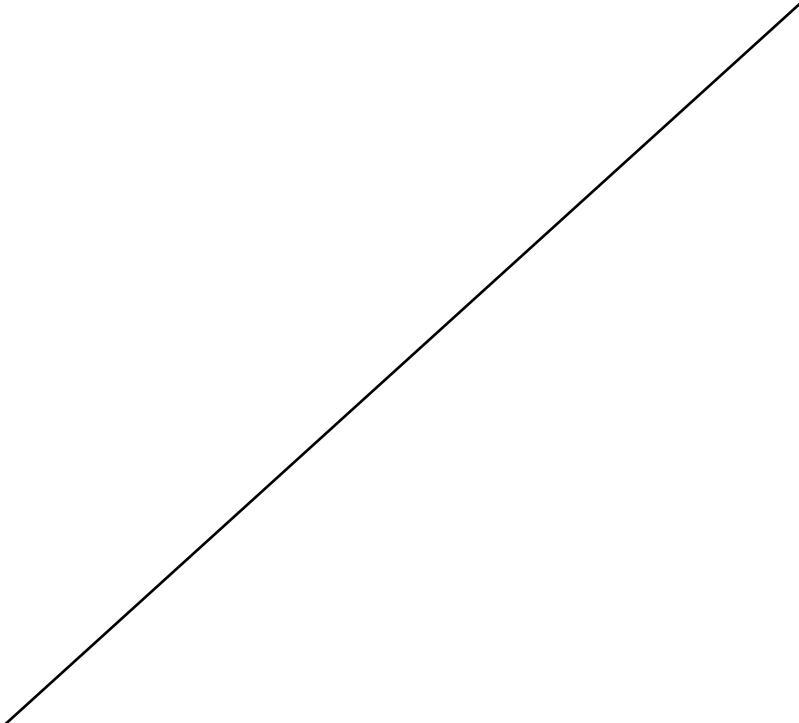
Assumindo o dispositivo da festa dos loucos e dos burros medieval, o seu cinema situa-se no mundo fixo da festa onde todos os valores e hierarquias são parodiados e no qual se procede a uma inversão das relações sociais: recriando a terra no seu regresso ao caos e idade de ouro original, à época da fluidez e da confusão, quando ainda não havia leis nem o destino dos homens estava traçado. O regresso ao caos implica a destruição da ordem instaurada pelo capitalismo, de um cosmos, e a sua imersão

na fluidez, no amorfo, no deserto do qual se parte para o Pólo-Norte em *Le Bassin*, deixando para trás a câmara de televisão de Hitler, o fascismo que nos governa.


Suspendendo provisoriamente o mundo usurário e os seus valores, abre caminho para o descomedimento, para a festa desregrada e para a confusão de identidades (em *Le Bassin de J. W.* instala-se a confusão e a troca de identidades, a morte e a vida, o Uno e o múltiplo cujos fios de Ariane ao mesmo tempo revelam e obnubilam o embuste. Apresentando-se simbolicamente como o fim do mundo, a regressão do cosmos ao caos é o único meio onde natureza e civilização se cruzam e misturam, onde se abole a distinção entre cultura popular e erudita, sendo este o instante eterno em que Eros ritualiza a experiência mais radical da renovação cósmica, instituindo a descontinuidade onde o homem e o animal se confundem.

Mas este reino da imaginação é apenas provisório e disso tem consciência. Ao caracterizar-se pela encenação e ritualização de "momentos", o seu cinema representa o ápice da vida, rompendo de forma paradoxal com o mundo usurário e comum - situações individuais ou colectivas que nos são apresentadas como um "teatro" dentro do cinema, lugar onde se parodia o real mas onde este não tem lugar senão como transgressão e caricatura - e o mundo temporário do jogo e do desafio é edificado sob o signo da impostura da arte.

JOÃO  
CESAR  
MONTEIRO







---

O TASQUEIRO  
GUIMARÃES 2012. OU UM ANO É POUCO  
MIX REPUBLICA  
O SENHOR DOS SONHOS  
WERNER HERZOG ATÉ AO FIM DO MUNDO  
O CINECLUBE DO PORTO  
CARTA DE UM ADMIRADOR  
CINE-REACTOR 241 / IV JORNADAS DO CINEMA E AUDIOVISUAIS DE FAFE  
PRIMEIRA DÉCADA DO ESPALHAFITAS  
AVANCA. OS FILMES DE UM CINECLUBE  
AZORES FILM FESTIVAL  
INDIE LISBOA '12  
6 ANOS. 6 EDIÇÕES. 6 SECÇÕES - MOTELX  
20ª CURTAS DE VILA DO CONDE  
FESTIVAL DE CINEMA DE AVANCA - WHY DO YOU MAKE FILMS?  
O ANIMAIO  
MIGUEL GOMES E O SEU "TABU"  
AMORES LUSITANOS  
ESTRADA DA PALHA  
O BARÃO  
MAZAGÃO, A ÁGUA QUE VOLTA  
CINEMA EDUCAÇÃO  
JEAN VIGO. À PROPÓS DU CINEMA  
UMA SEPARAÇÃO  
CINEMA MEXICANO  
UM CINEMA SEM FUTURO

---